El soplo divino: crear un personaje

Leonardo Padura

Hace veinte años, cuando la historia daba una de sus más inesperadas volteretas y todavía retumbaban en el mundo los golpes que echaron abajo el Muro de Berlín y demolían a la Unión Soviética, di a la luz (¿o di a luz?) al personaje de Mario Conde. El acto de su engendro, como ocurre en casi todas las concepciones (excepto las extremadamente divinas) había ocurrido durante los meses anteriores y en el proceso de crecimiento fui sufriendo los rigores de sus primeras palpitaciones, convertidas en las exigencias literarias, conceptuales y biográficas que le darían peso y entidad al personaje: como a cualquier criatura que pretendiera crecer, salir a la luz y andar bajo el sol.

Fue en las postrimerías del año 1989 cuando, con mi querida máquina Olivetti, comencé a asediar la idea de la que saldría la novela *Pasado perfecto* (publicada en 1991), en la que apareció Mario Conde. Aquel resultó ser un período complejo, difícil y a la larga fructífero, un tiempo demasiado histórico que, sin yo imaginarlo, cambiaría al mundo, cambiaría mi visión de ese mundo y me permitiría –gracias a esos cambios externos e internos– encontrar el camino para escribir la novela que también cambió mi relación con la literatura.

En lo personal, 1989 y 1990 fueron para mí, ante todo, unos años de crisis de identidad y de creación. Desde hacía seis años los avatares de la intransigencia política y el poder sobre las personas y los destinos que se le confiere a la mediocridad burocrática me habían lanzado a trabajar a un vespertino diario, *Juventud Rebelde*, en el cual, se suponía, debía expiar ciertas debilidades ideológicas y donde, escribiendo todos los días, debí hacerme periodista. Curiosamente, lo que los dueños de destinos concibieron con

un castigo –el paso de una problemática revista cultural al intransigente periódico diario– se había convertido en un premio gordo, pues más que en periodista, me había convertido en un *periodista-referencia* de lo que, con imaginación y esfuerzo, se podía hacer dentro de los siempre estrechos márgenes de la prensa oficial cubana. El precio que había debido pagar para concretar ese «nuevo periodismo» o «periodismo literario» cubano que floreció en la segunda mitad de los años 1980 fue, sin duda, elevado, aunque a la larga productivo: desde que terminé mi novela de debutante (*Fiebre de caballos*, cerrada en 1984 y publicada en 1988) y los relatos del volumen *Según pasan los años* (1989, concebidos también un tiempo antes) prácticamente no había vuelto a escribir literatura, presionado por un trabajo periodístico que implicaba largas investigaciones y cuidadosas redacciones de historias perdidas bajo los oropeles de la Historia nacional. Súmese a ese esfuerzo el año agónico que entre 1985 y 1986 debí gastar en Angola como corresponsal civil, y se tendrá la suma de factores por los cuales el joven escritor de 1983 vivió seis años como periodista, sin visitar apenas la literatura, y la razón por la que, en 1989, entré en crisis y decidí dejar el periodismo diario y buscarme algún rincón propicio, mejor si hasta oscuro, para tener el tiempo y la capacidad mental para intentar un regreso a la literatura.

Pero, como se sabe, aquel fue también un período a lo largo del cual doblaron muchas campanas. El verano de 1989 había sido especialmente cálido en la sociedad cubana, pues fueron los meses durante los cuales se celebraron dos históricos procesos en los que se juzgaron, condenaron e incluso fusilaron a varios altos mandos del ejército y el Ministerio del Interior por cargos de corrupción, narcotráfico y traición a la patria. Lo trascendente de aquellos juicios fue «descubrir» lo que no habíamos podido imaginar: las dimensiones y profundidad de la grieta que, en realidad, tenía la en apariencia monolítica estructura política, militar e ideológica cubana, muy dentro de la cual se daba el caso de que generales, ministros y figuras partidistas resultaran ser corruptos (aunque eso lo colegíamos ya) y hasta narcotraficantes.

En octubre de ese año ocurrió algo mucho más personal pero no menos revulsivo de mis concepciones de la vida... y de la literatura. Visité México por primera vez, y en aquellos días, mientras

cumplía mis 34 años, puse todo mi empeño en conocer un lugar altamente simbólico e histórico pero que, para mi generación en Cuba, había solo sido un silencioso misterio, y más aún, peligroso, tabú: la casa de Coyoacán donde había vivido y muerto (asesinado) León Trotski, «el renegado».

Todavía recuerdo la conmoción que me provocó visitar aquella casa-fortaleza y ver las paredes casi carcelarias entre las que se encerró a sí mismo uno de los líderes de la Revolución de Octubre para salvar su vida de la saña asesina de Stalin –de la cual no escapó, como tampoco escaparon otros veinte millones de soviéticos y varias decenas de miles de personas diversas nacionalidades. Pero la huella más visceral e impactante que me dejó aquella visita a la casa-mausoleo de Trotski fue percibir que el drama ocurrido en aquel lugar sombrío me susurraba al oído un mensaje alarmante: ¿son necesarios el crimen, el engaño, el poder absoluto de un hombre y la sustracción de la libertad individual para que alguna vez todos tengamos acceso a la más hermosa pero utópica de las libertades colectivas?; ¿hasta dónde pueden llevar a un hombre la fe y la obediencia en una ideología?

Apenas unos días después, ya de regreso a Cuba, supimos cómo ocurría lo impensable, lo que un mes antes, viendo la casa de Trotski donde se concretó uno de los triunfos de Stalin, jamás imaginé que podría ocurrir: de manera pacífica, como una fiesta de libertad, los alemanes derribaban física y políticamente el Muro de Berlín y anunciaban lo que –solo entonces pudimos preverlo con nitidez– sería el fin del socialismo en Europa.

Sin la conjunción de estos acontecimientos que llenaban de incertidumbres, más que de certezas, mi vida material, espiritual e ideológica, creo que no hubiera enfrentado como un desafío a mis capacidades literarias y al medio que me rodeaba en Cuba la escritura de mi primera novela policial, cuyos párrafos iniciales redacté en las semanas finales de aquel año tremendo de 1989.

Por suerte para mí, apenas comenzado 1990 pude dejar definitivamente el trabajo en el periódico y comenzar a fungir con jefe de redacción de una revista cultural mensual –*La Gaceta de Cuba*–, posición que me permitía disfrutar de tres y hasta cuatro días libres a la semana que, por supuesto, dediqué a escribir mi novela policial.

Escribir una novela policial puede ser un ejercicio estético mucho más responsable y complejo de lo que se suele pensar, tratándose de una narrativa muchas veces calificada –con razón– de literatura de evasión y entretenimiento. En el acto de la escritura de una novela de este género un autor puede tener en cuenta diversas variables o rutas artísticas, de las cuales tiene la posibilidad de escoger o transitar las que prefiera y, sobre todo, las que, según sus capacidades, pueda, y según sus propósitos, quiera. Es factible, por ejemplo, escribir una novela policial solo para contar cómo se descubre la misteriosa identidad del autor de un crimen. Pero también es viable escribirla para, además, proponerse una indagación más profunda en las circunstancias (contexto, sociedad, época) en que ocurrió ese crimen. Incluso cabe entre las probabilidades querer redactarla con un lenguaje, una estructura y unos personajes apenas funcionales y comunicativos, aunque también existe la opción de tratar de escribirla con una voluntad de estilo, cuidando que la estructura sea algo más que un expediente investigativo y proponiéndose la creación de personajes con entidad sicológica y peso específico como referentes de realidades sociales e históricas. En fin, que es tan admisible escribir una novela policial para divertir y jugar a los enigmas, como (si uno puede y quiere), para preocupar, indagar, revelar, tomarse en serio las cosas de la sociedad y de la literatura... olvidándose incluso de los enigmas.

Habida cuenta el desastroso momento que vivía la novela policial cubana –devenida, en la casi totalidad de los casos, una novelística de complacencia política, esencialmente oficialista, con raros asomos de voluntad literaria– mi referente artístico y conceptual no podían ser mis colegas cubanos: por el contrario, si acaso me servirían para no caer en los abismos en que ellos yacían y se agotaban. Pero existía esa otra posible novela policial, de carácter social y calidad literaria, incluso la había escrita en lengua española y por personas que vivían en mi tiempo, aunque no en mi tierra (con la excepción, por entonces, de algunos experimentos de Daniel Chavarría). Y ese tipo de narrativa policial fue mi referente y mi primera meta.

Apenas concebidas algunas pautas de la anécdota que desarrollaría en la novela –la desaparición de un alto funcionario cubano,

un tipo al parecer impoluto que en realidad era un corrupto, cínico y oportunista– me topé con una necesidad creativa de cuya solución dependía todo el proyecto lleno de ambiciones literarias en que pensaba enfrascarme: el personaje que cargaría el peso de la historia y la entregaría a los lectores.

Antes de comenzar a trabajar una novela hay muchos escritores que «sienten» la voz narrativa que utilizarán –son varias las posibilidades y diversos los resultados– y autores que incluso han encontrado «el tono» en que se montará la narración. Para mí fue una decisión complicada llegar a la opción de voz narrativa que finalmente escogí: una tercera persona cuya omnisciencia funcionara solo para el personaje protagónico, el cual, por tanto, debía ser protagonista activo y también testigo y juez de las actitudes del resto del elenco. Además, la cercanía con el personaje protagónico que me permitía esa fórmula –casi una primera persona enmascarada– me daba la ocasión de convertir a esa figura en un puente entre (de un lado) mis conceptos, gustos, fobias respecto a los más diversos elementos del arco social y espiritual y (del otro lado) la propia sociedad, tiempo y circunstancia en que el personaje actuaba. De alguna manera mi protagonista podía ser mi intérprete de la realidad presentada –por supuesto, la realidad cubana de *mí* momento, *mí* realidad. Incluso, su omnisciencia limitada me salvaba de cometer el error de otros novelistas policiacos (error que hace ya muchos años advirtió y criticó Raymond Chandler), cuyos narradores en primera persona conocen todos los pormenores de la historia... pero nos ocultan (o se ven obligados a ocultarnos, en función del suspense) el que suele ser el dato más interesante, es decir, la identidad del asesino, al que casi siempre conocemos y hemos oído hablar varias veces en la novela y al que ese narrador (policía, detective, etc.) descubre muchas páginas antes que nosotros.

Aquel personaje con el cual me proponía trabajar y que ya venía cargado de tan alta responsabilidad conceptual y estilística, necesitaba entonces mucha carne y mucha alma para ser algo más que el conductor de la historia y, con ella, el intérprete adecuado de las realidades propias de un contexto tan singular como el cubano. Para crear su necesaria humanidad una decisión de las más fáciles y lógicas que tomé entonces fue hacer de mi protago-

nista un hombre de mi generación, nacido en un barrio como el mío, que había estudiado en las mismas escuelas que yo y, por tanto, con experiencias vitales muy semejantes a las mías, en una época en la que en Cuba éramos mucho más iguales (aunque siempre existieron los «menos» iguales).

Aquel «hombre», sin embargo, debía tener una característica que, en lo personal, me es totalmente ajena, diría incluso que repelente: *tenía que ser* policía. La verosimilitud, que según Chandler es la esencia de la novela policial y de cualquier relato realista, implicaba aquella pertenencia laboral, pues en Cuba resultaba de todo punto de vista imposible –e increíble– colocar a un investigador por cuenta propia en la pesquisa de un asesinato. De tal modo, la cercanía que me permitían el recurso de la voz narrativa y el componente biográfico de la comunidad generacional se veían distanciados con una manera de actuar, de pensar, de proyectarse que personalmente desconozco y rechazo.

Creo que fue justo en el intento de resolver esa disyuntiva esencial en mi relación con el personaje cuando Mario Conde dio su primera respiración como criatura viva: lo construiría como una especie de antipolicía, de policía literario, verosímil solo dentro de los márgenes de la ficción narrativa, impensable en la realidad policial «real» cubana. Ése era un juego que me permitía mi condición de novelista y decidí explotarlo.

Cuando escribí los primeros párrafos de *Pasado perfecto*, ese instante genésico en que Conde recibe la llamada de su jefe y despierta de una brutal borrachera que se propone reventarle la cabeza, las claves de aquella fabricación literaria abrieron los cerrojos. Comencé entonces su real construcción pues, además de aficionado al alcohol, sería un hombre amante de la literatura (escritor pospuesto), con gustos estéticos bastante precisos; aunque con rasgos de ermitaño, formaría parte de una tribu de amigos en la que su figura hallaría complemento humano y le permitiría expresar una de sus religiones: el culto a la amistad y a la fidelidad; sería además nostálgico, inteligente, irónico, tierno, enamoradizo, sin asideros ni ambiciones materiales. Y, en última instancia, era un policía de investigación, no de represión y, por encima de todo, un hombre honrado, una persona *decente*, como suele decirse en Cuba, con una ética flexible pero inamovible en los conceptos esenciales.

Este antipolicía apareció en *Pasado perfecto* sin imaginar –tampoco yo– que se convertiría en el protagonista de una serie que ya anda por las siete novelas. Pero desde el primer suspiro siempre tuvo en sus genes aquella contradicción que yo traté de limar por vías de la licencia artística: porque en realidad, Mario Conde nunca fue un policía de alma: lo fue de oficio, y a duras penas.

Cuando la novela se publicó en México, en 1991, y pude rescatar un par de docenas de ejemplares que repartí entre mis amigos cubanos, tuve la sorpresa de comprobar no solo de que a la mayoría de ellos el libro les gustaba, sino que le gustaba, fundamentalmente, por el carácter de su protagonista. Aquella revelación desde el exterior y una necesidad interior que me reclamaba darle más soga a aquella criatura fueron las que me llevaron a la festinada idea de proponerme escribir, por lo menos, otras tres novelas con Mario Conde, cuando aún no tenía idea de si podría escribir al menos una más.

A la distancia de los años, de la experiencia literaria y ya con siete novelas en las manos, se hace evidente que la evolución de Mario Conde mucho tiene que ver con mi propia evolución como individuo. Si en *Pasado perfecto* todavía siento que Conde tiene un cierto carácter funcional, demasiado apegado para mi gusto a la trama policial, cuando comencé *Vientos de cuaresma* (publicada en 1994), ya decidido que fuese el protagonista de otras novelas, su composición sicológica y espiritual se hizo más completa y también más evidente la imposibilidad de sostenerlo mucho tiempo como policía, incluso como *antipolicía* o como el policía literario que era. Su manera de relacionarse con la realidad, con los amigos, con el amor y las mujeres, su inteligencia y vocación literaria, su incapacidad para vivir entre los férreos escalones de un cuerpo de estructura militar y las muchísimas debilidades de su carácter ponían a prueba en cada página su capacidad para ser y actuar como policía, aun como policía de investigación.

A partir de *Vientos de cuaresma* comenzó un lento proceso de evolución del personaje, en dos sentidos esenciales que yo no había previsto al iniciar la saga: primero su propio desarrollo como carácter, que se fue redondeando, haciéndose más humano y vivo; segundo, su acercamiento hacia mí y mi acercamiento hacia él, hasta el punto de haberse convertido en mi voz, mis ojos,

portador de mis obsesiones y preocupaciones a lo largo de veinte años de convivencia humana y literaria.

No es casual, entonces, que a la altura de la que creía iba a ser su última aparición –*Paisaje de otoño*, de 1998, la pieza que cierra la tetralogía que he llamado *Las cuatro estaciones*, temporalmente ubicada en aquel crítico año de 1989, al igual que *La cola de la serpiente*–, al fin Mario Conde deje la policía, pero lo hace justo el día en que celebra su cumpleaños, un 9 de octubre, por supuesto, el día en que yo celebro el mío. Y también el día en que un huracán entra en La Habana y –según los deseos expresos del Conde– barre con todo para que renazca algo nuevo de entre las ruinas de la ciudad condenada.

A partir de ese momento, realizada en muchas formas la comunión entre Mario Conde y el escritor, descubrí que existían formas de mantener activo al personaje, haciendo incluso investigaciones criminales, sin que fuese ya miembro activo de la policía. Por eso, cuando decidí rescatarlo, le busqué con mucho cuidado un oficio que le resultase propicio y lo convertí en comprador y vendedor de libros viejos, una práctica que se hizo común en la Cuba de la crisis de la década de los 90, y que le permitía al personaje dos condiciones importantes: estar, al mismo tiempo, muy cerca de la calle y muy cerca de la literatura. Por otra parte, en las novelas *Adiós, Hemingway* (2001) y *La neblina del ayer* (2005), se concretaba un salto cronológico que colocaba a las historias en mi contemporaneidad (algo importante en una sociedad como la cubana, tan inmóvil y a la vez tan cambiante) y al personaje en mi edad vital e ideológica, con la cual han ido apareciendo más dolores físicos y desengaños espirituales de los que podría haberse esperado cuando le lancé a escribir *Pasado perfecto.*

Quizás la mayor prueba de la humanidad de Mario Conde ha sido la identificación de los lectores con un *hombre* como él, policía en una época, un desastre personal siempre. El grado más alto de esta humanidad del ente de ficción ha sido, sin embargo, su transmutación de personaje en persona, pues la identificación de muchos lectores con esa figura les hace verlo como una realidad (y no como una emanación de la realidad) con una vida real, amigos reales, amores reales y futuro posible. Especialmente en Cuba esa traslación de Mario Conde hacia el plano de lo real-concreto

ha significado no ya un reconocimiento para mi trabajo, sino una revelación de hasta qué punto la mirada del personaje sobre la realidad, sus expectativas, sus dudas y desencantos respecto a una sociedad y un tiempo histórico expresan un sentimiento extendido en el país, o al menos, en muchas gentes de las que hemos vivido estos años en el país. La literatura, en este caso, ha suplido otros discursos (inexistentes o escasos) sobre la realidad cubana, y al ser Mario Conde el intérprete, testigo y hasta víctima de esa realidad, sobre su figura ha caído la identificación de los lectores necesitados de esas visiones-otras (no oficiales ni triunfalistas) de la sociedad en que viven, e incluso de la que escapan hacia los más disímiles exilios.

Esa capacidad del personaje de vivir y reflexionar junto a mí resulta, pienso, la que lo mantiene y lo mantendrá literariamente activo (o vivo, si lo vemos como una persona). Si en las primeras novelas en que lo utilicé Mario Conde me servía no solo para investigar un crimen, sino sobre todo para revelar una realidad, a lo largo de todos estos años su función se ha perfilado y cada vez más tendrá la responsabilidad de revelar la evolución y las oscuridades de esa realidad en la que él y yo nos ubicamos: la realidad de los años que pesan sobre el cuerpo y la mente y los que pasan sobre la isla. Así, con mayor o menor carga de novela policial, pero siempre con más intenciones de novela social y reflexiva, las historias de Mario Conde me están sirviendo –es el caso de *La neblina del ayer*– y me servirán en el futuro –me está sirviendo ahora mismo– para tratar de esbozar una crónica de la vida cubana contemporánea, en su evolución e involuciones, siempre desde mi punto de vista –que no es el único ni el más certero, pero que expresa una visión propia de una realidad que vivo cada día. Pero, como siempre, las responsabilidades de este personaje serán más complejas: al madurar y envejecer junto conmigo Mario Conde también tiene la misión de expresar las incertidumbres y temores que acompañan a mi generación y a las individualidades de mi generación: desde la sensación de fracaso personal, el desencanto social, la incapacidad para insertarse en un mundo con exigencias morales y económicas distintas, hasta la traumática expresión del creciente temor a lo inevitable: la vejez y la muerte ©