

Leonardo Padura

Máscaras

Edición de Ángel Esteban y Yannelys Aparicio

CÁTEDRA
LETRAS HISPÁNICAS

Índice

INTRODUCCIÓN	9
Leonardo Padura: la estrategia del punto medio	11
Momento oportuno, lugar adecuado	15
La paradoja de los años noventa	22
El laberinto cubano de la novela policial	29
La Habana es Conde	41
Padura y la literatura	56
Mario Conde frente a las múltiples máscaras: el enfoque posmoderno	66
Los cuatro niveles del desenmascaramiento	72
El complemento irónico	82
ESTA EDICIÓN	87
BIBLIOGRAFÍA	89
MÁSCARAS	95

INTRODUCCION

LEONARDO PADURA: LA ESTRATEGIA DEL PUNTO MEDIO

En el capítulo IX del segundo libro de la *Ética a Nicómaco*, Aristóteles señala cómo la virtud se encamina al justo medio entre dos vicios, extremos, uno por defecto y otro por exceso. Los latinos acuñaron un proverbio que sintetiza la idea: «In medio virtus». El filósofo griego utiliza la palabra «medianía», que no significa mediocridad sino sentido común y ético para no caer en las exageraciones excluyentes. Lo mediano podría también asociarse con ausencia de ambición o «aurea mediocritas», o con la imposibilidad para destacar o necesidad de no hacerse notar, como quien desea contentar a todos y no molestar a los que ostentan opiniones extremas y encontradas. En las novelas de Leonardo Padura, la centralidad tiene matices estéticos, sociales, ideológicos y personales. Y *Máscaras* indica el juego de pares que contempla la novela que estudiamos, pero también el punto de fuga de la mayoría de su producción narrativa, y no solo de *Las Cuatro Estaciones*. Las dicotomías entre ficción y realidad, verdad y simulación, disfraz y desnudez, vida y performatividad, presentación y representación, piel y máscara, justifican el camino hacia la literatura pero también hacia la vida real. Porque en la novela policial de Padura no hay solo entretenimiento sino compromiso con una realidad que se muestra difícil de digerir. Por esa razón su obra es tan popular dentro y fuera de la Isla.

El de Mantilla consigue adaptar su discurso a amplios registros, muchos de ellos extremos. Y cada quien lee una

novela diferente, dependiendo de la forma del receptor, como el agua se adapta al continente que la acoge. El lector de *bestsellers* se fijará probablemente en el enigma y los pasos que se siguen para resolverlo, con pistas falsas y acercamientos probables o verosímiles; el experto en temas literarios descubrirá sobre todo un lenguaje extremadamente cuidado por encima de las jergas de la calle, junto con una red casi inagotable de intertextualidades y guiños a escritores y artistas cuya presencia no es casual; quien se interese por temas políticos verá por todos lados alusiones a la situación interna de Cuba y a los vínculos internacionales, por encima de la trama policial y, en cualquier caso, un lector estándar apreciará la belleza de una Habana en ruinas y una situación social llena de lacras y desafíos. Padura atiende igualmente, y sin provocar cortes o estridencias, a la descripción más poética de una anécdota, un paisaje o una persona, y al ambiente típico del *hard-boiled* estadounidense que se centra en los sucesos más desagradables, los ambientes de los bajos fondos de las ciudades y un lenguaje más que popular, es decir, provocativo y chabacano.

El carácter crítico de su obra es desafiante, porque el que escribe literatura debería estar exento de responsabilidades: los personajes hablan por el autor, y los hechos son los que son. Padura utiliza la ficción para incidir en aquello que sería arriesgado hacerlo como periodista o como simple lector de la realidad, del mundo que le rodea. Aun así, y a pesar de ceder las responsabilidades a sus personajes o a los sucesos que relata, el autor es consciente de que cualquier artista puede sufrir las consecuencias de lo que su obra manifiesta o sugiere. En su artículo «Vivir en Cuba, crear en Cuba: riesgo y desafío», contempla las diversas etapas de la literatura cubana desde José María Heredia como un panorama en el que la censura y la autocensura han convivido siempre con los creadores. «La libertad del artista —dice— en la Isla es una libertad condicionada por la realidad polí-

tica y social del país, que impone reglas de juego aprendidas ya por los creadores» (Padura y Kirk, 2002, 328). Ello puede provocar el silencio voluntario o institucional, pero también constituye un verdadero desafío (Padura, 2002, 331), porque cuando un artista «se encuentra frente a la decisión de lo que puede decir o de lo que no puede, los recursos artísticos son los que lo salvan» (Padura en Acosta, 2002, 1).

Para establecer una posición crítica y ofrecer un panorama completo y variado de la sociedad cubana a la que intenta diseccionar, utilizando la estrategia del punto medio, Padura recurre en sus novelas a la polifonía. Policías, sospechosos, criminales, funcionarios corruptos, seres marginales, amigos, novias y amantes, homosexuales, artistas, escritores, y hasta sacerdotes confluyen y hablan en las páginas de las narraciones de Mario Conde, aunque no todos tienen la misma importancia (García Talaván, 2013, 169). Es evidente que el juez principal de esa sociedad, quien la observa, describe, explica y critica, es Conde, pero a su alrededor hay un conjunto de voces que matizan los diagnósticos, con distintos grados de autoridad, que no dependen de la cercanía al poder o al sistema sino más bien al contrario: casi siempre son los funcionarios corruptos o los que ejercen algún tipo de poder los que son desacreditados por las circunstancias, los hechos o sus consecuencias. También asoma la polifonía, como ha hecho notar García Talaván, cuando dentro del monólogo interior del protagonista policía se concentran varias voces en diálogo:

Esto suele ocurrir cuando Conde rememora toda la información que le ha ido llegando de los distintos personajes, documentos y pistas a lo largo de la investigación y los pone a dialogar en su cabeza con el fin de encontrar una vía que le lleve a aclarar los hechos (García Talaván, 2013, 170).

Otro señalizador de la estrategia del punto medio es el humor, combinado con la ironía y la parodia. Aunque esos

aspectos se han tratado por parte de la crítica como elementos posmodernos, como veremos más adelante, existe también una variante interpretativa, que está relacionada además con uno de los ingredientes básicos de *Máscaras*: la presencia de Virgilio Piñera, su obra dramática *Electra Garrigó* y los fundamentos de la cubanía que en ella hay. Cuando Alberto Marqués, el dramaturgo que se convierte poco a poco en uno de los protagonistas de *Máscaras*, explica a Conde su proyecto teatral, utilizando la obra de Piñera, explica la cubanía como una mezcla de «espiritualidad trágica» y «a la vez burlesca», de la que Piñera es el «máximo profeta», porque para el genio de Cárdenas, lo que distingue al cubano del resto de los mortales es la idea de que «nada es verdaderamente doloroso o absolutamente placentero» (275)¹. Y eso es precisamente lo que Piñera había afirmado, como señaló Dorado-Otero (2014, 71-72), en la introducción a su *Teatro completo*, de 1960, al indicar sobre *Electra Garrigó* que los personajes de su tragedia oscilan «perpetuamente entre un lenguaje altisonante y un humorismo y banalidad, que entre otras razones, se ha utilizado para equilibrar y limitar tanto lo doloroso como lo placentero, según ese saludable principio de que no existe nada verdaderamente doloroso o absolutamente placentero» (Piñera, 1960, 9), porque lo cubano consiste, frente al resto del orbe latinoamericano, en el alejamiento absoluto de la seriedad y de lo solemne, el choteo del que hablaba Mañach. La obra de Padura es un ejemplo de todo ello, porque son constantes los guiños humorísticos hasta con los sucesos más dolorosos, como pueden ser las muertes violentas que se investigan.

¹ Todas las referencias de este prólogo a *Máscaras* se realizarán teniendo en cuenta esta edición, con el número de página entre paréntesis, sin añadir el apellido ni el año de publicación.