

# Persona y representación: Virgilio Piñera en *Máscaras* de Leonardo Padura

Por Homero QUEZADA\*

**E**N *LAS CUATRO ESTACIONES*, tetralogía policiaca del escritor cubano Leonardo Padura, cada una de las novelas que la integran transcurre durante un periodo climático determinado. La primera, *Pasado perfecto* (1991) acaece en invierno, en el lapso de los primeros días de 1989. Las subsiguientes, *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998) abarcan, una a una, el ciclo estacional correspondiente a ese mismo año. De manera sintomática, la cuarta y última novela coincide con la temporada de huracanes, y uno de ellos, sañudo, incontrolable y destructor, irrumpe en las páginas finales como un presagio fatídico acerca del futuro próximo de la Isla.<sup>1</sup> En efecto, la época atañe a una etapa de transición y dificultades especialmente tormentosas en la historia reciente de Cuba.

Como en otros textos pertenecientes al denominado *neopolicial iberoamericano*, en *Las cuatro estaciones* se trasluce una resuelta intención de escudriñar el horizonte inmediato, en un contexto predominantemente urbano, a través de una amplia gama de conflictos sociales, entre ellos “la corrupción, el arribismo político, los problemas de la droga, la prostitución, la marginalidad”.<sup>2</sup> Si bien que, de acuerdo con las pautas establecidas, el enigma a resolver se despliega en las cuatro novelas, éste se aprovecha, asimismo, como un marco para exhibir aspectos relacionados con diversos tipos de crisis, desde las políticas y económicas hasta las ideológicas y existenciales.

De este modo, en *Pasado perfecto* se esclarece el asesinato del connotado director de una empresa estatal cuyo enriquecimiento

---

\* Técnico académico del Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información de la Universidad Nacional Autónoma de México; e-mail: <quezada@iibi.unam.mx>.

<sup>1</sup> Aunque el ciclo de *Las cuatro estaciones* concluye con *Paisaje de otoño*, Mario Conde, el personaje central de las novelas, es también protagonista de las posteriores *Adiós Hemingway* (2001) y *La neblina del ayer* (2006).

<sup>2</sup> Citado por Juan Armando Epple, “Leonardo Padura”, *Hispanérica. Revista de Literatura* (Universidad de Maryland), año 24, núm. 71 (agosto de 1995), p. 60.

estuvo marcado por el robo; en *Vientos de cuaresma* la víctima es una joven profesora de preuniversitario que resulta ser lo opuesto al modelo de virtuosismo revolucionario que simulaba encarnar; en *Máscaras* se investiga el homicidio de un travesti y se revela el engaño que mantuvo un alto funcionario del gobierno para obtener beneficios personales incalculables; en *Paisaje de otoño*, finalmente, se desentrañan los fraudes de un ex servidor público, exiliado en Miami, que regresa a la Isla en busca de una obra de arte valuada en millones de dólares y que, en ese afán, tropieza con la muerte.

En abierta oposición a la novelística policial escrita en Cuba durante los años setenta y parte de los ochenta, tan esquemática y “permeada por un realismo socialista que tenía mucho de socialista pero poco de realismo”,<sup>3</sup> Leonardo Padura rechaza el simplismo épico de aquellos contenidos en los cuales, por un lado, los *malos* eran siempre agentes externos, lacayos de la Central Intelligence Agency (CIA), enemigos confesos de la Revolución Cubana y, por otro, los *buenos* eran intachables y eficientes policías que, junto a ciudadanos de integridad invulnerable, se encargaban de preservar el orden y la paz isleña. Por el contrario, Padura opta por la vía de la crítica social, cultural y política, más afín a la complejidad de la novela negra, y enfila sus invectivas a denunciar las tropelías y abusos de “los altos y ricos funcionarios burgueses, la Policía Interna, la política cultural cubana de los setenta y ochenta y el uso de las máscaras ideológicas”.<sup>4</sup>

El teniente de homicidios Mario Conde, personaje central de la tetralogía, es un hombre solitario, nostálgico y desencantado que posee sin embargo un agudo sentido de la intuición, y hasta de clarividencia, que lo ha hecho sobresalir como uno de los mejores investigadores en la Central de Policía de La Habana, donde trabaja desde hace diez años.

Escritor encubierto, Conde es una suerte de antihéroe que padece un obstinado sentimiento de culpa y que, para mitigar su amargura, cultiva la amistad como una de las pocas satisfacciones de su devenir cotidiano. Los amigos, la adolescencia remota, los cigarrillos, el ron, algunos libros, algunos acordes, constituyen los asideros

---

<sup>3</sup> Leonardo Padura, “Modernidad y posmodernidad: la novela policiaca en Iberoamérica”, en *id.*, *Modernidad, posmodernidad y novela policial*, La Habana, Ediciones Unión, 2000, p. 153.

<sup>4</sup> Clemens A. Franken K., “Leonardo Padura Fuentes y su detective nostálgico”, *Revista Chilena de Literatura* (Universidad de Chile), núm. 74 (abril de 2009), p. 48.

a los cuales Conde se aferra para salvaguardar sus días del tenaz acoso de una vida a punto del naufragio.

Pese a las contrariedades, Conde mantiene una honradez y una lealtad a prueba de catástrofes, y aunque muchas veces se halla terriblemente incómodo en su labor de policía, su apego a la justicia le impide renunciar al cargo a partir de la lacónica pero terminante convicción de que “no me gusta que los hijos de puta hagan cosas impunemente”.<sup>5</sup>

No obstante, la rectitud de Mario Conde, aunada a su acopio de “códigos sagrados como [...] la amistad, la fidelidad, la decencia y la creencia en el poder salvador de la literatura”,<sup>6</sup> continuamente se desbarata al colisionar contra una atroz realidad que lo obliga a preguntarse: “¿Será posible volver atrás y desfacer entuertos y errores y equivocaciones?”<sup>7</sup> El quijotesco Conde, acongojado, se responde que no, pero que él, con todo, aún puede ser invencible.

Ofrecer un personaje de linaje ficticio se revela, así, como un propósito ostensible de Padura, más allá del designio de pormenorizar una trama realista. Los dominios en los que se desplaza Conde, parece subrayar el autor, no corresponden al ámbito del mundo palpable, sino a uno de los universos posibles de la literatura. La nota con la cual inicia *Máscaras* así lo confirma: “Mario Conde es una metáfora, no un policía”.<sup>8</sup> Y lo ratifica la aseveración de intertextualidad que Padura plantea al referirse, en dicha nota, a la licencia de citar sin comillas algunos pasajes de los Evangelios, así como de Virgilio Piñera, Severo Sarduy, Dashiell Hammett, Abilio Estévez, Antonin Artaud, Eliseo Diego, Dalia Acosta y hasta del propio Leonardo Padura, precisando humorísticamente que: “En más de una ocasión los transformé y hasta los mejoré”.<sup>9</sup>

La intertextualidad manifiesta —en la cual se hace patente una narrativa acompañada de muchas otras voces literarias, así como la creación de personajes declaradamente ficticios— permite entablar un fascinante contrapunto entre la realidad reflejada y la realidad imaginada; de esta manera la tetralogía de Padura elude una imitación estéril en la que se transcribiría de modo automático una copia servil del entorno tangible, y da paso a una representación

<sup>5</sup> Leonardo Padura, *Pasado perfecto*, Barcelona, Tusquets, 2010, p. 90.

<sup>6</sup> Carlos Uxó, “Interview with Leonardo Padura Fuentes”, en *id.*, ed., *The detective fiction of Leonardo Padura*, Manchester, Manchester Metropolitan University, 2006, p. 32.

<sup>7</sup> Leonardo Padura, *Máscaras*, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 233.

<sup>8</sup> Nota del autor en *ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

colmada de creatividad. Más que un calco del medio, el discurso es un producto en el que se vislumbran acontecimientos del pasado real sustituidos o matizados por eventos potenciales.

Sin duda, de las cuatro novelas, es en *Máscaras* donde la representación creativa se desplaza por las sendas de mayor libertad y sugestión. Entre otras directrices argumentales, sobresale el obvio homenaje a Virgilio Piñera, figura proyectada en un incesante juego de subterfugios a través del cual se involucra el desarrollo de una idea en disyuntiva: por un lado, un proceso unido al reconocimiento del mundo visible, constatable, histórico y, por otro, una actividad eminentemente ficticia que establece una categórica diferencia con respecto a esa realidad efectiva. Socavando los recursos de un realismo constreñido, candorosamente mimético, Padura aborda los avatares de un personaje reconocible apoyándose no sólo en el testimonio, sino también en la fantasía, con lo cual genera la dimensión de un hecho que desemboca en cavilaciones, dudas e inquietudes y que, inevitablemente, reavivará recuerdos elusivos y poco venturosos.

*Máscaras* fue galardonada con el Premio Café Gijón de 1995. Una de sus críticas más notorias encara la represión cultural ejercida en Cuba durante los años setenta. Dicha represión recaía sobre todo en los artistas y educadores homosexuales por medio de la denominada “parametración”, cuyo soporte jurídico se apuntalaba en impedir conductas socialmente reprobables, contrarias a los valores de la ideología revolucionaria de la época y cuyo ominoso efecto fue una purga masiva de intelectuales “no idóneos” que fueron desterrados del mundo cultural y condenados al ostracismo.

En la novela las secuelas de esta política restrictiva se condensan en el aciago destino de Alberto Marqués, representación enmascarada del poeta, narrador y dramaturgo Virgilio Piñera. Éste como es sabido, terminó la última década de su vida arrinconado en algún puesto de ínfimo nivel, lamentando en silencio la total censura de su obra, y hasta de su nombre, tras haber sido clasificado por las autoridades de su país como una persona social y culturalmente nociva a causa, sobre todo, de sus preferencias sexuales y de su postura estética irreductible.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Carlos Espinosa, *Virgilio Piñera en persona*, La Habana, Ediciones Unión, 2003; véase especialmente el capítulo IX, “*Les ponts son coupés* (1971-1979)”, pp. 272-369.

La intriga policial de *Máscaras* comienza con la aparición del cuerpo de un joven travesti en el Bosque de La Habana, estrangulado con una banda de seda roja y enfundado en un vestido del mismo color, la mañana de un 6 de agosto, conmemoración católica de la Transfiguración de Cristo. Alexis Arrayán, la víctima, además de haber sido hijo del encumbrado diplomático Faustino Arrayán, había vivido durante los últimos meses bajo el techo del dramaturgo Alberto Marqués. Por tal motivo, el teniente Mario Conde inicia la pesquisa en el domicilio de este último, luego de consultar un expediente facilitado por el Ministerio de Cultura, en el cual se detalla el perfil del artista como

homosexual de vasta experiencia depredadora, apático político y desviado ideológico, ser conflictivo y provocador, extranjerizante, hermético, culterano, posible consumidor de marihuana y otras drogas, protector de maricones descarriados, hombre de dudosa filiación filosófica, lleno de prejuicios pequeñoburgueses y clasistas.<sup>11</sup>

A partir de un repudio recíproco, los encuentros entre Conde y Marqués evolucionan: cursan por una etapa de reconocimiento y aceptación y concluyen en un trato de mutua simpatía y afecto. Aunque Virgilio Piñera murió en 1979, en la novela Alberto Marqués continúa recluido en su casa del Vedado, arisco, resentido, virulento, pese a que a la sazón, finales de los años ochenta, ya no es considerado de riesgo social extremo; por el contrario, al menos en el ámbito de los artistas y literatos se le aclama como “un monumento vivo a la resistencia ética y estética”,<sup>12</sup> aun por aquellos que lo calumniaron y por quienes, en los momentos de mayor desdicha y soledad del dramaturgo, le negaron la más mínima muestra de solidaridad. La investigación, a la vez que va despejando las incógnitas relativas a la solución del crimen, sirve de coartada para exponer distintas reflexiones en torno de las máscaras sociales, personales, ideológicas y estéticas de un periodo significativo en la vida literaria de Cuba.

El retrato de Alberto Marqués, pálido, escuálido, desmejorado, coincide con el de un Piñera abatido por el peso de los infortunios. Desde el primer diálogo entre Conde y Marqués en la sala de éste, el lugar se convierte en escenario dramático, un área sombría, aunque iluminada gracias a una ventana que deja entrar un chorro

---

<sup>11</sup> Padura, *Máscaras* [n. 8], p. 41.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 62-63.

de luz dirigida a los interlocutores, como un reflector. Alberto Marqués, hostil, le refiere a Mario Conde que Alexis Arrayán no era travesti, pero sí homosexual, que su vocación frustrada fue la actuación y que el vestido que llevaba puesto la noche de su deceso estuvo confeccionado por él mismo, por Marqués, para el último y abortado reestreno de *Electra Garrigó*, la célebre obra de Virgilio Piñera, aún valorada como la pieza dramática que inauguró el teatro moderno en Cuba.

De manera inesperada, Alberto Marqués, representación definida de Virgilio Piñera, deja de ser éste para adquirir un estatus de personaje desgajado de su referente real. La urdimbre ficticia de *Máscaras* denota una estrategia en la cual se alterna la identidad de personajes reales y personajes imaginarios, lo que genera una vertiginosa sucesión de semblantes embozados que refuerza la discusión acerca del disimulo, la hipocresía y el travestismo moral que se extiende a lo largo de toda la novela. De modo que la condición desfavorable de Alberto Marqués, además de la de Piñera, representa las aflicciones de individuos concretos, como José Lezama Lima, Reinaldo Arenas, Antón Arrufat o cualquier otro escritor cubano cuya obra haya sido estigmatizada durante esa pavorosa etapa.

Alberto Marqués es, entonces, la máscara de Virgilio Piñera, pero también un sujeto de índole ficticia, con derecho propio a existir en la literatura; quizás por eso, cada vez que aparece en la novela, su actuación concierne a pasajes en los cuales el espacio que lo circunda se convierte en un escenario, en la afirmación explícita de la obra dentro de otra obra, del ser o no ser, de la máscara o la persona.

Y precisamente la palabra *persona*, en su origen, significaba *máscara*. En efecto, la etimología del término *persona* se encuentra muy ligada al teatro y a algunos de los derivados de éste: por un lado, al sonido proferido por la voz de los actores; por otro, a la representación de las acciones humanas. Las máscaras, cuya elaboración permitía amplificar notablemente la voz del actor, reproducían semblantes específicos que podían apreciarse a distancia. Así, además de intensificar el sonido de los parlamentos y ser las caretas de los actores, las máscaras, eventualmente, pasaron a designar a éstos. Una máscara (en griego, *prósopon*) comenzó a ser una persona, un individuo de nuestra especie, pero también un

personaje, un ser cuya presencia se materializa en el terreno de la ficción artística.<sup>13</sup>

Durante las representaciones dramáticas, las máscaras griegas velaban el rostro para asumir determinados rasgos, imprescindibles para consumar un suceso ficticio que, en conjunto, simbolizaba un ritual en el que se aglutinaban las concepciones esenciales de la vida, el destino, la ley o el castigo.<sup>14</sup> Los actores del teatro griego tenían que transmitir una naturaleza coherente con el temperamento que los definía, no sólo adoptando un carácter verosímil, sino también a través del uso de una máscara, cuya función debía traducir, de manera simple e inmediata, la categoría del personaje: la edad, el sexo, la índole.

La noción de *persona*, por cierto, fue empleada por Carl G. Jung como un arquetipo inherente a la pose, el papel o la máscara que nos adjudicamos en sociedad para interactuar adecuadamente con los demás; la máscara, en tanto oculta el rostro, es capaz de alterarlo a conveniencia. La energía arquetípica de la máscara jungiana está orientada a una adaptación tanto a la realidad como a la colectividad.<sup>15</sup>

En la novela de Padura, el dramaturgo Alberto Marqués en el papel de Virgilio Piñera (o viceversa) monta la escenografía conveniente para representar sus entrevistas con el investigador Conde; así, aparte de la información que le brinda a éste acerca de la biografía de Alexis Arrayán (en la que pone el énfasis en el mutuo desprecio tendido entre éste y su padre), irá rememorando, en peripecias intercaladas, su última estancia en París, hacia finales de los años sesenta. A través de un relato imbricado en la obra que se está escenificando, como en una estructura abismada, Marqués reseña distintas aventuras en compañía de “el Recio”, intelectual fácilmente identificable con Severo Sarduy, y de otro personaje homosexual designado misteriosamente como “el Otro Muchacho”. El dramaturgo evoca cómo se le ocurrió el nuevo diseño del vestido que tendría que lucir la actriz que interpretara a *Electra Garrigó*,

---

<sup>13</sup> Significativamente, en francés, una de las acepciones de persona (*personne*) es *nadie*, una indeterminación ontológica, un vacío.

<sup>14</sup> Pedro E. Badillo, “La tragedia”, en *id.*, *El teatro griego: estudios sobre la tragedia, la comedia y la estructura dramática de las obras*, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 2002, p. 13.

<sup>15</sup> Edgar C. Whithmont, “La persona: la máscara que usamos en el juego de vivir”, en Carl G. Jung, Joseph Campbell, Esther Harding *et al.*, *Espejos del yo: imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*, Barcelona, Kairós, 2007, p. 39.

y da cuenta de las teorías acerca del mimetismo y la simulación del travesti expuestas por “el Recio”.<sup>16</sup> La narración, al principio nebulosa para Conde, será, no obstante, una clave importante en el clímax de la novela.

Poco a poco, Alberto Marqués referirá a Conde una versión del pasado que éste ignoraba, al mismo tiempo que lo animará a conocer una parte del mundo artístico homosexual de La Habana, pese a las reticencias y prejuicios del policía, que al inicio no vacila en admitir su franca homofobia.

El recelo de Conde cederá gradualmente al asimilar las brutales restricciones que sufrió la obra de Alberto Marqués y compararlas con la censura que él mismo soportó en la adolescencia, cuando la revista escolar en la cual participaba como incipiente narrador fue prohibida por incitar un arte escapista y sin compromiso revolucionario, según juicio de la autoridad correspondiente.

La cordialidad progresiva entre el policía y el dramaturgo ayudará no sólo a solucionar el crimen, sino también, en un plano simbólico, a fincar una posición de desagravio a los intelectuales cubanos que sobrellevaron la condena de una sexualidad regulada y de una estética normativa. Padura, a través de la voz indignada de Alberto Marqués, juzga necesario afianzar la memoria ante los desatinos de las sociedades, porque el olvido de éstos orillarían a una expiación irresponsable y porque en circunstancias históricas adversas en las que los individuos son vapuleados una y otra vez por las arbitrariedades, “si no hay memoria, no hay culpa, y si no hay culpa no hace falta siquiera el perdón”,<sup>17</sup> con lo cual quedaría latente la repetición de futuras infamias. Frente al caos del olvido, frente al vacío que se abre a causa de esa omisión, Padura apela a la representación ficticia para organizar el pasado y, desde ahí, recuperarlo, explorarlo e, incluso, ser capaz de conferirle un nuevo sentido.

La reparación en la cual se concentra *Máscaras* apunta, fundamentalmente, a mantener vivo el recuerdo de un atropello real y a resarcir el legado creativo de una serie de autores de carne y hueso; a su vez, en el terreno de la imaginación, una de las mayores compensaciones otorgadas a Alberto Marqués tendrá que ver con la posibilidad de recuperar su veta creativa y magisterial al resucitar en Mario Conde la ilusión por la escritura.

---

<sup>16</sup> Con mínimas variaciones, los planteamientos se encuentran plasmados con mayor amplitud en Severo Sarduy, *La simulación*, Caracas, Monte Ávila, 1982.

<sup>17</sup> Padura, *Máscaras* [n. 8], p. 111.



Seguramente con ese mismo propósito de equilibrio, en la lógica de la ficción, el responsable de la muerte de Alexis Arrayán no es un “parametrado” —como Alberto Marqués o Virgilio Piñera—, sino su propio padre, Faustino Arrayán, la máscara del revolucionario oportunista que, sin titubeos, falsificó documentos con el objetivo de alcanzar prerrogativas políticas, traicionó a sus amigos para escalar posiciones y escondió su propia homosexualidad detrás de una frenética aversión hacia quienes la aceptaban asumiendo las consecuencias.

El filicidio perpetrado por Faustino Arrayán, como los episodios entre Alberto Marqués y Mario Conde, se vincularían asimismo a una puesta en escena, en este caso a la representación de una singular tragedia: un homosexual homofóbico, acaso una Medea furtiva, asesina a su hijo en el instante en el que éste personifica a una Electra desafiante y sin ánimo de seguir viviendo. Una fabulación con ese sesgo podría exhortar, una vez más, la evocación de Virgilio Piñera, cuyo genio paródico bien pudo haber concebido una invención semejante, con sello propio, en la cual se recreara la desgarrada, siniestra y fatal condición del ser humano. Se trata de las resonancias dramáticas de unos sucesos en los cuales los personajes, como acota el propio Alberto Marqués, “no son quienes dicen que son [...] ocultan lo que son, o han cambiado tanto que nadie sabe ya quiénes son [y, sin embargo] en un instante inesperado se reconocen trágicamente”.<sup>18</sup>

*Máscaras*, de modo incesante, esconde y descubre las aristas de un mundo palpable y de otro imaginario, donde concurre la figuración de personajes e incidentes que, a cada momento, conducen a la memoria de una afrenta y a la exaltación de Virgilio Piñera, maestro del absurdo, de la irreverencia y del humor negro, y uno de los escritores cubanos más destacados de la literatura hispanoamericana del siglo xx.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 220.

RESUMEN

De la tetralogía policiaca *Las cuatro estaciones* del escritor cubano Leonardo Padura, *Máscaras* es la novela donde la representación creativa se desplaza por sendas de mayor libertad y sugestión. Entre otras directrices argumentales, sobresale el homenaje al poeta, dramaturgo y narrador Virgilio Piñera, figura proyectada en un juego entre una realidad tangible y otra refigurada por el autor. Se plantea que la urdimbre ficticia de *Máscaras* denota una estrategia en la cual la identidad de personajes reales y personajes imaginarios se alterna, lo que genera una vertiginosa sucesión de semblantes embozados y refuerza la discusión acerca del disimulo, la hipocresía y el travestismo moral que se extiende a lo largo de toda la novela.

*Palabras clave:* novela iberoamericana neopolicial, representación literaria, Leonardo Padura, Virgilio Piñera.

ABSTRACT

Out of the novels that make up Cuban writer Leonardo Padura's detective tetralogy *Las cuatro estaciones*, *Máscaras* shows the freer and most suggestive creative representations. Among the plot guidelines, the character of Virgilio Piñera —poet, playwright and writer— stands out; this character is created by blending two different realities, a tangible, real one, and another one refashioned by the author. The fictional framework of *Máscaras* reveals a strategy in which the identities of real and imaginary characters intermingle, creating a dizzying succession of concealed selves and reinforcing the deception, hypocrisy and double moral present throughout the novel.

*Key words:* Hispano-American neo-detective novel, literary representation, Leonardo Padura, Virgilio Piñera.