“PERO ESCRIBÍ Y EL CRIMEN FUE MENOR”.
MARIO CONDE Y LA ESCRITURA

POR

MARÍA PIZARRO PRADA
Iberoamericana Editorial Vervuert
Proyecto trasatlántico de Brown University

*Pero escribí y el crimen fue menor;
lo pagué verso a verso hasta escribirlo,
porque de la palabra que se ajusta al abismo
surge un poco de oscura inteligencia
y a esa luz muchos monstruos no son ajusticiados*
Enrique Lihn

Para Ricardo Gutiérrez-Mouat, *in Memoriam*

“Lo que pienso, lo que siento, lo que sufro lo canalizo a través de Conde. Podría escribirlo en artículos periodísticos, pero no hay espacio y el que hay está ocupado por la ortodoxia, por eso las novelas de policía son crónicas de la realidad cubana contemporánea” (Padura en Mora). De la misma manera que la escritura desempeña un papel cuasi exorcizador para Leonaro Padura, en una vuelta metaficcional, la escritura es también para Mario Conde su método de limpieza de conciencia. Y si bien la vocación frustrada de escritor está presente en la tetralogía, sabemos desde que terminamos la cuarta novela, *Paisaje de otoño* (1998), que la escritura se ha vuelto profesión para el retirado policía. ¿Pero es solo eso? A continuación exploro diferentes roles que la escritura toma en la obra de Padura protagonizada por Mario Conde: una escritura redentora, una escritura para preservar la memoria, una escritura para liberar la misma y una escritura metaficcional que sirve cuestionar para la propia novela, y en última instancia, la realidad de lo que estamos leyendo.

La tetralogía “Cuatro estaciones” presenta a Mario Conde, “oficial investigador de la Central, Departamento de Homicidios” (*Máscaras* 210), y se compone de los títulos *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998). Sin embargo, aquí no acaban las aventuras del protagonista. En 2001 se publican juntos otros dos libros de la serie: *Adios, Hemingway*, que supone un regreso puntual del policía a la investigación, retirado del oficio para dedicarse a

su pasión: la escritura; y *La cola de la serpiente*, donde Conde investiga un violento asesinato en la Chinatown de La Habana. La última entrega de esta serie apareció en 2004, *La neblina del ayer*, si bien esta novela se aleja cada vez más de lo policial para centrarse en un muy personal análisis de la sociedad en La Habana contemporánea. En este sentido, cabe resaltar que el propio Padura ha definido sus novelas como “más o menos policiales” (*Modernidad* 18).

La tetralogía no se compuso en inicio como una serie, sin embargo las novelas están conectadas no sólo por su protagonista, sino también por personajes que aparecen en todas, como los cercanos amigos del investigador (Andrés, el Flaco Carlos, Candito el Rojo, Josefina), o Tamara, amor de su vida, quien queda viuda en la novela *Pasado perfecto* y que reaparece en *Paisaje de otoño*. Además, las cuatro novelas de la tetralogía se sitúan en un periodo concreto: 1989, año en que se llevan a cabo los juicios del General Ochoa y el Coronel La Guardia y que producen que Padura, como él mismo ha asegurado, “pierd[a] muchas esperanzas” (Padura en Epple 58), así como que se comience a cuestionar, por lo tanto, la realidad en la que ha estado viviendo. Cae en este año la Unión Soviética y empieza el Periodo Especial cubano. No es casualidad, pues, que *Paisaje de otoño* ocurra en vísperas de la llegada de un huracán, al que Mario Conde le pide durante toda la novela, “que llegue de una vez”. En este sentido, hay que señalar que las referencias al tiempo meteorológico son también una constante en las cuatro novelas, dependiendo de la estación en que se encuentren. Esta forma de componer la tetralogía recuerda a las *Sonatas* de Valle-Inclán, presentándose en algunos casos obvias referencias a la obra del escritor español; o a las estaciones de Vivaldi, también un patrón posible dada la importancia que la música tiene para Leonardo Padura y la fuerte presencia que ésta tiene en sus novelas.¹

Pasado perfecto es, entonces, la primera novela de la serie Mario Conde. En ella, se investiga la desaparición de Rafael Morín, el chico perfecto del “Pre”, quien ha estado casado con Tamara, amor platónico del propio Mario Conde y de su mejor amigo, el Flaco. La investigación transcurre, entonces, muy relacionada con la intimidad del detective, quien acaba destapando una trama de corrupción a través del personaje de Rafael Morín. Encontramos en esta novela por lo tanto detalles del pasado de Mario Conde: la lesión del Flaco en la guerra de Angola, su matrimonio fallido con Martiza, la fogosa amante Haydée con quien puso los cuernos a Martiza y a quien esperaba cuando disparó por primera y última vez a un hombre, y se prometió no volverlo a hacer (aunque no lo mató). En esta novela aparece también uno de los *leit motifs* que une la tetralogía: las dudas que el Conde tiene sobre su profesión y las que genera en los demás. Así se explica el protagonista ante la pregunta de Tamara:

¹ No hay que olvidarse de que Leonardo Padura ha investigado la sociedad cubana a través de la música, la salsa en concreto, en su libro *Los rostros de la salsa* (1997).

—Es muy fácil. Soy policía por dos razones: una que desconozco y que tiene que ver con el destino que me llevó a esto.

—¿Y la que conoces? —insiste ella, y él siente la expectación de la mujer y lamenta tener que defraudarla.

—La otra es muy simple, Tamara, y a lo mejor hasta te da risa, pero es la verdad: porque no me gusta que los hijos de puta hagan cosas impunemente. (*Pasado perfecto* 90)

Es una cualidad que se ha señalado de forma generalizada para los protagonistas de la novela neopolicial: una fuerte ética individual que le obliga al detective a entrar en un proceso inexplicable de persecución de una verdad, vaya ésta a ver la luz o no, vaya a ser recompensada o no. Igual que ocurre con otros determinados, como con el Pepe Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán (España), el Heredia de Ramón Díaz Eterovic (Chile) o el Dolores Morales de Sergio Ramírez (Nicaragua), de Mario Conde también se ha señalado su conexión con el autor, de quien parece ser un alter ego, hecho que desmiente el propio Leonardo Padura. Mario Conde creció en Mantilla, el mismo barrio que Padura, y comparten aficiones y muchos rasgos biográficos, sin embargo, según su autor, Mario Conde no es su alter ego —como se ve en la cita con la que comienza este artículo—. De las palabras de Padura se desprende entonces que Mario Conde es una herramienta, si cabe, de exploración de una realidad, y la novela, una puesta en escena de la misma. Una investigación con hipótesis y conclusiones guiada por la determinación del investigador, el escritor, y su pluma, el detective.

Otra escena que se repite en las novelas de Mario Conde es la de los banquetes en casa de Josefina, madre de El Flaco, descritos con todo detalle; en concreto, se puede hablar de la comida, ya que cuando Josefina no aparece, será otro personaje quien ejerza de chef. En *La cola de la serpiente* (2007) este papel lo ocupa el padre de Patricia Wong: “mira, machacó primero la albahaca con un poquito de aceite de coco y luego las puso a hervir. Entonces metió la codorniz que ya estaba adobada y dorada en manteca de puerco y la había rellenado con almendras, ajonjolí [...]” (*La cola* 167). Padura ha tenido que explicar en varias ocasiones que la presencia de la comida en sus novelas es precisamente un recordatorio de un tema siempre presente en los cubanos no sólo por ser una cultura muy cercana a la cocina, lugar de reunión familiar, como en tantas culturas latinas; sino además por ser precisamente uno de los bienes más escasos de la isla. Este irónico modo de enunciación de la carencia (mediante la abundancia), nos recuerda de nuevo a Vázquez Montalbán y el modo en que el estado de ánimo de Pepe Carvalho se metaforiza en el discurso gastronómico.

De *Vientos de cuaresma* dice el autor que:

es falsamente policíaca, porque los enigmas se resuelven con mucha facilidad. Lo que me interesa es meterme en otros costados de la realidad que rodean este posible caso o al detective. En esta novela fundamentalmente hay una historia de amor, de desencanto, de tristeza alrededor de él. (en *Epple* 75)

La historia de amor a la que el crítico se refiere es la del protagonista con Karina, jazzista de quien se enamora y cuyo final pasa por el regreso de ella con su marido. La investigación se centra de nuevo en los años del “Pre”, ya que esta vez el cadáver es el de una profesora del mismo centro donde él estudió. Esta pesquisa levantará casos de corrupción y tráfico de drogas, así como será clave en la remembranza de Conde de aquel cuento que escribió para la revista del “Pre” y que acabó censurado por ser considerado contrario al régimen. Este cuento funcionará como metáfora de la castración de la literatura a lo largo de la tetralogía, a la vez que reaparece como un fantasma del pasado cada vez que Mario Conde considera la posibilidad de volver a escribir.

Máscaras corresponde a la estación del verano. Publicada en 1997, es según el propio Padura, la novela más trabajada de la tetralogía, una novela “sobre la literatura y el arte” (en Smith 72-73). En esta novela la víctima es Alexis Arayán, un travesti que aparece estrangulado con su propio pañuelo de seda rojo; más adelante en la novela descubrimos que Alexis Arayán iba vestido de Electra Garrigó, personaje de la homónima obra de teatro del escritor cubano Virgilio Piñera. La primera pista lleva a Alberto Marqués, una mezcla entre los escritores cubanos Lezama Lima y Virgilio Piñera, y quizá el personaje más complejo de Padura. Es, entonces, el primer interrogado, porque es en su casa donde vivía el muerto. Este asesinato permite a Mario Conde una exploración del mundo homosexual de la Habana a donde se adentra de la mano del también gay Marqués, quien a su vez le va contando la historia de su vida en París.

A Alexis Arayán lo ha matado su padre, Faustino, quien además no ha ejercido como tal, sino que ha sido su haya María Antonia quien le ha criado. El motivo de la mala relación con sus progenitores ha sido básicamente la homosexualidad del hijo, pero también que éste ha descubierto que su padre falsificó unos documentos para caer en el favor de la Revolución. Se descubre, en una vuelta de tuerca, que Faustino Arayán es el responsable del silenciamiento de la carrera y persona de Alberto Marqués; la metáfora está servida: la Revolución que silencia el arte.

La última novela de la tetralogía es *Paisaje de otoño* (1998). En esta novela, que enlaza con la anterior, se nos presenta la comisaría con nuevos protagonistas, ya que, se deduce, muchos han sido arrestados por corrupción en el curso de la investigación que se estaba llevando a cabo de forma paralela en la novela anterior. Fruto de esta investigación, el Mayor Rangel, amigo y jefe de Mario Conde, ha sido prejubilado. La novela comienza con la renuncia de Mario Conde, que pide licenciamiento para dedicar su vida a su sueño, la escritura. Sin embargo, el nuevo jefe de la comisaría, el Coronel Molina, tiene otros planes para él y le ruega que acepte un último caso, el de Miguel Forcade Mier, quien aparece asesinado en una playa de La Habana. El asesinato ha sido peculiar por el aspecto que presentaba el cadáver, a quien han mutilado sus genitales.

Mario Conde descubre que Miguel Forcade ha entrado a Cuba con un permiso de la Cruz Roja para visitar a su padre enfermo tras haber huido de la isla vía España muchos años antes, desertando de su posición como dirigente en “la dirección provincial de

Bienes Expropiados” e instalándose en Miami junto con su esposa, Miriam. En seguida, Conde, con el permiso del Mayor Rangel, comienza su investigación con su inseparable compañero de la policía y que ahora le ha sustituido en su puesto anterior, Manolo. Esta trama destapa una larga historia de corrupción del poder, esta vez centrado en el Centro de Expropiación de Bienes, donde un falso cuadro de Matisse –que da título al libro– y una pieza de oro de larga historia que representa a un Budha de la Dinastía T’ang, se convierten en monedas de cambio para la corrupción. De esta turbia trama no escapa ninguno de los implicados en el asesinato: desde los padres del asesinado que han callado y disfrutado los valiosos objetos que llegaban a su casa, hasta el hermano de Miriam, Fermín Bodes Álvarez, que ha estado en la cárcel por malversación de fondos. Conseguido el objetivo, sin embargo, Mario Conde no puede sino salir decepcionado al descubrir que el asesino es el único de los sospechosos con un historial libre de corrupción, y que ha cometido el asesinato por amor y no por codicia. Sin embargo, no parece que la corrupción de Bienes Expropiados vaya a sufrir ningún castigo: “Lamentó que fuera precisamente un Adrián Riverón el posible ejecutor de Miguel Forcade. En su fuero más interno, en su fuero medio e incluso en el externo, hubiera podido inculpar a un tipo como Gómez de la Peña o, en su defecto, a un personaje como Fermín Bodes, ambos cargados de culpas nunca cabalmente pagadas” (*Paisaje* 211). En esta novela se producen importantes transformaciones en tres de los amigos del grupo: Mario Conde deja la policía, Candito el Rojo (hasta ahora tenía un negocio ilegal de cervezas) se ha hecho Testigo de Jehová, y Andrés, en las últimas páginas de la novela, confiesa que se va de Cuba con su familia en busca de un futuro mejor.

La novela, entonces, termina con el licenciamiento voluntario de Mario Conde, la celebración de su 36 cumpleaños con todos sus amigos de la infancia y el comienzo de su labor escritural, en la que decide hablar de su historia, la de verdad, la del Mario Conde no policía. Así, titula su primer escrito: “Pasado perfecto”, que es, claro, el nombre que recibe la primera novela de la tetralogía. En este guiño de Padura, la tetralogía es la verdad sobre Mario Conde; y todo lo que hemos leído, producto de su memoria. La escritura se revela como un método de desenmascaramiento entonces de Mario Conde, al quitarse la “máscara” de policía, pero también de la realidad que le rodea. Ya que las verdades de la corrupción no han podido ser desenmascaradas, la escritura logrará hacerlas perdurar, en una suerte de exorcismo para el detective:

Desde la primera novela hay un juego entre autor y personaje respecto a la literatura. Los pasajes del pasado que hay en la novela están narrados como monólogos interiores de Conde. No se asume que ninguna parte del libro esté escrito por el personaje, pero en *Vientos de cuaresma* hay apuntes sobre lo que podía ser un libro sobre la ciudad de La Habana; y ya en *Máscaras* hay un cuento escrito por Mario Conde. (En Smith 73)

Es decir, la verdad en estas novelas está siendo explorada a través de la escritura, y este tema nos hace volver sobre *Máscaras*, la novela que con más detenimiento examina este aspecto al, de alguna manera, despertar al escritor frustrado que Mario Conde lleva dentro; o, en palabras del autor: “Es un personaje que soñó en algún momento que podía ser escritor y no lo es. Sabe que se ha equivocado en algún momento de su vida, o que ha pasado toda su vida equivocándose” (en Epple 74). Además, ésta es la novela donde el juego metaficcional tiene mayor presencia:

Hablaban, mal y con entusiasmo, de otro escritor que al parecer había tenido mucho éxito con una novela reciente y que escribía en los periódicos artículos muy leídos, y lo calificaban de populista de mierda. Sí, decían, imagínate que escribe novelas policiacas, entrevistas a peloteros y salseros, y crónicas sobre chulos y la historia del ron: lo que te digo, un populista de mierda, y por eso gana tantos premios. (*Máscaras* 61)

Los paralelismos con Leonardo Padura son evidentes si recordamos que él acaba de publicar *Pasado perfecto*, que es una novela policiaca y que también ha publicado sobre todos los temas que se mencionan. La entrada del escritor en la novela desempeña una labor de recordatorio ficcional al lector a la vez que le llama a reflexionar sobre su propia lectura y en última instancia, sobre el significado del populismo.

El cuestionamiento de la realidad que le rodea es el tema central de *Máscaras*; y es también donde más evidente se hace el periodo de incertidumbre que vive Cuba este año de 1989. *Máscaras*, a través de la escritura de Conde y de la propia escritura de ésta y todas las demás novelas de la tetralogía por parte del propio Conde es un intento de desenmascaramiento de la realidad. En este sentido, adivinamos que la propuesta del detective es que fuera de lo escrito no hay posibilidad de dejar aflorar la verdad. Por eso escribe también el personaje de Marqués en esta historia, para ser leído después, cuando su escritura sea “legible” o “entendible” y se descubra su historia de represión. Padura escribe estas novelas para descubrir e investigar una verdad; y crea a Mario Conde para, además, castigar con la escritura: “Hay aquí una subversión de las fórmulas que da como resultado, que a pesar de que los delitos individuales se resuelvan y se castiguen, todavía nos queda la impresión de que el crimen que no ha sido resuelto es el del Estado hacia el individuo” (Rosell 450). En efecto, la escritura se concibe como un castigo mayor, dirigido a la “verdad mayor” que tiene que ver con el Estado, como Sara Rosell certeramente señala.

La herramienta con la que se puede lograr un “castigo” está en sus manos: es la escritura, o la perdurabilidad de esta. Significativa a este respecto es la confesión del asesino de Alexis Arayán, su propio padre, que ha tratado de destapar a su hijo quitándole precisamente lo que no era su máscara, sino su realidad, simbolizada en el pañuelo de seda rojo que le transvestía en Electra Garrigó:

El dueño de la casa se miró las manos, como si allí hubiera una verdad, y enfrentó la mirada del Conde.

—¿Qué voy a decirle, teniente? Todo eso fue el resultado de una elección equivocada... Alexis escogió su camino y mire cómo terminó. Lo que le digo, es como un castigo... Si se me cae la cara de vergüenza nada más que de pensarlo. Disfrazado de mujer... ¿Quiere que le diga una cosa? —El Conde asintió, como alumno expectante—. Ni su madre ni yo nos merecíamos pasar por esto. Lo único que quiere es que pase el tiempo a ver si nos despertamos de esta pesadilla. Claro que ustedes me entienden...

—Claro —afirmó el Conde y se miró sus propias manos, en busca, quizá de otra verdad, también posible. (*Máscaras* 91, énfasis mío)

La esperanza de Conde cuando comienza a escribir es que el futuro traiga consigo un mejor presente. Sin embargo, pese al atisbo de esperanza, Conde se seguirá manifestando en las demás novelas como un personaje descreído y pesimista que lucha constantemente con el tiempo que le ha tocado vivir, y se obstina en revelar un pasado del que aún se podría aprender. La escritura, por tanto, se convierte en un arma de doble filo: por un lado des-cubre la realidad para mostrar la verdad, pero por otro, se duda de que la verdad sea posible. Por eso, la resolución de Mario Conde es que sólo *una* verdad es posible, no *la* verdad. Si acaso, fragmentos de la verdad son alcanzables. Para Alain Badiou, el conocimiento es la conglomeración de hechos y opiniones que se obtienen en referencia a los diferentes elementos de una situación dada. Por su lado, la verdad es un procedimiento que no niega el conocimiento que se tiene, pero revela un vacío que no se ha reconocido, y es de ese vacío del que una situación puede depender: “A truth is essentially unknown; that it quite literally constitutes a hole in forms of knowledge” (123). Badiou llega pues a la conclusión de que la verdad es innombrable en el sentido de que carece de referencia en el conocimiento, en la información. La verdad en estas novelas es “innombrable” en el sentido de que no se conoce cuánto la oculta la corrupción del poder; si la novela policiaca solucionara los crímenes de manera totalitaria, lo que leeríamos sería muy poco verosímil en tanto saberlo todo se revela como improbable en la sociedad actual —en nuestra realidad—. En este sentido, el investigador cubano descubre en el acto de escribir la posibilidad de analizar su entorno, un entorno que le sorprende al transcribirlo, al escuchar a Marqués destapar una realidad de la que hasta ahora no se había percatado: “¿Todo eso había sucedido en el mismo país donde ellos vivían?” (*Máscaras* 109).

Conde, en esta novela más que en ninguna otra, sospecha que la consecución de la verdad pasa por un proceso individual de toma de decisiones ante la realidad que le rodea, la verdad sale de uno, ya que la que tiene que ver con el Estado puede (d)enunciarse, pero no castigarse por ninguna vía legal, por lo que quedará encubierta. Es una verdad negociable, pero más con uno mismo que con el entorno, hecho que contribuye a esta soledad y desencanto del personaje detectivesco. Este proceso mediante el cual Conde

entiende que desenmascarar la verdad es parte de un transcurso que tiene que ver con un acto individual está descrito en un significativo pasaje en *Máscaras* que revela el instante en que Mario Conde decide retomar la escritura:

Quiso creer que la lluvia que limpiaba los cristales también limpiaba su mente y lo ayudaba a pensar. Por eso pensaba colocando frente a él la imagen escurridiza y velada que se le presentó en el sueño, tratando de que su ejercicio mental fuera capaz de arrancar la máscara tras la que se ocultaba la verdad. Siempre la verdad. Siempre escondida o transfigurada la cabrona verdad: unas veces detrás de las palabras, otra detrás de las actitudes y a veces hasta detrás de toda una vida fingida y rediseñada sólo para esconder o transfigurar la verdad. [...]

La lluvia seguía cayendo, rodaba blanda por los cristales como las ideas por la mente del Conde, que entonces miró sus manos y pensó, después de tanto pensar, que allí y en el río que lo arrastraba todo estaba la única verdad.

Se levantó y sacó de debajo de la cama la cajuela de la máquina de escribir. Lo abrió y observó la cinta, medio nublada de moho y perezas. Llevó la máquina a la cocina y la colocó sobre la mesa, y fue a buscar unas hojas de papel. (176 y 178)

El acto de comenzar a escribir está directamente relacionado con la idea de análisis de la realidad, de la verdad, y la búsqueda de un asidero. “Why write, if not in the name of an impossible speech? At the beginning of writing there is a loss” (Certeau 195). La pérdida es obvia: de creencias, de asideros, desde luego, de grandes relatos; pero al mismo tiempo, este vacío en el discurso que Conde va a explorar mediante la escritura, va a ser rellenado por las novelas, que son en sí otro modo de fabular y de reconocimiento de que la verdad como tal, transparente y asible, es inalcanzable. Entonces se reconoce que fuera de la fábula hay otra fábula (Nietzsche, Baudrillard), y que el mundo verdadero deviene en ficción. Sin embargo, Gianni Vattimo da un paso más al interpretar que a pesar de que al levantar el velo de la realidad y descubrir “the fable”, esta noción de la realidad como fábula no debe perder todo su significado, pues nos impide atribuir a las apariencias la contingencia que una vez perteneció a lo metafísico (*The End* 25). Es decir, con Vattimo reconocemos el artificio del presente y aceptamos la fragmentación, la imposibilidad y el engaño como modo de acercamiento a la realidad. Parte de este artificio es la escritura, y así lo entiende Conde en *Máscaras* cada vez que “una máscara cae”: la de la situación de los homosexuales en Cuba² o

² Es Marqués quien le abre los ojos a Conde y le cuenta la verdadera situación: “Y que tampoco se permitiría que reconocidos homosexuales como yo tuvieran alguna influencia que incidiera sobre la formación de nuestra juventud y que por eso se iba a analizar (dijo ‘cuidadosamente’, las comillas son ahora mías) la presencia de los homosexuales en los organismos culturales, y que se reubicaría a todos los que no debían tener contacto alguno con la juventud y que no se les permitiría salir del país en delegaciones que representarían el arte cubano, porque no éramos ni podíamos ser los verdaderos

la de los casos de corrupción en su propia comisaría.³ Conde entiende la trampa de lo que hasta ahora era real, plagándose el discurso de la novela de metaficciones y citas literarias que le recuerdan su condición ficticia. Sara Rosell coincide con esta idea: “Paradójicamente, al mismo tiempo que la escritura se presenta como la única vía cierta para expresar la realidad, muestra su carácter artificial a través del proceso intertextual y metaficticio” (455).

En efecto, el juego de máscaras tiene que ver en esta novela no sólo con las que caen en relación a la corrupción, sino además con su significado histórico: el de la máscara del teatro, artilugio griego que recordaba al espectador lo ficticio de la historia que se representaba. Leonardo Padura juega a usar la máscara del título, pero también la presencia del teatro y de la escritura del Conde para recordar al lector no sólo que es ficción lo que lee, sino también que puede ser ficción su propia realidad. El juego ficcional, en este sentido, es directo en citas como ésta que aluden directamente al detective policía por excelencia: “Otra vez tuvimos que llamar a Sartre, que por suerte no había salido de casa, y fuimos con él a la comisaría, un sitio horrible donde no había nadie que se pareciera a Maigret” (*Máscaras* 167). Pero también existe en tanto nos recuerda que las decisiones individuales pueden devenir una comunidad de detectives. Es el caso de Marqués en esta novela, principal sospechoso en un comienzo, pero que acaba siendo investigador de los bajos fondos y “Virgilio”⁴ de Mario Conde por la zona de “ambiente” habanero: “Allí va a haber gentes que conocían a Alexis, aunque yo hice mis averiguaciones detectivescas y hacía más de una semana que él no iba por allí. Sabe, creo que me está gustando eso de ser un poco policía...” (138). Pero también es aplicable a las demás novelas, donde los amigos del Conde también acaban colaborando en algunos puntos de la investigación. De alguna manera, mediante el juego apelativo metafictional, nosotros, lectores, también estamos “colaborando” en la investigación.

representantes del arte cubano” (*Máscaras* 107). Nótese, además, la incidencia en la labor escritural de Conde sobre la historia, con la nota sobre las comillas.

³ “Para empezar, tráfico de divisas, soborno e investigaciones trucadas. Para seguir, extorsión y contrabando. Y tienen un montón de pruebas. ¿Qué te parece?”

El teniente Mario Conde buscó un cigarro en el bolsillo y, aunque sus dedos tocaron la cajetilla, fue incapaz de sacarlo. Su amigo, el capitán Contreras, uno de los mejores policías que había conocido. No, pensó, no puede ser. [...]

—Y ya que te interesa tanto el destino de Maruchi, oye esto, ella también es de Investigaciones internas y fue el agente que sembraron aquí para que empezara toda la investigación desde ese cabrón buró que está allá fuera, delante de mi puerta y de mi oficina. ¿Te gusta esa historia?

—*Es escuálida y conmovedora* —se le ocurrió decir, y movió la cabeza: otra máscara que se caía— (*Máscaras* 209 y 210. La cursiva es mía). Esta frase que dirige Conde a la terrible historia que acaba de escuchar, la oiremos también al referirse a la historia que él quiere escribir: *escuálida y conmovedora*. En efecto, Conde con su escritura quiere hacer justicia a la realidad.

⁴ La idea está tomada de Rosado, quien además recuerda que lo descubierto en esos bajos fondos sin embargo “nunca se hace público” (“Cuerpo ausente” 227).

La máscara se analiza en esta novela también en su acepción más simbólica⁵, como tapadera moral y social de la gente que rodea al detective Conde. Ésta es la razón por la que al final de la novela decide quitarse la máscara de policía y convertirse en escritor. Tal es el abuso de máscaras en la sociedad que en una de sus reflexiones Conde habla de “carnaval” para referirse a la realidad:

Y la máscara facial debía ser algo esencial en el propósito revelador de esa máscara moral con la que ha vivido mucha gente en algún momento de su existencia: homosexuales que aparentan no serlo, resentidos que sonríen al mal tiempo, brujeros con manuales de marxismo bajo el brazo, oportunistas feroces vestidos de mansos corderos, apáticos, ideólogos con un utilísimo carnet en el bolsillo: en fin, el más abigarrado carnaval en un país que muchas veces ha debido renunciar a sus carnavales. (*Máscaras* 166)

Se convierte entonces la realidad en una farsa que permite a Leonardo Padura una crítica si cabe más mordaz a la vez que trágica de los restos de una esperanza revolucionaria que alguna vez le acompañó. Con Mijaíl Bajtín recordamos, además, la metáfora del carnaval como elemento dialógico que rompe las barreras entre el poder y lo popular. Bajtín establece esta ya famosa distinción entre cultura popular y cultura dominante muy al comienzo de su tesis sobre la obra de Rabelais. Bajtín propone que en esta oposición se crea una naturaleza dual:

Los ritos cómicos reflejan la forma de culto no oficiales (la Iglesia, Estado feudal), por lo que ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado de un mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas. Esto creaba una especie de *dualidad del mundo*. (11)

La estructura del policial, en este sentido, se revela como una forma de carnaval donde se interrelacionan ambos mundos y se dejan al descubierto realidades impensables. *Máscaras*, en concreto, busca la completa alteración de la realidad y usa para ello remover conciencias con el crimen inicial que no deja de ser el más grotesco de los presentados hasta ahora por Padura, al implicar un cadáver trasvestido en personaje de

⁵ Gutiérrez-Mouat, al desarrollar el concepto de crítica cultural trasatlántica de la posdictadura, también recuerda la puesta en escena así como el uso de la máscara como herramienta que revela el dolor y el trauma: “¿Quién puede olvidar los rostros pintados de blanco –óvalos de yeso, máscaras mortuorias, espectros– que los manifestantes anti-pinochetistas exhibieron en Londres para representar a los desaparecidos en el momento del juicio contra Pinochet? [...] O a los sobrevivientes de la tortura en Argentina, que en 1986 por primera vez se identificaron entre sí en una marcha de resistencia sacándose las máscaras blancas que les cubrían el rostro” (146).

otro escritor que fue ninguneado por homosexual; y al poner sobre la escena, o mejor dicho, el escenario, la condición dual de la realidad. De esta manera, explica Bajtín que:

La imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución [...] El otro rasgo indispensable, que deriva del primero, es su ambivalencia, los dos polos del cambio: el nuevo y el antiguo, lo que muere y lo que nace, el comienzo y el fin de la metamorfosis, son expresados (o esbozados) en una u otra forma. (28)

La imagen grotesca que Bajtín explora señala más que una deformidad, un elemento en proceso de cambio, deformado en el sentido de que no ha llegado a completarse. Esta metáfora vale no sólo para esa sociedad cubana de 1989, sino también para el propio Conde que está sufriendo en esta novela más que nunca su necesidad de cambio. La imagen grotesca y lo carnavalesco funcionan en este libro como catalizadores para la exploración de esas vías de comunicación entre esferas sociales.⁶ Wilfredo Mattos Cintrón, explica la existencia de la novela policial desde este punto de vista y afirma que la reflexión sobre el poder “se da a partir de un punto nodal, allí donde se anudan las relaciones sociales que asumen la figura de la transgresión” (56).

En este contexto, la escritura es un elemento desenmascarador hacia el futuro, pero al mismo tiempo entonces funciona como vía de entrada a la esfera del poder en tanto des-cubridora de verdades si no para el presente de la escritura, para un futuro lector. Es en este sentido que Arturo Marqués revela a Mario Conde que su silenciamiento ha sido solo de cara a la sociedad. En su encierro voluntario, ha seguido escribiendo para que permanezcan sus textos: “Por lo que le dije antes: mi personaje debe sufrir el silencio hasta el fin. Pero ése es el personaje: el actor ha hecho lo que debía hacer, y por eso seguí escribiendo, porque, como a Milton, un día van a recordar al escritor y nadie será capaz de mencionar al triste funcionario que lo hostilizó” (*Máscaras* 226). En este sentido, el futuro del que habla Marqués ya se ha cumplido: ¿quién recuerda hoy día a los hostigadores de Virgilio Piñera?

La neblina del ayer (2005), tal y como Padura refleja en su nota final, rescata a Mario Conde muchos años después de haberse retirado de la policía,⁷ pero también años antes de lo previsto por el propio Leonardo Padura: “Y como no conozco a nadie más empecinado y capaz para emprender esa persecución, pues decidí entregarle esta

⁶ Rosado también se fija en el análisis de las clases sociales y observa la obra de Padura en función a la confidencialidad porque los investigados forman parte de las altas esferas. Basa su argumentación entre otras cosas en el detalle con el que siempre Mario Conde hace inventario de los materiales que hay en las casas de los interrogados, así como en la localización de sus casas (“Cuerpo ausente” 222-23).

⁷ Se menciona en la página 120 el paso de 15 años desde su reencuentro con Tamara, que ocurre en la novela *Vientos de cuaresma*. Ésta, al igual que las demás de la tetralogía, se sitúa en 1989, con lo que *La neblina del ayer* es contemporánea a su escritura (2004).

historia al Conde, tan amante de los fantasmas del pasado” (*Modernidad* 357). La investigación esta vez está construida en torno a una biblioteca. Desde su retirada de la policía, Mario Conde se ha dedicado a la compra-venta de libros usados en La Habana, y a reunir fuerzas para escribir. Su grupo de amigos, los mismos, –menos Andrés que se fue a Estados Unidos en busca de otra vida– siguen siendo el único valor que Conde reconoce como el que da sentido a su existencia, así como las imposibles comidas de Josefina y la ahora casi más esposa que amante, Tamara.

La trama comienza en la biblioteca de los Montes de Oca, a donde Mario Conde acude tras una llamada de los ahora propietarios y antes sólo encargados de la casa, Amalia y Dionisio Ferrero, para comprar algunos libros. Esta biblioteca perteneció a los dueños de la casa, que dejaron todas sus propiedades a cargo de los Ferrero y huyeron a Estados Unidos. Aquí comienza un retrato de Cuba paralelo al de la novela a través de los títulos que se encuentran en la biblioteca y que sigue su curso hasta el final de la misma. Durante la inspección de uno de los libros, un recetario –aquí de nuevo el recordatorio recurrente de Leonardo Padura hacia la comida–, se cae la foto de Violeta del Río, una cantante de boleros que, después descubrimos, fue asesinada. Desde el comienzo, además, la narración se intercala con unas cartas resaltadas en cursiva que tienen que ver con la historia de la cantante y la familia Montes de Oca, sugiriendo que la historia de Violeta Rojo está ligada a la de la familia que poseía la biblioteca. Estas cartas que leemos son las que la madre de Amalia y Dionisio ha ido enviando a quien fue su amor, Alcides Montes de Oca, a Estados Unidos, aunque él no las recibiera. Éste huyó al país del norte cuando Violeta Rojo, su amante, aparece asesinada, convencido de que ha sido la madre de Amalia y Dionisio quien la mató. Es la investigación de tal muerte lo que incita a Mario Conde a rebuscar en el pasado.

Al igual que en *Máscaras*, el vocabulario teatral conforma la vida del Conde en esta novela: “Conde comenzó a pensar, hasta llegar a convencerse, que nunca había existido margen para lo fortuito, que todo había estado dramáticamente dispuesto por su destino, como un espacio teatral listo para la función que sólo se iniciaría con su desestabilizadora irrupción en escena” (*La neblina* 15). Más posmoderno que nunca, el Conde se sabe escrito y que realmente forma parte de una escena. Si consideramos además lo antes dicho para el cuarto libro de la tetralogía, tendremos entonces que aceptar el juego narrativo, ya que esta novela sería producto de la pluma del Conde al escribir sus memorias. Recordemos, así, que es la escritura la que salva del olvido y la que, al actualizarse en manos del un futuro lector, redime al escritor y su historia, como Alberto Marqués proponía. Esta idea, presente en las demás novelas de la serie, se repite aquí también: “¿Qué pasaría con su pasado y con su memoria si no los ponía en blanco y negro, a salvo del tiempo y del olvido?” (*La neblina* 350).

A pesar de ser una novela más alejada de la investigación policial, sí presenta ligazón con las demás de la serie, coincidiendo en *leit motifs* como las observaciones meteorológicas –“temiendo por la inminente tormenta que anunciaba la acelerada

reunión de nubes negras sobre la costa cercana” (*La neblina* 19-20)–; la presencia de los banquetes de Josefina, el mismo diálogo con sus amigos sobre qué música poner mientras se reúnen a beber y que siempre acaba con el mismo resultado; o las reflexiones sobre si ser o no policía es parte de la naturaleza del Conde y que están estrechamente relacionadas con las premoniciones que se quedan “prendida(s) a la piel de su tetilla izquierda” (*La neblina* 40) que el Conde sufre cuando sabe que algo no va bien. Estas reflexiones, que aparecen diseminadas por toda la novela, llegan a hablar de “adicción” al oficio (Padura, *Modernidad* 102), parecen resolverse hacia el final de la misma en un largo y desengañado parlamento, donde admite que nunca “se sentía bien como policía” y que alguna vez soñó “con arreglar” el mundo un poco. Este emotivo parlamento contiene frases al respecto como: “Ahora sé que nadé contra la corriente”, “si antes era un agnóstico, ahora soy un descreído”, “Viejo, ya no creo ni en las cuatro nobles verdades de que habla un amigo mío... Si acaso en la amistad, en la memoria, y en algunos libros” (*La neblina* 286).

Relacionado precisamente con este desengaño, en *La neblina del ayer* se desarrolla además un tema que ya aparece esbozado en el último de la tetralogía, *Paisaje de otoño*: la pérdida de sentido de los ideales de la Revolución cubana ante la caída de la Unión Soviética. Esas reflexiones, antes en boca de Andrés, se materializan de nuevo en este libro en palabras esta vez del Conde: “Nos hicieron creer que todos éramos iguales y que el mundo iba a ser mejor. Que ya era mejor [...]” (*La neblina* 45). No es la única alusión, también los apagones y las penurias son listadas (49), o las recetas “imposibles” –por falta de medios– contenidas en un libro de cocina (51). Se detalla además la corrupción del poder a través de la trama urdida entre Lansky y Alcides Montes de Oca para montar negocios de prostitución y casinos, así como acabar con Batista; y la eterna presencia de la droga, que “está más cara y más adulterada” (140). Las descripciones de los barrios más empobrecidos y marginados de La Habana son también más extensas que en sus otras novelas. Así ocurre con el triángulo contenido entre la “Calzada de Monte”, la calle “Esperanza” y la calle “Ejido”, donde Conde hace varias incursiones en esta novela y se pregunta “cómo era posible que en el corazón de La Habana existiera aquel universo pervertido donde vivían personas nacidas en su misma ciudad, pero que a la vez le podían resultar tan desconocidas, tan irreales en su acelerada degradación” (*La neblina* 217). Conde en esta novela en particular reconoce la pérdida de identidad de La Habana mientras conoce nuevos lugares y se adentra en otros barrios. Es en este sentido que afirmo que esta novela tiene un componente más social que las anteriores, presentando mayor número de pasajes en los que se narra la situación del país y describiendo barrios y modos de vida.

Explicaba antes que la novela combina la investigación de Conde con el intercalamiento de cartas escritas por la madre de la asesina a Alcides Montes de Oca, su amor, a su vez enamorado de la asesinada, la cantante de boleros Violeta del Río. Esta técnica permite al lector ir sacando sus propias conclusiones, si bien se tienen

más pistas a medida que avanza la novela. El descubrimiento de quién es la asesina ocurre de manera entonces paralela entre las dos historias, la narrada (supuestamente) por el Conde y que estamos leyendo y la, en letra cursiva, narrada por la madre de la asesina en las cartas dirigidas a Alcides Montes de Oca, en las que le cuenta que ha decidido investigar quién ha matado a Violeta del Río para liberarse de la culpa que él le ha injustamente dirigido a ella. Así, a medida que se revelan las cartas, la propia madre de la asesina va descubriendo también la trama. Al final de la novela, pues, tres personas han descubierto el asesinato: la madre primero, el lector después y el último cronológicamente, el Conde. De nuevo, la escritura des-cubre una verdad.

Escribir, para el Conde, es un modo de hacer justicia, que no encuentra en el exterior. Al poner por escrito sus memorias, se libera y se llega a una forma de justicia. La escritura, es, pues, redención. Irónicamente es un detective el que descubre que la justicia sólo se encuentra en la escritura, en pasar el conocimiento del hecho criminal a otra generación, y no donde debería encontrarse: en el Estado. Con las escritura de las novelas, el Conde —el hombre— se trasciende a sí mismo y se “reencarna” en esos otros, los lectores, que encontrarán en cada libro “una palabra, una frase, una idea que espera por su lector” (Padura, *Modernidad* 167). Es por eso que el Conde admira, en *La neblina del ayer*, que la biblioteca haya resultado inmune a la crisis, apoyando esta idea de que la palabra escrita es más poderosa que una detención cualquiera, o más allá, el descubrimiento de una verdad que siempre será parcial:

Quizás el hecho de saber que, por más de cuatro décadas de huracán revolucionario, aquel tesoro se había mantenido indemne —justo hasta su llegada a aquel recinto— como ofrenda de una promesa inalterable, contribuía a la existencia de aquella molesta sensación. Conocer que tres generaciones de una familia cubana habían dedicado dineros y esfuerzos en la maravillosa convocatoria de aquellos cinco mil volúmenes, llegados de medio mundo para ocupar un sitio en esas estanterías inmunes a la humedad y el polvo, se le revelaba como un acto de amor que él ahora destrozaba sin piedad. (*Máscaras* 166)

José A. Rosado advierte en el género policiaco que

la constante alusión a la tradición literaria, remite a la cultura barroca, al espacio de la biblioteca, al libro y se utiliza para revelar el artificio: el juego de máscaras, el engaño, las versiones discursivas y la representación de cuerpos, vigilantes y vigilados, actuando en el gran teatro panóptico del estado. (“Cuerpo ausente” 219)

De acuerdo con Rosado en esta afirmación, habría que dar un paso más en esta búsqueda que se efectúa en *La neblina de ayer* para afirmar que la presencia de la biblioteca donde Conde va encontrando hitos de la historia de Cuba funciona en un doble plano significativo: por un lado recuerda a los cubanos su procedencia, sus

particularidades culturales y por otro es un espejo del deterioro y descuido que tal pasado está sufriendo, así como devuelve el reflejo del presente en el que se miran los personajes, ya que el pasado no difiere del presente. Obviamente, este juego de espejos y la remisión a la biblioteca remiten a la “Biblioteca de Babel” de Borges, metáfora del universo, donde están cifradas todas las verdades y ninguna, donde los ciclos se repiten y ésa es su verdad, su orden. Padura utiliza la biblioteca en efecto como recordatorio a los cubanos de que su pasado todavía es presente, o si se quiere, que se está repitiendo en el presente.

En este contexto, la escritura cobra un valor de verdad en el momento en que se inserta en la historia. Marqués escribe porque es su verdad, y porque es lo que quedará en la historia. Por eso comienza también a escribir Mario Conde. Habrá, entonces, que volver a Borges, quien recuerda en “Pierre Menard, autor del Quijote” la idea proveniente del *Quijote* de que la verdad es “madre” de la historia (113). La lectura de Conde y Marqués se tiñe de esperanza hacia un lector futuro que la actualice, a la vez que sirve como alivio para el presente. Con el Borges de Pierre Menard, pero también de la Biblioteca, la lectura siempre será diferente e individual. La esperanza, pues, se escapa del presente, pues no cobrará sentido en la escritura, sino en la lectura futura, individual:

As a practice of the loss of speech, writing has no meaning except outside itself, in a different place, that of the reader, which it produces as its own necessity by moving toward this presence it cannot reach. It goes toward a speech that will never be given it and which, for that very reason, constructs the movement of being indefinitely linked to an untethered, ab-solute response, that of the other. From this loss writing is formed. (Certeau 195)

La biblioteca en *La neblina del ayer* cobra, en última instancia, una tercera significación si es entendida después de recordar a Borges. En un último juego de espejos, el libro que estamos leyendo está también escrito por el protagonista, y por lo tanto, el propio Mario Conde está siendo escrito y, en una última vuelta de tuerca, desde *Pasado perfecto*, sabe que va a ser escrito. Entonces, la realidad de lo que leemos se viste una máscara, ¿hasta dónde es actuación la del protagonista que sabe que va a ser escrito por su propia mano? Es en este sentido en que esta novela, más que las demás, complica la relación entre lector, escritor, obra y personaje. Mediante un análisis diferente, Rosado llega a conclusiones parecidas:

Sus novelas crean, al modo cervantino, la imagen del manuscrito encontrado, la relación autor-lector-texto-personaje, el texto dentro del texto propio de la caja china que, como evidencia barroca, transforma la narración en propuesta, casi manifiesto estético sobre el policial cubano, a la vez que problematiza las distinciones entre

discurso literario y los discursos del poder que ostentan la pretensión de representar la “realidad”. (“Cuerpo ausente” 222)

Expuesto este juego de máscaras y espejos, el cuestionamiento de la realidad deja poco lugar a la esperanza si condicionamos las actuaciones de los personajes de acuerdo a su conocimiento de saberse actores de una obra literaria. Padura, con este giro paródico en *Pasado perfecto*, abrió la caja de pandora al permitir la entrada a la duda a través de aceptación de la interpretación de Conde sobre la realidad, por un lado, y el estilo omnisciente que Padura emplea para todos los elementos de la narración, menos para Conde, quien es curiosamente, el propio autor de las novelas. En efecto, la realidad se cubre de máscaras y preguntas que obligan a cuestionarse más allá por la verdad de los demás discursos, destapando entonces también, el del poder y el del sistema.

Si la escritura, entonces, se revela como arma a la vez que introduce nuevas preguntas, cabría entonces cuestionarse si existe alguna realidad verdaderamente enunciable.

OBRAS CITADAS

- Badiou, Alain. *Theoretical Writings*. Ray Brassier y Alberto Toscano, trads. Londres: Continuum, 2004.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1999.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Vol. 2. Barcelona: Emecé, 1996.
- Certeau, Michel de. *Practice of Everyday Life*. Vol. 1. California: U of California P, 2011.
- Epple, Juan Armando. “Entrevista con Leonardo Padura.” *Hispanamérica* 24.71 (1995): 49-66. Print.
- Gutiérrez- Mouat, Ricardo. “Postdictadura y crítica cultural transatlántica”. *Iberoamericana* 21 (2006): 133-50.
- Mattos Cintrón, Wilfredo. “Novela negra, novela política”. *La Torre (Nuestros detectives, la novela policial iberoamericana, edición especial)* (2010): 55-64.
- Mora, Rosa. “Entrevista con Leonardo Padura. ‘Con boleros y libros rondo homenaje a la cultura cubana’”. 24 jun 2005 <http://elpais.com/diario/2005/06/24/cultura/1119564008_850215.html>. 2 sept 2015.
- Padura, Leonardo. *Adios, Hemingway*. Barcelona: Tusquets, 2006.
- _____. *La cola de la serpiente*. La Habana: Unión, 2007.
- _____. *Máscaras*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- _____. *Modernidad, postmodernidad y novela policial*. La Habana: Ediciones Unión, 2000.
- _____. *La neblina del ayer*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- _____. *Paisaje de otoño*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- _____. *Pasado perfecto*. Barcelona: Tusquets, 2009.

- _____. *Los rostros de la salsa*. La Habana: Ediciones Unión, 1997.
- _____. *Vientos de cuaresma*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- Rosado, José A. “Cuerpo ausente, cuerpo presente: engaños, artificios y mirada barroca en la novela negra de Leonardo Padura”. *Una ventana a Cuba y los Estudios cubanos*. Ed. Amalia Cabezas, Ivette N. Hernández Torres, Sara Johnson y Rodrigo Lazo. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Callejón, 2010. 211-42.
- _____. “El cuerpo del delito”. *La Torre (Nuestros detectives, la novela policial iberoamericana, edición especial)* (2010): 122-33.
- _____. “El género policial en Puerto Rico: El periodismo investigativo, el encubrimiento y el enigma histórico.” *Revista de Estudios Hispánicos* 27.2 (2000): 351-62.
- Rosell, Sara. “La (re)formulación del policial cubano: la tetralogía de Leonardo Padura Fuentes.” *Hispanic Journal* 21.2 (2000): 447-58. Print.
- Smith, Verity. “A Formula for Hard Times: An Introduction to the Crime Fiction of Leonardo Padura Fuentes and an Interview with the Author.” *Hispanic Research Journal* 2/1 (2001): 61-74.
- Vattimo, Gianni. *The End of Modernity*. Baltimore: The John Hopkins UP, 1988.

Palabras clave: Leonardo Padura – Mario Conde – policial – verdad – escritura – máscara

Recibido: agosto 2016

Aceptado: mayo 2017