

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS**  
**FACULTAD DE ARTES**  
**Maestría en Estudios de Arte y Literatura**  
**Posgrado incorporado al Padrón Nacional**  
**de Posgrados de Calidad (PNPC) del CONACYT**

**INTERPRETACIONES *QUEER*, *MITOCRÍTICAS* E INTERTEXTUALES EN**  
***MÁSCARAS* DE LEONARDO PADURA**

**PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN ESTUDIOS DE ARTE Y**  
**LITERATURA**

**QUE PRESENTA:**

**JESÚS NAPOLEÓN RENDÓN DIEGO**

**DIRECTOR DE LA TESIS: DR. ARMANDO VILLEGAS CONTRERAS**

**COMITÉ TUTORAL:**

**DRA. ANGÉLICA TORNERO SALINAS**

**DR. IRVING JUÁREZ GÓMEZ**

**LECTORES:**

**DRA. MA. DE LOS ÁNGELES SILVINA MANZANO AÑORVE**

**DR. ROBERTO MONROY ÁLVAREZ**

Cuernavaca, Morelos, a 05 de octubre de 2022

*Dedicatoria*

*A mí padre Filiberto Santos Rendón Domínguez, (†) por regalarme mi primer libro de poemas y con ello a García Lorca y a toda la literatura.*

*A mis sobrinos Alexander, Emiliano, Máximo y Luz porque su abrazo viene acompañado “del amor que me protege, viene acompañado de río rumbo al mar que trae enamorado agua, sol y peces y refleja un cielo donde vamos a volar”.*

## Agradecimientos

Agradezco primeramente al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por el apoyo brindado para realizar este posgrado.

A mi director de tesis Armando Villegas, por guiarme en las caudalosas aguas de los ríos de esta investigación y porque siempre me ayudó a encontrar por mí mismo la luz al final del túnel.

A cada uno de los profesores de la Maestría en Estudios Artísticos y Literarios que de alguna forma no sólo compartieron conocimientos, sino también experiencia de vida en estos dos años.

Agradezco la Dra. Angélica Tornero y al Dr. Irving Juárez por formar parte de mi comité tutorial y por cada recomendación para mejorar mi investigación, porque con ello siempre lograron impulsarme a dar la milla extra.

Agradezco a mi hermana Diana Lizeth Rendón Diego por su amor incondicional.

A mi hermano Juan Carlos Rendón Diego por compartir el deseo ardiente de la superación.

Agradezco mi hermana Suhail Rendón Diego por leerme cuando niño y acompañarme en tantas aventuras junto a los personajes de mis cuentos.

Agradezco a mis amigas Dulce Esmeralda Nava Verónica y Ammisadday Pineda Melo por tantas charlas con y sin cafés sobre la literatura o la vida, y porque de cierta manera ellas también pueblan esta tesis.

A Santino Yaolt por compartir el arte y por recomendarme estudiar esta maestría, he ahí el culpable.

Agradezco a Aldair Jiménez porque, aunque no hablamos de literatura, su vida es toda una aventura por escuchar.

Agradezco a mi madrina Gela Manzano por su impulso para la investigación académica.

Agradezco a Mario Vargas Llosa porque sin saberlo con *La ciudad y los perros* me salvó y me hizo darme cuenta que tipo de escritor quería ser.



A mi madre Lucia Diego por ser mi sostén en la vida y a Jorge Villegas Castro por su invaluable apoyo fraternal.

Agradezco a mis lectores por honrarme con la lectura de mi trabajo.

## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>6</b>
<b>Capítulo 1 Lecturas “desenmascaradas”.....</b>	<b>9</b>
<b>1.1 Estado de la cuestión y aproximaciones a la novela.....</b>	<b>9</b>
<b>1.2 Otros acercamientos.....</b>	<b>13</b>
<b>1.3 Momento histórico de la narración ficción.....</b>	<b>18</b>
<b>1.4 Momento histórico de <i>Máscaras</i> en el año de su alumbramiento.....</b>	<b>23</b>
<b>Capítulo 2 Interpretaciones queer en personajes de <i>Máscaras</i>.....</b>	<b>30</b>
<b>2.1 Algunas consideraciones generales.....</b>	<b>30</b>
<b>2.2 Alexis Arayán.....</b>	<b>33</b>
<b>2.3 Alberto Marqués.....</b>	<b>43</b>
<b>2.4 <i>El Recio</i> o “Severo Sarduy”.....</b>	<b>53</b>
<b>2.5 Mario Conde.....</b>	<b>61</b>
<b>Capítulo 3 Interpretaciones mitocríticas en personajes de <i>Máscaras</i>.....</b>	<b>77</b>
<b>3.1 Alexis Arayán: una representación del mito de Jesucristo.....</b>	<b>83</b>
<b>3.2 Inmolación de la condición homosexual de Alexis a través de su asesinato.....</b>	<b>93</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>98</b>
<b>Bibliografía:.....</b>	<b>101</b>

## Introducción

La presente investigación parte de innumerables relecturas de la novela *Máscaras* de Leonardo Padura, de textos base sobre la teoría queer, feminista, intertextual y mitocrítica, pero sobre todo por una obsesión de los estudios de género.

Mi inquietud de estudiar el travestismo en la novela, recae en analizar cómo el personaje de Alexis Arayán podía ser trasgresor de las normas de su género, al travestirse con las ropas de Electra Garrigó, desembocando en su propia muerte a manos de su padre, “representando” y “actualizando” así una parte del mito de Jesucristo.

Leonardo Padura crea una novela con una temática muy singular y un poco apartada de la rigidez de lo que se piensa que tiene lo policíaco. No es habitual que estas novelas estén alejadas de la búsqueda de pistas que lleven a encontrar al asesino, por ejemplo, la búsqueda de un objeto que lleva a “una carta” y esta a su vez a un lugar u a otro objeto que al final le sirven al detective y al narrador como partes de un rompecabezas para explicar porque el asesino es el asesino, claro que en *Máscaras* hay un detective, conocemos a quien comete el crimen, sin embargo, este se descubre a partir del mundo gay, lésbico, travesti, que ha sufrido de represión por las leyes judiciales que el detective Mario Conde representa. El descubrimiento de este mundo casi vedado para el policía, lo llevan no sólo a la elaboración de las pesquisas, sino a cuestionarse que si eso que le han contado de cómo debe ser de acuerdo a su sexo que es a partir del discurso del *hombre nuevo cubano*, es una verdad inamovible.

*Máscaras*, aunque publicada en 1997 y ganadora del Premio Café Gijón de Novela de 1995 y recibida con buena recepción por sus lectores, cuenta con poca crítica literaria en comparación con *El hombre que amaba los perros*, *La novela de mi vida* o *Pasado Perfecto*, de Padura. En cuanto a las publicaciones universitarias como tesis fue casi nula su cantidad en el transcurso de esta investigación, por ello creí importante realizar esta incursión académica, sobre todo por el estudio *queer* en una novela del subgénero policial.

En ese sentido, el personaje de Alexis Arayán cobra importancia más allá de ser asesinado travestido de *Electra Garrigó*, pone sobre relieve el antiguo debate de que, si el travesti se traviste recreando y reafirmando una concepción del rol de la mujer, concebido de manera

“inherente” desde la heterosexualidad canónica y si eso lo hace trasgresor por “default”. Desde la teoría *queer* vemos a Judith Butler que habla de las disidencias sexuales, la performatividad del género a través del travestismo para “subvertir las normas de la matriz heterosexual”, como a su vez de deshacer los límites impuestos a los cuerpos a partir de un discurso coercitivo de lo que significa el género. Los libros de esta teórica junto con los de Linda McDowell, Marina Castañeda, José Olavarría han servido para el estudio del género y el deseo sexual dentro de la novela, a través de personajes gais y heterosexuales, tales como Mario Conde, con el cual se analizó “cómo se crea el hombre y su masculinidad” a partir del control del Estado y su política heteronormativa.

Ahora bien, analizar la representación del travestismo en dicha novela es un tema que se ha estudiado poco, lo que da un buen margen de interés académico, ya que es un abordaje aun fresco. Esto es así porque no es aquella novela policiaca donde los personajes homosexuales pasan a un segundo plano (si es que estos llegan a aparecer), o son únicamente mencionados para reforzar la burla o la discriminación hacia estos. Padura, es quien a través de esta novela pone en el centro del reflector a estos personajes, no sólo en una reivindicación, sino que a su vez presenta una historia de lo que han tenido que pasar a lo largo de la historia. Claro, que no es una novela histórica o costumbrista pero como dice Joseph Conrad “la ficción es historia, historia humana, o no es nada. Pero también es mucho más que eso: se levanta sobre tierras más sólidas, pues se basa en la realidad de las formas y la observación de los fenómenos sociales”. (Vásquez, 70).

El primer capítulo de esta tesis titulado como “Lecturas ‘desenmascaradas’”, ha servido para demarcar la propia investigación de la información recabada en artículos de revistas y dos libros que abordan a la novela. A su vez esto le permitirá al lector colocar este estudio en un sentido pionero sobre la temática del travestismo en *Máscaras*, que es un estudio interdisciplinar, debido a su complejidad, de tal forma que se apoya en la teoría *queer*, la perspectiva de género acerca de la feminidad y masculinidad, en la intertextualidad y la mitocrítica. Por lo que cubre el estado de la cuestión y del arte de la obra de Leonardo Padura.

El capítulo dos está subdividido en el análisis de tres personajes gais y uno heterosexual, que se entrecruzan con otros personajes logrando así construir mejor el estudio de

disidencias sexuales, la performatividad del género a través del travestismo, como a su vez la mirada crítica de la masculinidad a partir del control del Estado en la Cuba posrevolucionaria. Aquí se sustentó en la teoría queer de Judith Butler, Alfonso Ceballos, la feminista de Marina Castañeda, Linda McDowell y fueron de gran ayuda al estudio de la masculinidad los sociólogos Pierre Bourdieu y José Olavarría.

Por otro lado, se analizó la intertextualidad del ensayo *La simulación* de Severo Sarduy, en *Máscaras* a partir del personaje de *El Recio* que guarda paralelismo con Sarduy. Dicho personaje escribe el libro *El rostro y la máscara*, que instituye una gran parte del pensamiento psicoemocional y filosófico del travestismo en la novela.

Dentro del cuerpo de esta tesis el tercer capítulo viene a ensamblar el análisis interdisciplinar, donde el sujeto de estudio sigue siendo el personaje de Alexis Arayán. El travestismo de este, se estudia desde lo *queer* y la mitocrítica para demostrar la performatividad de los géneros junto a la reapropiación de una parte de un mito, su teatralidad, repetición e imitación, que tiene el género y el mito mismo, al verse representado a “nivel político-estético” en una puesta en escena.

Todo lo que construye a esta tesis, se cree abrirá la posibilidad a nuevos estudios de la novela de Leonardo Padura, como a su vez la posibilidad de seguir analizando las representaciones de la sexualidad en la ficción y cómo en ella los “mitos nacen y reencarnan”.

## Capítulo 1 Lecturas “desenmascaradas”.

### 1.1 Estado de la cuestión y aproximaciones a la novela

*Los primeros en llegar a la escena del crimen  
no fueron los gendarmes ni las moscas.  
Antes aparecieron una serie de escritores  
imprescindibles que, a lo largo del S. XIX  
y durante los primeros años del S. XX,  
asentaron con sus historias las  
bases del género negro.  
(Héctor Malverde).*

*Máscaras* de Leonardo Padura Fuentes, comienza cuando aparece el cuerpo de Alexis Arayán, hijo de un diplomático cubano. Este es encontrado asesinado en el bosque de La Habana travestido de *Electra Garrigó*. Lo cual hace que las pesquisas del asesinato de Alexis recaigan en el teniente investigador Mario Conde. Esta es una novela a la que los críticos literarios, historiadores y sociólogos han dedicado significativas líneas de interpretación. Publicada por primera vez en 1997, siendo la tercera novela de la tetralogía de las cuatro estaciones protagonizadas por el detective ficticio Mario Conde, presenta varias problemáticas pero que, para los intereses de este trabajo serán centradas en el travestismo, la homosexualidad, la masculinidad, el uso de la máscara y la representación de una parte del mito de Jesucristo.

Padura en varias ocasiones ha mencionado que no definiría a sus novelas de Mario Conde, como exclusivamente policíacas. Lo policíaco lo ocupa como pretexto para contar lo que realmente le interesa, más allá de un asesinato. En septiembre del año 2016 el autor cubano expresaría:

Yo utilizo la novela policíaca porque creo que ese tipo de género es muy generoso a la hora de permitirte hacer cualquier experimento literario y cualquier propuesta estética, formal, social, política, en definitiva, uno puede utilizarla para lo que quiera, no te limita, es un género que te da libertad y, en mi caso, yo utilicé esa libertad para hacer esa mirada en la sociedad cubana, son novelas de carácter social. (Menjívar, 1).

Por ello, no sólo *Máscaras* es multi analizada, sino la gran mayoría de su obra, aunque las novelas que tienen más estudios registrados hasta el momento son *El hombre que amaba*

*los perros* y *La novela de mi vida*. En el caso de *Máscaras*, hasta el momento únicamente se encontró una tesis que se titula, *Máscaras de Leonardo Padura Fuentes: subversión, y crítica en un escritor cubano de adentro*, de Claudia Palacios Sotelo egresada de la UNAM. Sin embargo, no tiene gran conexión con la temática de la propia tesis, ya que Sotelo se centra en exponer la visión crítica desde la novela en general, por lo que no plantea particularmente el travestismo. Otras tesis encontradas en las que solamente se toca a *Máscaras* por mención o por cuestiones lógicas como lo policiaco, son, *Algunas zonas de la realidad en la renovación del género policial cubano: las cuatro estaciones*, *Leonardo Padura Fuentes* de María Luisa Pérez Ocampo y *El proceso configurativo del detective en la literatura latinoamericana: la tetralogía las cuatro estaciones*, de Leonardo Padura de Héctor Fernando Vizcarra Gómez. Esto no impide que la recepción académica de la novela tenga un buen calaje, pero, es llevada a ámbitos más cortos en sentido de extensión, puesto que son más artículos los que se han escrito acerca de ella.

Una de las ideas seductoras que presenta el texto “Las transgresiones de Leonardo Padura: verdad y transfiguración tras el juego de *Máscaras*” es ese juego que presenta al lector donde no sólo los “trasvestis se travisten” sino también la ciudad, el barrio, los funcionarios, etc.:

Conde ha cambiado; también ha cambiado su barrio, y ambas evoluciones no se han desarrollado totalmente en paralelo. Como dirá más adelante el personaje: “su barrio ha cambiado, transformado, travestido” (216), implicando el cambio, la transformación y el enmascaramiento de su entorno, y sin que todavía se aprecie conscientemente el suyo propio. (Villoria, 270-271).

La afirmación nos invita a una reflexión, pues estamos ante la posibilidad de que la obra de Padura, nos presente también un tema de inflexión en la historia real de Cuba. Influenciado por Ernest Hemingway, como algunas veces lo ha mencionado, tal vez haya retomado la técnica narrativa “del iceberg” donde hay una segunda historia más rica y profunda que el lector debe descifrar. Es decir, el travestismo de Alexis Arayán también puede permitir hablar de ese travestismo de la sociedad que oculta el cambio, la evolución. Maite Villoria afirma en su texto más adelante:

“La transfiguración se encuentra en la base de la novela negra ya que esta se define como la transformación o representación de una acción grave, normalmente una muerte o un asesinato, en una narrativa. Y si, por una parte, la novela negra nos permite la transfiguración del crimen, una transfiguración que podría conducir a una redención política, por otra parte ayuda a que entendamos este mundo cada vez más

confuso, revelando conexiones casuales a partir del pensamiento racional”. [...] En *Máscaras* esto es evidente ya que se invita al lector a descubrir y entender el mundo que ha sido creado en la novela, al mismo tiempo que lo hace su detective. (Villoria, 275).

La relación entre transfiguración y novela negra que señala la autora abre un mundo de posibilidades para otros estudios pero, lo que interesa es que Alexis con su travestismo-transformación va hacia la redención política que pretende abrir un cambio en la sociedad cubana visto desde la perspectiva del texto de Villoria y que a mi parecer tiene relación con la idea que la muerte autoprovocada de Alexis, sirve para reivindicar su sexualidad induciendo la caída de viejas máscaras imposibles de sostener, tal como la de su padre.

En el texto “Leonardo Padura. El policial, el archivo y la tradición cubana”, Ignacio Iriarte argumenta una noción parecida a la de Villoria:

Por un momento, la homosexualidad, el catolicismo y la cultura oficial se encuentran, pero esta confluencia rompe, y no une, la estructura simbólica cubana. Esto se debe a que lo que Alexis tiene en mente esa noche es enrostrarle al padre que él sabe la verdad, que él, su hijo marica, y encima de todo, ahora también travestido, sabe que él, su padre, es un impostor, que para lograr su puesto en la diplomacia falsificó documentos y se inventó un pasado de revolucionario. No deja de ser fuerte, por irónico que parezca: un homosexual, disfrazado con ropas de teatro, le dice al hombre del socialismo que él es el verdadero travestido. (Iriarte, 6-7).

Aunque nuestra tesis está más inclinada a un estudio del travestismo desde la noción de género y más específico desde la teoría *queer*, es interesante cómo Iriarte utiliza este elemento desde el punto de vista del teatro, asimismo la máscara para señalar lo que Alexis pretende derribar al travestirse de *Electra* y desafiar a su padre para que este lo asesine, reinterpretando en su propia “obra”, una parte del mito de Jesucristo. Hipótesis que se retomará ampliamente en esta tesis. Esta unión de travestismo y máscara no es gratuita, no sólo por el título de la novela, de acuerdo al ensayo “Máscara, Mímica y Parodia”, “La máscara que configura es una máscara que a su vez es una cara de algo, de otra cosa, de otro”. (García, 62). Por ello parece que Alexis ha dejado de usar la suya en el momento que se encuentra con su padre en el bosque de La Habana.

Para Homero Quezada la investigación de Mario Conde es esa sazón que “va despejando las incógnitas relativas al crimen, sirve de coartada para exponer distintas reflexiones en torno a las máscaras sociales, personales, ideológicas y estéticas de un periodo significativo

en la vida literaria de Cuba”. (Quezada, 107). Pero lo más atrayente del texto de Quezada aparte de estudiar la enmascarada de Virgilio Piñera a través del personaje de Alberto Marqués es la afirmación de que el padre de Alexis es un homosexual homofóbico, aseveración que comparte con Rubén Pujante Corbalán:

Un ejemplo más donde puede comprobarse la amplitud del registro irónico de la novela: que el Otro Muchacho, el compañero del Recio y de Alberto Marqués en aquel París de 1969, era el propio Faustino Arayán, padre de Alexis Arayán, máscara que cae por inferencia del lector. Mayor ironía no tiene cabida en esta tragedia en la que el padre arruina su nombre y su honor, los dos únicos emblemas que le preocupan, precisamente por no haber sido aquello en lo que se convirtió el hijo. (Pujante, 148).

Pujante marca este hecho como parte del manejo de la ironía que hay en el uso de la “máscara”. Aunque la aseveración resulta sugestiva para un estudio no es del todo “comprobable”, ya que está sujeta a la recepción de cada lector. Del texto de este autor parece importante no sólo señalar sino también retomar el hecho que es de los pocos autores que estudia esa representación mimética de una parte del mito de Jesucristo en la novela:

entre el día de la Resurrección y el día en que el teniente Mario Conde consigue desvelar la verdad, pues sabemos por la cronología interna de la obra, según los datos que se ofrecen en el texto, que la investigación se inicia el día siguiente al asesinato (jueves, 7 de agosto) y finaliza con su resolución el domingo (10 de agosto); una aproximación de referencias que otra vez deja entrever un paralelismo simbólico entre historia bíblica y trama; simbolismo de raigambre religiosa que quedará potenciado por el peso del segundo eje isotópico-semántico, esta vez en su dimensión más extensa, en cuanto englobante de todo el fenómeno artístico. (Pujante, 140-141).

Esta reinterpretación de una parte del mito de Jesucristo a través del travestismo perezado de Alexis Arayán, aunque pareciera irónica por la opinión de las religiones judeocristianas respecto a la homosexualidad, permite que exista una “resurrección” de Alexis, si bien no es de manera física, sí lo es simbólicamente. Idea que se abordará paso a paso en el tercer capítulo de esta tesis. Retomando nuevamente a Villoria Nolla, ella escribe sobre “la revelación de la verdadera naturaleza” de Alexis a través de su travestismo-transfiguración:

Alexis trata de cambiar la sociedad; de ahí que su transformación alcance real trascendencia. Por ello, a pesar de ser la víctima, Alexis se convierte también en el héroe de la novela, y es él quien, incapaz de conseguir la autoridad sobre su propia vida, es glorificado con y tras su muerte. El impacto de la novela reside en su paradoja: en *Máscaras* no es el hombre masculino socialista, el “hombre nuevo”,

quien trae consigo el cambio socio-político para Cuba, sino el transvestido, el transgresor de la norma, el “otro” reprimido. (Villoria, 282).

La autora expone esa glorificación que Alexis como homosexual, católico y místico deja a partir de su muerte (provocada por sí mismo). En otro punto también describe la paradoja “del cambio” que trae este personaje, puesto que representa todo lo que no es el “hombre nuevo cubano”, aun así, genera transformaciones sociales y políticas, como a su vez más profundas en otros protagonistas vivos. José R. Vilahomat estudia esta disrupción generada a partir de ese hecho:

Un elemento místico y atemporal se añade con la fiesta de Transfiguración de los católicos y la reiterada alusión a Jesús y la Biblia. [...] El tema religioso añade profundidad ontológica a *Máscaras*: a la vez que apunta a la descomposición ideológica del país desde su misma esencia. Esto constituye un elemento distópico al proyecto revolucionario. (Vilahomat, 5).

La inclusión de lo religioso en el travestismo de Alexis, visto desde este par de autores, es una punta de lanza que echa abajo el pasado ideológico, homofóbico y represivo de la isla de Cuba.

## 1.2 Otros acercamientos

Si bien es cierto que nuestro punto de interés en la novela es el travestismo y los temas que de este se desprenden, hay otros que aparecen dentro de esta y que han sido repasados por un puñado de autores. Estos temas parecieran a simple vista líneas paralelas, no obstante, son perpendiculares que confluyen o se unen en un punto.

Tal es el caso del artículo “Leonardo Padura y la rebelión del “hombre nuevo” en Cuba”, estudio que se centra en la figura del “hombre nuevo” a partir de los temas históricos que aparecen camuflados en *Máscaras* y en otras novelas de la misma serie. Uno de los temas de la historia real utilizados en la narración ficción es el quinquenio gris:

La investigación del crimen conduce al detective a entrevistarse varias veces con un dramaturgo homosexual, Manuel Marques<sup>1</sup>, a todas luces sujeto a censura durante el denominado “Quinquenio gris”<sup>231</sup>, quien le muestra las consecuencias de su condición: algo inaceptable dentro de la nueva sociedad. Por su intermedio

---

<sup>1</sup> Manuel Marques, se intuye que es un error del autor ya que en realidad el nombre del personaje descrito corresponde a Alberto Marqués.

descubre además un mundo que hasta entonces le ha sido vedado, invisibilizado, y por supuesto reprimido: el de los homosexuales. (López, 2015: 370).

Para Ricardo López Muñoz la homosexualidad en la novela es un tema casi clandestino que el detective Mario Conde va ir reconstruyendo a raíz de la muerte de Alexis Arayán, de las anécdotas de Alberto Marqués y sus propios recuerdos, entre ellos el periodo denominado quinquenio gris. Existe una relación entre este estudio y el de Villoria Nolla quien escribe que:

en *Máscaras*, Padura trata de crear un diálogo con el discurso oficial homofóbico y abrir una nueva línea de pensamiento. Es solo desenmascarando la represión y “(auto)reconociendo” que se puede crear una forma de vida posible y coherente. De esta manera, Padura reclama el cambio a partir de la heterogeneidad y de la transgresión a las normas (pre) establecidas por un Estado patriarcal y homogeneizante. (Villoria, 286).

Villoria describe un tema que se conecta con otro punto importante, que es la masculinidad en el régimen cubano, a partir de la creación del “hombre nuevo”, algo que hará que Mario Conde comience a dudar de lo que le han enseñado como único camino correcto, cada vez que vaya entrando en ese mundo gay de La Habana. Aunque él se defina como machista estalinista tal como apunta Elena Zayas:

Al asumir el pasado colectivo, el Conde se libera de sus propias inhibiciones pasadas. Entiende la importancia de aceptar la diferencia en cualquier dominio y siente admiración y simpatía por el viejo teatrero. Intenta abandonar sus prejuicios sobre la homosexualidad (¡incluso si se auto-define diciendo que él es de la línea machista estalinista!). (Zayas, 160).

Esta revelación Mario Conde se la hace a Poly sobrina de Alquimio amigo del Marqués y anfitrión de una fiesta de homosexuales y travestis, en la cual el Conde se percata de la advertencia hecha por el dramaturgo un día antes, “lo que usted quiere ver y saber no es nada agradable, se lo advierto, es sórdido, alarmante descarnado y casi siempre trágico”. (Padura, 138). La tragedia del teatro griego, es algo que Padura en esta novela explota correctamente, con estilo propio, es una trama que los críticos no han dejado de lado, ya que tiene amplia correspondencia con el asesinato de Alexis, su travestismo y el juego de máscaras en la novela.

Se trata de 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. (Quezada, 109).

Las resonancias dramáticas están muy presentes en la novela, aunque no es el caso de este estudio, la búsqueda de la teatralidad en la novela, se puede decir a recepción de lector particular que la lectura da la sensación de estar en una puesta en escena. Tanto que Mario Conde en su dialogo interior piensa cada vez que está conversando con Alberto Marqués, que se encuentra en una escenografía bien planeada. Estas “escenografías” sirven de espacio para la tensión y ambiente descarnado. A veces carnavalesco del mundo homosexual en La Habana de la ficción. La teatralidad en *Máscaras* Pujante la encuentra a partir de la semántica:

La teatralidad de *Máscaras* se presentaría a través de toda una amplia serie de palabras relacionables con el hecho teatral que es posible encontrar recurrentemente en el texto: *travestimiento, metamorfosis, transformación, camuflaje, mascarada, apariencia, enmascaramiento, confusión, difuminación, disfraz, carnaval, caricatura...* Son términos que comparten de suyo unos semas coincidentes o conjuntivos con el mundo teatral y esa naturaleza irónica que lo define. (Pujante, 138).

Estas palabras martillan toda la narración una y otra vez. Nos recuerdan la naturaleza del texto, “la intolerancia y la homofobia que deriva en un ominoso asesinato en *Máscaras*. (García, 2016: 93). Nos revelan algo más profundo que el manejo estético de lo policiaco, algo presente en esa Cuba que es más que la “bullangera y pintoresca”, (Murga, 155), que se nos ha vendido como única existente. En ese sentido también es un recordatorio del tema principal, el travestismo que es una “máscara de revelación” que viene a derribar con furia las impuestas por el *estatus quo*.

Sin perder importancia, algunos de los críticos de la novela han hecho un repaso por la inscripción de las dos ciudades presentes en *Máscaras*. La Habana se divide en dos, según se lee. Esta división representa lo trágico y lo marginal en cierto sentido. Visión que vemos a través de los ojos de Mario Conde, a quien Padura en algunas entrevistas ha declarado que esté tiene sus obsesiones, frustraciones, pero sobre todo la visión de su generación que es la visión de él como escritor. Para uno de los críticos de la novela que nos atañe, le interesa esa relación entre los espacios de la ciudad y lo clandestino o prohibido:

El espacio es otro elemento fundamental en el planteamiento de *Máscaras* como parodia de la novela policiaca. *Máscaras*, no en balde su nombre, juega con espacios misteriosos, abiertos, empobrecidos, lujosos, selectos, prohibidos, lujuriosos. El nivel espacial de la obra tiene la versatilidad del barroco cubano, del trópico, de los ciclos utópicos y “distópicos” de las revoluciones. Se pueden establecer varios contrapuntos espaciales en los que Padura ha acercado su construcción al arquetipo genérico, a la vez que lo ha elevado literariamente con esa voluntad artística de la que habla en “Soplo divino” (12). (Vilahomat, 13).

Para este autor, la narración tiene espacios que van creando en el lector una imagen de los contrastes que hay entre una parte de la ciudad donde se encuentran los homosexuales (o donde se intuyen que deben estar), y la otra, donde vive la gente “educada, inmaculada y socialmente aceptable, como ocurre en el barrio de los padres de Alexis: “Al describir la mansión el narrador apunta ‘paneles de vidrios milagrosamente enteros’. El lector percibe la belleza de la mansión, la descripción rinde su efecto a los objetivos del policiaco. Pero una vez aprovechado éste, la voz paródica nos apunta”. (Vilahomat,17). Esta división también muestra una metáfora del “bien y el mal o del cielo y el infierno”, tal como resalta en su texto más adelante José R. Vilahomat:

De estos espacios, los de más desarrollo y peso argumental son Miramar, La Habana Vieja, El Vedado, El Bosque de la Habana, el barrio de Conde, la casa de Alberto Marqués y la oficina de Mario Conde. Los dos primeros juegan como signos del bien y el mal, o parodias del Infierno y el Paraíso, respectivamente; con una inversión distópica hacia el final ya que el supuesto paraíso que es Miramar, deviene el centro de la corrupción y los malos valores. El Bosque de la Habana con su río Almendrales, por su parte, es elemento topónimo policial por excelencia, la zona cero que construye la mitología cubana en la obra. (Vilahomat, 13-14)

Toda esta construcción que ve Vilahomat, acerca de lo que instituye lo policiaco, viene a reforzar la idea del entrecruzamiento de los temas, que según Padura dice acerca de lo policiaco, que sólo es un pretexto, pero ese pretexto no puede dejarse únicamente como un relleno, sino más bien viene a ser sostén de lo que se narra, por ejemplo, el travestismo, la homosexualidad y sus derivados. Aunque en La Habana real, (que se toma para la ciudad novelada) no se puede hablar de la existencia de guetos en una definición rigurosa, pareciera que marca la pauta para entender que existen lugares donde se confinan a vivir a personas según la conveniencia del Estado. Es el caso de Alberto Marqués versus Faustino Arayán, oposiciones de vivienda que observa Mario Conde, desde una mirada más sociológica que policiaca. Es decir, el personaje de Mario Conde es un hombre prejuiciado

con las personas impolutas, tal como desarrolló esa idea con la investigación del asesinato de Rafael Morín en *Pasado perfecto*. En *Máscaras* juega con la idea que todos usamos máscaras, por eso en sus diálogos internos desconfía del estilo de la vivienda de los Arayán donde al parecer la única mancha es Alexis y la compara con la casa del viejo dramaturgo, donde huele incluso a moho y los muebles están faltos de limpieza. Además, la casa de Marqués al permanecer la mayoría de las veces con cortinas y ventanas cerradas que asientan la oscuridad, pertenece a esos espacios cerrados que habla Pujante:

En *Máscaras* es posible encontrar una nómina de espacios en absoluto desdeñable. Una posible aproximación a ellos puede partir, como suele ser tradicional al analizar el espacio narrativizado, de la distinción entre espacios públicos y espacios privados; o bien de la oposición entre espacios abiertos y espacios cerrados. (Punjante, 141).

Estos espacios desdeñables van creando esa atmósfera de exclusión y difuminación del mundo gay en La Habana, que nos enteramos de ellos al ir avanzando en la lectura de la novela, pero sobre todo por la historia de autocensura de Alberto Marqués. Estas dos distinciones de las que habla Pujante, son las dos ciudades que el lector va leyendo entre líneas. Una puede resultar hostil porque se ha visto obligada a ello, mientras que la otra es hostil por el vicio de la máscara de la corrupción y el engaño, donde el sujeto diferente no pertenece: el travesti, el gay, la lesbiana, el antirrevolucionario.

La marginalidad de estos espacios de La Habana donde el mismo Conde con sus amigos crecieron y la mayoría siguen viviendo ahí, pertenece a esa tragedia que ha salido del teatro a la vida real, pero no es la única que tiene esta cualidad del otro lado de la acera vemos que “el padre se levanta contra el hijo y el hijo contra el padre”. Para Villoria Nolla,

Padura parece haber sustituido el decreto de los dioses de la tragedia clásica, no solo con la psique de una familia disfuncional, incluyendo a Arayán como al padre homofóbico sino, además, con un sistema político que reemplaza a la familia y que moldea el destino de los individuos a partir de políticas y prácticas. (Villoria, 282).

Además, Padura no nada más es un escritor habanero por nacimiento, sino que aún vive ahí, en el barrio de Mantilla y es algo que para Maite Villoria le permite esa recreación del mundo marginal, como lo hace en *Máscaras*:

En primer lugar, Padura es un escritor poscolonial, un habanero marginalizado, vecino de los suburbios de la ciudad, lo que hasta cierto punto le permite una posición preferente para su (re)escritura de la Habana; un autor que ha creado en su escritura un detective poscolonial y nativo cubano que muestra un gran deseo de

desenmascarar las contradicciones internas sociales a partir de su singular perspectiva de la sociedad. (Villoria, 274).

Esta reescritura de la ciudad, de la cual habla Villoria, está presente en *Máscaras*, por lo cual esa vena histórica que Padura le impregna como conocedor en primera persona, le da un mayor grado de verosimilitud a la historia, la cual está mezclada con hechos totalmente comprobables y con un registro en la vida cultural, social y política de Cuba.

Otros textos donde *Máscaras* se menciona *a vuelo de pájaro*, o únicamente como dato bibliográfico, es el libro de Agustín García, *Los rostros de Leonardo Padura*. Una compilación de ensayos sobre la obra del autor, que a su vez incluye ensayos de Padura, uno concerniente a la creación de sus personajes y otro al discurso del escritor cubano al recibir el Premio Princesa de Asturias de Letras en 2015. Ángel Esteban, escribió el libro *El hombre que amaba los sueños: Leonardo Padura entre Cuba y España*, un libro sobre la obra de Padura, pero vista desde los estudios transatlánticos. El último trabajo hasta antes de esta tesis es el libro *El detective y la ciudad, el espacio urbano en las novelas de detectives de Paco Ignacio Taibo II y Leonardo Padura Fuentes*, de Carlos Pardo, este es un análisis sobre la urbanidad y lo policiaco que va entretelado a la obra de Taibo II. Pardo dedica algunos párrafos al travestismo y a la parte del mito de Jesucristo en *Máscaras*.

### 1.3 Momento histórico de la narración ficción

En el año 2020 la FIL de Guadalajara le otorgó la medalla Carlos Fuentes a Leonardo Padura, el cual mencionó en una entrevista por dicho premio que: “No hay fórmulas para escribir novelas históricas, al menos no las conozco; existen, eso sí, maneras de leer la historia, modos de interpretarla y acercarla a nuestros intereses”. (Martínez, Partida, 1).

En ese sentido *Máscaras* es una novela con un río de historia que Padura se ha encargado de dirigir sus cauces. La importancia de mencionar las concreciones históricas que en ella aparecen, radica en que llevan a dar más claridad sobre cómo se vivió la homosexualidad, el travestismo y la creación de la masculinidad en Cuba y estos hechos a su vez dan una cimentación histórica real de esta tesis.

Dentro de la novela tenemos a Alberto Marqués, que no sólo es un personaje que rememora el pasado, sino que para algunos críticos este personaje guarda un paralelismo con Virgilio Piñera, quien es mencionado en la novela. Esta asimilación que hizo Padura de Virgilio en el personaje de Alberto Marqués le confiere un rasgo histórico mayor, porque pudiera leerse como un homenaje a Virgilio y a su generación. Homero Quezada comenta al respecto:

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, de la máscara o la persona. (Quezada, 107).

Quezada al acentuar que Marqués no viene a suplantar a Virgilio, aunque exista ese paralelismo, nos lleva a pensar que Padura tomó la voz de Virgilio para dársela al último amigo de Alexis Arayán que lo vio con vida. El viejo dramaturgo con apellido de nobleza como el detective de la novela, rememora el juicio al que se vio sometido en 1971, por querer poner en escena su versión de *Electra Garrigó* con un travesti. En el proceso histórico de la vida real de 1959 a 1971 fue el periodo de construcción del socialismo cubano y como todo nuevo régimen hay momentos en que trae consigo el rompimiento del sistema de cosas actual, para formar un nuevo paradigma. Este nuevo sistema de cosas trajo consigo un procedimiento que se llamó parametrización. Consistía en hacer una revisión de la obra de los artistas y así saber si cumplía con los valores y criterios acuñados por la revolución. En caso de resultar exaltantes de conductas consideradas decadentes del capitalismo burgués, como el tema de la homosexualidad, eran marcadas como no aptas para su distribución, el artículo “La revolución de la comunidad gay en Cuba” hace un recuento de ello:

En 1971, el Congreso Nacional de Cultura y Educación declaró la homosexualidad como una desviación incompatible con la revolución, así, no podían ni trabajar en el mundo de la educación, ni en el universo de la cultura, decisión que daría pie a la institucionalización y sistematización de la homofobia, generando una represión de la homosexualidad que marcaría durante décadas el devenir de la isla. (Fuente, 1).

Este suceso histórico real, es parte de la biografía de Alberto Marqués, quien da voz a toda una generación. Esa generación que vio a Virgilio Piñera ser el primer caso más visible de

la persecución contra los homosexuales. Dado que él nunca ocultó su preferencia sexual, en 1962 Piñera fue detenido en una redada de personas “antisociales” en la tesitura de la “higiene social revolucionaria” o purgas morales. El escritor únicamente pasaría una noche detenido gracias a su reconocimiento, su influencia y amistades. Luis H. Goldaraz hace mención del suceso:

Al salir libre, sin embargo, se encontró con que su casa había sido requisada por el Estado, y con que no tenía lugar donde pasar la noche. Para sobrevivir al trance, tuvo que pedirle asilo improvisado a su colega Guillermo Cabrera Infante. Tiempo después, según les confesó a personas cercanas, descubrió que había sido detenido debido a una denuncia del jefe del Comité de Defensa de su barrio, que lo que quería era quedarse con su casa. (Goldaraz, 1).

Aunque *Máscaras*, no recrea juicios de parametración, bien se sabe (a través de testimonios) que las pruebas que se presentaban en ellos eran en muchas veces creadas, falseadas o exageradas. Tal como ocurre con Virgilio, pues parecía que había la recompensa de quedarse con la casa del defenestrado.

Otra correspondencia de la narración de la novela con la realidad, es aquella que el Marqués le cuenta a Conde, a quien ha comenzado a llamar amigo policía, “no olvide que en los años sesenta hubo aquí mismo algo que se llamó UMAP, las famosas Unidades Militares de Apoyo a la Producción”, (Padura, 164). Estas unidades según El diario *France24* en su artículo “Díaz-Canel, una esperanza para las minorías sexuales en Cuba”, explica que: “La revolución que triunfó en 1959 persiguió en sus primeros años a los gays e incluso los envió a campos de trabajo forzado para "reeducarlos". Se aplicó entonces una política de marginalización denominada "parametrización", que les impidió el acceso a cargos oficiales”. (*France24*, 1). Estos campos de reeducación eran promovidos en la sociedad como parte del servicio militar para el país, sin embargo, eran unidades que veían la reeducación a través del trabajo, como la solución al homosexualismo y con ello estos “desviados” entenderían que su lugar en el mundo era como hombres heterosexuales y socialistas. De estos trabajos forzados en las UMAP el artículo “La otra Cuba de Fidel Castro: la que recluía a los homosexuales en campos de trabajos forzados” nos dice:

De cara a los homosexuales, su principal función era curar o erradicar su orientación sexual. Para ello, según relataron posteriormente internos como el dramaturgo homosexual Héctor Santiago, "a veces te dejaban sin agua y sin comida durante tres días mientras te mostraban fotos de hombres desnudos, y luego te

daban comida y te mostraban fotos de mujeres". Santiago relata descargas eléctricas y otros tratamientos. (Mohorte, 1).

Este suceso novelado permite no sólo conocer el germen de la novela de Padura, sino también nos ayuda a ir descubriendo la atmósfera que desencadenó el asesinato de Alexis Arayán. A su vez esta “puesta en escena,” como elucubra en su mente Mario Conde, nos va a introducir en la historia de la persecución de los homosexuales en los primeros años de la ascensión al poder de Fidel Castro. Con ello comprendemos ese trasfondo histórico que sin ser novela histórica, es lo que a Padura le interesa contar en esta ficción camuflada de policiaca.

La información acerca de la historia de las UMAP está cargada de testimonios, ya que los documentos oficiales han desaparecido y Fidel Castro negaría todavía en 1976 la verdadera naturaleza de las UMAP, como también que hubiera existido represión a homosexuales y a disidentes políticos. No va a ser hasta el año 2010 en una entrevista para el periódico mexicano *La jornada*, que se va a declarar como único culpable de la persecución a homosexuales. Y aunque él suaviza estas acciones para tener una especie de redención moral, Héctor Aldeo tiene uno de los testimonios en el documental de Néstor Almendros, más descriptivos de lo que fue la persecución, el arresto y el traslado hacia estos campos de trabajo forzados:

Entonces nos citaron en La Habana en un lugar que se llama “El jardín botánico”, un día al oscurecer y salimos en un ómnibus hacia la provincia de Camagüey. No sabíamos para donde íbamos y nuestros familiares tampoco, el viaje de La Habana a Camagüey toma quizá ocho, diez horas. Entonces no podíamos bajar del ómnibus, no podíamos llamar a nuestros familiares, ni decirle a nadie dónde íbamos, íbamos en calidad detenido. (*Conducta Impropia Documental*).

Más adelante José Mario agregaría en su propio testimonio:

Los autobuses en el momento que nos montaron fueron prepintados. Ósea prácticamente de la parte de atrás fueron prepintados, entonces no nos dejaban bajar a hacer ningún tipo de necesidades. Entonces la gente se cagaba, se orinaba, hacia todo tipo de necesidades en la parte de atrás de los autobuses. Entonces durante toda la noche que estuvieron había unos olores horribles. A veces que parábamos en los pueblos la gente pedía por las ventanas, por las ventanillas hacia señas para que le dieran agua, porque no daban nada. (*Conducta Impropia Documental*).

Aunque dicen que en muchas ocasiones la ficción supera a la realidad, no es el caso de *Máscaras*. Este proceso de estar en estos campos pretendía transformar lo que significaba ser hombre en Cuba. Lo primero era que no debería quedar en duda su masculinidad revolucionaria con especulaciones que emanaran de la forma de hablar o caminar, por supuesto nada de sospechas de homosexualismo porque eso significaba cobardía algo que era impensable para los hombres de la revolución. Por lo que se construye un discurso legitimista que legaliza una sola identidad sexual: la heterosexual. En el artículo “Mapa de la homofobia” se cita una entrevista de Fidel Castro que ilustra esta separación:

Nunca hemos creído que un homosexual pueda personificar las condiciones y requisitos de conducta que nos permita considerarlo un verdadero revolucionario, un verdadero comunista. Una desviación de esa naturaleza choca con el concepto que tenemos de lo que debe ser un militante comunista (...) Pero, sobre todo, no creo que nadie tenga una respuesta definitiva sobre la causa de la homosexualidad. Creo que debemos considerar cuidadosamente este problema. (Zayas, 1).

Las declaraciones de Fidel Castro nos permiten ver (a pesar de las negaciones de este y todos los funcionarios de su gobierno), que estaban enterados de lo que fue la represión y persecución hacia los homosexuales, y que estas medidas se promovieron gestándose desde dentro de dicho gobierno.

Las UMAP llegaron a su fin en 1968 gracias al documental realizado por Nestor Almendros y Orlando Jiménez Leal *Conducta Impropia Documental sobre la represión al homosexualismo en Cuba*. Esta ha sido una de las pocas veces que el gobierno de Cuba ha cedido a la crítica local, encabezada por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, y a la presión internacional, que encabezaron Jean Paul Sartre y el editor italiano Gian Giacomo Feltrinelli.

También en la novela podemos ver a Mario Conde, detective y antipolicía de la novela *Máscaras* recordando a Luisito el indio “el único mariconcito convicto y confeso de su generación ahí en el barrio”. (Padura, 75). Este personaje no alcanzó a ser perseguido porque salió en 1980 hacia Estados Unidos en el éxodo de Mariel, episodio que se menciona en la novela y que mientras se escribe este apartado de tesis se cumplen 41 años de este hecho:

Esta oleada migratoria tiene su origen en un incidente diplomático entre Cuba y Perú. El 1 de abril de 1980, un grupo de cubanos empujó un vehículo contra la verja de la embajada de Perú en La Habana para solicitar asilo. Un suboficial que

custodiaba el edificio falleció cuando intentó evitar la entrada. Castro exigió a Perú la entrega de sus conciudadanos y amenazó con quitarle la protección a la legación diplomática, algo que finalmente ocurrió. Y ahí llegó la sorpresa. Más de 10.000 cubanos irrumpieron en poco tiempo en la embajada peruana solicitando asilo. (Barbero, 1).

Con este acontecimiento Fidel Castro se vio obligado a permitir la salida de “personas indeseables”, Barbero comenta que de acuerdo a Tomás Regalado exalcalde de Miami, Castro aprovechó para vaciar las cárceles de presos comunes y enviarlos a su ciudad. En ese sentido parece que el fracaso de la dictadura por curar la “patología y debilidad” encarnados en la homosexualidad, es el fracaso de querer controlar el cómo se vive y se construye la sexualidad y el género.

#### **1.4 Momento histórico de *Máscaras* en el año de su alumbramiento**

Resulta llamativo que en un régimen como el de Cuba Leonardo Padura pudiera publicar sus libros. Hay que tomar en cuenta que Padura comienza a publicar novelas en el año de 1988 y lo hace con *Fiebre de caballos*, una novela de amor sin pretensiones estéticas exageradas. Para la época es una novela que no se consideraría disidente, pero si alejada de la línea editorial marcada un par de décadas antes, aun así, fue publicada por la editorial estatal *Letras Cubanas*. Cabe mencionar que esta novela no es su primer trabajo creativo, en 1982 ya despuntaba en el género del cuento.

En la década de los 80 Padura aún no había concebido a Mario Conde y en este año comienza su ardua labor periodística en el mensuario cultural el *Caimán Barbudo*. Años antes el gobierno cubano, quien tiene una sociedad y una economía planificada, decidió a través de “sus planificadores” que en 1975 el país ya tenía periodistas para los próximos cinco años, lo que llevó a Padura a no poder estudiar periodismo, por lo cual en 1980 obtuvo la Licenciatura en Filología, especialidad en Literatura Hispanoamericana, por la Universidad de La Habana. Esto lo condujo al periodismo y el periodismo lo acercó aún más a la literatura.

En 1983 Padura al estar cubriendo un festival en Camagüey para la revista *El caimán barbudo*, es llamado por los directivos para invitarlo a una reunión a la cual no pudo asistir. Al día siguiente conocería el veredicto de un “juicio” “sin acusado”, en el cual lo retiraban

de la revista, enviándolo al periódico *Juventud rebelde* como castigo, por su “estilo”.<sup>2</sup> Este diario se consideraba un reformatorio ideológico. Paradójicamente el director del periódico vio sus artículos y decidió que eso por lo que lo habían expulsado era el tipo de periodismo que quería para renovar el género. La renovación del género periodístico que se planteó Padura le dio una segunda oportunidad, algo que no sucedió con regularidad con todos los casos de este tipo de “enjuiciamiento”. El novelista lo cuenta en su texto “El soplo divino: crear un personaje”:

Curiosamente, lo que los dueños de destinos concibieron como un castigo —el paso de una problemática revista cultural al intransigente, casi proletario periódico diario— se había convertido en un premio gordo, pues más que en periodista, me había transformado 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. (Padura, 171-172).

Padura en distintas ocasiones ha mencionado su similitud biográfica-histórica con Conde, ya que guarda una aparente relación con la “parametración” del policía. En *Máscaras*, nos damos por enterado después de que el Marqués le cuenta al detective su historia de parametración que en menor medida él también padeció de aquellos que se sentían “los dueños de destinos”, puesto que en el pre de *La víbora*, donde estudió Mario Conde (y también Leonardo Padura en diferentes años), el detective participó en la creación de la revista del taller literario del pre, la cual no llegó a pasar del número cero, pues fue considerada poco revolucionaria y el cuento de Mario Conde que a ojos de él sólo era una historia escuálida y conmovedora fue declarada no apta para su distribución, pues elevaba los valores decantes pequeños burgueses.

Durante los años ochenta Leonardo Padura comenzó a sumar a su carrera varios premios y reconocimientos a su labor como periodista y ensayista. No fue hasta 1990 un año después que dejó el periodismo, que comenzó a aparecer en antologías de cuento, entre los cuales destacaban los de índole policiaco, con lo cual fue invitado a encuentros de novela negra, aun cuando él no había escrito ninguna. En 1991 publicaría *Pasado perfecto*, la primera novela de la tetralogía protagonizada por su detective nostálgico Mario Conde, pero esta vez no lo haría en Cuba sino en México a través de la Colección Editorial Hojas Negras fundada por la Universidad de Guadalajara y su amigo Paco Ignacio Taibo II. Tal parece

---

<sup>2</sup> Esto lo cuenta el mismo Padura en el Encuentro Internacional de Novela Negra de San Luis Potosí Huellas 2020, que se llevó a cabo del 21 al 26 de septiembre del 2020 y que se puede ver en YouTube.

que la publicación de sus libros fuera de la isla, en los primeros años ha sido la razón para gozar de cierta libertad a la hora de escribir, pero esto sobre pasa al estudio de esta tesis.

Aunque podemos notar que la isla de Cuba ha cambiado bastante, ya que en la década de 1970 al poeta Heberto Castillo se le acusó de disidente, agente de la CIA, tan sólo por criticar a la política cultural del régimen, pero la verdadera razón era que había elogiado la novela de Guillermo Cabrera Infante, (quien vivía exiliado en Europa), *Tres tristes tigres* que ganó el Premio Biblioteca Breve de la Editorial Seix Barral y a su vez ridiculizó *Pasión de Urbino*, una novela menor de Lisandro Otero, quien era vicepresidente del Consejo Nacional de la Cultura.

Es importante mencionar que las novelas policiacas de la década de los setenta fueron intervenidas por la mano del gobierno. El gobierno socialista creyó que este género era el idóneo para enmascarar la educación ideológica de las masas. Estas novelas se convirtieron en un gran aliado para los estereotipos del realismo soviético, ahora enarbolado en la revolución cubana. La máscara de ideologización a través de la literatura está muy presente en estas novelas. Tal como es la novela *Enigma para un domingo* de Ignacio Cárdenas Acuña publicada por el Editorial Letras Cubanas, en 1970. Esta novela es considerada por las autoridades culturales cubanas como el parteaguas de la nueva novela policiaca. *Enigma para un domingo* se desarrolla en una Cuba pseudo republicana corrompida por el crimen, la depravación y la corrupción de las instituciones, donde el desenlace se alcanza en la Cuba revolucionaria.

Heberto Castillo desde el triunfo de la revolución cubana, participó en ella lo que lo hizo llegar a ocupar puestos en el gobierno. Norberto Fuentes autor del libro *Condenados del condado* el cual fue el primer libro disidente en Cuba, en una entrevista sobre el “caso Padilla” se le preguntó ¿Cómo entendía Castro su relación con intelectuales y artistas? A lo que respondió:

Como con todo el mundo: mientras entraran por el aro, no había ningún problema. Para Fidel, como todo leninista, la cultura era un instrumento de la propaganda revolucionaria con un límite claro: “No me hagan contrarrevolución”. Era un límite elástico si lo sabías emplear. Pero Padilla, sencillamente, la jodió. (De Llano, 1).

Después de ser detenido y liberado Padilla salió a una reunión-juicio público para llevar a cabo una autocrítica que se convirtió en una declaración de culpabilidad y además acusaba a los escritores que exigían su libertad de agentes de la CIA. Entre estos escritores estaban

Julio Cortázar, Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Alberto Moravia, Octavio Paz, Juan Rulfo, Jean-Paul Sartre, Susan Sontag, Mario Vargas Llosa, entre otros. Tal suceso hacía recordar los juicios en Moscú en la época de Stalin, donde para parar las agresiones físicas los acusados se declaraban culpables, aunque ello significara el fusilamiento inmediato. Muchos intelectuales que antes apoyaban a la revolución revalorizaron su apoyo, otros como el caso de Gabriel García Márquez no se desmarcaron de la dictadura, este ni siquiera quiso firmar la carta contra el arresto de Padilla y siguió defendiendo el régimen de la isla como a su vez siguió gozando de su amistad con Fidel Castro.

Padura al comenzar a publicar sus novelas policiacas alejadas de la línea editorial cubana, no se encontró con este contexto, al contrario, encontró unas autoridades culturales más flexibles o tal vez más desentendidas por la crisis económica que se gestó en Cuba a partir de 1990, y que se le conoció como el periodo especial,

Los inicios de la década de 1990 trajeron una noticia que resultó devastadora para Cuba: el fin de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Moscú era el principal socio comercial del gobierno dirigido por Fidel Castro y su fin supuso también el término de las importaciones de combustibles, alimentos, maquinaria e inversiones de todo tipo. (Brooks, 1).

Padura no tuvo la misma suerte que los escritores parametreados mencionados en *Máscaras*, los cuales lo vivieron en su vida real, tal es caso de Reinaldo Arenas, quien su obra fue retirada de Cuba por ser un crítico y ferviente opositor al régimen, se le prohibió publicar su obra en el extranjero y además salir del país. No sería hasta el éxodo de Mariel en 1980 que saldría del país después de varios intentos fallidos. Fidel Castro autorizó este éxodo masivo de disidentes y otras personas consideradas indeseables, muchos homosexuales lograron salir o personas que se hicieron pasar por homosexuales para poder salir de la isla. Reinaldo tenía prohibido salir de la isla para evitar así que esparciera en el extranjero sus historias de represión. En un relato surrealista la salida del novelista se debe a que cambió su apellido por *Arinas*.

Cabe resaltar que Padura no utiliza sus novelas para una crítica panfletaria de su propio país, pero si guardan esa vena natural de crítica social, tal es el caso de Rafael Morín, personaje de *“Pasado perfecto”*, quien después de ser un cuadro ejemplar del régimen se

vuelve corrupto, pero Padura no presenta esta corrupción como parte del socialismo o del capitalismo, sino como la corrupción de valores que puede desarrollar cada ser humano sino la detiene a tiempo. La simple publicación de esta novela en los años 60 podía poner en aprietos a su autor. Padura se alejó de las novelas policiacas aceptadas por el régimen. El autor de *La novela de vida*, comentaría en *Huellas* (Quinto Encuentro De Novela Negra De San Luis Potosí 2020), “de la novela policial revolucionaria, yo decía que era policial, que era revolucionaria, pero era muy poco novela”.

Amir Valle en uno de sus ensayos sobre Padura interpreta esta situación:

Por un lado, demostró que podía escribirse sobre ciertos temas espinos sin habitar una disidencia política; y por otro lado, puso sobre el tapete de la crítica cubana la demostración de que ciertos temas escabrosos (usualmente considerados gastados y tan mediatos que no permitían la suficiente distancia literaria para la escritura) podían ser esgrimidos en una obra, siempre y cuando se hiciera desde una perspectiva estética donde la lectura crítica del arte sobre lo narrado o fuera el objeto sino una derivación (tal vez última) de este. (Valle, 43).

En 1993 la UNEAC le otorga a Leonardo Padura el Premio Nacional de Novela “Cirilo Villaverde”, por la novela *Vientos de cuaresma*, esto le confiere un premio, pero como suele suceder en Cuba, como dice Padura es un título más que no le quita el de ciudadano común. Tanto que aún con este premio en dicha época sus libros en Cuba eran más consumidos por amigos y recomendaciones boca a boca. Esto cambia con el premio Café Gijón de novela 1995, otorgado a la novela *Máscaras*, que rápidamente lo vinculó con la editorial Tusquets. Este hecho fue lo que logró exponenciar la distribución de su obra en Europa y Americana Latina, sobre todo en México y Argentina donde está ha tenido una buena recepción. Con este salto editorial logró, (sin menospreciar su calidad artística) tener un gran reconocimiento internacional y un gran número de lectores. Emiliano Ruiz Parra en uno de sus artículos menciona que con ello el autor cubano comienza a vivir de sus regalías, lo que lleva a pensar que esto también le da una cierta libertad de expresión.

La temática de *Máscaras*, en 1971 hubiera llevado a Padura a ser parametreado y a la reeducación ideológica y toda su obra hubiera quedado estigmatizada como la de Lezama Lima, Reinaldo Arenas, Antón Arrufat, etc. La temática de la homosexualidad y su persecución la exploraría nuevamente en *La novela de mi vida*.

Padura ha gozado de ciertas licencias literarias, que por su edad lo ubica en ambas caras de la moneda, en el pasado y el presente histórico de la isla. Vivió en primera persona la

represión a sus compañeros del preuniversitario a quienes expulsaron por ser homosexuales. Daniel Chavarría maestro de dicha institución en una charla con Leonardo Padura en la Sala Nicolás Guillén, negó tajantemente las represiones hacia los homosexuales en Cuba, por lo que se da un debate acalorado entre ambos.

En el presente Padura ha podido publicar no sólo en el extranjero sino dentro de Cuba *El hombre que amaba los perros* novela basada en el asesinato de León Trotski y su asesino Ramón Mercader, quien murió en Cuba. Esta novela logró que los ojos del mundo literario internacional volteasen sus ojos al escritor de Mantilla, como lo escribe Emiliano Ruiz Parra: “La novela, *El hombre que amaba los perros*, convirtió a su autor, Leonardo Padura Fuentes, en el escritor cubano más reconocido de la literatura cubana como José Lezama Lima, Alejo Carpentier y Nicolás Guillén. Padura ha recibido los premios Roger Caillois 2011 y la Orden de las Artes y las Letras de Francia en 2013”. (Ruiz, 114).

La publicación de *El hombre que amaba los perros* en el extranjero se da en 2009, un año antes Mariela Castro Espín apareció en una marcha del orgullo LGTBI junto a dos homosexuales, dio la impresión que por fin Cuba avanzaba no sólo en el mundo literario sino también en el social, pero en algunos sectores aun miran con reservas estas acciones, dada la historia de represión que pesa sobre el gobierno de los Castro, tal como lo comenta Frances Negrón Muntaner:

En más de un sentido, parece una ironía que sea Mariela Castro Espín la figura más visible de esta autoproclamada «revolución sexual». Por un lado, su padre y su tío fueron los responsables de las políticas represivas contra los homosexuales y travestis. Por otro lado, desde el inicio de la Revolución han existido rumores sobre la bisexualidad de Raúl Castro, entre cuyos apodos populares se incluyen «El Maricón» y «La China», por su presunta inclinación homosexual, su supuesto afeminamiento y su alegado deleite en hablar de «sexo y mariconerías». La premisa de la homo- o bisexualidad de Raúl aparece incluso con frecuencia en discursos contraestatales en Cuba. Un ejemplo reciente es la canción underground del grupo punk rock Porno para Ricardo, titulada «El General», en la que se describe a Raúl como un «tiranosaurio, alcohólico, bisexualicus». (Negrón, 1).

Si bien es cierto que *Máscaras* fue publicada mucho antes de este suceso, el cambio paulatino en las políticas del gobierno cubano permitió que Padura escribiera sus siguientes novelas sin mayor novedad, aunque tampoco ha gozado de una visibilidad exagerada a nivel cultural dentro de la isla, parece que las autoridades culturales aun lo miran con recelo, tal vez por lo que Manuel García interpreta en su ensayo:

Leonardo Padura fue capaz de abordar adelantadamente en sus novelas numerosos asuntos que se aireaban en secreto pero no aparecían en los medios de opinión pública. Ha tenido que hurgar, escudriñar, desmontar apariencias e ir en contra los molinos de reticencias y abstinencias a la revelación de aspectos poco o nada decorosos o amables que parecían indispensables en la realidad cubana. (García, 96).

Pero contra todo pronóstico en 2012 recibió el Premio Nacional de Literatura de Cuba. Hay que tener en cuenta que Raúl Castro tomó la jefatura del Estado en 2008 haciéndolo con una mirada más hacia el exterior y con intenciones en abrir más sus fronteras, lo que desencadenó que el presidente Barack Obama junto con él iniciaran relaciones diplomáticas después de tantas décadas de bloqueo estadounidense hacia Cuba. Tres años después Padura estaría en Oviedo, Asturias recibiendo el Premio Princesa de Asturias de las Letras 2015, la semilla de su trabajo literario sembrada en los ya lejanos años 80 se había convertido en este galardón.

Aunque hablamos de un periodo en particular de la historia cubana contada en la novela *Máscaras*, parece que hoy el gobierno cubano a recapitado evitando la represión a homosexuales, ha permitido la presencia de los colectivos LGTBI y ha dejado que Mariela Castro, hija de Raúl Castro encabece la marcha gay en el país caribeño, mostrando así una luz en el horizonte de la revolución.

## Capítulo 2 Interpretaciones queer en personajes de *Máscaras*

### 2.1 Algunas consideraciones generales

El travestismo ha sido definido desde diferentes perspectivas, estas distinciones revelan ciertas características y prácticas que nos ayudan a separar, por ejemplo, al travestismo de la homosexualidad, de la cual se ha visto íntimamente ligado. Por ello en las siguientes líneas parece crucial hacer un breve listado de lo que ha sido dicho de éste hasta llegar a Judith Butler. Todo ello con el fin de aclarar un poco más desde qué punto se parte en este capítulo de tesis donde se analizará desde la teoría queer a cuatro personajes de la novela *Máscaras*, el primero Alexis Arayán.

Uno de los registros históricos del travestismo (quizá no el más antiguo, pero sí coherente con este estudio) es el del travesti teatral, ese que apareció primero en los escenarios. En el teatro japonés estuvo presente la figura del Kabuki, que

“es una forma de teatro tradicional del Japón que surgió en la época Edo, al principio del siglo XVII, y que era particularmente popular entre los habitantes de las ciudades. Originalmente, en las obras de teatro Kabuki actuaban hombres y mujeres, pero más tarde quedó limitado a los actores masculinos, una tradición que ha perdurado hasta hoy. Los actores masculinos especializados en papeles femeninos se llaman “onnagata”.<sup>3</sup> (Unesco,1).

Otro ejemplo donde estuvo presente esta figura fue el teatro jacobino, pero esta teatralidad no sólo se ubica en un escenario, también en la Edad media y el Renacimiento, en los cuales aparecieron registros del travestismo, relacionado con lo lúdico y los carnavales de máscaras<sup>4</sup>. Veamos el texto “Dislocando el género: de la máscara al travestismo”:

Las trasgresiones de roles y travestismo en el marco del Carnaval no suponen ninguna amenaza al sistema establecido, al ser considerados incursiones lúdicas de carácter ritual, performances vinculadas a la indumentaria, el maquillaje, la gestualidad o la voz. Pero no siempre ha sido así [...] el travestismo desestabiliza y desafía las normas sociales, evidenciando que el género es una construcción social y cultural. (Peralta, 27).

---

<sup>3</sup> Por lo tanto, el travestismo no siempre está relacionado con la homosexualidad ni tampoco es únicamente masculino.

<sup>4</sup> La tragedia griega se ha relacionado también con el travestismo por lo sórdido, descarnado y solitario que puede llegar a ser en algunos casos.

Yolanda Peralta en este artículo también escribe lo sucedido en 1782 cuando en Tenerife se comenzó a prohibir a través del ayuntamiento el uso de máscaras porque el carnaval propiciaba “indecencias”, que consistían en travestirse. Por su parte Julio Caro Baroja comenta acerca del travestismo de carnaval que, “en la vida cotidiana se llevaban unos trajes completamente reglamentados —cada uno según su sexo, estado, edad...—en el carnaval la mujer se vestía de hombre; el hombre se vestía de mujer. Era una reglamentación del desorden, que es tan ordenada como el orden mismo. (Temprano,105-106). Esta relación en muchas ocasiones ha sido la razón por la que se piense que el travestismo es sinónimo de fiesta, comicidad y desparpajo grotesco. Más tarde por el lado de la sexología “en 1910 Magnus Hirschfeld en su estudio *Die Transvestiten*, pone en circulación el concepto “travestismo”, noción que indica una impetuosa tendencia a ponerse ropa del sexo opuesto”. (Castañeda, 2012:1). Aunque Mario Andrés Soto comenta que para Hirschfeld el travestismo era una especie de antesala del transexualismo, al igual que lo hacía Félix Abraham quien:

en 1931, comienza a realizar las primeras cirugías de “transformación genital” bajo el diagnóstico de travesti homosexual, hasta que en 1949 David Cauldwell formula el concepto de transexualismo como una manifestación de psicosis<sup>11</sup>. Sin embargo, no será hasta la década de 1960 cuando el transexualismo<sup>12</sup> se convierte en un diagnóstico legítimo, independiente de la homosexualidad y del travestismo, debido a los aportes de Harry Benjamin. (Soto, 150).<sup>5</sup>

Nuestro estudio se aleja de analizar el travestismo como una patología, sin embargo, era importante aclarar las diferentes vertientes con que se ha estudiado esta “actividad” desde la perspectiva “medica”. Ahora bien, para objetivos concretos de esta tesis nos interesa el travestismo visto como una representación del género y este a su vez visto como un acto *performativo*. En *El género en disputa* (2007) Judith Butler opina que:

En la teoría feminista, estas identidades paródicas se han considerado o bien humillantes para las mujeres, en el caso de las travestidas y el travestismo o bien una apropiación poco crítica de los estereotipos de papeles sexuales desde el interior de la práctica de la heterosexualidad, sobre todo en el caso de las identidades lesbianas de *butch* y *femme*. Pero, en mi opinión, la relación entre la «imitación» y el «original» es más compleja de lo que suele admitir la crítica. Además, nos proporciona una pista de la forma en que puede replantearse la relación entre identificación primaria --o sea, los significados originales acordados

---

<sup>5</sup> Los números 11 y 12 que aparecen en esta cita son correspondientes al texto citado y no son señalamientos de esta tesis.

al género- y la experiencia de género subsiguiente. La actuación de la travestida altera la distinción entre la anatomía del actor y el género que se actúa. (208).

El travestismo visto únicamente como la apropiación de determinadas formas de vestir del sexo opuesto y algunas actitudes preconcebidas como marcas de un género en particular han llevado a pensar lo que Butler comenta, es decir el travestismo masculino para un sector de teóricas feministas este no es únicamente una copia sino una parodia, olvidando que en el género al ser performativo se llega a parodiarse a sí mismo. En el capítulo cuatro de su libro *Cuerpos que importan*, la filósofa también critica a teóricas feministas como Marilyn Frye y Janice Raymond que consideran al travestismo como un acto ofensivo que está basado en el ridículo y la degradación a partir de la imitación.

Butler ha mostrado a través de sus estudios que el género es un conjunto de actos replicados que constantemente se está imitando. Es por ello que en su texto entra en discusión con estas teóricas. Las nociones de género que tienen estas feministas olvidan que éste está construido con base en repetición y que no hay un modelo “normal” sino que existe lo normativo. En “Conflicto de género, teoría feminista y discurso psicoanalítico” (2004), texto que es posterior a *Género en disputa* la autora diserta sobre “la noción de una identidad de género original y primaria” que:

es parodiada a menudo en las prácticas culturales del travestismo, en la vestimenta invertida y en la estilización sexual de las identidades lesbianas marimachos. En la teoría feminista, esas personalidades paródicas han sido entendidas como degradantes de la mujer, en el caso del travestismo y la vestimenta invertida, o como una apropiación no crítica del estereotipo de la función del sexo en la práctica heterosexual, en especial en el caso de las identidades lesbianas marimachos. Sin embargo, la relación entre la “imitación” y el “original” es más complicada de lo que la crítica generalmente afirma. Además, esta relación nos da una clave de la forma como se debe replantear la relación entre la identificación primaria, es decir, los significados originales según el género, y la posterior experiencia de género. (Butler, 280).

Tal vez la imagen de un travestismo degradante de la mujer, que ve un sector de la teoría feminista consista en que efectivamente, el hecho de que durante un largo periodo ese constructo de lo femenino haya sido una máscara ha terminado por convertirse “en la imagen proyectada ante el espejo” del otro: el travesti. Esto nos deja para retomar después, que el travesti puede llegar a ser espejo de la máscara del género, pero no implica que en

este acto deje de ser crítico, pero tampoco que lo sea, como veremos que lo es Alexis Arayán.

Otro punto que se retomará más adelante es que Alexis no era un asiduo practicante del travestismo. Las motivaciones del travesti paduriano se alejan de lo lúdico, lo carnavalesco y el ligue, a lo cual también ha estado ligada esta manifestación del género humano, Judith Butler en 2002 al referirse al travestismo y la transgresión escribe lo siguiente:

no hay una relación necesaria entre el travesti y la subversión, y que el travestismo bien puede utilizarse tanto al servicio de la desnaturalización como de la reidealización de las normas heterosexuales hiperbólicas de género. Parecería que, en el mejor de los casos, el travestismo es un sitio de cierta ambivalencia que refleja la situación más general de estar implicado en los regímenes de poder mediante los cuales se constituye al sujeto y, por ende, de estar implicado en los regímenes mismos a los que uno se opone. (Butler, 184).

Uno de los razonamientos que se va dando en la novela *Máscaras*, como justificación del travestismo es la provocación, pero veremos que no siempre es sinónimo de arrogancia, sino de fuerza y resistencia hacia los embates de la vida. A su vez, al igual que lo plantea Butler, la subversión no está implícita en el travesti, ya que éste puede llegar a “ser ambivalente”, como se explicará con el análisis de Alexis Arayán.

## 2.2 Alexis Arayán

En un barrio de la periferia de La Habana, llamado Mantilla, comienza y concluye la escritura de la tercera novela policiaca de la serie Mario Conde. Esta inicia con las pesquisas del asesinato de Alexis Arayán, encontrado asesinado travestido de mujer, dato que hará que el teniente investigador Mario Conde más adelante se vea intrigado al descubrir que este joven es homosexual, pero no travesti y que además iba travestido de Electra Garrigó, personaje de la versión cubana de la obra de Virgilio Piñera<sup>6</sup>, en la novela.

El detective Mario Conde visita a Alberto Marqués, un exdramaturgo con el cual vivía Alexis Arayán para interrogarlo por el asesinato de su inquilino. El Marqués al ir

---

<sup>6</sup> En la novela el personaje de Alberto Marqués menciona que él adaptó la obra de Piñera, creando así la versión de la *Electra cubana*.

trascurriendo el tiempo de preguntas, se da cuenta de que Alexis iba travestido de su versión cubana de *Electra*. Es cuando comenzamos a configurar el tipo de travesti que es Alexis. Esto es posible porque el teniente desde que llega a la escena del crimen descarta que sea un crimen pasional, como lo señala su compañero Manuel Palacios. Para Mario Conde el personaje de Arayán tiene una razón mayor para travestirse. Aunado a ello el detective cree que no es coincidencia que Alexis se haya travestido y salido a la ciudad el mismo día que los católicos festejan la trasfiguración de Jesucristo. Para él, el exhibicionismo como razón fundamental no está presente en Alexis.

Ahora bien, la hipótesis de la que se parte es que Alexis Arayán se apropia de las construcciones binarias del género femenino, pero a la vez subvierte las de lo masculino, consideradas como suyas. Pero Alexis Arayán parece preguntarle al lector de *Máscaras*, ¿es posible que yo imite al género, cuando este es un acto repetitivo?<sup>7</sup> De acuerdo a la descripción del narrador extradiegético el cuerpo de Alexis: “era un bulto rojo, del que salían dos piernas muy blancas, con los músculos bien delineados, que contrastaban con la hierba quemada por sol. Un rostro de mujer, violáceo y abultado, remataba la figura. Al cuello, bien tensada, llevaba la banda roja de la muerte”. (Padura, 32).

Para Butler (2002) el *performance* travesti es un territorio ambiguo, ya que ella misma señala “que el travestismo no es una imitación secundaria que supone un género anterior y original, sino que la heterosexualidad hegemónica misma es un esfuerzo constante y repetido de imitar sus propias idealizaciones”. (184). Es decir, la construcción de los géneros binarios ha estado marcada por una construcción cultural, de la cual se ha desprendido “el cómo” de cada uno de ellos.

Estos parámetros han intentado regular una cierta coherencia entre sexo y género, que incluye principalmente el deseo sexual por el sexo opuesto hasta las emociones permitidas o concebidas como innatas en relación a lo masculino y a lo femenino. La relación de esto con el travestimiento de Alexis Arayán, se concibe a partir de que por un lado es un trasgresor de las normas del género masculino, pero por el otro está reproduciendo un

---

<sup>7</sup> “el género es “performativo” puesto que es el *efecto* de un régimen que regula las diferencias de género. En dicho régimen los géneros se dividen y se jerarquizan *de forma coercitiva*. Las reglas sociales, tabúes, prohibiciones y amenazas punitivas actúan a través de la repetición ritualizada de las normas” (Butler, 2002:64).

significado de ser mujer, dado que hay que aclarar que este significado cambia de manera sutil en cada época o país. Veamos la historia del asesinato de Alexis, inventada por el forense a partir de la apariencia que tiene el cuerpo de este que aún yace en el bosque habanero:

Las otras huellas eran de su acompañante, un hombre corpulento, que debía mirar con sobrada fascinación el rostro de Arayán: cejas bien delineadas, párpados sombreados de púrpura leve, pestañas rizadas con rímel y aquella boca, tan esplendorosamente roja como el extraño vestido llegado de un pasado impreciso, pero sin duda remoto. (Padura, 34).

Esta descripción de la apariencia de Alexis revela la construcción cultural acerca del género femenino, la cual es una “repetición estilizada”, (concepto que ocupa Butler para referirse a la repetición de un género a partir de lo físico-visual), y es como si la narración nos pusiera de frente al rostro de Arayán: el rímel, el labial, las pestañas postizas, el pelo largo y el vestido, son “artefactos” que en su conjunto son percha de una de las construcciones del género femenino. Este acto de salir a la calle con un determinado traje (no físico sino más bien simbólico)<sup>8</sup> puede llegar a tener una ritualidad o teatralidad que tiene correspondencia con lo que llamó *decálogo tácito preconcebido* de los géneros. Este concepto pudiera entenderse como las características físicas que dan significancia a lo femenino, es entonces que el travestismo de Alexis pone a ojos del lector lo que De Beauvoir señala en su afirmación “no se nace mujer: se llega a serlo”. “El verbo “llegar a ser” contiene, no obstante, una ambigüedad consecencial. No sólo estamos contruidos culturalmente, sino que en cierto sentido nos construimos a nosotros mismos”. (Butler, 2013: 303). Por lo tanto, en ese sentido hay un sólo género femenino donde “el molde” debe ser inamovible, aunque Butler al decir que esta afirmación de De Beauvoir es ambigua, pretende abrir la brecha para construir nuestras propias identidades agregando o quitando. Pero Arayán, quien es nuestro personaje de análisis, no lleva su travestismo hacia ese alcance, sino que trasgrede de una manera que el detective Mario Conde irá descubriendo.

---

<sup>8</sup> Así como las superficies corporales se representan *como* lo natural, estas superficies pueden convertirse en el sitio de una actuación disonante y desnaturalizada que descubre el carácter performativo de lo natural en sí. (Butler, 2007: 284). Es decir, el acto de travestirse de Alexis guarda una actuación anterior que pudiera pensarse como aquella de sentarse en un tocador para elegir determinados artefactos que hacen a un personaje que trata de materializar constantemente al género.

Alexis Arayán era hijo del Diplomático cubano Faustino Arayán, con quien llevaba una mala relación resultado de la homofobia de éste hacia aquel. Esta situación llevó a Alexis a vivir con Alberto Marqués, quien era homosexual y éste había concebido décadas antes su versión de *Electra Garrigó*, la cual debería estar actuada por un travesti. Mario Conde encargado de la investigación del asesinato de Alexis, acude a interrogar al viejo dramaturgo, con el cual va entablar conversaciones cada vez más alejadas de la rigurosidad del mundo policiaco. Estas a su vez van a permitirle al lector entender la construcción filosófica del travesti paduriano. Veamos lo que el Marqués le dice al Conde acerca de una de las posibilidades para travestirse:

primero, el travestimiento propiamente dicho, impreso en esa pulsión ilimitada de la metamorfosis, en esa transformación que no se reduce a la imitación de un modelo real y determinado, sino que se precipita en la persecución de una realidad infinita (y desde el inicio del «juego» aceptada como tal). Es una realidad cada vez más huidiza e inalcanzable, (ser cada vez más mujer, hasta sobrepasar el límite, yendo más allá de la mujer) ... (Padura, 49-50).

El modelo real al que el travesti no puede reducirse, no puede existir en sí, ya que es un esquema, un personaje, una máscara y no un ser humano. De existir estaríamos ante la posibilidad de que una sola mujer sea todas las mujeres. La función reguladora del género que se le ha pretendido dar al sexo lleva a construir esta afirmación, porque la *Electra* del dramaturgo “está cimentada en ese decálogo” que se menciona arriba, que en una explicación simplista corresponde a esas divisiones de los géneros binarios en donde se ocupa el azul para los niños y el rosa para las niñas, lo fuerte para el hombre, lo débil para la mujer, etc. Aunque la figura del travesti a diferencia del *drag queen* no pretende la exageración de los estereotipos femeninos ni tampoco llega a tener conflicto con sus órganos genitales, el ir más allá de la mujer que menciona el dramaturgo, retomando a Butler es ir más allá de esa práctica reiterativa que es la performatividad y que da paso a la materialidad de los cuerpos y aunque esto pudiera lograr la desestabilización de los géneros, en Alexis se da esta ambigüedad de la que menciona Butler que guarda el travesti.

Alexis nos lleva a descubrir, a partir de él, que el “modelo original”, no siempre es original ni tampoco hay uno que sea homogeneizador, ya que cada sociedad tiene el que considera el original y el género siempre termina imitándose a sí mismo. Es por ello que Alexis

Arayán con su acto de travestirse “se libera ante nuestros ojos” una lista de imitaciones: Una Electra imitando a otra *Electra* (la de Virgilio), esta a su vez está siendo imitada por la Electra de Padura. Alexis imita a la Electra de Alberto Marqués. El género que se imita a sí mismo, el travestismo que imita a un género que se imita a sí mismo. Es por ello que el travestismo de Alexis a partir del traje de *Electra* es una máscara que se convierte en un espejo ante el género femenino, ya que su idealización a partir del maquillaje, la ropa y los ademanes pensados para la puesta en escena son extraídos no de una imitación sino de lograr ser el objeto real que se representa. “Según Riviere, la feminidad posee una dimensión performativa; es una actuación, una máscara con un guion vinculado a códigos normativos sociales”. (Peralta, 30). Este guion es el que toma Alexis al travestirse de *Electra*, pero aun así está trasgrediendo el propio guion de lo masculino.

Esa ambivalencia presente en el travesti paduriano, trasgresor por un lado y reiterativo en otros estereotipos de género, da la pauta para señalar lo que marca “según Pierre Bourdieu los hombres también están prisioneros y son víctimas de la representación dominante”, (Varela, 278). En el caso de la Cuba posrevolucionaria se concibió el concepto de “el hombre nuevo cubano”, que para Matías Alderete la masculinidad desprendida de este concepto se convirtió en un género:

El proceso revolucionario lleva consigo la creación de *un hombre nuevo, una masculinidad revolucionaria*; masculinidad que el Estado cubano promueve entre los ciudadanos. En el contexto *post-revolucionario, la ideología política se transforma en un elemento fundamental de la performance de género*. Ser comunista o no serlo tiene consecuencias directas sobre la forma en la cual se expresa la sexualidad y el género de los sujetos y como son percibidos por sus pares. [...] *La masculinidad revolucionaria* pasaría a ser la única identidad sexual masculina. (Alderete, 13).

Por ello Alexis trasgrede a este género de masculinidad creado como diría De Beauvoir, culturalmente o mejor dicho políticamente. Él rompe con esa camisa de fuerza en la cual por ser hombre debe personificar el papel de su máscara, pero al ser homosexual se separa de ella y la cambia. Cuando se traviste toma lo que tiene “a la mano”, una máscara ya usada para otro personaje: la mujer francesa, heterosexual y burguesa, que el Marqués describe y que tomó para su versión de la obra de Virgilio:

Al final de la noche les conté cómo los travestís de París me habían dado la clave última de aquel transformismo espectral que magnificaba la aspiración suprema de la representación, donde el actor muere bajo el atuendo del personaje y el enmascaramiento deja de ser un acto pasajero y carnavalesco para convertirse en otra vida, más verdadera por ser más deseada, conscientemente escogida y no asumida como simple ocultamiento coyuntural... Entonces Sartre, con esa vista de águila que siempre tuvo, se convirtió en mi oráculo: ¿No es demasiado complejo lo que te propones?, empezó por preguntar, para decirme que tuviera cuidado con las revelaciones, pues siempre proponen diversas lecturas y esa diversidad podía ser peligrosa para mí, igual que el fatalismo esencial que quería representar a través de una Electra cubana del siglo veinte: ya había oído decir a ciertos burócratas insulares que el arte en Cuba debía ser otra cosa y esa otra cosa no se parecía a mi *Electra Garrigó* y su disyuntiva de ser o no ser... (Padura, 166).

Aquel transformismo que el Marqués le cuenta a Jean Paul Sartre viene a ser representado por Alexis Arayán al ataviarse de Electra para increpar a su padre, lleva un enmascaramiento que no es suyo, sin embargo, él se ha quitado con este acto su propia máscara. Se da lo que el Marqués dice, la muerte del personaje bajo el atuendo para tomar conscientemente lo que se desea ser. A su vez en Alexis observamos una superposición, ya que “dos cuerpos” no pueden ocupar el mismo espacio, es decir, existe “el cuerpo natural” que Alexis lleva y el que quiere construir o en su defecto, él pretende ocupar un cuerpo con otro. Puesto que el hombre es educado para ocupar determinados espacios físicos donde las mujeres son segregadas, en esa tesitura convierte a su cuerpo en una antítesis. Pretende abandonar su “cuerpo de hombre masculino” en el cual recae el concepto *del hombre nuevo*. Esto es así por la “congruencia” que ha estado basada en los genitales, estos dan guía a las emociones, el andar social, el género y el deseo sexual.

Alexis al travestirse pretende romper esos límites físicos puestos a hombres y mujeres, por ejemplo, la cocina corresponde al cuerpo femenino pero el campo de trabajo corresponde al del cuerpo masculino. El incluir el concepto del hombre nuevo obedece a un sentido de tratar de dar más claridad a la transgresión, de ninguna manera se apunta que realmente sexo y género dependan de una división biológica de los cuerpos. Cuando Butler analiza la figura del travesti en la película *Paris is burning* subraya una situación que resulta equivalente a lo que realiza Alexis:

el travesti que vemos, ese que, después de todo, se enfoca para nosotros, se filma para nosotros, es alguien que se apropia de las normas racistas, misóginas y homofóbicas de opresión y a la vez las subvierte. ¿Cómo podemos explicar esta

ambivalencia? No es una apropiación y luego una subversión. A veces son ambas cosas al mismo tiempo; a veces se trata de una ambivalencia atrapada en una tensión que no puede resolverse y a veces lo que se da es una apropiación fatalmente no subversiva. (Butler, 2002: 89).

Poniendo ahora énfasis en las razones de Alexis para travestirse, sabemos que lo hace para reñir al padre, ya que éste también usa una máscara, es un travestido políticamente hablando. Por eso, parafraseando a Mario Conde, Alexis no se vistió para ligar, o “la cacería estilo macho-presa, sino para desenmascarar a Faustino Arayán, quien en el clímax de la novela sabemos que falsificó su pasado histórico con el cual alcanzó “la gloria de la revolución cubana”, interpretando durante casi toda su vida el papel de militante comunista modelo<sup>9</sup>. *El Recio*, personaje que se analizará en un apartado de este capítulo y que puede explicar ese travestismo político del padre de Alexis, escribe en el libro que lee Mario Conde: “que existe en el mundo vivo una ley de disfrazamiento puro, una práctica que consiste en hacerse pasar por otro, claramente probada, indiscutible, y que no puede reducirse a ninguna necesidad biológica derivada de la competencia entre las especies o de la selección natural”. (Padura, 74).

El travesti de *Máscaras* hace un cruce de las fronteras de este concepto del hombre nuevo y con este travestismo que se apropia y se “identifica con el rol femenino”, puede leerse como “el transformismo y la autocreación corporal” que Mario Conde cavila a partir de la lectura del libro *El rostro y la máscara* escrito por el *Recio*. Por eso podemos llegar a decir que Alexis toma su cuerpo como una superficie a la cual se puede reinscribir un género y no es el cuerpo el que contiene un género inmanente. Resulta interesante lo que Mario Conde cree entender, “no se trata de ser sino parecer en esa representación” en tanto que al pie de la letra se tome la definición de “no se nace mujer: se llega a serlo” esta acepción está cargada de subversión como a su vez de la estereotipación de la mujer. Alexis subvierte al ir en contra de las normas de la división binaria y heterosexual de los géneros, por lo que pudiera decirse que no se reconoce masculino, “la apariencia es una ilusión. Un travestí o drag [...] dice mi aspecto ‘exterior’ es femenino pero mi esencia ‘interior’ (el cuerpo) es masculina”. Al mismo tiempo simboliza la inversión opuesta: “Mi aspecto

---

<sup>9</sup> Se puede apuntar que en Faustino Arayán también se da un posible travestismo político.

‘exterior’ [mi cuerpo y mi género] es masculino pero la esencia ‘interior de mi ser es femenina” (103)”. (Butler, 2004: 279).

Tal como se ha dicho antes, Alexis también es subversivo ya que el régimen de los Castro se propuso romper con todo pasado burgués, eso incluyó al atuendo relacionado con la mujer, por ello en la novela Mario Conde relaciona al vestido rojo que lleva Alexis con “un pasado marcado por lo impreciso, pero sobre todo por lo remoto”. Paradójicamente, esta idealización de los géneros que se pretendió con el “hombre nuevo en Cuba”, deja entrever que el género es una actuación separada de lo considerado natural, ya que al decidir cómo debe ser cada uno (rompiendo con una construcción anterior), lleva a pensar que esta nueva forma discursiva de entender la masculinidad, aunque parece eliminar la anterior, únicamente llegó a ser otra “camisa de fuerza” al servicio de lo que Butler llama en *El género en disputa* “matriz heterosexual”:

un modelo discursivo/epistémico hegemónico de inteligibilidad de género, el cual da por sentado que para que los cuerpos sean coherentes y tengan sentido debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (masculino expresa hombre, femenino expresa mujer) que se define históricamente y por oposición mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad. (Butler, 292).

Por ello en Alexis se da un entrecruzamiento de identidades que vienen a cuestionar el *establishment* de su tiempo, con ello pretende más que todo, decirle a su padre que a través de su “máscara” él puede llevar estas identidades, porque es un hombre, homosexual y que no se identifica con lo “masculino”. A su vez abre paso para cuestionar cómo se concibe a la mujer o tal caso lo femenino, y si bien Butler opina que “lo femenino nunca es una marca del sujeto; lo femenino no podría ser un ‘atributo’ de un género. Más bien, lo femenino es la significación de la falta, significada por lo Simbólico; un conjunto de reglas lingüísticas diferenciadoras que generan la diferencia sexual”. (Butler, 2007: 89). En esta tesitura cabe cuestionar que la figura de Alexis quedaría exenta de la trasgresión en el momento de que decidiera hacer uso de lo que Marina Castañeda dice que se centra la masculinidad, que no es más que otra cosa que la demarcación de lo femenino, pero si lo femenino no llega a ser atributo de un género, el género femenino dependería de un cuerpo pasivo que basa su construcción en la vestimenta y en demás adornos que sólo lo convertirían en un afiche o el personaje detrás de una máscara no elegida.

En otro punto en *Máscaras* vemos que:

“si la difuminación era la última razón del travestimiento, los resultados prácticos del ejercicio tenían cifras en el mundo animal que podían equipararse —haciendo más y más comparaciones— con el destino triste de esos travestís siempre descubiertos a pesar de todos sus esfuerzos: una nuez de Adán inevitable, unas manos crecidas por designio natural, una pelvis estrecha, ajena a cualquier atisbo de maternidad...” (Padura, 74).

Esta lectura que hace el detective Mario Conde, lleva a repensar la idea que nos presenta la novela, en esa ambigüedad podemos descubrir que de acuerdo a lo anterior de “parecer y no ser lo representado”, se da por entendido que el travestismo no tiene una aspiración naturalizante, sino en esa representación pretende desestabilizar lo ya representado con anterioridad, es decir lo que se cree entender que significa el ser hombre o el ser mujer. Por lo tanto, eliminar así el sentido que se le ha dado al sexo y el género:

una construcción del cuerpo y de la subjetividad fruto performativo de una repetición ritualizada de actos que acaban naturalizándose y produciendo la ilusión de una sustancia, de una esencia. [...] Esta repetición ritualizada no es opcional, sino que se basa en un discurso regulativo, una exigencia constante del entorno, encaminada a “producir aquellos fenómenos que regulan y constriñen” la conducta en relación con la identidad sexual. (Duque, 88).

Alexis no se traviste para ser travesti “convencional” o de entretenimiento, por ello resulta de suma importancia recordar que no era travesti sino homosexual, si bien, en la novela no alcanzamos a percibir las normas culturales femeninas (sostenidas en un discurso hetero-binario) que representa Alexis tales como “estilos corporales, poses, tonos de voz, ademanes, gestos, etc.”. Podemos decir que Alexis en su día a día, no los reproducía y aunque esto también puede abrir un debate, viene a colación con el hecho de que nos podemos preguntar, si, ¿sólo cómo travesti podría hacer un performance del género desestabilizándolo a la vez? El travesti paduriano guarda una cierta similitud como se mencionó antes, con los de *Paris is burning*, donde Butler observa que hay “desafío y afirmación, como también “reiteración de las normas que no se dirían subversivas”.

Alexis al reconocerse en la orientación sexual gay ya desestabiliza las normas que se supone que deben regir a su cuerpo y deseos. Su travestismo lo lleva más allá de sólo la repetición de las normas, pretende ser “medio de desafío” del género y aunque este desafío

pudiera pensarse personal ya que lo hace para demostrarle a su padre que aun llevando la máscara de lo “femenino” él es más real, más auténtico y menos ilegítimo que Faustino Arayán, quien era “un oportunista y un hipócrita”, (Padura, 215). Puesto que Alexis le dijo su padre que se había enterado del fraude que “cometió en 1959, cuando falsificó unos documentos y se consiguió un par de testigos falsos que atestiguaban que había luchado en la clandestinidad contra Batista...”. (Padura, 227-228). Al realizar este acto de travestismo simultáneamente hace otro de desenmascaramiento junto con uno de destravestimiento, no sólo hacia su padre sino a todo el régimen que en el pasado persiguió a todo aquel que se supiera no heterosexual, es ahí donde este acto pasa a ocupar una escala mayor que la personal, ya que Alexis con su muerte autoprovocada lleva a su padre a la cárcel y con ello pretende provocar una grieta en el tablero del régimen mostrando su imperfección. Por lo tanto, Alexis con su travestismo está muy lejos de naturalizar lo que se ha concebido como el hecho de ser mujer, “lo que se da es la desestabilización del género mismo, una desestabilización que ha sido desnaturalizada y que pone en tela de juicio las pretensiones de normatividad y originalidad a través de las cuales a veces opera la opresión sexual y de género”. (Butler, 2002: 188). Habría que decir también que el travestismo de Alexis guarda cierta razón de acto político en vez de acto de carnaval, algo que en palabras de Mariela Nahir explicaríamos así:

Bajo mi lectura, la subversión no implica destruir o eliminar una estructura sino roer la validez de sus normas hasta cambiar la forma de lo que nos parecía evidente. Sí lo subversivo fuera lo que *destruye, elimina o echa abajo* la heteronorma, entonces sería imposible aventurar que haya, efectivamente, algún tipo de práctica subversiva, como si una acción particular pudiera deshacerse por completo de una compleja red de prácticas e interacciones sociales. Quizá, la idea de una completa erradicación de la vigencia de la ley heterosexual pueda ser un ideal regulativo que guíe las acciones políticas, pero nunca puede ser el fin inmediato de la acción política. Lo subversivo, si queremos mantener el concepto para calificar la agencia, es más bien una forma de minar o roer la legitimidad de las normas de género vigentes. (Nahir, 9).

De ahí que se pueda decir que el acto de Alexis pretende abrir brechas para una nueva construcción del género, no para Alexis que, opinaba “que todo en su vida era un error: su sexo, su inteligencia, su familia, su tiempo”, (Padura, 104), sino para los que quedan, pues entre este travestismo lleno de intimidación, venganza y desenmascaramiento hacia el padre también lo lleva para esa isla caribeña, un acto político, que tal vez sea inconsciente pero

que eso no le hace perder su lectura política. El travestismo de Alexis Arayán cuenta por ello con una lectura entre líneas sobre que el:

“sexo y género no siempre coinciden completamente: puede haber mujeres con rasgos considerados “masculinos” y hombres con rasgos considerados “femeninos”, sin que por ello dejen de ser mujeres y hombres. Consecuentemente, hay una distinción entre ser hombre y ser masculino, entre ser mujer y ser femenina. Lo primero es el sexo y es proporcionado por la biología; lo segundo es el género, y es aprendido y transmitido de generación en generación dentro de un contexto familiar y social. (Castañeda, 2019: 94).

Alexis entre la norma y la trasgresión es el intento de ser el parteaguas de un proceso que logre poner a la vista las viejas prácticas de represión, de homofobia y machismo que caducan aun en la Cuba marcada por el mito del no tiempo. Es la sublimación de una sexualidad invisibilizada tratada de eliminar a través del confinamiento de la expresión del cuerpo, él es la “chispa” del incendio capaz de limpiar el camino de la libre construcción y expresión de los géneros.

### **2.3 Alberto Marqués**

De acuerdo con Ricardo Piglia la literatura no corresponde al terreno de la comprobación, pero dentro de la novela *Máscaras* existen recreaciones del pasado histórico de Cuba, de esa Cuba ya tan lejana y a la vez inmóvil de los “barbudos de Sierra Maestra”. En la *nota del autor*, Leonardo Padura nos advierte que se ha tomado “ciertas libertades poéticas” a la hora de citar textos (sin las comillas), como los de Virgilio Piñera o los de Severo Sarduy, incluso menciona que los ha mejorado, en ese mismo punto se puede señalar, aunque no lo diga la nota, la recreación a través de la ficción de hechos históricos sobre la homosexualidad en la isla caribeña, en los años posteriores a la toma del poder por la guerrilla de Fidel Castro. No obstante, no se puede aseverar que sea una novela histórica rígidamente hablando o con tintes biográficos, pero sí se puede hablar del personaje de Alberto Marqués Basterrechea un exdramaturgo con quien Alexis Arayán vive sus últimos meses de vida. Este personaje además de haber tenido el carnet de artista también portaba el de homosexual, algo que en el régimen de la isla era incompatible con la revolución comunista-socialista. Por lo cual es llevado a ser *parametreado*, historia que le es narrada al teniente investigador Mario Conde.

Autores como Homero Quezada marcan que hay un paralelismo entre Virgilio Piñera y Alberto Marqués, aun así, se diría que este personaje existe en ese “espacio posible de la literatura”.<sup>10</sup> Y aunque Padura ha aceptado haberse inspirado en el dramaturgo para crear a Marqués, Virgilio aparece mencionado como personaje histórico real en la novela. Si bien este apartado, sigue en el riel del análisis *queer*, era necesario hacer alusión a este aspecto, porque dependiendo de la recepción de la obra se pueden dar lecturas de la vida del Marqués que se logran relacionar con la biografía de Piñera, sin caer en un verismo historicista.

Dicho lo anterior, después de que el teniente investigador Mario Conde comienza las pesquisas para descubrir al asesino de Alexis Arayán, a quien interroga primero es al dramaturgo Alberto Marqués, con quien Alexis se había mudado después del último pleito que tuvo con su padre. Conde lleva consigo una copia de lo que consideraríamos antecedentes penales del interrogado. Estos antecedentes corresponden a los juicios de parametración que más adelante veremos. Lo que resalta es el contenido de este expediente:

Alberto Marqués: 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 pequeño burgueses y clasistas, anotados y clasificados con la indudable ayuda de un moscovita manual de técnicas y procedimientos del realismo socialista... (Padura, 41).

Como podemos leer en años anteriores la homosexualidad alcanzó una tipificación que llevó a su persecución. Es aquí donde narración real y narración ficción se aúnan, llegándose a reconocer estos sucesos en la historia real de Cuba. Mario Vargas Llosa en su libro *La verdad de las mentirías*, sostiene que la novela regular o mayormente parte de un punto de la realidad, hipótesis que puede asimilarse a través de la novela *Máscaras* o también reconocerse en ella la de Kurt Spang, “el artista está obligado a echar mano de elementos reales hasta en las invenciones más fantásticas. Tanto él como el receptor de su

---

<sup>10</sup> Definición de Leonardo Padura, que ocupa en la nota de *Máscaras* para Mario Conde, a quien considera una metáfora y no un policía y de la cual su vida, simplemente, transcurre en el espacio posible de la literatura.

comunicación no disponen de otros criterios que los que suministra la realidad existente”. (Spang, 157).

De nuevo traemos a este análisis el concepto del hombre nuevo cubano, que de cierta manera vino a tratar de “reformular” el género o en todo caso el “cuerpo” / “sexo”. Ya que el género según el recuento histórico del artículo “Género, cuerpo, repetición (contribución al debate)”, “las feministas construyeron el concepto de género, preocupadas por lo que dejaba invisible el término “hombre”, esto es, una marca sexual. [...] Así, las feministas acuñaron la categoría de género (distinta de la de sexo) para dar cuenta de que ese sistema de significación era parte del problema y, por lo tanto, habría que desplazarlo en términos prácticos y teóricos. (Linding, 137). Ahora bien, con el hombre nuevo se pretendió tener un control sobre el manejo de los cuerpos de los ciudadanos cubanos en específico de los hombres, lo que sucede también en la Cuba de la ficción, por ello podemos ver que el Marqués tiene una lista de agravios a la “política sexual” del país ficcional, en el entendido que se estableció una relación de poder entre el Estado y las maneras del disfrute del cuerpo. Linda McDowell comenta que los cuerpos gozan de una materialidad, pero esa materialidad en la historia de Alberto Marqués se le dio una manera de representarse, de ser percibida: una manera de ocupar su espacio. En esta manera los ademanes y la ornamentación de los cuerpos del hombre cubano pasaba a ser dictaminada por funcionarios, “que se creen dueños de la vida, del destino y hasta de la pureza moral”, (Padura, 105). Como se lo menciona el Marqués a Mario Conde.

Entonces, si el régimen cubano enarbolaraba los ideales marxistas, que lo principal era eliminar el ideal capitalista, donde el cuerpo es únicamente generador de plusvalía, productor de mercancías, bien inmaterial, que es mercancía por igual. Podemos leer a través de la narración ficción que el cuerpo pasó a ser descolonizado, por una parte, pero se ideologizó por otra. Esto nos lleva a preguntarnos a través de la novela, ¿el género es actancial?<sup>11</sup> Esta pregunta es posible porque la literatura tiene un “poder” mayor al de su goce estético o es a través de este que se posibilita la introspección, nos da preguntas, que es lo que realizamos con el trasfondo de la biografía ficcional de Alberto Marqués. Para Butler, “cuando la ‘cultura’ pertinente que ‘construye’ el género se entiende en función de

---

<sup>11</sup> Es decir, parafraseando a José Finol, el género es un proceso en el que se transmiten significados por medio de valores y códigos culturales aprendidos.

dicha ley o conjunto de leyes, entonces parece que el género es tan preciso y fijo como lo era bajo la afirmación de que ‘biología es destino’. En tal caso, la cultura, y no la biología, se convierte en destino. (Butler, 2007: 57).

Pero, si se cavila en esta relación de poder reguladora del género implementada en la Cuba novelada nos lleva a pensar una construcción no fija, sino flexible, sin embargo, esta flexibilidad sólo es entendida con relación a la construcción cultural del género anterior. Donde, por ejemplo, existían ciertas manifestaciones de la sexualidad permitidas que Matías Alderete relata en su artículo “Masculinidad revolucionaria: la represión de maricones y la construcción del hombre nuevo en Cuba pos-revolucionaria”, “la caída del régimen del Batista trae consigo la desaparición de aquella superficial tolerancia hacia las prácticas homoeróticas”. (Alderete, 8). Pero aquí el género pasa a convertirse en una máscara, ya que no es algo que esté basado en reglas, más bien se diría que lo está en parámetros de representatividad, leyes políticas y de conveniencia social. Entonces estamos ante la noción de que, al existir parámetros a seguir a partir de los manuales moscovitas, comités de Defensa de la Revolución y del Consejo Nacional de Cultura cubana, los sujetos (personajes) se convierten en actrices del género. Judith Butler en “El reglamento del género” trae a colación el pensamiento de Foucault que ayuda a ilustrar nuestra idea:

el poder regulador no sólo actúa sobre un sujeto preexistente, sino que también labra y forma al sujeto; además, cada forma jurídica de poder tiene su efecto productivo; y 2) estar sujeto a un reglamento es también estar subjetivado por él, es decir, devenir como sujeto precisamente a través de la reglamentación. Este segundo punto se desprende del primero en la medida en que los discursos reguladores que forman al sujeto del género son precisamente aquellos que requieren e inducen al sujeto en cuestión. (Butler, 2006: 68).

No sólo nos encontramos en la historia relatada por el Marqués, con un constructo del género sino también con una paradoja que consiste en alejarse de la relación establecida de manera innata entre género y orientación sexual. Ya que estamos ante una “ficción histórica”, —el lector de *Máscaras*—, puede intuir sin conocer el germen de la realidad, cómo es que a partir de una “reeducación” a través del trabajo físico junto con una ideológica sobre el hombre, se podía reencauzar a su “correcta masculinidad revolucionaria”. Lo que resulta de importancia resaltar, ya que estamos ante un régimen que de cierta manera sugiere que la orientación sexual no es ir en contra de lo considerado

biológicamente natural, como se ha considerado a la heterosexualidad, sino que es algo que puede elegirse y moldearse, todo a partir de las Unidades Militares de Apoyo a la Producción (UMAP):

donde confinaban, entre otros seres dañinos, a los homosexuales, para que se hicieran hombres cortando caña y recogiendo café y que, después de 1971, se dictó una ordenanza, otra vez aquí mismo, para que los policías como usted y los fiscales y los jueces la cumplieran, donde se legislaba jurídicamente sobre el «homosexualismo ostensible y otras conductas socialmente reprobables» ... (Padura, 164).

El Conde escucha las historias de un pasado tan remoto y a la vez tan vivo debido al asesinato de Alexis Arayán. Estas historias son contadas por Alberto Marqués que se convierte en un puente entre pasado y presente. Lo que cuenta el exdramaturgo es uno de los sucesos escabrosos que sucedieron en Cuba, en el texto “El proyecto revolucionario y los homosexuales en las UMAP”, se menciona que “mediante el trabajo productivo se pensó combatir la homosexualidad individual y colectiva, y reeducar a los que la practicaban”. (Fernández, 2). Esta idea constructivista del género lleva a pensar, (aunque no se mencione en la novela), en Ernesto *Che Guevara*, que era la representación ideológica de este hombre nuevo cubano, pues era el modelo perfecto: un socialista recalcitrante, fuerte, alto, barbón, heterosexual, adicto al trabajo de campo, no solamente ministro de Economía sino también un obrero más en la cosecha de azúcar o algodón. Ernesto Guevara representaba la imagen de la *hipermasculinidad*<sup>12</sup> de este hombre nuevo, que se acrecentaría al convertirse en un mito.

A partir de aquí se infiere que cuando se habla de la creación del hombre nuevo cubano, se habla de que el Estado puede construir una masculinidad revolucionaria, pero diferenciada entre “el ser hombre y ser el verdadero hombre cubano”. Esto lleva a que como lectores intuyamos que todo ello se basa en actos de repetición. Quedando entendido que el cuerpo individual junto con su sexualidad, erotismo y manifestación queda expropiado y pasa a ser parte del Estado.

---

<sup>12</sup>Estudios de Marina Castañeda han mostrado que los hombres repetidamente tienen que mostrar que son hombres como si no fuera suficiente incluso “la heterosexualidad” para serlo.

Avanzando en el texto, se muestra a la *parametración* en que se vieron sometidos los artistas cubanos en *Máscaras*, entre ellos el Marqués. Esta práctica fue aliada de las UMAP o las UMAP de ella, la cual es mayormente asociada con los artistas, pero también fue utilizada para “evaluar” a educadores y todo aquel que se considerara influenciador. Es precisamente aquí donde surge la acción de buscar en la obra de los artistas parámetros que cumplieran con el ideal revolucionario del socialismo real. Más allá de un simple acto de homofobia por parte de las instituciones de poder, se entiende que los géneros binarios pueden ser intervenidos ideológicamente para un desvío “aparente”, que era el de la homosexualidad, una actividad ligada al sistema capitalista y a la decadencia burguesa. Esto no debe causar extrañeza, ya que al mostrar un paradigma donde el género es una práctica reiterativa, este a su vez puede verse influenciado para modificar su representación. Por ello, el arte se concibió como un arma ideológica, pero que debería ser usada por el régimen cubano y no en contra de este:

Mire, hace dieciocho años, cuando corría el año del señor de 1971, yo fui parametreado y, claro, no tenía ningún parámetro de los que se pedían. Se imagina eso, ¿parametrear a un artista, como si fuera un perro con pedigrí? [...] Bueno, empezó toda aquella historia de la parametración de los artistas y me sacaron del grupo de teatro y de la asociación de teatristas, y después de comprobar que no podía trabajar en una fábrica, como debía ser si quería purificarme con el contacto de la clase obrera, aunque nadie me preguntó nunca si yo deseaba ser puro ni desintoxicante, pues me pusieron a trabajar en una biblioteca pequeñita que está en Marianao, clasificando libros. (Padura, 54-55).

El ser homosexual y querer representar a *Electra Garrigó* con un travesti, lleva a Alberto Marqués a no cumplir con los parámetros requeridos para representar y educar a las nuevas generaciones. La historia de este personaje nos revela que los marcadores más visibles de esta nueva masculinidad no eran tan diferentes de los que eleva el capitalismo, no ser femenino y no ser homosexual, estos eran los más penados por la ley equiparables a la disidencia política. Linda McDowell en sus análisis ha mencionado que hay un modelo en algunas sociedades donde “los hombres por su parte, representan la civilización, la racionalidad superior, la mente frente al cuerpo femenino, lo regular y, por supuesto, lo incorpóreo.” (McDowell, 74). Que en el caso cubano más que la demostración de superioridad hacia lo femenino es la superioridad a esa masculinidad pensada que representa lo decante, lo burgués.

Por otro lado, también nos encontramos con una nueva “máscara” del género para usar, esa que los actores deberían llevar y los que no serían llevados a las UMAP para su reeducación, y que otros como el padre de Alexis Arayán, esta máscara les permitió tener éxito en la escala de valores del hombre nuevo cubano. Esto nos lleva a “la idea de la repetición o reiteración en la construcción del género es importante pues conlleva una reflexión sobre lo que Judith Butler llama performatividad de los actos, esto es, una serie de actos repetidos que producen aquello que supuestamente simplemente copian o reproducen”. (Lindig, Villegas, 139).

Ahora bien, como pregunta el detective Mario Conde, ¿qué tiene que ver todo esto con el travestismo de Arayán? Cuando se habla de que Alexis Arayán se traviste con los roles binarios de la matriz heterosexual, no podemos dejar de pensar en la construcción del personaje de *Electra Garrigó*, que Alberto Marqués idealizó en su viaje a París:

Ella era una mujer alta, de elegancia absorbente, una mujer suprema, como debió de haber sido la dueña de la voz de Edith Piaf, si Edith no hubiera sido un simple gorrión alcohólico: una mujer inquietante en su altura, en su belleza delineada con la maestría de los afeites, en la proyección agresiva de sus senos y aquella boca como de flor metálica. En la piel sentí su soberbia: iba vestida de rojo, llamativa pero tan serena, y en su estampa descubrí la misma dignidad trágica que siempre he visto en la persistente Electra: fue una revelación, o una premonición, vestida de rojo. (Padura, 47-48).

A través del encuentro de Alberto Marqués en París con un travesti, nos pone ante nuestros ojos una oportunidad para interpretar lo que ya está interpretado. El dramaturgo le describe a Mario Conde lo que en primera o segunda lectura se entiende como su “confusión” de una mujer, ya que él estaba viendo una mujer que es de donde comienza la raíz de su idea de la *Electra* cubana, aquí nos encontramos con un acto de camuflaje que va más allá de la simple indumentaria pensada para la mujer parisina de aquellos años. La rudimentaria idea de que el cuerpo marca desde la anatomía el género, se difumina en este personaje secundario, ya que el mismo Alberto Marqués, que pudiéramos pensarlo avezado en el tema cae en la trampa “de la falsa mujer” como llama el detective a Alexis, su travesti más cercano. Por lo cual, entendemos que la anatomía de cierta manera está alejada de definir la manifestación del género, por ello Marina Castañeda en *El machismo invisible* describe lo que le ha llevado tiempo analizar:

Pero esta diferencia anatómica es entendida y vivida de diferentes maneras según las culturas y las circunstancias históricas. Lo que significa ser hombre, lo que significa ser mujer, la masculinidad y la feminidad, constituyen el género: algo que se añade al sexo. Sexo y género no siempre coinciden completamente: puede haber mujeres con rasgos considerados “masculinos” y hombres con rasgos considerados “femeninos”, sin que por ello dejen de ser mujeres y hombres. Consecuentemente, hay una distinción entre ser hombre y ser masculino, entre ser mujer y ser femenina. Lo primero es el sexo y es proporcionado por la biología; lo segundo es el género, y es aprendido y transmitido de generación en generación dentro de un contexto familiar y social. (Castañeda, 94).

Este corto pasaje del relato del Marqués, trae consigo la pregunta, (que el texto literario no está obligado a darnos respuesta), ¿el género se proyecta con la vestimenta o la vestimenta es una proyección del género? Parece ser que el texto propone lo segundo, dado que la descripción nos lleva a pensar en una mujer que lo es solamente a partir de “su feminidad y sus afeites”. Pero, Castañeda nos dice que no siempre sexo y género coinciden. Entonces el travesti es capaz de reproducir el género opuesto, si estamos ante uno que no desarrolló anatómicamente lo que se considerada un cuerpo masculino, la reproducción se puede dar de manera más simple, puesto que Butler en 1998 nos dice que “el género, al ser instituido por la estetización del cuerpo, debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generalizado permanentemente”. (Butler, 297).

Este travesti parisino puede abrir en el lector el debate o no, sobre si el género es correspondiente a lo biológico-anatómico, ya que entendemos que el Marqués la observó detenidamente, pero no logró descubrir a través de sus hombros, cadera, o en el cartílago cricoides un indicio que hiciera delatar a aquella mujer “más perfecta que una mujer, casi diría que era *la* mujer”, (Padura, 48). Si una construcción travesti femenina puede “confundirse” al exhibirse en las calles de París, se interpreta que tampoco hay una correlación entre sexo, género y anatomía<sup>13</sup> que garantice, por ejemplo, las medidas de cintura que se supone deben tener las mujeres o el ancho de una espalda considerada masculina, acto que el exdramaturgo considera “camuflar al género y sexo”.

---

<sup>13</sup> Sin olvidar que existen personas andróginas, que tienen rasgos físicos externos indefinidos. Este desarrollo de ambos rasgos considerados femeninos o masculinos hacen que se guarde una imposibilidad para distinguir su sexo biológico.

Si bien, Alberto Marqués comenta que el travestismo tiene algo de osadía para su expresión, pero el travesti parisino guarda en sí la esencia misma en que los personajes (el ser humano) pueden construirse a sí mismos, incluyendo al género:

Fue al decir aquella palabra, *apariencia*, cuando lo comprendí todo, cuando mi descubrimiento se armó como fragmentos a su imán y me volví alarmado para buscar al travesti. Pero ya había desaparecido en la penumbra mágica de París, como un destello fugaz... Una apariencia. Una mascarada. Allí había estado la esencia misma de la representación, desde que las danzas rituales se transformaron en teatro, cuando surgió la conciencia de la creación artística: el travesti como artista de sí mismo... (Padura, 49).

Al ser el travesti parisino un personaje secundario, no podemos tener un panorama amplio de sus razones para travestirse más allá de las interpretaciones que hace de este el dramaturgo, pero podemos comprender que el episodio permitió a Marqués construir su propia versión del travesti. Para él, el travesti es un paso adelante para la construcción de las “identidades humanas”, pero lo hace desde el nivel de la interpretación de un conocimiento naturalizado de la identificación femenina heterosexual. Sus juicios emitidos para designar a la *apariencia* como la esencia misma de la representación Alberto Marqués lo infiere desde “la ropa que viste y articula el cuerpo” del travesti, tanto que más adelante cuenta que al regresar después de esa casi “epifanía”, comenzó a grabar unas líneas sobre un cartón, que al amanecer se convertirían en el diseño del vestido rojo de su Electra.

Existe en este travesti la reiteración de una actuación del género construida culturalmente, sus actos fueron determinados con anterioridad para legitimar la división binaria. Ya que el travesti se reconoce hombre, pero también se reconoce femenino, “este doble juego” es el que hace esta imitación del género subversiva. Es decir, el travesti puede incluso que no tenga “fundamentos filosóficos o psiconaturales” (Padura, 76), para travestirse, pero él trasgrede las normas del género, lo normativo, no lo “normal”, esto es posible porque entiende o no, que él es el que toma la decisión de imitar a algo que se imita a sí mismo, a diferencia de los demás personajes (“los heterosexuales”), que interpretan un papel en la mascarada de la vida sin cuestionar nunca estos actos de repetición.

En relación con lo anterior, en la narración ficción como en la historia real en Cuba, al pretender hacer un género fijo a través de las normas, se da una posibilidad mayor para la

“imitación” del género. El género es construido a partir del relato revolucionario, el cual no es implícito sino reglamentario, casi jurídico, puesto que se llevan a cabo juicios de parametración, para poder controlar las significaciones de actos individuales, que se pretenden hacer colectivos. La historia de Alberto Marqués y la de su viaje a París le revelan al lector qué hay “detrás de la máscara del relato” del régimen. Se pretendió hacer un género colectivo. Esto lo entendió Alexis Arayán, puesto que toma más que un vestido vetusto, él desarrolla en un sólo acto el personaje de Alberto Marqués y lo hace en “el teatro de la vida” por medio de la trasgresión, la distorsión, para rehacer el género. Entonces retomando a Butler (2007) podemos decir que:

El género no se construye como una entidad estable, un lugar de acción, del que se desprenden determinadas actuaciones, sino como una identidad inestable constituida en el tiempo e instituida en un espacio externo mediante la *repetición estilizada de unos determinados actos*. El efecto del género se produce a través de la estilización del cuerpo; por eso debe entenderse como la forma común de fabricar, mediante gestos, movimientos y múltiples estilos corporales, *la ilusión de un yo permanente y sexuado* (Butler, 273-274).

Es por ello que llenando *los espacios vacíos*<sup>14</sup> de la novela, el gobierno cubano dentro de la historia del Marqués “construye un aparato” capaz de dictaminar si el género de un ciudadano estaba contaminado por la homosexualidad, algo que resulta curioso, ya que nuevamente se puede indicar que el régimen correlaciona la homosexualidad como el resultado de travestirse, a su vez en el juicio estético en contra del Marqués se dice que a través de sus obras él pretendía expandir el homosexualismo y otras aberraciones. En ese mismo sentido también se centra la idea de la eliminación de educadores (descubiertos homosexuales) de las nuevas juventudes. Otro aspecto importante de Mario Conde, es cómo describe la personificación de los actores de *Electra Garrigó*:

maquillándolos como máscaras griegas pero con caras muy habaneras, de blancos, mulatos y negros habaneros, tratando de que la máscara los mostrara y no los ocultara, que los revelara interiormente y no velara esa espiritualidad trágica y a la vez burlesca que quería buscar como esencia de una cubanía en la que Virgilio Pinera fungía como máximo profeta, porque para él, si algo nos distinguía del resto

---

<sup>14</sup> Wolfgang Iser plantea, que la responsabilidad del lector es llenar lo indeterminado, eso que no se dice directamente en el texto, los espacios vacíos, pero sin rebasar la naturaleza del texto. Véase: Wolfgang Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Taurus, Madrid, 1987,

del mundo, era poseer esa sabiduría *criolla de que nada es verdaderamente doloroso o absolutamente placentero*.<sup>15</sup> (Padura, 165).

En *Máscaras* a diferencia de los carnavales, incluso del teatro, la máscara del travesti no es una de anonimato, sino de “revelación de la verdadera esencia”. No es para seguir creyendo en la máscara dada o autoimpuesta, esto es lo que puede interpretar el lector de este pasaje y llegar a la conclusión que es lo que Alexis desarrolló con su representación de la *Electra* del Marqués. Alexis se nos revela como un personaje *queer* con su raíz en la ambigüedad, capaz de ser lo que se cree que es lo femenino reconociéndose hombre o mezclando lo “masculino” con lo “femenino” deviniendo así en su propio constructo.

## 2.4 *El Recio* o “Severo Sarduy”

Hay una relación cercana de intertextualidad e hipertextualidad entre el travestismo y el género. Esto puede llegar a darse porque la textualidad (marca) del sujeto está siendo representada/reinterpretada en el otro, partiendo de un concepto ya existente. Aunque este capítulo de tesis sigue siendo el estudio del travestismo y la interpretación del género, es necesario mencionar los diferentes grados de las múltiples relaciones que se establecen en los textos a partir de *Palimpsestos La literatura en segundo grado* de Gerard Genette.

Primero por la relación que se ha notado entre travestismo y género antes señalada, segundo porque en la novela *Máscaras* existe un personaje llamado *El Recio* el cual tiene un paralelismo con Severo Sarduy<sup>16</sup>, el cual es vértebra de este capítulo donde demostraré la intertextualidad<sup>17</sup> que existe entre el libro *La simulación* de Sarduy y el de *El Recio* y en tercer punto que resulta sólo alusivo, pero no carece de importancia, es que Leonardo Padura ha señalado en múltiples ocasiones que sus novelas policiacas son “falsas novelas policiacas”, por lo que pudiéramos decir que hay un travestismo de la literatura donde “se reescribe un texto conservando la acción y contenido pero dándole otro estilo; al hacer esto

---

<sup>15</sup>Las cursivas son mías.

<sup>16</sup> Los textos de “Las Habanas de Mario Conde en Las cuatro estaciones de Leonardo Padura Fuentes” de Carmen Pirelli y “Las transgresiones de Leonardo Padura: verdad y transfiguración tras el juego de *Máscaras*” de Maite Villoria Nolla, ya citados con anterioridad abordan este tema.

<sup>17</sup> “La intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”. (Genette, 10)

lo actualiza de manera momentánea y precedera al paso del tiempo”. (Castillo, De González, 5).

La representación travesti en el discurso literario de *Máscaras* tiene en una de sus columnas vertebrales, al personaje de *El Recio* y su libro *El rostro y la máscara*, el cual ayuda a Alberto Marqués a construir su idea del travestismo como a su vez ayuda a Mario Conde a ir deconstruyendo lo que le han enseñado acerca del género y a desarrollar su propia filosofía. Este personaje, aunque está aparentemente difuminado y no llega a tener acciones en el presente de la historia solo en el pasado, y son relatadas en forma de anécdota por Alberto Marqués, todo ello con el fin de que Mario Conde pueda mirar el cuadro completo sobre la muerte de Alexis Arayán, quien es encontrado travestido de Electra Garrigo, sin ser travesti. Lo que se puede denominar como la primera aparición de *El Recio* en la novela, es cuando el Marqués cuenta cómo él afirmó que un travesti parisino era mujer, a lo que *El Recio* explicó:

—No. El *travestí* no imita a la mujer —comentó entonces el Recio, como si estuviera dictando una conferencia, con esa voz y esas palabras suyas de saberlo todo-todo. Siempre usaba oraciones largas, estratificadas, barrocas y lezamianas, como caricaturas del pobre Gordo—. Para él, *à la limite* no hay mujer, porque sabe (y su tragedia mayor es que nunca deja de saberlo) que él, es decir, ella, es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un insalvable defecto de las otras veces sabia naturaleza... (Padura,48).

Los diálogos de este personaje en la analepsis que hace el Marqués, llevan a dos cosas: primero, a decodificar el texto e interpretar el relato que conceptualiza al travestismo en la novela y segundo, a llenar ese *espacio vacío*<sup>18</sup> que hay entre este dialogo<sup>19</sup> y la hipertextualidad con el libro de Severo Sarduy, *La simulación*. Que en palabras de Genette la refiere a:

---

<sup>18</sup> Para responder a esta cuestión, Iser recurre a un concepto que toma de Ingarden: el de indeterminación. Esta indeterminación se manifiesta en el hecho de que el texto —como ya vimos— no puede decir todo acerca de un personaje, un acontecimiento o una situación, representados en él. Pero, el lector de una novela, en la experiencia de su lectura, puede decir lo que la novela no ha dicho. Por ejemplo, que un personaje de ella tiene los ojos azules cuando en el texto no hay ningún enunciado que afirme tal cosa: El texto es, por consiguiente, en este punto, indeterminado. A los "puntos de indeterminación", según Ingarden, los llama Iser "espacios vacíos". Estos "espacios vacíos" del texto cumplen la: función de incitar al lector a llenarlos" O sea, le estimulan a poner en acción su imaginación y, con su actividad imaginativa, el lector va llenando esos "espacios vacíos", determinando así lo indeterminado. (Sánchez, 52).

<sup>19</sup> Que corresponde a una técnica discursiva que en la narración es más identificable con la *exposición y argumentación*.

toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. Como se ve en la metáfora *se injerta* y en la determinación negativa, esta definición es totalmente provisional. Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado (renuncio a buscar, para un uso tan transitorio, un prefijo que subsuma a la vez el *hiper* -y el *meta*-) o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la *Poética* de Aristóteles) «habla» de un texto (*Edipo Rey*). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo. (Genette, 14).

Ahora bien, veamos las sutiles diferencias con el texto de Sarduy: “El travesti no imita a la mujer. Para él, *à la limite*, no hay mujer, sabe — y quizás, paradójicamente sea el único en saberlo—, que *ella* es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto”. (Sarduy, 13). Este ensayo de Sarduy sobre el travestismo es el *hipotexto* que toma Leonardo Padura para crear el *hipertexto* que es *Máscaras*.

Con destreza el autor interviene *La simulación* para darle la cualidad de literatura, ya que al ser un ensayo el texto de Sarduy debe ocurrir una transformación para que pueda convertirse en “diálogo oral” dentro de la narración del Marqués, el cual pasa a convertirse en narrador-personaje. Padura como ya nos advirtió en la nota introductoria a la novela ha mejorado algunos de los textos que ha tomado a través de “libertades poéticas”, lo cual ocurre con el de Sarduy, donde al ser el texto A que forma al B se le integran verbos y adjetivos de tal forma que las oraciones que ahora componen este nuevo texto gozan del lenguaje literario. Para hacer una lectura un tanto más ágil se estará comparando citas textuales de *Máscaras* con las de *La simulación*, donde se encuentra relación de hipertextualidad.

Ahora bien, efectivamente el travesti no imita a una mujer, ya que la división hombre/mujer corresponde a la división biológica, por ello *El Recio* se lo comenta al Marqués, dado que la “originalidad” del performance del travesti consiste en elegir qué actos repetir del género, femenino/masculino, porque la “imitación del sexo” estaría en los territorios del transexualismo. Y aunque en la historia haya registros sobre la idea de que el sexo coacciona al género, este corresponde a un acto performativo con rasgos de escenificación,

que en el rango de lo heterosexual se cree que corresponde a lo normal. Pero eso que se denomina normal es parte de ese equívoco donde la normalidad depende de la biología, por eso que, en palabras de *El Recio*, el travesti sólo es apariencia tratando de ocultar ese “insalvable defecto”. *El Recio* de acuerdo a nuestra lectura está diciendo que el travesti es únicamente el símbolo que simula el acto del género ya constituido como la máscara del rostro de una persona, algo que el texto “Actos performativos y constitución del género” (1998) nos pudiera explicar mejor:

El género es instituido por actos internamente discontinuos, *la apariencia de sustancia* es entonces precisamente eso, una identidad construida, un resultado performativo llevado a cabo que la audiencia social mundana, incluyendo los propios actores, ha venido a creer y actuar como creencia. Y si el cimienta de la identidad de género es la repetición estilizada de actos en el tiempo, y no una identidad aparentemente de una sola pieza, entonces, en la relación arbitraria entre esos actos, en las diferentes maneras posibles de repetición, en la ruptura o la repetición subversiva de este estilo, se hallarán posibilidades de transformar el género. (Butler, 297).

El travesti es subversivo en el momento en que hace una ruptura con el conjunto de normas preestablecidas en esa coerción que las sociedades creen que existe entre su genitalia y género. Pero, en el caso del travesti parisino o en el mismo Alexis Arayán, hay una relación de ambigüedad entre sus cuerpos de hombres que van de un género a otro, donde el performance comienza apropiándose de las marcas narrativas del género opuesto incluso si estas aún recalcan esas asunciones preconcebidas del otro género. Cuando estas marcas estilizadas del género son suscritas, pero reinterpretadas por el travesti, por ejemplo, combinando con aquellas actitudes consideradas “masculinas”, estamos ante el performance y la subversión.

Más adelante el detective Mario Conde está cavilando sobre lo que dice *El Recio* en su libro acerca del camuflaje, algo que esta detallo en el libro de Sarduy:

Se trata, no al límite sino más allá de todo límite, de borrar, de anular, de lograr la desaparición del cuerpo-soporte por medio de una identificación total con la superficie que lo sostiene, con el fondo donde viene a posarse, a fijarse. Camuflaje: no parece agresor. No tener que defenderse. Desvirtuar el ojo escrutador y voraz del enemigo recurriendo a una muerte apotopalca: teatro de la invisibilidad. (Sarduy, 56).

Sarduy en su ensayo que es el *hipotexto* de *El rostro y la máscara* de *El Recio*, centra al género como una representación visual-estilizada, el cual es capaz de negar/borrar a lo que en *Máscaras* es un “insalvable defecto”<sup>20</sup>, y que hablando a través del paralelismo entre él y *El Recio*, olvida que lo femenino y lo masculino también han sido clasificado por distintas sociedades desde el tono de voz que debe tener el hombre, el cuál si éste llega a ser agudo se interpreta en ese mismo ámbito, como una posible muestra de feminidad u homosexualismo.

El travesti parisino al ser un personaje efímero no se puede analizarse desde la manera afectiva, pero sí Alexis. La sobrina de Alquimio, amigo del Marqués le menciona a Mario Conde la naturaleza del carácter de los travestis:

—Así que son histéricos.

—¿Los travestís? Muchísimo. Como que quieren ser mujeres y no hay mujer que no sea histérica. Pero Alexis no, yo no creo que fuera histérico, aunque era un depresivo de campeonato... (Padura, 142).

En el inconsciente colectivo de los cubanos novelados en *Máscaras*, el travesti es un ser que es histérico porque esto es un inmanente de la mujer, pero Sarduy no hace alusión a las emociones o el carácter psicológico preconcebido como parte del género femenino, el olvidarlo por *El Recio* no es un descuido, está basado en la separación del carácter emocional de los géneros, ya que este al ser “un proyecto nacional revolucionario”, siempre es externo y no de la individualidad del yo interior. Este control del Estado sobre el género dentro de la novela y relatado por el Marqués que lleva al lector a entender cómo los personajes no sólo travestis u homosexuales son actrices y actores del género. Pues el género al estar coaccionado ideológicamente no puede llegar a reinterpretarse o subvertirse si se siguen sus normas, a excepción de Alexis Arayán que en su travestismo y muerte logra hacerlo.

Continuando con la anécdota el Marqués habla de la teoría del travestismo que *El Recio* les expuso en París y que después llevaría a su libro:

Y nos explicó su teoría de que la erección cosmética del *travestí* (así lo acentuaba el Recio, *travestí*), la agresión resplandeciente de sus párpados temblorosos y

---

<sup>20</sup> Al referirse el libro *El rostro y la máscara*, como una cuestión biológica y de la naturaleza se interpreta que refiere a los genitales.

metalizados como alas de insectos voraces, su voz desplazada, como si perteneciera a otro personaje, siempre en *off*, la boca pretendida, dibujada sobre su boca escondida, y su propio sexo, más presente cuanto más castrado, *es todo una apariencia, algo así como una perfecta mascarada teatral*,<sup>21</sup> dijo, y me miró, como si debiera mirarme, como si tuviera que hacerlo. (Padura, 48-49).

Para una mayor apreciación de la relación de hipertextualidad con el ensayo de Sarduy veamos cómo está escrito este pasaje en *La simulación*:

La erección cosmética del travestí, la agresión esplendente de sus párpados temblorosos y metalizados como alas de insectos voraces, su voz desplazada, como si perteneciera a otro personaje, siempre en *off*, la boca dibujada sobre su boca, su propio sexo, más presente cuanto más castrado, sólo sirven a la reproducción obstinada de ese ícono, aunque falaz omnipresente: la madre que la tiene parada y que el travestí dobla, aunque sólo sea para simbolizar que la erección es una apariencia. (Sarduy, 13).

Estos paralelos entre Sarduy y *El Recio*, que no son sino la teoría explicativa de la esencia del travestismo y la reproducción del género en la novela, demuestran esta relación de entre textos. *El Recio* al concluir que el género es una perfecta mascarada, señala que el género es la materialización corporal “sedimentada en los discursos del sexo y la sexualidad”, (Butler, 56) heteropatriarcal. Con ello le dice al lector de *Máscaras*, que el género no es más que parecer mujer, parecer hombre, incluso cuando estos sean heterosexuales, ya que en sociedades como la de Cuba de 1969, existen valores típicos femeninos/masculinos que marcan más que los inicios los límites de cada uno. Por ello siempre parece que se está ante un “traje” que queda corto, grande, ancho, etc.

Parafraseando a Michael Foucault esta materialidad de los géneros consigue a hacer prisionero al cuerpo, que llega al hecho de que no debería “conformarse con una sola idea de la historia” de lo que es ser hombre o mujer. Por lo tanto, los trasvestis padurianos configuran al género estéticamente, pero no desde la exageración. La exageración de los rasgos considerados femeninos no los hace “mujer”, ya que la reproducción exacta de esa delimitada norma hecha por el gobierno cubano convierte su acto en una sobreactuación. Por lo cual, el travesti no falsifica, puesto que en la tesitura de la reproducción de un acto de género ya preconcebido lo que llega a darse es un préstamo o en todo caso la

---

<sup>21</sup> Las cursivas son mías para señalar el agregado que hace Padura al ensayo de Sarduy, a excepción de travestí y off.

apropiación de lo ficticio de cada género. He aquí que se llegue a observar un grado de desafío y de subversión tácita, puesto que demuestran que no hay originalidad en algo que se puede reproducir sin importar la orientación sexual. A propósito de esto el sargento Manuel Palacios comenta que Alexis es hombre vestido y maquillado de mujer, lo cual lleva a pensarnos nuevamente como actores, puesto que si decimos “un hombre vestido de mujer” la representación es algo que parece impostado, con cualidad tal vez contra intuitivo, ya que la verdadera esencia parece oculta debajo de la máscara del género. En la novela que nos ocupa a través del libro de *El Recio* se hace alusión a esta idea que Sarduy retoma en *La simulación*:

El travestí, y todo el que trabaja sobre su cuerpo y lo expone, satura la realidad de su imaginario y la obliga, a fuerza de arreglo, de reorganización, de artificio y de maquillaje, a entrar, aunque de modo mimético y efímero, en su juego. En el territorio del travestí, en el campo imantado por sus metamorfosis, o en la galería en que se autoexpone como un cuadro más, todo es falo. (Sarduy, 64-65).

Sarduy menciona que todo es falso porque eso que pudiera decirse que recicla el travesti del género femenino no es más que la construcción esencialista del género, donde el elemento que determina lo inherente de cada género tiene como columna el sexo biológico. Judith Butler describe cómo en afán de resaltar que existen posiciones opuestas entre lo femenino y masculino, se han retomado las ideas platónicas, donde todo objeto o persona tiene una esencia fija, la cual está determinada por el sexo y por lo tanto es inamovible y nos acompaña durante toda la vida. Al seguir esta ecuación lo que llegamos a llamar como género hoy o en los años 90, (años en que se desarrolla *Máscaras*), son los ideales y las normas culturales. Y en esa imposibilidad o prohibición de semejanza entre lo femenino y lo masculino que Platón idealiza no hay más posibilidad que “autoexponerse” como un cuadro más. Lo que lleva a pensar de nueva cuenta en las UMAP, que entre varias de sus funciones tenían la tarea de que los homosexuales (hombres) siguieran las normas de la masculinidad revolucionaria, una construcción “romántica” que Linda McDowell retoma de Butler para explicar cómo se realiza y cómo se relaciona con el travestismo:

Desde que cumple los once o los doce años hasta que muere, una mujer invierte una gran parte de su tiempo, su dinero y sus energías en ceñirse, pintarse, depilarse y desodorizarse. Suele decirse, equivocadamente, que los travestidos crean con sus

maquillajes una caricatura de la mujer, cuando en realidad cualquiera que conozca el espíritu romántico sabe que esos hombres han penetrado en el núcleo mismo de lo que significa ser mujer: una construcción romántica (1974: 113-14). (McDowell, 72)

Esta construcción romántica y esencialista, es una actuación que no sólo se hereda, sino que propicia temas de violencia hacia un sector cuando no se cumple con “las acotaciones del guion”, como el caso de los homosexuales en *Máscaras*, los cuales fueron llevados a estos centros de reeducación, del cual Sarduy como *El Recio* se libraron al decidir no regresar a Cuba. Ahora bien, la cita textual de McDowell es aplicable para “comprender” mejor a Alexis Arayán, ya que este con su actuación individualizada del género actualiza y reescribe lo que se puede decir que es el *hipotexto* para crear su *hipertexto* del género. Aunque esto no debe tomar como la aseveración de que hay un género preexistente, sino un conjunto de reglas que regulan la expresión de la sexualidad y que limitan su campo de acción.

Llegado a este punto, si el Marqués “estructuró” a su “*Electra Garrigó*” a través del ensayo de *El Recio*, de cierta manera Alexis Arayán también parte de esta “construcción”, que como Butler menciona cuando habla de la performatividad del género, hacer, dramatizar, reproducir, son estructuras de la corporeización y aunque no haya un “género preexistente” como tal en el travestismo nunca se auto-estiliza porque los estilos tienen historia y es en ellos donde se inserta el travestismo de Alexis que es parte de la intimidación y de ese tachar la imagen del macho que habla *El Recio* y que él denomina el camuflaje en primer término y el término culminante como la metamorfosis, cuando todo ello sirve para demostrar que los géneros se hacen con actos que son ficciones reguladas y que Alexis Arayán le plantea al lector de *Máscaras* que hay que construir el propio género sin olvidar que podemos llegar hacerlo de una manera eclética con las manifestaciones existentes. Tomando a Butler (2002) para ilustrar de manera amplia esta idea, diríamos que:

En las producciones de autenticidad del baile travesti, vemos y producimos la constitución fantasmática de un sujeto, un sujeto que repite y *parodia*<sup>22</sup> las normas de legitimidad mediante las cuales se lo ha degradado, un sujeto establecido en el proyecto de dominio que impulsa y desbarata todas sus repeticiones. Éste no es un sujeto que se aparta de sus identificaciones y decide instrumentalmente cómo

---

<sup>22</sup> La cursiva es mía.

elaborar cada una de las que elige en cada ocasión; por el contrario, el sujeto es la imbricación incoherente y movilizadora de varias identificaciones; está constituido en y a través de la iterabilidad de su actuación, una repetición que le sirve a la vez para legitimar e ilegitimar las normas de autenticidad que lo producen a él. (Butler, 192).

Otro punto importante que nos lleva a reflexionar la lectura del personaje de *El Recio* es la pregunta que también se realiza Mario Conde, “¿De verdad los travestis tienen toda esa filosofía del mimetismo y de la difuminación?” (Padura, 97). Esta pregunta, aunque pudiera responderse a través de procesos cuantitativos y estudios sociales, sale del ámbito de la novela, pero en ella podemos decir que es la llave para hacernos preguntas, ya que como dice Juan Gabriel Vásquez la novela es una manera de explorar el mundo, sólo que esta no trabaja con certezas sino con incertidumbres. Entonces podemos decir que Alexis Arayán y *El Recio* ven al género como un hecho que permite la exploración y la renovación.

## 2.5 Mario Conde

Mario Conde es el detective al que se le asigna el caso del asesinato de Alexis Arayán. Él es el personaje principal de la teatología de las cuatro estaciones de su serie homónima y la razón de incluirlo en este estudio de género a través de la novela *Máscaras*. Ya que Padura al construir un personaje alejado de la rigurosa técnica de la novela de detectives, se aleja de esa investigación ordenada, casi matemática de buscar pistas, al más estilo del detective cliché Sherlock Holmes. Mario Conde es como hemos dicho ya, un hombre culto, con una sensibilidad para el arte y la literatura, tal vez ello sea lo que haga más verosímil en cuanto a fijarse en mínimos detalles, en tener corazonadas o conocer la obra de Virgilio Piñera, en la novela que nos ocupa.

Hay que decir también que Mario Conde quería ser escritor lo que lo llevó a leer una buena cantidad de libros que junto con “su no saber por qué se metió a policía”, le permite tener un panorama más amplio de los casos que resuelve. En otras ocasiones estas características lo meten en líos. Pero la razón más concreta para incluirlo como un apartado de este capítulo de tesis es que él es quien va reconstruyendo los pedazos de la historia de represión y control hacia las expresiones de sexualidad consideradas antirrevolucionarias. Sin olvidar

que durante el caso de Alexis Arayán se autointerroga sobre lo que le han enseñado en referencia a la masculinidad y el género.

Ahora bien, Mario Conde después de observar en el bosque de La Habana el cuerpo de Arayán, conversa con su compañero el sargento Manuel Palacios el cual ha elaborado teorías acerca del asesinato de Arayán, para que Conde elaboré una “línea de investigación”:

¿Quieres que te diga una cosa, Manolo? Esto no me gusta ni un poquito. Es que parece demasiado misterioso, y en este país hace demasiado calor y hay demasiadas jodiendas para que de contra también haya misterios. Además, nunca me han gustado los maricones, para que lo sepas. Ya estoy prejuiciado con esto...

—Verdad que sí —admitió el sargento.

—Vete al carajo, Manolo. (Padura, 38).

Esta escena nos revela el modo de ver de Mario Conde a los homosexuales, cabe señalar que, aunque mencione que no es afecto a los “maricones” cuando el mayor Rangel le asigna el caso, Mario Conde le corrige diciéndole que se dice *travesti* y no *trassvesti*, como una manera de solemnidad semántica. Que esta acción cambia al utilizar una palabra peyorativa, con Manuel Palacios, una dualidad lingüística o tal vez esa acción un tanto inconsciente pertenece a esa masculinidad machista que habla Marina Castañeda en *El machismo invisible*, donde el hombre tiene que aprender a ser malhablado para mostrar así su condición de macho.

El teniente vuelve más adelante a utilizar esta palabra cuando en su dialogo interno se da razones para no pedirle permiso a Alberto Marqués de tirar la ceniza de su cigarro: “El Conde pensó pedirle permiso, pero se dijo que no. Si Alberto Marqués era irónico, él sería insolente. ¿Cómo aquel maricón iba a atreverse con él, que era un policía? Encendió el cigarro y lanzó el humo en dirección a su interlocutor”. (Padura, 44). Mario Conde se muestra hostil con la preferencia sexual del Marqués, que veremos que es “uno de los aspectos más interesantes de este libro [...] la evolución de Mario Conde, que va desde una actitud abiertamente homófoba hasta su aceptación de lo que sólo es una preferencia sexual diferente”. (Escribano, 1).

Continuando con el interrogatorio hacia el exdramaturgo sobre el asesinato de Alexis Arayán, a través del narrador omnisciente nos enteramos de los pensamientos de Mario Conde, “Te vas a joder conmigo, *pájaro*<sup>23</sup> de mierda, pensó”. (Padura, 45). Este cubanismo que ocupa el policía junto con el de *pepillo* es un cubanismo equivalente a maricón, mismos que se ocupaban en los discursos de *Juventud Rebelde* en Cuba cuando se hablaba sobre la construcción de la masculinidad revolucionaria y que ocurre tras el telón de la novela. Mario Conde tiene la misma edad del autor Leonardo Padura, por lo que “esos sustentos” en hechos históricos nos hacen llevar al detective a esos escenarios reales, donde creció escuchando lo que significaba ser hombre del realismo socialista y qué significaba no serlo, como, por ejemplo, el ser maricón era la degradación del hombre nuevo cubano:

“Así, hay un grupo de problemas que son muy debatidos. Uno de ellos, es el homosexualismo (...) Entendemos que es algo que requiere de un tratamiento desde el punto de vista científico, desde el punto de vista psicológico (...) nosotros en la Juventud Comunista debemos tener posiciones muy firmes al respecto (...) Es opinión nuestra que la Universidad no debe graduar gentes que sean homosexuales” (*Juventud Rebelde*, 24/01/1966). (Alderete, 11).

En ese sentido el lenguaje de Mario Conde está justificado, ya que él en este momento cumple con un deber revolucionario, está siendo como le enseñaron a ser. He aquí donde observamos en este personaje (heterosexual) que su género ha estado condicionado por reglas reguladoras que le dan a este atributos psíquicos, emocionales y físicos. Con estos atributos que se le dieron a la masculinidad cubana revolucionaria hay una salvedad para castigar a los que se salgan de esas normas, lo que el teniente hace, al menos a través de “la palabra mental”. Ese mismo sistema de reglas lleva a Mario Conde a dudar en pedirle permiso del uso del sanitario a Alberto Marqués. Su desconfianza es más hacia él como persona que como sospechoso. Esto lleva a recordar la imagen del homosexual<sup>24</sup>, que siempre provoca desconfianza:

La historia del travestismo parisiense por la que se había remontado el Marqués en busca del vestido rojo de su amiguito asesinado se parecía demasiado a una fábula preparada y montada para atrapar incautos, envolverlos en una tela de araña, y luego deglutirlos, tal vez intelectual-mente, o quizá físicamente cuando, por

---

<sup>23</sup> La cursiva es mía.

<sup>24</sup> Matías Alderete, recoge la información la cual describe cómo en 1961, en La Habana hubo una histeria porque llegó la información que EE. UU. estaba reclutando exiliados para invadir Cuba y que los lugares de encuentros de contrarrevolucionarios eran bares gays, lo que les dio cierta sinonimia. Con ello se crean los *Comités de Defensa de la Revolución*, lo que fue la antesala de las razias contra homosexuales.

ejemplo, dijeran que tenían deseos de orinar. Cruzó las piernas, y fue peor: la presión creció sobre su vejiga desbordada por los líquidos ingeridos para mitigar el calor y comprendió que su urgencia sólo tenía dos opciones: retirarse o pedirle al dramaturgo que le dejara usar su baño. La primera solución era tan inadecuada como la segunda, pues no quería establecer ningún tipo de relación con aquel personaje, pero tampoco podía dejarlo ahora, cuando se ofrecía como un inmejorable conductor hacia los misterios más escabrosos de la vida doble de Alexis Arayán. (Padura, 51).

Y aunque con ello se observe en Mario Conde un cierto grado de homofobia que nunca está del todo presente, porque desde este primer encuentro con el Marqués hay una ambigüedad en su actitud, ya que debe mostrar un rechazo a su estilo de vida, pero este a la vez le resulta una especie de “misterio por descubrir”. Por lo cual, Mario Conde vacila entre cómo debería expresar su masculinidad revolucionaria y su labor de profesional. Pero si su género es una expresión natural, ¿no debería ser este predominante la razón de sus reacciones? Eso que realmente se considera inherente al sexo biológico no está presente de manera natural en el detective, sino es un traje que los hombres cubanos deben portar y que sirve para “forzarlos a adoptar el papel masculino prescrito por la sociedad”. (Castañeda, 2013: 101). Al ir trascurriendo el interrogatorio Mario Conde descubre pese a sus prejuicios, que Alexis y el Marqués, aunque vivían juntos no mantenían una relación sentimental ni sexual lo que lo lleva a preguntarse:

El Conde encendió otro cigarro y otra vez se preguntó: dónde coño estoy metido. Aquel mundo era demasiado lejano y exótico para él y se sentía definitivamente perdido y con mil interrogantes a cuyas respuestas no tenía acceso. Por ejemplo: ¿a aquel maricón viejo le gustaban los maricones o los hombres?, y el hombre que está con maricones, también es maricón, ¿verdad? ¿Dos maricones pueden ser amigos y hasta vivir juntos y no cogerse uno al otro? (Padura, 54).

El detective cruza esa línea del interrogatorio, si bien no llega a externar sus preguntas, es importante observar cómo con ellas ya empieza a cuestionar de manera tácita el género y su relación con la orientación sexual. Para Mario Conde pareciese que entre el maricón-homosexual y el hombre hay una dualidad, como si fuera este “un tercer ente”. Para él, el ser hombre está más que entendido que únicamente se da a través de la heterosexualidad y al no estar presente es que se ha renunciado al sexo biológico y por ende a ser el protagonista de la penetración en el acto sexual. La cual tiene un valor no sólo físico sino también simbólico, ya que el pene simboliza al falo y el falo a esa jerarquía en las

relaciones de poder, donde en el discurso falocéntrico el hombre también coacciona y muestra superioridad. Y en esa “penetración surge el significado decisivo al definir al hombre ya que un hombre de verdad penetra y nunca se deja penetrar”. (Kirbasgaard, 96). Por eso el Conde se pregunta si al Marqués le gustan los hombres o los maricones. Y su razonamiento va más allá, pues también se cuestiona si el hombre que penetra no llega a ser homosexual. En el período prerrevolucionario “existía cierta tolerancia al establecimiento de relaciones homoeróticas: ser penetrado era el lugar de las mujeres, ya que solo el hombre penetrado es considerado homosexual”. (Alderete, 7). Algo que viene a la memoria del detective cuando está leyendo el libro de *El Recio*, pues recuerda a un compañero homosexual:

el Conde llegó a saber que algunos de los que lo apedreaban y lo vituperaban en público, ciertas noches propicias habían tenido la segunda escala de su iniciación sexual en el culo promiscuo de Luisito: después de experimentar con las chivas y las puercas, habían probado el boquete oscuro de Luisito, en los boquetes más oscuros de los túneles de la cantera. Y como ninguno de ellos admitió jamás que también hubiera besos y caricias complementarias para elevar las temperaturas (tú ves: eso sí es mariconería, se argumentaba con seriedad cuando se hablaba del caso), para todos los que lo hicieron, la relación con Luisito había sido aceptada como una prueba de hombría alcanzada a punta de pene... Luisito sí; ellos no: como si la homosexualidad sólo se definiera por una aceptación de la carne ajena similar a la recepción femenina. (Padura, 75-76).

Aquí observamos el pase del “umbral” de Mario Conde hacia un cuestionamiento sobre ese doble discurso que suele darse a partir del machismo, donde ciertos deslices “homosexuales” son permitidos, ya que mientras que un hombre sea el agente activo sigue siendo “hombre” y el otro que sea el agente pasivo pasa a ser el homosexual. Podríamos hablar en este suceso de una “flexibilidad del deseo”, el cual Judith Butler plantea que no siempre está obligado a obedecer un patrón entre sexo-género-orientación sexual-deseo. Este suceso que recuerda Mario Conde podríamos ubicarlo en los rituales de virilidad de distintas sociedades que Marina Castañeda ha investigado. Estos rituales donde los hombres tienen que mostrar su virilidad tienden hacerlo primordialmente en una primera relación sexual extramarital, lo cual no es claro si está penado o no, que la pareja sea del mismo sexo. Lo que si podríamos resaltar en *Máscaras* es las divisiones afectivas de los géneros, las caricias son consideradas una respuesta emocional que corresponde al sexo femenino. La cual pudiera pensarse como una característica distintiva y determinante para

definir lo femenino, dado que en la relación sexual que mantienen los amigos del Conde en la cual uno de los agentes se pueda reconocer como heterosexual al no hacer partícipe de lo afectivo como las caricias ni tampoco de besos, que pudieran tenerse como un complemento erótico, están libres de sospechas de homosexualidad.

En estas relaciones sexuales que mantienen sus amigos con Luisito el Indio, Conde cuestiona si eso que creía como una cuestión de “actividad” casi primitiva, cómo es que llega a eximirlos de lo femenino y los eleva en virilidad. Marina Castañeda habla de estas actitudes que llegan a aparecer también en relaciones abiertamente gais:

Esto es tan cierto muchos hombres que tienen conductas homosexuales, que practican actos tan íntimos como el sexo oral o anal, rehúsan besarse —porque toda manifestación de ternura los asemejaría a las mujeres, volviéndolos “maricones”. Las caricias, las palabras de amor, son asimismo prohibidas para muchos hombres que tienen relaciones homosexuales pero se niegan a identificarse como tales, porque esto los rebajaría a un estatus femenino. (2019:174).

En un punto de los cuestionamientos de Mario Conde nos llevan también a repensar que, aunque no sea la función de *Máscaras*, esta nos ayuda a entender mejor la teoría planteada por Judith Butler, esto es así porque en este pequeño pasaje, que en el sólo goce estético pasaría desapercibido, el lector puede llegar a cuestionar si una persona que se declara heterosexual-masculino o heterosexual-femenina puede mantener relaciones con una persona del mismo sexo sin que ello altere su orientación sexual o su género. Sin embargo, Butler al hablar de las relaciones de poder menciona el falo, que es representado a través del pene y la penetración de este es una extensión de poder de dicho falo, declara que, si un hombre desea ser el falo para otro hombre, paradójicamente será penado puesto que está relacionado con la homosexualidad (aunque siga declarándose heterosexual), por lo tanto, hablamos de una castración simbólica.

Más adelante nos damos cuenta de que Mario Conde a través de la lectura del libro de *El Recio*, sigue pensando en Luisito el Indio y si este había tenido “fundamentos filosóficos o siconaturales para sostener su homosexualidad” (Padura, 76). En ese sentido con la incógnita del detective podemos hablar de los límites que se han creado para la significación de los cuerpos y los géneros. Sí para Butler el género pertenece a la ficción social siendo a su vez parte de las asunciones sociales, es probable que no haya una

conciencia clara del ser o la proyección de los géneros binarios, ya que estos han permanecido “dominados” por un sistema de sexo-género que en palabras de Teresita De Barbieri “es un conjunto de prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores, que las sociedades elaboran a partir de la diferencia sexual anatómica/fisiológica” (Olavarría, 16). Esto hace tan pertinente la pregunta del detective, si bien no podemos saber las implicaciones del personaje de Luis (que luego pasaría a hacer Louise Indira), al saberse homosexual. Parece que Mario Conde estuviera tratando de resolver el dilema en que si las personas LGTBI al no cumplir con “las normas del sexo” cuestionan de manera inmanente las razones de cómo realmente debe ser su género, en contraste con las personas heterosexuales que dan a simple vista por aceptado lo que ven y se les ha dicho de su género. Claro está, que la respuesta a esta incógnita correspondería más a la sociología, la antropología y la psicología, sin embargo, es importante resaltarla ya que muestra una faceta del teniente en la cual empieza a comprender que la masculinidad lejos de ser algo innato es construida y en su caso construida a través del relato político.

El detective que al descubrir que su caso era uno de “maricones” se declara prejuiciado hacia el tema, se encuentra en la necesidad de saber más. En él ha nacido una curiosidad por saber más, que, aunque no sabe qué quiere saber, el lector puede interpretar que refiere a lo que ha aprendido al leer el libro de *El Recio*, ya que se lo hace saber a Alberto Marqués. Esta curiosidad es saciada a través de la continuidad del relato de la historia del dramaturgo en París, en la cual Mario Conde intenta encontrar indicios que lo ayuden a entender el pasado, su presente y finalmente la verdadera razón de la muerte de Alexis.

A través de las acciones del detective observamos que es más abierto a comprender que el asesinato de ese joven corresponde a los discursos que legitiman los parámetros de contención de la expresión de las identidades sexuales y los géneros. Lo que lleva a entender que, si es una construcción, esta no debería ser controlada de manera arbitraria. En la charla con el dramaturgo vemos que este le comenta al policía que el travesti es como un artista que toma de su exterior todo lo necesario para crear, pintar, inventar o recrear y compara la transmutación y el transformismo con el proceso que realizan algunos insectos:

Sólo el travestí llega a transformarlo radicalmente y, como la mariposa, puede pintarse a sí mismo, hacer de su cuerpo el soporte de su obra máxima, convertir sus emanaciones sexuales en color, a través de los aturdidores arabescos y los tintes

incandescentes de un ornamento físico. Es una autoplástica esencial, aunque esas obras, infinitamente repetidas —siete Doris Day, cuatro Marilyn Monroe, tres Ana Magnani en veinte metros cuadrados— no puedan evitar, en el mejor de los casos, una fría y nostálgica perfección. Lo más inquietante fue comprender que todo eso era la consumación del teatro consciente que se ha soñado desde los días de Pericles: la máscara hecha personaje, el personaje tallado sobre el físico y el alma del actor, la vida como representación visceral de lo soñado... (Padura 100-101).

El Marqués cuenta esta escena que vive en un “happening de travestismo”, donde el lector junto a Mario Conde descubre la singularidad que existe entre la capacidad que tiene el travestismo para lograr construir una expresión del “género diferente”, pero a su vez en esta subyace una originalidad artificiosa. Ya que en el ejemplo que pone el Marqués de estas cuatro Marilyn Monroe se dan dos cosas, la primera y más visible, la repetición. En ella se da lo que se cree esencial para la expresión del género en las sociedades. Es decir, aunque aquí se esté hablando sólo de una repetición física del género esta va más de ello en la vida ficcional o real, puesto que también se demarcan las formas de ser de cada género en lo referente a lo emocional y psicológico, ya sea a través de un relato que puede ser social, biológico, religioso, político, o todos juntos. Como segundo punto es que en el travestismo de acuerdo a *Máscaras* se basa en parecer. Es por ello que el Marqués menciona esa nostálgica perfección, porque no es “real”, sino una copia de ciertas representaciones de lo que se cree que es femenino que estos travestis parisinos encarnan al personificar a Marilyn Monroe.

El relato que condiciona a los cuerpos de las personas en la Cuba ficcional es lo que puede tomarse como la razón de Mario Conde para estar con el Marqués. Un interés por desenmascarar a los condicionamientos políticos de su propio género, ya que como se escribe en *Sobre hombres y masculinidades*:

A partir de los relatos de varones se puede configurar una versión del “deber ser” y el ser de los hombres, referente presente en sus identidades masculinas y que se impone sobre otras. Los estudios coinciden en que es posible identificar cierta versión de masculinidad que se erige en norma y deviene en hegemónica, incorporándose en la subjetividad tanto de hombres como de mujeres, que forma parte de la identidad de los varones y busca regular máximo las relaciones genéricas. (Olavarría, 21)

El Conde intenta sin pretenderlo de manera clara, demarcarse de lo que le han enseñado y lo hace con ayuda de Alberto Marqués una especie John Hamish Watson, interlocutor que sacia el interés del policía por saber más. Pero a la vez ambos son partícipes de esa tragedia ideológica de control del Estado hacia sus ciudadanos, lo que convierte esas conversaciones en un encuentro de damnificados.

Mario Conde que en esas conversaciones con el Marqués deja entre ver de que busca encontrar un indicio que le señale el camino oscuro para descubrir al asesino de Alexis Arayán. Es sorprendido cuando le pregunta al dramaturgo la razón de Alexis para ponerse el vestido de Electra Garrigó y recibe por respuesta, “porque el vestido era precioso, y Alexis era maricón”. (Padura, 112). Ante el desconcierto el viejo dramaturgo invita al teniente a una fiesta en la cual puede que haya travestis y así comprender mejor las razones del transformismo. Después de aceptar la invitación el lector se da cuenta que Mario Conde comienza una “metamorfosis”, ya que él mismo deja ver en su soliloquio que a partir de revelar al dramaturgo su afición artística “ya no podía verlo como el maricón de mierda con el que fue a encontrarse apenas veinticuatro horas antes”. (Padura, 114). Aunque no estamos ante un texto de crítica social podemos observar que Mario Conde se enfrenta a los mandatos políticos y sociales de la masculinidad revolucionaria y lo hace desde su revolución interna, ya que en la forma de ser hombre esta instituido el deber ser y lo prohibido. Lo coercitivo como hemos mencionado antes, lleva a que estos personajes vean con recelo a los homosexuales, ya que representan todo que lo deben o no pudieron ser.

En estos márgenes que delimitan las formas de ser hombre se encuentra el detective, ¿qué hace *un nuevo hombre cubano* intercambiando impresiones con un homosexual? Estos límites que pueden pensarse únicamente intangibles, también son físicos y a través de ellos se da una segregación hacia las diferentes expresiones de la sexualidad no hetero, que en ocasiones es autoimpuesta. Esto lo veremos a través de la fiesta a la que Mario Conde asiste y que por el narrador sabemos que es como un “pozo oscuro y sin fondo de los sexos invertidos”. (Padura, 138).

Antes de reunirse con el dramaturgo el detective divaga en sus perspectivas sobre la homosexualidad, pero estas son rebasadas por la curiosidad de conocer los hábitos nocturnos de los gais habaneros:

Despojándose de su peluca, como si fuera el tocado de un plebeyo, el Marqués anunció: este es un noble, como yo, aunque apenas es Conde. Siéntese ahí, señor Conde, y casi lo empujó para que el policía cayera de nalgas sobre un cojín tirado en el piso, mientras su guía material y espiritual se dejaba envolver por un abrazo múltiple, de besos húmedos en las mejillas, de risas ansiosas y galantes que el dramaturgo recibía con la avaricia insaciable de un dios pagano acostumbrado al culto. (Padura, 138).

Nos encontramos en esta fiesta nuevamente el ambiente de teatralidad que suele llevar de una manera u otra el género. Es decir, si hemos aceptado la noción que el género es un constructo social podría este equipararse con los rituales sociales, donde hay una ceremonia que sin preguntar damos por hecho que así tiene que ser. Como si se tratase del código de vestimenta para una celebración social el género se repite como un ritual. Ritual que Mario Conde está dispuesto a observar e incluso ir más allá: desenmarañar ese estructuramiento donde los personajes son de “fácil cambio de composición o lugar, como si el movimiento perpetuo fuese parte del ritual”. (Padura, 140). Es en ese momento en que después de ser anunciada como lamentable su heterosexualidad por el Marqués, vemos a Mario Conde que:

Durante su viaje visual, el policía sorprendió varias miradas aceitosas, dirigidas a él y enviadas por mariconcitos de la vertiente lánguida, que parecían lamentar su inmaculada heterosexualidad, ya proclamada públicamente por el Marqués. El Conde se sorprendió a sí mismo sacando un cigarro con cierto estilo Bogart, como para aumentar su cotización en aquel mercado rosa: se sentía deseado, con toda la ambigüedad del caso, y disfrutó de aquella atracción fatal. ¿Me estaré volviendo maricón? (Padura, 140).

Resulta llamativo que Mario Conde disfrute ser “objeto del deseo”, ya que en la antigüedad el deseo estuvo a cargo de los hombres, pero no como propiciadores sino como únicos capaces de canalizarlo, ya que en las mujeres la creación del deseo podría desarrollarles enfermedades como la esquizofrenia. El detective representante del (macho) hombre nuevo cubano, disfruta de ser apreciado por los ojos de esas identidades sexuales marginadas, es tan hombre-heterosexual que hasta los “otros” lo ven atractivo. Pero, su pregunta de la aceptación de ser objeto deseo corresponde a si se está volviendo maricón, produce en cierta manera un oxímoron, ya que él estaría negando que el deseo contiene un límite, el heterosexual y que este es inmóvil. Por lo que Mario Conde duda de esa “coherencia

natural” entre sexo, género, práctica sexual y deseo. En contraparte con su recuerdo de su adolescencia pasada, donde se ve obligado a defender su masculinidad:

Si dejo esto así van a terminar cogiéndome el culo, y yo soy un hombre, qué cojones, también pensó y pensó que iba a perder esa bronca, que el negro Afón, con aquellos bíceps de pesista, iba a desarmarlo a piñazos, y que no tenía sentido, además de ser robado, terminar con los labios partidos y los ojos hinchados ante el tribunal disciplinario, pero en aquella selva las leyes estaban claramente escritas en el lomo de los tigres, y la primera de todas advertía que los hombres son hombres, mañana, tarde y noche, y la segunda rezaba: «Primero muerto que desprestigiado», y que a uno le roben la comida, sabiendo quién fue el ladrón, y prefiera disimular antes que reclamar como se debe reclamar en estos casos (con los puños). (Padura, 129).

En este recuerdo se observa cómo el Conde sigue un mandato social, ya que el hombre no puede ser débil, debe mostrar valentía y eso incluye hacerlo con violencia<sup>25</sup>, porque lo débil corresponde a la mujer y a lo femenino, y el detective al responder de esa forma se asegura de demostrar que él es hombre, porque:

“la mujer y lo femenino representan el límite, la frontera de la masculinidad; lo prohibido, lo inaceptable. El hombre que pasa el límite se expone a ser estereotipado como no perteneciente al mundo de los varones, siendo marginado y tratado como inferior, como mujer”. (Olavarría, 24).

En esta misma anécdota de Mario Conde comprendemos como los hombres incluso los que no se reconocen como homosexuales ante sus conocidos son marginados y desprestigiados por no responder a los requerimientos de la sociedad cubana ficcional, con respecto a las significaciones de ser hombres:

era el primer paso hacia un desprestigio sin fondo: si hoy te robaron la comida de la maleta, mañana podía ser la ropa, pasado el dinero y tres días después estarías fregando las bandejas de tres o cuatro tipos o, como Bertino, tendiendo la cama de medio albergue y diciendo que él se dejaba meter el dedo en el culo porque se lo hacían jugando y él sí que no tenía complejos. En aquellos campamentos, lanzados a una convivencia forzada, aislados de las protecciones paternas y puestos a decidir cada uno por su propia vida y seguridad, los estudiantes se veían obligados a defenderse y debían sacar a relucir sus instintos primarios, mientras establecían una lucha constante por la comida, el agua, el mejor colchón, el baño limpio y el trabajo más cómodo, en una competencia sin fin capaz de desarrollar una agresividad que sólo se equilibraba con más agresividad. (Padura, 129).

---

<sup>25</sup> “Los hombres hacen más uso de la violencia en la solución de conflictos o se exigen más demostraciones de valor asumiendo riesgos innecesarios.” (Varela, 284).

En la historia de Bertino se ilustra qué sucede con aquellos que no demuestran su masculinidad, ya que los “varones para “hacerse hombres” tienen que someterse a una ortopedia; deben superar ciertas pruebas” (Olavarría, 23). Las cuales el detective Mario Conde está cuestionando de manera indirecta, con diferencia de su contra parte joven, que no puede a hacer a un lado su construcción dominante, aceptarlo significaría aceptar una posición inferior en la jerarquía de valores de la sociedad del hombre nuevo, donde incluso el “maricón” ocupa un escalón más bajo que la mujer, pues este ha renunciado a su posición simbólica de privilegios y en algunas veces física.

Retomando la escena de la fiesta travesti a la que asiste el detective, vemos que para completar ese cuadro disímil lleno de contrastes sexuales e ideológicos aparece Poly la sobrina del anfitrión, quien interroga al detective, acerca de si este es “un heterosexual”, como si serlo en aquel submundo fuera encontrar una “especie en peligro de extinción”. Pero lo que más resalta es esa ambigüedad que goza este personaje:

—Toma —dijo Poly, y ahora la copa estaba llena hasta los bordes.

—Gracias. Y tú, ¿eres una heterosexual?

Ella volvió a sonreír. También tenía dientes de gorrión, pequeñitos y afilados.

—Casi siempre —admitió, y el Conde tragó en seco. ¿Será un travestí, con ese culito?—. Es que si una persona quiere conocer todas sus posibilidades, todas las capacidades de su cuerpo debe tener alguna relación homosexual. ¿El Marqués no te ha dicho eso? (Padura, 141).

Poly representa un caso de ambigüedad del género que permite la performatividad de este, en ella se da lo que Judith Butler llama “la transferibilidad del atributo<sup>26</sup>”, que consiste en llevar a cabo la “feminidad” o “masculinidad” sin que sea necesario ser hombre o mujer, ser hetero o no, es decir, se pierde esa relación del discurso congénito entre el hombre masculino o el gay femenino. En esta relación que se puede considerar una contra posición entre género y el sexo, aparece Poly, que es en la novela una suerte de evidencia de que, en

---

<sup>26</sup> Butler “descubre” este concepto a partir de un suceso en primera persona mientras estaba en un bar: Pero en ese momento también experimenté una cierta teorización implícita del género: rápidamente me di cuenta de que algunas de esas personas a las que se llamaba “hombres podían hacer” la feminidad mucho mejor de lo que yo nunca podría hacerla, o de lo que yo nunca he querido hacer o nunca haría. Así pues, se me confrontó con lo que sólo puede denominarse como la transferibilidad del atributo. (Butler, 2004: 301).

el género, una acción marcada posiblemente en mimesis, deviene en desnaturalizar lo que se considera natural. En esa mimesis muy cercana al travestismo, Poly trae consigo incluso en la “exterioridad heterosexual” lo que se considera el “hacer masculino” y en ese submundo “de militantes del sexo libre y practicantes del multioficio”, (Padura, 143-144), pareciera que las “categorías” de los géneros ahí se prestan de unos a otros y a la vez no son de nadie.

Regresando a Mario Conde, que realiza pesquisas de encubierto en la fiesta del amigo del Marqués para encontrar algo que le haga entender y ayude a resolver la muerte de Alexis, entra en una indagación con Poly acerca de otras categorías que ilustran mejor a la performatividad:

el Conde supo que en aquella sala de La Habana Vieja había, como primera evidencia, hombres y mujeres, diferenciables además por ser: militantes del sexo libre, de la nostalgia y de partidos rojos, verdes y amarillos; ex dramaturgos sin obra y con obra, y escritores con ex libris nunca estampados; maricones de todas las categorías y filiaciones: locas —de carroza con luces y de la tendencia pervertida—, [...] sobadores clase A-1 con el hueco cosido por temor al sida, y hasta aprendices recién matriculados en la Escuela Superior Pedagógica del homosexualismo, cuyo jefe docente era el mismísimo tío Alquimio; ganadores de concursos de ballet, nacionales e internacionales; profetas del fin de los tiempos, la historia y la libreta de abastecimiento; nihilistas conversos al marxismo y marxistas convertidos en mierda; resentidos de todas las especies: sexuales, políticos, económicos, psicológicos, sociales, expertos como oráculos que lo mismo sabían quién iba a ser el próximo Premio Nobel de Literatura como las intenciones secretas de Gorbachov, [...] un latinista; repatriados y patriotas; expulsados de todos los sitios de los que alguien es expulsable; un ciego que veía; desengañados y engañadores, oportunistas y filósofos, feministas y optimistas. (Padura, 143-144).

En esta lista de quehaceres y oficios lleno de performatividad que le describe Poly al detective, desaparece la construcción de un modelo real del género, no sólo para el travestismo sino para cualquier persona. Dicho *collage* de personajes que aparecen en la fiesta “pone en tela de juicio las pretensiones de normatividad y originalidad a través de las cuales a veces opera la opresión sexual y de género”. (Butler, 2002:188). En estos personajes existe una ambivalencia donde se fragua una “apropiación” de unas categorías que pueden identificarse como correspondientes de los antiguos “opresores”, que no es un autopréstamo arbitrario, por parte de los “oprimidos”<sup>27</sup> sino que sintetiza la idea de la

---

<sup>27</sup> Mario Conde le interroga a Poly ya que en la lista de categorías sobrepasa la cantidad de invitados, “Mira, mira, el que está al lado de Estrella se llama Wilfredito ínsula, y es como diez de las cosas que te dije. Dios, qué horror, ¿y tú vas a escribir de esto? (Padura, 144).

metamorfosis que no sólo se debe relacionar con “el *trabajo corporal* de los travestís a la simple manía cosmética, al afeminamiento o a la homosexualidad es simplemente ingenuo: esas no son más que las fronteras aparentes de una metamorfosis sin límites, su pantalla natural”. (Sarduy, 62).

Más adelante vemos que Mario Conde se ha fijado en los dos travestis que hay en la fiesta. Luego de ser presentados a la distancia por Poly, continuaba de pie, “Viki seguía junto al balcón, y el Conde se alarmó al aceptar que, de no estar advertido, la habría considerado una mujer si no hermosa, al menos apetecible” (Padura, 145). Esto lo lleva a pensar en el tema de la “autenticidad”, que:

no es exactamente una categoría en la que se compite; es una medida que se emplea para juzgar cualquier representación dada dentro de las categorías establecidas. Y, sin embargo, lo que determina el efecto de autenticidad es la habilidad para hacer que el personaje parezca creíble, para producir el efecto naturalizado. Este efecto es en sí mismo el resultado de una corporización de las normas, una reiteración de normas, una encarnación de la norma racial y de clase que es a la vez una figura, la figura de un cuerpo, que no es ningún cuerpo particular, y también el ideal morfológico que continúa siendo el modelo que regula la actuación, pero al que ninguna actuación puede aproximarse. (Butler, 2002:189)

Por lo que estos travestis a los que el detective habanero ha tenido frente a él, (consciente de que lo son), vienen a mostrar que el cuerpo es una superficie activa y que cada significación de este consiste en un entre cruzamientos de ambigüedades que la vez conforman una creación de autenticidad. El confrontarse con una atmósfera de gueto y un submundo travesti y homosexual que él creía casi inexistente, hace que Mario Conde traiga a flote esos prejuicios y restos de homofobia con los que se comienza a enfrentar:

Un escalofrío dañino recorrió toda la estructura del policía cuando descubrió la pareja que se besaba con total impudicia: dos hombres —según códigos jurídicos y biológicos—, de unos treinta años, ambos de bigote y pelo muy negro, unían sus labios para propiciar un tráfico de lenguas y salivas que estremeció al Conde con la violencia de una repugnancia agresiva que trató de vencer terminando de un trago su segunda copa de ron. Supo entonces que había ido demasiado lejos en aquel viaje a los infiernos y que necesitaba otro aire para no morir de asfixia y consternación. (Padura, 145)

En la novela la sexualidad<sup>28</sup> se ha construido políticamente de manera externa y corpórea nada de lo que ocurra adentro de los personajes parece que importa, sino lo que se muestra, lo que a veces se llega a convertir en una máscara y esa máscara se lleva tanto tiempo que termina convirtiéndose en rostro, como el caso del dramaturgo Alberto Marqués. Por ello, Mario Conde al ver estos dos hombres no muy diferentes a él, se siente desconcertado, atacado en su condición de macho “heterosexual, machista-stalinista” (Padura, 143). Ya que la interpretación de la sexualidad le señala a su generación de varones que “la heterosexualidad es lo normal y sano, en cambio la homosexualidad es lo anormal, la enfermedad”. (Olavarría, 54). En esta misma interpretación de la sexualidad, existen comportamientos permitidos y a su vez penados (no sólo por instituciones que ya no existen como las UMAP), por los personajes o agentes sociales dentro de la realidad ficcional. Puesto que el cuerpo:

tiene su parte delantera, *lugar de diferencia sexual*, y su parte trasera, sexualidad indiferenciada, y potencialmente femenina, es decir, pasiva, sometida, como lo recuerdan, mediante el gesto o la palabra, los insultos mediterráneos (especialmente el famoso «corte de mangas») contra la homosexualidad, sus partes *públicas*, cara, frente, ojos, bigote, boca, *órganos nobles de representación de uno mismo* en los que se condensa la identidad social, el pundonor, el *nif*, que impone enfrentarse y mirar a los demás a la cara, y sus partes privadas, ocultas o vergonzosas, que el decoro obliga a disimular. (Bourdieu, 30-31).

“El happening de lo diverso” culmina para Mario Conde en una noche de relaciones sexuales con Poly, en la cual disipa su duda sobre si esta era travesti. Esta acumulación de experiencias y confrontaciones con un pasado que no es el suyo, pero que lo abarca con las pesquisas sobre el asesinato de Alexis Arayán, interrogatorios sobre el género, la sexualidad y la masculinidad revolucionaria y su propia masculinidad, lo llevan a una metamorfosis, que incluso lo hacen volver a escribir. Y aunque se pregunta con ciertas reservas, ¿Y sería verdad que él, Mario Conde, estaría haciéndose amigo de Alberto Marqués, tan mariconazo y teatral? (Padura, 178). Aun así, le lleva su cuento que ha

---

<sup>28</sup> El mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y de división sexuales. El programa social de percepción incorporado se aplica a todas las cosas del mundo, y en primer lugar al *cuerpo en sí*, en su realidad biológica: es el que construye la diferencia entre los sexos biológicos de acuerdo con los principios de una visión mítica del mundo arraigada en la relación arbitraria de dominación de los hombres sobre las mujeres, inscrita a su vez, junto con la división del trabajo, en la realidad del orden social-La diferencia *biológica* entre los *sexos*, es decir, entre los cuerpos masculino y femenino. (Bourdieu, 22-23).

logrado escribir, como si “la relación artística” con el Marqués lo inspiró para escribir nuevamente:

—Es usted un hombre sorprendente, amigo señor policía. Tanto que ahora creo que usted es un falso policía. Es como otro tipo de travestimiento, ¿no? Con la diferencia de que aquí se ha desnudado... y se ve cada cosa —dijo el Marqués, moviendo como un abanico las cuartillas del cuento.

[...]—Es curioso volver a leer cuentos así... En otra época seguramente lo hubieran acusado de asumir posturas estéticas de carácter burgués y antimarxista. Imagínesse usted esta lectura del cuento: no hay explicación lógica ni dialéctica al irracionalismo de sus personajes ni de su anécdota; es evidente la incapacidad de estas criaturas para explicar la desorganización de la vida humana, mientras que el detallismo naturalista del narrador no hace más que reforzar la desolación del hombre que ha recibido, no se sabe de dónde, una iluminación de su existencia. Tal estética, pudiera decirse entonces (como muchas veces se dijo), no es más que un reflejo de la degeneración espiritual de la burguesía moderna. (Padura, 217-219)

El escribir este cuento es en el detective una reconciliación con lo que realmente siempre quiso ser y le fue velado, por las circunstancias que marca el viejo dramaturgo. De cierta manera Mario Conde subvierte esas órdenes ideológicas del pasado y que parece aún conservaba. A su vez en este personaje nos encontramos que no sólo los homosexuales sufren del control de la expresión de la sexualidad sino también afecta a los heterosexuales. Que en el caso de los personajes masculinos deben responder a una construcción política-ideológica del deber ser. Pero en Mario Conde vemos que la conmoción que le sucede por adentrarse en ese submundo le ayuda a ir rompiendo con las cadenas de la opresión puesta y autoimpuesta. Es ahí donde en el final vemos que Mario Conde que ha comenzado un camino sin regreso:

Mientras se zambullía en la parte vieja de la ciudad, el Conde observaba con ojos interrogantes a cada mujer que se cruzaba en su camino: ¿Será un travestí?, se preguntaba, buscando algún detalle revelador en los afeites, las manos, la forma de los senos y la curva de las nalgas. Dos jóvenes, que caminaban con las caderas sueltas y tomadas del brazo, le resultaron levemente sospechosas de transformismo, pero la penumbra de la calle no le permitió llegar al convencimiento acusatorio. Entonces se dio cuenta de que quería encontrar a un travestí. ¿Para qué?, se preguntó, vacío de respuestas, y pensó, mientras subía hacia el apartamento de Poly, que debía sacarse todo aquel lastre de la cabeza si quería volver a elevarse y disfrutar del espectáculo de ver la andadura de una hembra, mejor si cubana, mejor si por una calle de La Habana, y pensar que aquellos senos bailarines, las nalgas inabarcables, la boca mamífera, podían ser precisamente para él. (Padura, 230).

A manera de salida, los cuatro personajes analizados en este capítulo, se entrelazan uno al otro dejando a la vista del lector las concepciones del género, la sexualidad y el travestismo en la realidad ficcional que presenta *Máscaras*. Y si se piensa que la novela crea nuestra “noción de individuo. “Al enseñarnos a sentir curiosidad por los otros, al adiestrarnos en el intento por comprender verdades distintas de la nuestra, la novela abre un espacio nuevo en nuestras vidas individuales, pero también en nuestras vidas de ciudadanos”, (Vázquez, 24), entonces la recepción de estos cuatro personajes lleva a un proceso autocuestionamiento junto con el de nuestra realidad.

### **Capítulo 3 Interpretaciones mitocríticas en personajes de *Máscaras***

Es necesario apuntar las razones de incluir este capítulo, sobre todo porque se mezcla una teoría que pudiera pensarse alejada del estudio del travestismo y el género. El mito se ha considerado unilateralmente como un relato fantástico, que llega a equipararse con lo falso y la mentira, nos dice Fátima Gutiérrez (*Mitocrítica Naturaleza, función, teoría y práctica*, 2012), pero esta definición, aunque cierra la puerta a otras posibilidades tiene su raíz en el “mito primitivo” que trata de explicar de manera “supersticiosa” el comportamiento del hombre y su origen. Para Mircea Eliade *en Mito y Realidad*:

El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo fabuloso de los comienzos; es algo así como el relato de una "creación": se narra cómo algo ha sido producido, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales. Sirven para revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas. Al revivir los mitos religiosamente revelan una verdad o hecho real: que el Mundo, el Hombre y la Vida tienen un origen y una historia sobrenaturales y que esa historia es significativa y ejemplar. (12:1992).

Eliade nos da una definición que sustenta la razón de la existencia de creer que el mito es únicamente un relato fantástico y de personajes sobrenaturales. Esta idea que hoy veríamos como un equívoco, viene y vino a ser una de tantas definiciones, puesto que al ser el mundo tan reciente y desconocido se elaboró un relato que explicaba la pregunta que hoy aún sigue resonando, ¿de dónde venimos? Juan Herrero en su artículo “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias”, menciona al mito como un relato modélico del imaginario, lo que resulta una mezcla con lo religioso, creencias y sobre todo con leyendas y tradiciones culturales de los pueblos. Por ello:

los interrogantes profundos a los que responde el mito pueden ser actualizados o reformulados a lo largo de las épocas y de las culturas. En efecto, los mitos de la Antigüedad fueron tomando forma en la tradición oral para ofrecer respuestas, por medio de relatos imaginarios, a las preguntas problemáticas que los individuos podían plantearse sobre el origen del mundo, sobre su finalidad y sobre los enigmas de la vida y de la muerte, enigmas a los que ninguna teoría lógica puede ofrecer una explicación satisfactoria. (Herrero, 59-60)

Los mitos tienen un estigma que se relaciona con los dioses (la creación), ya que son los que demandan el quehacer humano, por lo tanto, se han visto unidos al relato oral de las sociedades, aunque no debe confundirse con un cuento fantástico o una fábula, contiene una serie de valores que vienen a condicionar el deber ser, por eso autores como José Manuel Lozada ve al mito como ese relato que hoy nos hace entender mejor a las sociedades, porque para él, el mito:

se integra en la historia de la cultura, sanciona una actualidad real e imaginaria que explica los comportamientos contemporáneos. Además, por su carácter etiológico de la realidad social, el mito adquiere una dimensión política: legitima el orden de una comunidad. Por fin, acarrea una dimensión ética: presupone una serie de valores y conductas morales originados en un grupo y transmitidos a otros entornos. (12)

Por ello el mito no siempre cuenta historias de dioses, Northrop Frye pone de ejemplos a Ulises y Polifemo que, aunque corresponden a esa mitología altamente relacionada con los dioses griegos estos no lo eran. Ello también se encuentra en la definición que otorga el *Diccionario esencial de la lengua española* el cual marca en primer lugar, que el mito es un relato protagonizado por personajes con carácter heroico, “que con frecuencia interpretan grandes acontecimientos de la humanidad”. Algo que pudiera considerarse el mito dentro del mito, ya que, por ejemplo, en la Biblia hay historias de héroes atípicos, (como en la historia de David y Goliat) que a su vez pueden pertenecer a lo que se le conoce como el mito del héroe. Que en esta misma tesitura conviene mencionar, avanzando un tanto en el tiempo, la exaltación de personajes históricos, a los que se le atribuyen ciertas cualidades a veces ajenas a la realidad, tienen la cualidad de convertir su relato en un mito.

Para Northrop Frye en este contexto, estos dos términos tienen la misma significación. Podríamos mencionar a Napoleón Bonaparte, Elvis Presley o más cercano a la novela que nos ocupa, la imagen de Fidel Castro o el *Che* Guevara, a quienes su relato histórico los sitúa en el mito del héroe, pero a su vez en el del símbolo, del cual podemos deducir que el

mito llega convertirse en símbolo, pero no todo símbolo tiene cualidad de mito. Aunque *Máscaras* no menciona a estos dos personajes centrales de la vida histórica y cultural de Cuba, es importante hacer mención a ellos, ya que estos ocupan la cualidad del mito del héroe. Aunque Platón consideraba al mito como un relato falso, estamos ante un relato creado a partir de uno comprobable, sin embargo, “el mito es eminentemente no verificable, es decir, no designa una realidad extralingüística susceptible de comprobación, ya sea porque su referente es inaccesible al intelecto o a los sentidos” (Lozada, 211).

Puede parecer una coincidencia que en *Máscaras* haya una reinterpretación de un mito, pero podría entenderse como algo no gratuito, es decir, una sociedad marcada por el mito de la utopía del siglo XX (como llama al socialismo Martín P. González), el mito del no paso del tiempo en Cuba o el de los ya mencionados Castro y Guevara<sup>29</sup>, parece que de alguna manera dan forma al trasfondo de la transposición del mito de Jesucristo, en dicha novela.

Pensando en Alexis Arayán, cómo es posible que “su relato de vida” pueda estudiarse como un mito. “Para que un mito sea un mito se requiere un proceso de mitificación propio de la sociedad que mitifica a una persona o un objeto”. (Lozada, 9). Es decir, el relato oral se encuentra en un sentido axiomático, como es el Caso del *Che* Guevara el cual en la necesidad de que, en la Cuba revolucionaria, existiera un representante modelo del proyecto de nación se comenzó a realizar un relato que además sirvió para el mito del “Hombre nuevo cubano”, (configurado primeramente en un discurso por el mismo Guevara). Ernesto Guevara nunca se cansaba, (incluso con su padecimiento de asma y su afición a los habanos), siempre estaba al servicio del Estado y era el primero en levantar el fusil<sup>30</sup>. José Manuel Lozada opina que:

A diferencia de los mitos antiguos y medievales, ninguna de las proezas de los personajes históricos modernos y contemporáneos puede denominarse literalmente “sobrehumana”, pero su extraordinario alcance en comparación con las mediocres realizaciones del pueblo les infunde un aura particular, los separa o, por utilizar la terminología religiosa, los sacraliza. (Lozada, 21).

---

<sup>29</sup> Estos personajes se mencionan porque son parte del contexto histórico de la novela.

<sup>30</sup> Muy cercano al lema de la época: Porque el Hombre Nuevo se forja con el estudio, el trabajo y el fusil.

Lo que se observa aquí es que lo pudiera denominarse mito moderno<sup>31</sup> el cual ya no está dominado por seres sobrenaturales, pero lo que sí se sigue conservando en estos mitos es lo heroico que contiene y a un testimonio histórico, a “simple vista comprobable”.

Ahora bien, para la mitocrítica disciplina que estudia los mitos, “su finalidad es la de descubrir cuáles son los mitos patentes o latentes que atraviesan, “trabajan”, o sustentan un determinado momento cultural. (Gutiérrez:2012, 182). Por ello Alexis puede estudiarse como mito, no necesariamente debe cumplir la cualidad de héroe mitológico o ser un Dios. Antes de explicar que es lo que hace a un mito un “mito de héroe” es necesario apuntar que, si bien se habló del mito moderno, pero fuera de la ficción, es momento de hablar del mito literalizado.

La mitocrítica es también la disciplina que ha estudiado los mitos en las producciones literarias, pero “no se trata solamente de buscar vestigios míticos más o menos patentes en un texto literario [...] sino de analizar un texto de la misma manera que se analiza un mito” (Gutiérrez. 22). En el artículo “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias” se nos comenta con el ejemplo de la Biblia que:

El mito literarizado tiene como característica específica el hecho de ser una adaptación o reformulación individual de un relato arcaico perteneciente a la mitología colectiva de una cultura o de un pueblo la readaptación o transposición a un texto literario se produce tomando como intertexto (o hipotexto) la versión recogida en alguno de los libros de la Biblia. (Herrero,8).

Lo dicho hasta aquí supone que el mito literarizado parte desde un texto anterior en el que ya se ha llevado al mito a la escritura. Por lo que se desprende desde ese mito que existe ya no por la oralidad, sino por un texto que pudiéramos considerar más o menos “histórico”, por su grado de antigüedad. Este proceso de intertextualidad que Herrero ve entre el mito y el mito literarizado tiene una relación con lo expuesto por Gerard Genette, la transposición que es esa transformación que sufre un texto al pasar a otro dispositivo<sup>32</sup>. En esta transformación que se da, podemos hablar de una actualización del mito. En consiguiente el

---

<sup>31</sup> En un segundo sentido, también se denominan “mitos modernos” las ideologías y las mistificaciones colectivas de personajes, objetos o ideas propias de los tiempos modernos. También estos mitos presentan rasgos comunes que los distinguen de otras mistificaciones de la Edad Media y la Antigüedad. (Lozada,189).

<sup>32</sup> Las semejanzas entre las diversas actualizaciones hacen del mito una especie de intertexto ideal de referencia. Ahora bien, como cada actualización presenta un universo textual específico, ese universo puede ser analizado desde el concepto que Genette designa con el nombre de hipertextualidad, es decir un texto B (“hipertexto”) que reformula a otro texto anterior A (“hipotexto”) sin el cual el texto B no existiría como tal. La relación de hipertextualidad no es de comentario o de cita del texto anterior por el texto nuevo, sino que implica una relación de transformación. (Herrero,14).

mito de Jesucristo va ser actualizado por Leonardo Padura a través de literarizarlo en la historia de Alexis Arayán, como se va a mostrar conforme vaya avanzando este capítulo.

La reescritura del relato mítico en un nuevo texto debe conservar sus rasgos más esenciales, combinándolos con la tradición literaria a la que corresponde el “producto” artístico. En el caso de *Máscaras* se insertaría en la de la novela policiaca latinoamericana del siglo XX. Los aspectos que se conserven permitirán al lector o al crítico de la obra encontrar esos rasgos que posibiliten no sólo comparar al producto literario con el mito, sino que en esa actualización quepa un estudio como un mito individual. Pensemos que “el mito es la primera expresión artística que el ser humano ha plasmado en la palabra y luego en la escritura. Y por eso mismo, los interrogantes profundos a los que responde el mito pueden ser actualizados o reformulados a lo largo de las épocas y de las culturas”. (Herrero, 3). Dicho sea de paso, se observa en este sentido al ser la novela capaz de “descubrir lo humano, des-cubrir zonas ocultas de lo humano, ir a esos lugares de nuestra condición y nuestra conciencia a donde no se podría ir de otra forma y luego regresar para contarnos lo que hay en ellos [...] lo que la hace central e irremplazable”, (Vázquez, 23) una estrecha relación con el mito, sin embargo:

mito y realidad se entrecruzan de forma inextricable a lo largo de la historia de la literatura. No obstante, hay periodos, que coinciden por lo general con determinadas corrientes o modas literarias, en los que se da mayor énfasis a uno u a otra. El Romanticismo, por ejemplo, es especialmente proclive a la revisitación de los mitos antiguos, lo que se ve favorecido por la inclinación al elemento fantástico propio de dicha corriente. Es innegable que el mito se encuentra estrechamente ligado al mundo de lo portentoso, de lo maravilloso, del que el romanticismo se halla impregnado. Desde la novela gótica inglesa a las fantasías germánicas, numerosas ficciones literarias tratan o recrean asuntos en cuyo fondo late la fuerza de los mitos clásicos. (Por poner un solo ejemplo, el *Frankenstein* de Mary Shelley —verdadero mito de nuestros días, sobre todo a través del cine — recrea uno de los mitos más antiguos, como abiertamente lo expresa su subtítulo: *El moderno Prometeo*). (Ordaz, 2).

De acuerdo a lo anterior se entiende que algunas veces el mito llega a ser el punto de partida de la literatura, cosa que no siempre se está obligado a cumplir, un ejemplo de ello puede ser el escritor guerrerense Roberto Ramírez Bravo quien ha confesado con asombro, que las unidades mitémicas presentes en las estructuras de sus novelas o cuentos son colocadas de manera inconsciente y que han sido encontradas por los lectores más que por

él. Esto marca una diferencia con *Máscaras* ya que Padura menciona que sí ha tomado textos míticos y en los cuales valiéndose de las libertades poéticas los ha “actualizado”.<sup>33</sup>

Ahora bien, se ha mencionado en varias ocasiones en este texto el mito del héroe, que ha sido analizado por Carl Gustav Jung (*Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, 1959), Otto Rank (*El mito del nacimiento del héroe*, 1961), y Joseph Campbell (*El héroe de las mil caras*, 1949), los estudios de este último mitólogo son los que se utilizarán para el análisis de la representación de una parte del mito de Jesucristo por el personaje de Alexis Arayán.

Conviene especificar que la historia de Jesucristo se analizara en la tesitura del “héroe como mito”, no se abordara como un hecho místico o religioso sino como un mito<sup>34</sup>.

Pasando al tema de mito del héroe para Joseph Campbell este sujeto antes de llegar a ser heroico, pasa por un proceso que se denomina *El llamado la aventura* que, en *El héroe de las mil caras*, Campbell lo describe como el “camino que ha de seguir el héroe antes de consagrarse como tal. En síntesis, “el héroe habrá de ver trastornada la tranquilidad de su entorno, lo que le hará acudir al llamado de la aventura, el cual, generalmente atiende con dudas y miedo”. (García, 31). Este llamado que se ha ocupado en el cine como en la literatura suele darse en algunas ocasiones con señales que debe interpretar el personaje y que en la ficción hay un juego de “tres caídas” ya que no siempre ve o acepta la señal llamado a la primera. Es decir, en la tercera señal es cuando acepta el llamado. “La llamada de la aventura”, significa que “el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida”. (Campbell, 40).

En este transcurso en el cual puede haber un titubeo llega la ayuda sobrenatural que infunde certeza. Después que se toma la decisión y se cruza *el primer umbral* es lo que se considera el paso a lo desconocido y a una serie de pruebas que tiene sortear el personaje para probar su valor de héroe. Este *camino de pruebas* por lo regular lo hace o lo comienza

---

<sup>33</sup> La reescritura, realizada con sensibilidad e imaginación personal, activa las posibilidades iluminadoras de los mitos literarios y permite inscribir dentro de su esquema narrativo nuevos planteamientos que pueden ofrecer nuevas respuestas, por la vía estética de la ficción, a nuevas preguntas o interrogantes que suscitan los aspectos inquietantes o enigmáticos del destino humano. (Herrero,13).

<sup>34</sup>Relato oral, estructuralmente sencillo, de un acontecimiento extraordinario, privado de testimonio histórico y dotado de ritual, con carácter conflictivo, funcional y etiológico. (Lozada, 2).

acompañado por un guía o mentor<sup>35</sup>. Una vez cruzado el umbral, el héroe se encuentra puesto a prueba. Dichas pruebas aparecen maquilladas como “tentaciones” para que el personaje abandone este proceso. En muchas ocasiones suele caer en ellas, lo que lo lleva a *el abismo*<sup>36</sup> si logra pasar esta etapa se logrará dar un proceso de *transformación*. Que en el héroe mitológico puede significar una muerte física al igual que puede darse una resurrección en este punto. Para Campbell:

Quando la misión del héroe se ha llevado a cabo, por penetración en la fuente o por medio de la gracia de alguna personificación masculina o femenina, humana o animal, el aventurero debe regresar con su trofeo trasmutador de la vida. El ciclo completo, la norma del monomito, requiere que el héroe empiece ahora la labor de traer los misterios de la sabiduría, el Vellocino de Oro, o su princesa dormida al reino de la humanidad, donde la dádiva habrá de significar la renovación de la comunidad, de la nación, del planeta o de los diez mil mundos. (113)

Campbell señala que en un héroe tradicional en esta aventura va a cumplir situaciones prodigiosas y que incluso pueden verse como sobrenaturales que en el héroe moderno esto no significaría ser ayudado por una entidad espiritualidad. “El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos”. (Campbell, 24). Es aquí cuando se da *el regreso* a veces simbólico a la ciudad donde a partido el ahora ya consolidado héroe, donde esta puede o no llegar a celebrar sus hazañas.

### **3.1 Alexis Arayán: una representación del mito de Jesucristo**

Haber explicado antes lo que es el mito del héroe a través de Josep Campbell nos va a llevar a analizar el proceso de travestismo/transfiguración que tiene Alexis. Ya que al representar una parte del mito de Jesucristo tendremos que revisar cuáles son sus equivalencias y verlo desde el camino del héroe, ya que se convierte en héroe atípico al igual que Jesucristo. Josep Campbell en su libro *Las mil caras* (1949) habla del camino del

---

<sup>35</sup>Las mitologías superiores han desarrollado el papel en la gran figura del guía, el maestro, el conductor, el que lleva las almas al otro mundo. En el mito clásico es Hermes-Mercurio; en el egipcio, usualmente es Thoth (el dios ibis, el dios cinocéfalo); en el cristiano, el Espíritu Santo. (Campbell, 48).

<sup>36</sup> El héroe se aventura lejos de la tierra que conocemos para internarse en la oscuridad; allí realiza su aventura, o simplemente se nos pierde, o es aprisionado, o pasa peligros; y su regreso es descrito como un regreso de esa zona alejada. (Campbell, 126).

héroe que tiene por primer momento, el llamado a la aventura, este llamado puede considerarse el llamado a la heroicidad, que en el caso de Alexis viene hacer ese llamado a ser coadyuvante para ayudar a desestabilizar lo establecido en el género a través del relato mítico del hombre nuevo. Estas equivalencias entre una parte del mito de Jesucristo y el relato de Alexis Arayán en la novela de Leonardo Padura, se expondrán en el siguiente cuadro comparativo:

<b>Etapas del Mito del Héroe</b>	<b>Jesucristo</b>	<b>Alexis Arayán</b>	<b>Comentarios</b>
El llamado a la aventura	El llamado a la aventura de Jesús se da cuando aún es un ente amorfo, conocido como el “verbo”.	Alexis al leer la Biblia siente el llamado a hacer un cambio a través de su acto de travestimiento. (Esto lo sabemos por la conversación en flashback de Alexis con el padre).	Entendemos que Jesucristo su llamado a la aventura ocurre antes de su nacimiento, es decir, en el momento en que su padre lo nombra “El Salvador” y él tuvo que aceptarlo, aunque no se puede tomar como referente “verídico”, ya que esto podría ser una sobre interpretación de la Biblia.
El Cruce del umbral	Jesús es bautizado	Alexis discute con el	

	<p>por Juan el Bautista donde entendemos que se da el llamado de manera mística. “Aconteció que cuando todo el pueblo se bautizaba, también Jesús fue bautizado; y orando, el cielo se abrió, y descendió el Espíritu Santo sobre él en forma corporal, como paloma, y vino una voz del cielo que decía: Tú eres mi Hijo amado; en ti tengo complacencia. (San Lucas, Capítulo: 3 Versículo: 21-22).</p>	<p>padre y siente la necesidad de irse de casa.</p>	
Acompañamiento del guía o mentor.	<p>Jesús es guiado por el espíritu santo. <i>Jesús, lleno del Espíritu Santo, volvió del Jordán, y fue llevado por el Espíritu al desierto.</i> (San Lucas, Capítulo: 4 Versículo: 1.</p>	<p>Alberto Marqués hace la función de mentor de Alexis.</p>	<p>El dramaturgo sirve como mentor-guía indirecto del travestismo.</p>
Camino de pruebas	<p>Jesucristo es puesto a prueba en varias</p>	<p>En Alexis los retos están vinculados a</p>	<p>Sus creencias lo ponen en</p>

	<p>ocasiones por Satanás, quien es la personificación del mal en la historia bíblica.</p>	<p>llevar una vida en congruencia con el poder político y social de su entorno. Las tentaciones de Alexis son vistas desde una razón religiosa: su propia homosexualidad es una tentación vista desde el catolicismo.</p>	<p>contraposición de con lo que realmente es.</p>
Abismo	<p>Jesucristo es llevado a juicio por quienes quiere salvar del “pecado”. Es entregado por su discípulo Judas y condenado a morir en un madero/cruz.</p>	<p>Pierde a su pareja Salvador K. Descubre que su padre ha falsificado documentos, la sociedad a la que se le insta a pertenecer es imperfecta y corruptible. Increpa al padre, travestido de <i>Electra</i> como acto político, donde ocurre un filicidio.</p>	
Transformación	<p>Se da el proceso de resurrección al tercer día de la muerte de Jesucristo. Este ha ascendido triunfante de los infiernos.</p>	<p>El asesinato de Alexis es resuelto al tercer día de haberlo tomado el detective Mario Conde. Se descubre las represiones</p>	

		impuestas y autoimpuestas a los homosexuales.	
Expiación	Jesucristo es inmolado convertido en “el salvador” (héroe) y reconocido como símbolo de sacrificio.	Alexis “desestabiliza su propio género que deviene en otra cosa”.	Alexis puede ser considerado el parte aguas de un antes y un después de las configuraciones sociales del género, en lo individual y en cierto grado en lo colectivo.
Regreso	Jesús le da la potestad de a sus discípulos de ir a todas las naciones y haced discípulos, para que estos guarden los preceptos que él les ha enseñado.	El acto político de travestimiento que desestabiliza a su propio género, en su individualidad, es una puerta para comprender que el género es un producto de ordenamientos tácitos del Estado. Esto puede jugar a favor de las personas que pueden construir uno propio.	

Mario Conde quien se ha encargado hasta este punto de la novela de ser también un detective del mundo homosexual en su entorno que creía como dos mundos desiguales, es llamado por Alberto Marqués para darse cuenta que su teoría sobre la muerte de Alexis Arayán tiene una pista más:

Y le extendió al Conde una hoja de papel biblia: allí estaba la hoja cortada del evangelio de san Mateo, las páginas 989 y 990, que se iniciaban con el capítulo 17: «Siete días después, toma Jesús a Pedro, a Santiago y a su hermano Juan y los sube a un monte alto, a solas. Y se transfiguró delante de ellos». Y, escrito en un borde, con letra minúscula pero precisa, las palabras: «*Dios Padre, ¿por qué lo obligas a tanto sacrificio?*».

—¿Dónde estaba esto?

—Elemental, teniente Conde, estaba donde debía estar: dentro del *Teatro completo* de Virgilio Pinera que tengo en mis estantes. Mire —y se tocó la sien—: pura deducción. (Padura, 162).

Estas cursivas María Antonia, sirvienta de los Arayán la confirma como la letra de Alexis. Por lo cual estamos ante la prueba que Alexis pensó en la imagen de Cristo, esta que está relacionada con el sacrificio como expiación de los pecados. Como ya lo hemos mencionado antes, Alexis “era medio místico” que de manera más clara vivía conflictuado entre sus creencias religiosas y sus preferencias sexuales. Lo que lo lleva a tener como única posibilidad la de sacrificarse a través de su propio padre, como lo hizo Jesucristo en el Gólgota. Más adelante vemos que el detective le responde al dramaturgo:

—Sí, ahí debía estar... Alexis no se travistió por gusto. O estaba loco, o era un místico como usted dice o quiso representar un acto de transfiguración que no sé qué pretendía...

—Pretendía que lo crucificaran, señor amigo policía. (Padura, 162).

La crucifixión de la cual habla Alberto Marqués es la muerte provocada por Alexis, una diferencia con Jesucristo, el cual no provoca la suya, pero al igual que él, Arayán la acepta como último propósito en el acto de travestirse. Alexis creía que “tal vez todo era mejor si él nunca hubiera nacido o incluso si se mataba”, (Padura, 173). Hay una relación “mística-religiosa” entre Alexis y su representación de una parte del mito de Jesucristo, la cual es utilizada para no merecer castigo ya que, al no querer seguir viviendo, la vía que le queda como católico es ser asesinado.

Por otro lado, se observa un “mito que se traviste con otro” y que a la vez es doblemente travestido, es decir, Alexis al travestirse realiza un *performance* a través de representar *La*

*fiesta de transfiguración* festejada por los católicos a manera de lo que en puesta en escena se le conoce como *Vía Crucis*, que viene a travestir a la Electra de Alexis que esta travestida por *Electra Garrigó*<sup>37</sup> y esta a su vez por la Electra de Sófocles hasta llegar a la del mito griego, lo que llegaría a configurar una alegoría.

Este montaje de “tragedia habanera” que realiza Alexis viene a recordar lo que el personaje de *El Recio* menciona en el relato del Marqués, “el travestirse no se trata de parecer sino de llegar a ser”, por eso el proceso de transfiguración que tiene Alexis al cambiar sus ropas el 6 de agosto no se reduce a un simple acto de teatralidad sino de que este proceso-ritual se desarrolle como un acto más de su vida cotidiana, es decir que ocurra su crucifixión (muerte) en la realidad ficcional. En la actualidad y en la realidad sólo ocurre una situación de crucifixión real en el *Vía Crucis* de Filipinas<sup>38</sup>.

Entonces si tomamos al género como lo plantea Judith Butler, este se constituye a través de actos que permiten ver similitudes con actos performativos en el contexto teatral. He ahí donde Alexis al travestirse no sólo sale a fabricar su muerte como lo subraya Mario Conde y que por el testimonio del padre sabemos que Alexis habla de un llamado que tiene dos indoles: “Me vestí en el baño del hotel y no me da ninguna pena... Hoy sentí que mi vida iba a cambiar. Recibí una luz, que me ordenó: haz lo que tienes que hacer y ve a ver a tu padre.” (Padura, 214). Primero, el transfigurar refiere a cambiar de figura o aspecto de alguien o algo, es decir para Alexis, esta epifanía fue la respuesta para su conflicto psicoemocional con respecto a su religión, en un segundo punto resuelve el desenmascaramiento hacia al padre, como acto de venganza:

cuando él tenía como siete años, estuvo a punto de ahogarse en la playa, y fue otra persona la que lo sacó del mar, porque el padre estaba borracho. Y Alexis nunca lo perdonó y hasta decía que el padre lo había dejado para que se ahogara... No sé de qué griego será ese complejo... Además, su padre lo odiaba por ser, bueno, por ser maricón. Cada vez que podía, le hacía evidente que lo despreciaba. Imagínese

---

<sup>37</sup> La Electra de Piñera, como su ilustre antecesora sofoclea, es la única conturbada y consciente de la necesidad de resistencia frente al ambiente familiar que coacta su desarrollo pleno como individuo y amenaza con ahogar su personalidad. Pero, en la tragedia griega, la heroína cifra sus esperanzas en el retomo de su hermano y solo la noticia de la muerte de este la determina a actuar por sí sola de modo que se revela en su verdadera dimensión como carácter singular, más su acción no está condicionada por la necesidad íntima de su afirmación personal, como si ocurre con Electra Garrigó, quien, además, sabe desde el principio que solo puede contar consigo misma, como bien se encarga el autor de mostrar tanto en la invocación a los no-dioses como en detalles del tipo de la noticia de la muerte del pretendiente, que suple la relativa a Orestes en Sófocles. (Miranda, 208-209).

<sup>38</sup> véase: <https://www.marca.com/claro-mx/trending/2018/03/30/5abe4bfa46163f25038b4594.html>

usted, para un hombre tan respetable eso era la peor desgracia... (Padura, 103-104)<sup>39</sup>.

Aquí se observa que Alexis interpreta que de cierta manera su padre sabía que su hijo era “diferente” desde pequeño y que era mejor dejarlo morir, como una “metáfora” de Yahveh con Jesucristo.

Más adelante se observa una actualización del mito de Jesucristo en el relato de Alexis, ya que para su glorificación toma el vestido de Electra que se equipara con las ropas blancas del Mesías, que a su vez es un travestimiento de índole político. Con este acto busca deconstruir individualmente su género y con ello, al llevar su carnet de identidad y dejar arrancada una hoja de la Biblia con su puño y letra, como pista para que quien investigue su muerte se encuentre con el fraude de Faustino Arayán, el cual con esto será asesinado de manera simbólica, ya que va a ser defenestrado de todos sus privilegios y desaparecerá del mundo político.

Faustino Arayán es juzgado, pero sin juicio y llevado a una cárcel especial, acto que lamenta el detective Mario Conde, porque en el afán de mostrar una sociedad perfecta y un órgano político incorruptible queda por entendido que este caso se seguirá manejando con secrecía, como le ordenaron al detective llevarlo.

Si bien, no todos los mitos están ligados o interactúan con el ritual, el hablar de ello es en referente al mito bíblico de Jesucristo, al cual se llamará en este punto “personaje” y que en el desarrollo de su historia lo veremos recurrir a los rituales de su contexto histórico-ficcional, incluso en el momento de su nacimiento al presentarte los Reyes Magos, podemos ver los símbolos que hacen parte del ritual: oro, incienso y mirra.

Posteriormente Jesucristo que es un *mito literarizado* se convertirá en la imagen-símbolo del sisma cristiano y que para la Iglesia *Católica Apostólica y Romana* será el sostén del travestismo de muchos de los rituales paganos, entre ellos el carnaval travestido en Cuaresma. La relación existente entre estos y el travesti paduriano y el género, es que el género y el acto de travestirse de Alexis muestra que el mito al igual que el género, “es cíclicamente repetitivo pues se realiza “ritualmente” en un tiempo determinado”. (López,

---

<sup>39</sup> Esta aparente anécdota sin importancia que vemos en el incidente de Alexis en el mar, en la cual sobrevive al ahogamiento, tiene relación con el héroe antiguo. El cual por lo regular en su relato sobrevive desde niño a la muerte, como es el caso de Hércules, demostrando así sus cualidades heroicas.

2004: 354). Ese tiempo pudiera pensarse en el orden de “la vida pública”, ya que “la vida privada” (relacionada en varias ocasiones con la vida sexual de los individuos), como se aprecian en personajes como Salvador K. y Alejandro Fleites, mientras pase oculta tras la máscara no tiene mayores inconvenientes. A su vez el mito se relaciona estrechamente con el ritual el cual:

es una imitación de una acción redirigida de lo privado a lo político-social, porque ha perdido su significado primitivo e inmediato, y resulta así ser enfáticamente significativa porque tiene un enorme peso e importancia político-social. Así que, teniendo en cuenta esta coincidencia funcional de mito y ritual, podemos afirmar que con el mito que se cuentan unos a otros los miembros de una comunidad y con los actos o acciones que invariablemente realizan al unísono respetando siempre unas normas prescritas (ritual), los ejecutores de ambas prácticas están realizando una y la misma e importantísima función, a saber: la de reforzar la compacidad y cohesión del grupo social en el que están integrado. (López, 2010: 338).

Es decir, en esa ritualidad de las ceremonias y celebraciones en específico el *Vía crucis*, hay una relación de teatralidad, repetición e imitación con lo cual se llega a actualizar hasta el mismo mito de *La pasión y muerte de Jesucristo*. Que Alexis está retomando y de manera clara podemos ver su relación con el género<sup>40</sup>, ya que hay que recordar que Alexis en su transfiguración está demostrando la teatralidad, la repetición e incluso la imitación de lo femenino. Ya que como en el carnaval los rituales pasan de la vida privada al escenario público<sup>41</sup> y todo lo público resulta político. Este acto de desafío estético a la norma del género por el travesti místico, se convierte en un acto político y lo hace con la ayuda de un mito que contiene un ritual, ya que “los rituales de los mitos no son meros formalismos, sino momentos de revelación individual y colectiva”. (Lozada, 208).

En el *bricolaje* de Alexis, el mito y el ritual ayudan a representar no sólo un acto de subversión, sino también su propia interpretación de lo que él considera del género. Ya que “para Alexis el travestimiento es un conato de emular la Transfiguración de Cristo y de trascender así a una nueva realidad más honda, lejos de los condicionamientos político-sociales”. (Pujante,140). Y ya que el travestismo tiene una connotación de ritual sus acciones están doblemente ritualizadas. Por lo que el cuerpo de Alexis “se convierte en un

---

<sup>40</sup> En la Antigüedad la construcción del género no estaba separada de la narración religiosa, en particular de la representación retórica y de las maneras de argumentarla. [...] Para los héroes de la mitología disfrazarse de mujer no era un desafío al género, sino una experiencia límite que estaba prohibida a los hombres. (Pisano, 720-721).

<sup>41</sup> El carnaval es un espectáculo que se desarrolla sin escenario y sin separación entre actores y espectadores. Todos sus participantes son activos, todos comulgan en el acto carnalesco. (Bajtín,10).

nexo peculiar de cultura y elección, y “existir” el propio cuerpo se convierte en una forma personal de asumir y reinterpretar las normas de género recibidas”. (Butler, 2013: 312). Porque a diferencia de Jesucristo que “su gloria estará en una resurrección, pero antes debía pasar por el sufrimiento y el sacrificio que le esperan en la cruz, que era la prueba necesaria para que se produjera ese milagro mayor”. (Padura, 86). Alexis al poner en escena su tragedia con ayuda del mito va a dejar constancia no de resurrección individual, sino de una colectiva, ya que con su muerte se comienza a realizar su propio mito, en el cual se deja ver que el travestismo demuestra que el género no es más que construcción y que en esta se puede dar la ambigüedad de los géneros.

Ahora bien, Alexis a su vez concibe a la transfiguración de Cristo como un guion teatral el cual se puede llevar a la acción y sabemos que Alexis leyó la versión de *Electra Garrigó* de Alberto Marqués, por lo que podemos interpretar que Alexis es conocedor al igual que él de la hipótesis de Antonín Artaud, “el teatro no es un juego, sino una realidad verdadera, más verdadera que la misma realidad, [...]para hacer de cada espectáculo una especie de acontecimiento capaz de provocar la perplejidad y desatar la inteligencia, sobrepasar siempre el fácil estado de la recreación digestiva. (Padura, 165-166). En esa misma tesitura lleva a sacar al travestismo de Alexis-Electra hacia el escenario “real” el de la vida misma, donde “adquiere un matiz simbólico suplementario, más amplio y más profundo”. (Bajtín, 22).

Más adelante vemos que Mario Conde resume de cierta manera la historia de Alexis Arayán en un enmascarado muerto en las “hierbas sucias del Bosque de La Habana, perseguidor de una muerte que no se atrevió a ejecutar con sus propias manos, falso ajusticiado divino atravesando su Calvario sin fama ni cielo, sacrificio construido a su medida de homosexual pecador, trágicamente envuelto en los mantos de una Electra habanera”. (Padura, 177-178). Esta descripción por parte del detective sobre la muerte del travesti habanero se asimila con el relato de Faustino Arayán.

Vemos que el monte Tabor se equipara con el Bosque de La Habana, donde el vestido rojo de Electra contrasta al igual que las ropas blancas de Cristo. Aquí descubrimos que efectivamente “Alexis se arrodilló, como un penitente, [...]las manchas de la hierba en sus rodillas delataban su genuflexión. Entonces se precipitó el final de la tragedia. (Padura, 35). Al ser asesinado por el padre en este filicidio, vemos que Alexis no lucha por sobrevivir

como en su momento tampoco lo hizo Jesucristo, que al retratarse con Pilato frente a la multitud hubiese podido salvar su vida, pero la muerte es un rito de pasaje que deben cumplir los dos para completar el camino del héroe. Aquí podemos decir que Faustino Arayán cumple un triple papel en el destino de la tragedia de Alexis. El primero, una connotación de asimilación con Yahveh, aunque el sacrificio de Cristo no se equipara con el filicidio, el segundo, Faustino pertenece al cuerpo diplomático del gobierno que de acuerdo a la historia de Cristo podríamos decir que corresponde a los *romanos*<sup>42</sup> que sirven al César. El tercer y último papel corresponde al de superponerse como Judas, que en *Máscaras* Faustino no entrega a su hijo por treinta denarios, sino que introduce dos pesos “machos” cubanos en el recto del hijo para despistar las posibles investigaciones. Estos cambios son posibles porque el mito no es fijo, cambia, se modifica, actualiza, se traviste, se sincretiza con otros mitos que devienen en otro porque el mito trata de explicar el mundo del ahora y en el mundo real ficcional de Alexis, el mito como el género se está imitando así mismo, pero en este acto se actualiza y deviene en otro: el mito de Alexis Arayán.

### 3.2 Inmolación de la condición homosexual de Alexis a través de su asesinato

El personaje de *Máscaras*, Alexis Arayán fue asesinado travestido el 6 de agosto, día que los católicos festejan *La fiesta de la transfiguración* y aunque dentro de la novela sólo hay mención indirecta de ello a través del Evangelio de Mateo, la historia también se cuenta en los de Marcos y Lucas. Este último detalla de manera más amplia la historia donde se desprende el mito de la transfiguración de Jesucristo:

28Aconteció como ocho días después de estas palabras, que tomó a Pedro, a Juan y a Jacobo, y subió al monte a orar.

29 Y entre tanto que oraba, la apariencia de su rostro se hizo otra, y su vestido blanco y resplandeciente.

30 Y he aquí dos varones que hablaban con él, los cuales eran Moisés y Elías;

31 quienes aparecieron rodeados de gloria, y hablaban de su partida, que iba Jesús a cumplir en Jerusalén. (San Lucas, 1290-1291).

---

<sup>42</sup> Para Ángela Dorado-Otero, existe una la relación intertextual entre estos dos personajes, para ella Alexis, como Cristo, sufren el rechazo de sus contemporáneos y su intolerancia.

En esta revelación se puede entender como otro trasfondo del travestismo de Alexis y de la razón de propiciar su propia muerte. En este pasaje bíblico encontramos que, “en el monte Tabor ocurrió la primera revelación pública del carácter divino de Jesús, reconocido por su padre y presentado como el Mesías”. (Padura, 85). Es decir, Alexis interpreta en su propio relato que al presentarse con las ropas de Electra Garrigó (que está travistiendo el mito griego y que Alexis sigue actualizando, ya que, en este, Electra es matricida y en el mito de Alexis hay un filicidio). Alexis lleva al padre al Bosque de La Habana para increparlo y aunque en el relato de Jesús su muerte se da en el Gólgota, en el caso de Alexis su muerte es en el mismo lugar donde se transfigura/trasviste. Todo ello para inmolars<sup>43</sup>, en un doble sentido. Uno que refiere a la superposición de lo religioso. Como ya se ha mencionado, tenía un conflicto con lo que la Biblia plantea sobre la homosexualidad, que, en palabras de Alberto Marqués, Alexis estaba obsesionado con el pasaje bíblico de Levítico donde se condena el homosexualismo. Con este autosacrificio pide la expiación de sus pecados y el otro sentido menos místico, mostrar con su travestismo que “el género [...] se revela como el resultado de una repetición ritual de actos y significados ya establecidos y por eso legitimados. Una repetición tal crea la ilusión de que el género es algo natural, una sustancia constante”. (Pisano, 722-723). Y a su vez desenmascarar al padre, el cual pertenece al aparato de Estado que quiso controlar la construcción del género. Por lo que, Alexis representa la autonomía del género y el padre el control heteronormativo.

Este subvertir de los límites del género creados a partir del hombre nuevo cubano, es el trasfondo político del travestismo de Alexis. Para el cual “la máscara es hecha personaje, el personaje tallado sobre el físico y el alma del actor, la vida como representación visceral de lo soñado” (Padura, 101). Y ya que los mitos son “como relatos modélicos del imaginario colectivo asumen, por consiguiente, un simbolismo iluminador de signo antropológico, de signo religioso o de signo metafísico; y ese simbolismo ha impregnado las creencias, las leyendas y las tradiciones culturales de todos los pueblos”. (Herrero, 60). El relato de Alexis pasa a convertirse en mito, y ya que los mitos intentan explicar el momento actual,

---

<sup>43</sup> En este sentido, el martirio es una repetición del evento fundacional (la crucifixión de Cristo) mediante el cual los fieles conmemoran sus lazos comunes y fortalecen sus creencias al recrear dicho evento. El martirio es un dispositivo por medio del cual la fundación religiosa reencarna y se repite en el cuerpo de una persona que existe en el presente. (Pisano,18).

el de Alexis puede considerarse parteaguas de su propio tiempo<sup>44</sup>. En esta trasposición de mitos surge la ambigüedad de una identidad polimorfa entre lo femenino y lo masculino. Porque el travestismo:

en muchas de sus formas, desde Shakespeare hasta Twain, desde Peter Pan hasta David Bowie y subraya cómo el carácter de tercero excluido, ni masculino ni femenino, es el punto de partida de la invención producida por la cultura, es decir, de la puesta en cuestión del esquema binario del pensamiento occidental. El travestismo, de hecho, lo que no tiene afiliación, lo que puede sobreponerse a la historia de la homosexualidad solo de forma contingente. Según Garber sin travestismo no puede haber cultura porque el travestismo es la incesante superación del esquema binario, lo que lleva hacia lo nuevo lo que no tiene afiliación, lo que puede sobreponerse a la historia de la homosexualidad solo de forma contingente. Según Garber sin travestismo no puede haber cultura porque *el travestismo es la incesante superación del esquema binario, lo que lleva hacia lo nuevo*. (Pisano, 721)<sup>45</sup>.

Hay que señalar que en esta transfiguración Jesús está acompañado por Moisés, quien en su propio mito liberó al pueblo israelí de Egipto, que se equipara con emancipación de Jesús y en última instancia con la de Alexis. Los tres héroes que buscan la liberación de sus pueblos, cada uno en un sentido diferente, el primero busca una liberación física, el segundo una espiritual y el tercero una liberación política del cuerpo.

El mito le sirve a Alexis porque guarda similitudes con la hibridez del travestismo, porque de cierta manera el travestismo (aunque el de Alexis con cierta reserva), plantea en esta hibridez una posibilidad de múltiples formas, estilos, voces y atmosferas, que al imitarse en esta “serie de actos estilizados repetidos en un cuadro rígido de reglamentaciones establecidas en el tiempo” (Pisano, 723), conducen al devenir de otro género. Lo mismo llega a ocurrir cuando los mitos se unen con otros, incluso hibridan su propia clasificación mitológica.

Ahora se debe agregar que la aceptación de la muerte no es una resignación pesimista sino una característica del héroe trágico. Esto es primordial porque “la muerte desencadena el relato oral, elemento indispensable del proceso mitificador”, (Lozada, 23). Lo que en relato

---

<sup>44</sup>La readaptación o trasposición a un texto literario se produce tomando como intertexto (o hipotexto) la versión recogida en alguno de los libros de la Biblia en el caso de la transformación de un mito, el hipertexto reescribe el *intertexto* ideal del mito por medio de lo que Riffaterre llama un *interpretante* que corresponde a la perspectiva desde la cual se está enfocando al mito en el texto. (Herrero, 70).

<sup>45</sup> Las cursivas son mías.

del travestismo de Alexis sirve para sacralizar su muerte y su condición homosexual. La cual cumple como relato mitificador, pero a la vez desmitificador del hombre nuevo cubano como algo natural e inamovible. Además, el héroe trágico debe inmolarsse para que triunfe. Con ello:

El héroe desencadena cambios, instaura el orden y otorga orientación al tiempo, cíclico o lineal [...] el mundo no es el mismo desde cuando el héroe interviene pues, funda épocas, transforma la geografía, defiende a los suyos y enfrenta pruebas “iniciáticas” que le confieren un sentido simbólico y le imprimen un carácter ontológico. (Cardona,53)

En el caso de Alexis Arayán homosexual, místico y travestido es como el presagio del caos que vemos desde la primera línea de la novela “el calor es una plaga maligna que lo invade todo”. Dicho sea de paso, la central policiaca donde trabaja Mario Conde está siendo investigada por posibles casos de corrupción. Esta institución es en la novela la que se encarga de velar por la justicia. Tal vez no clara, pero puede haber una relación con las corruptas instituciones espirituales de los fariseos del mito de Jesús, que de cierto modo el detective Mario Conde a través del Mayor Rangel se entera de los policías corruptos de la central y con la investigación de Alexis Arayán descubre los entramados ocultos de las UMAP, pasado que en la novela se intenta olvidar o travestir de lo perfecto.

De la inmolación o sacrificio<sup>46</sup> de Alexis, señalaremos que “la muerte del mártir se caracteriza por un exceso de sentido que constituye su verdadero potencial movilizador en lo social y político. Es importante subrayar que tal sentido es otorgado por la comunidad de seguidores del mártir, generalmente después de su muerte”. (López, 2015: 10). Aunque Alexis no tuvo apóstoles como Jesús es necesario apuntar que en el relato de transfiguración a Cristo lo acompañan tres apóstoles, que tendrán que contar este milagro después de su muerte. Si Alexis en la transfiguración es lo equivalente a la claridad interior necesaria para recibir la revelación del padre, se entiende que los apóstoles de su propio mito serán Mario Conde, Alberto Marqués y María Antonia, la cual ayuda a Mario Conde a resolver el caso al tercer día de la muerte de Alexis y que a la luz de las pruebas que esta otorga, hace confesar a Faustino Arayán de su filicidio. El cual Alberto Marqués marca

---

<sup>46</sup> La inmolación del héroe es un acto personal, pero sólo tiene sentido en cuanto es visto, cantado y contado por los otros. No hay héroe sin fama, sin el dispositivo oído-palabra que reconstruya cotidianamente sus hazañas: el sentido de toda esta es la recordación y la remembranza oral de él. El heroísmo se afirma ante la mirada y la narración de los otros. (Cardona, 60).

como “una tragedia griega, en el mejor estilo de Sófocles, llena de equívocos, historias paralelas que comienzan veinte años antes y se cruzan definitivamente en un mismo día y personajes que no son quienes dicen que son, o que ocultan lo que son, o han cambiado tanto que nadie sabe ya quiénes son, y en un instante inesperado se reconocen trágicamente”. (Padura, 220).

En última instancia Mario Conde es a quien interpretaríamos como el primer relator del travestismo, mito, ritual, venganza de Alexis, con el cual reafirma los estereotipos de lo que se considera femenino y que deviene en el mostrar el proceso de poder crear lo que cada uno considere masculino o femenino o mezclar ambos y ninguno a la vez, por ello él en su propio mito trasgrede el del mito del hombre nuevo cubano a partir de la creación de su propio mito.

## Conclusiones

El resultado de este trabajo de tesis, ha devenido de navegar por los cauces oscuros del proceso de investigación que se han ido llenando de luz trascurrido el tiempo. Se ha partido de una hipótesis en concreto que se fue enriqueciendo con el descubrimiento de nuevas aristas e inquietudes, que al trabajarlas han logrado sostener mucho mejor que las ideas preconcebidas que se tenían acerca de lo que comprobaría dicha hipótesis.

La lectura y relectura de autores que abordan las teoría queer, feminista, intertextual, mitocrítica y de disidencias del género, han servido con su aplicación en este trabajo para interpretar mucho mejor no sólo los condicionamientos impuestos a los géneros masculino-femenino en la novela, sino incluso en la vida cotidiana. Ya que creo firmemente que la literatura siempre habla del ser humano real, incluso cuando se le intenta camuflar a través de la historia de seres galácticos o sobrenaturales. A su vez, se ha logrado un análisis del género a través del travestismo ficcional de la novela *Máscaras*, que interactúa con la actualización y la reinterpretación de los mitos.

Ahora bien, después del análisis realizado en esta tesis, en el que la pregunta de investigación fue: ¿Puede Alexis Arayán mostrar con su travestismo que se puede ser trasgresor de un género y al mismo tiempo llegar a reafirmar las reglas tácitas de uno opuesto?, se ha llegado a las siguientes conclusiones.

No a todas las novelas se le puede aplicar la regla que cuando no es auto o biográfica, no se puede leer para buscar coincidencias con la vida real, que de hacerse sería bajo nuestro riesgo y cuenta propia. Y citando a Juan Gabriel Vásquez, hay “una intromisión de narradores múltiples en los archivos cerrados de las versiones sancionadas, y su objetivo es abrir una tronera en la tapia por donde la novela pueda mirar hacia otras verdades, huir hacía otros lugares que no están en ninguna parte, decirnos algo que sólo la novela puede decir”. (Vásquez, 42). Por ello, hemos podido encontrar en *Máscaras* y en el análisis de la historia de travestismo de Alexis Arayán que su historia muestra al lector que el género es un acto de repetición centrado en una construcción de reglas implícitas y explícitas a partir de lo estético, lo cosmético y emocional.

El género es una construcción cultural no natural y puede coaccionarse a través del Estado para hacer cumplir una actitud política. Se moldea a través de los discursos operantes que el momento histórico marque y puede llegarse a “penalizar” a partir de reglas reaccionarias, si este constructo no se cumple.

En el travestismo de Alexis Arayán hay un aislamiento del travesti de “carnaval”, él no es un personaje de “consumo” que divierte y que puede estar en “una zona cero de tolerancia”. El travestismo de Alexis tiene como objetivo de intimidación y venganza. En él se muestra la capacidad de ambigüedad que gozan los géneros, (de acuerdo a Judith Butler), confluyen la idealización cosmética-estética de lo femenino con lo masculino, pero solo en un sentido visual. Demostrando así que puede reconocerse hombre, pero sin que tenga coherencia con su deseo sexual. Hay una capacidad negatoria de la aritmética en que el sexo hombre, expresa heterosexualidad y que por añadidura este expresa masculinidad. Ello determina que el género puede ser medio de “desafío” como a su vez fuente de autodeterminación en referente a las imposiciones que se marcan como camisas de fuerza para lo que se cree que es dicho género.

Hay una repetición dada en los personajes masculinos y femeninos de *Máscaras* que constituye al género como una copia de un conjunto de reglas e idealizaciones que definen de manera arbitraria algo que debería ser una construcción individual en lo colectivo de la sociedad.

No existe la coherencia entre sexo y deseo sexual como una regla inamovible de la biología humana, ni tampoco una conexión inherente con lo masculino o femenino. Dado que el género es erigido a través de constructos heredados hay un cierto grado de teatralidad a la hora de querer cumplir con ellos para no ser sancionados social o judicialmente, lo que lleva a los personajes a construir una “máscara” de lo que se esperaba que fueran.

Al travestismo se le puede agregar “el efecto” de índole político, dado que en el caso de Alexis Arayán se traviste para confrontar e intentar derrumbar la opresión ejercida padre hacia él y través de la visión que tiene al leer la Biblia, desarrolla un llamado mesiánico con el cual se inmola pretendiendo que su muerte descubra la máscara de represión ejercida por el régimen hacia los homosexuales. Aunado a ello, este llamado mesiánico logra que Alexis asocie la teatralidad del travestismo con la que se da en la Fiesta de la transfiguración que

celebran los católicos. Por lo tanto, se edifica un travestismo cuestionante del género, que convive con lo místico de la religión católica y dado que los mitos (en este caso el de la pasión y muerte de Cristo) interactúan con el ritual, y sobre todo con la repetición e imitación cuando se llevan a una puesta en escena en un tiempo determinado, le sirven a Alexis para llevar a cabo su concepción del travestirse al escenario de su mundo real-ficcional.

El resultado de la lectura e investigación de *Máscaras* y en específico de Alexis Arayán en esta tesis, demuestra cómo se puede llegar a reinterpretar el género a partir de lo ya establecido y aunque parezca contraintuitivo, como la trasgresión contra eso establecido abre paso a nuevas libertades en termino de expresión del género.

Tomando como guía a la teoría de la recepción, a acto personal, creo que en esta novela se da una fuerza de unión entre la realidad y la ficción, que permite a los lectores cuestionarse y encontrar sus propias respuestas sobre las idealizaciones de lo que debe ser lo masculino y lo femenino, por lo que esta tesis servirá de puente para nuevas investigaciones que versen en el mismo río de los estudios literarios queer.

## Bibliografía:

**Almendros, Néstor y Jiménez Leal, Orlando.** “Conducta Impropia Documental sobre la Represión al homosexualismo en Cuba”. *YouTube*, Sam 440, 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=0W50JqHYwO8&t=766s>

**Barbero, Luis.** “35 años del gran éxodo del Mariel”.  
[https://elpais.com/internacional/2015/09/13/actualidad/1442113548\\_063090.html](https://elpais.com/internacional/2015/09/13/actualidad/1442113548_063090.html) 27 de abril de 2021.

**Bourdieu, Pierre.** *La dominación masculina*. Anagrama. España: 2000.

**Brook, Darío.** “Qué fue el "Período Especial" de Cuba y por qué su gobierno teme que vuelvan "los difíciles momentos" para la economía”.<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-47941889> 25 de junio de 2021.

**Butler, Judith.** *Cuerpos que importan sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós. Argentina:2002.

—*Deshacer el género*. Paidós. Madrid, España:2004.

—*El Género en disputa*. Paidós. Madrid, España:2007.

**Butler, Judith.** “Conflicto de género, teoría feminista y discurso psicoanalítico”. En Millán, de Benavides, Carmen. Estrada, Mesa, Angela María. Editoras. *Pensar (en) género: Teoría y práctica para nuevas cartografías del cuerpo*. Editorial Pontificia Universidad javeriana, Bogotá: 2004.

**Butler, Judith.** “Variaciones del género”. En Lamas, Marta. Compiladora. *El género la construcción cultural de la diferencia sexual*. Porrúa. México: 2013.

**Butler, Judith. Lourties, Marie.** “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate Feminista*, 18. 1998.  
<https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1998.18.526> 1. 17 de septiembre 2021.

**Campbell, Joseph.** *El héroe de las mil caras psicoanálisis del mito*. Fondo de cultura económica. México: 1972.

**Cardona Zuluaga, Patricia.** “Del héroe mítico, al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción”. *Universidad Eafit*. Número 144, Vol. 42. Colombia: 2006.

**Castañeda, Marina.** *El machismo invisible*. Debolsillo. México: 2019.

**Castañeda María del Carmen.** “Travestismo Textual: ruptura con la ideología imperante”. *Crítica*. CL. <https://critica.cl/literatura/travestismo-textual-ruptura-con-la-ideologia-imperante> 17 de septiembre de 2021.

**Ceballos, Muñoz, Alfonso.** «Teoría Rarita.» Ceballos, Muñoz, Alfonso, Vidarte, Javier Francisco y Javier Sáenz. *Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona: Egalos, 2005.

**De Llano, Pablo.** “Heberto Padilla quiso ser el Solzhenitsyn de Cuba. Un error fatal”. [https://elpais.com/cultura/2018/08/17/actualidad/1534458972\\_044062.html](https://elpais.com/cultura/2018/08/17/actualidad/1534458972_044062.html) 10 de julio de 2021.

**Doty, Alexander.** *Flaming Classics*. Routledge. New York: 2000.

**Duque, Acosta, Carlos, Andrés.** “Judith Butler: performatividad de género y política democrática radical”. *La manzana de la discordia. Enero-junio, Año 2010, Vol. 5, No.1: 7-31*.

**Eguía Eléxpuru, Xan.** “Mitología futura Presencia y Pedagogía del Pensamiento mítico”. Tesis. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2019.

**Escribano, José Ignacio.** “Máscaras (Havana Red) de Leonardo Padura”. <https://jiescribano.wordpress.com/2012/07/21/resea-mscaras-havana-red-de-leonardo->

[padura/#:~:text=Uno%20de%20los%20aspectos%20m%C3%A1s,opini%C3%B3n%20es%20un%20magn%C3%ADfico%20escritor. 25 de junio de 2020.](#)

**France24.** “Díaz-Canel, una esperanza para las minorías sexuales en Cuba”. <https://www.france24.com/es/20180516-diaz-canel-una-esperanza-para-las-minorias-sexuales-en-cuba> 14 de abril de 2021

**Fuente, Álvaro.** “La revolución de la comunidad gay en Cuba”. [https://elpais.com/elpais/2017/05/08/planeta\\_futuro/1494257202\\_915266.html](https://elpais.com/elpais/2017/05/08/planeta_futuro/1494257202_915266.html) 11 de mayo de 2021.

**García Calvo, Agustín.** “Máscara, Mímica y Parodia”. En Itzaso Txuntxurreta Merino (editor), *Vida de Carnaval de Máscaras, Parodias, Literatura y Carnavalización*. Libros Corrientes, Madrid. 2018.

**García Verdecia, Manuel.** “Leonardo Padura: el escritor como detective”. En García, Agustín (coord.), *Los rostros de Leonardo Padura*. Verbum, Madrid. 2016. García

**Genette, Gerard.** *Palimpsestos*. España. Taurus: 1989.

**Goldaraz, Luis.** “Cuba, el paradigma de la represión comunista a los homosexuales”. <https://www.libertaddigital.com/cultura/historia/2019-07-06/cuba-homosexuales-represion-comunista-umap-fidel-castro-1276641516/> 25 de abril de 2021.

**Gutiérrez, Fátima.** *Mitocrítica Naturaleza, Función, Teoría y Práctica*. Milenio. España: 2012.

— “La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos”. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 27 España: 2012.

**Herrero Cecilia, Juan.** “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias”. *Çédille. Revista de estudios franceses*, nº 2. España: 2006.

**Ignacio, Iriarte.** “Leonardo Padura. El policial, el archivo y la tradición cubana.”  
<http://jornadasfilologiaylinguistica.fachce.unlp.edu.ar>

**Kirbsgaard, Guy.** “Viviendo la doble vida: construyendo la masculinidad homosexual entre el espacio público y el privado en Cuba”. En C. Medina (Ed.), *Lo público y lo privado: género en América Latina*, Universidad de Gotemburgo. Gotemburgo: 2001.

**Lindig, Cisneros, Erika. Villegas, Contreras, Armando.** “Género, cuerpo, repetición (contribución al debate)”. En Lindig, Cisneros, Erika. Martínez, De la Escalera, Ana María. *Alteridad y Exclusiones Vocabulario para el Debate Social y Político*. México: 2013.

**López Austin, Alfredo.** *Juego de tiempos*. Academia Mexicana de la Lengua. México: 2018.

**López Eire, Antonio.** “Mito y ritual: una aproximación”. *Humanitas*. Número 56. Salamanca: 2004.

**López Menéndez, Marisol.** “La humanidad de los mártires. Notas para el estudio sociohistórico del martirio”. *Debate Teórico-Methodológico*. Septiembre, Número 10. El Colegio de Jalisco. México: 2015.

**López Muñoz, Ricardo.** “Leonardo Padura y la Rebelión del “Hombre Nuevo” en Cuba”. En *II Congreso Internacional del Caribe en sus Literaturas y Culturas*. Argentina. 2015.

**Losada Goya, José Manuel.** “Mito moderno y proceso de mitificación”, Seminario del Proyecto I+D+I HUM2007-62226FILO, Universidad Complutense, 27/01/10.

—*Nuevas formas del mito. Una metodología interdisciplinar*. Logos Verlag, Berlin: 2015.

**Matías Alderete.** “Masculinidad revolucionaria: la represión de maricones y la construcción del hombre nuevo en Cuba pos-revolucionaria”. *X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires: 2013.*

Castillo

**McDowell, Linda.** *Género, identidad y lugar Un estudio de las geografías feministas.* Ediciones Cátedra: Madrid, España: 2000.

**Menjívar, Élmer L.** “Padura: Soy un escritor heterodoxo e impuro y tratar de encasillarme no sería justo”. <https://www.revistafactum.com/padura-soy-un-escritor-heterodoxo-e-impuro-y-tratar-de-encasillarme-no-seria-justo/> 27 de junio de 2021.

**Mohorte.** “La otra Cuba de Fidel Castro: la que recluía a los homosexuales en campos de trabajos forzados”. <https://magnet.xataka.com/en-diez-minutos/la-otra-cuba-de-fidel-castro-la-que-recluia-a-los-homosexuales-en-campos-de-trabajo-forzado>

**Murga, Rebeca.** “Estar hereje: la libertad como elección”. En García, Agustín (coord.), *Los rostros de Leonardo Padura.* Verbum, Madrid. 2016.

**Negron, Muntaner, Frances.** “Mariela Castro, los homosexuales y la política cubana”. <https://nuso.org/articulo/mariela-castro-los-homosexuales-y-la-politica-cubana/>

**Olavarría, José.** *Sobre masculinidades: “ponerse los pantalones”.* Universidad Academia de Humanismo Cristiano de Santiago de Chile: Chile: ea2017.

**Padura Fuentes, Leonardo.** “El soplo divino: Crear un personaje”. En García, Agustín (coord.), *Los rostros de Leonardo Padura.* Verbum, Madrid. 2016.

**Padura, Leonardo.** *Máscaras.* Tusquets. México: 2013.

**Peralta, Yolanda.** “Dislocando al género: de la mascarada al travestismo”. En *Juego de máscaras la identificación como ficción.* Peralta, Yolanda, Coord. Tenerife Espacio de las Artes. España: 2012.

**Pisano, Libera.** “El Carnaval de los cuerpos. El desafío simbólico y político del transvestismo”. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía, Suplemento 5*. España: 2016.

**Pujante Corbalán, Rubén.** “Máscaras de Leonardo Padura: La ironía del mundo sensible”. *Cartaphilus: Revista de investigación y Crítica Estética*. Número 11. 2003.

**Quezada, Homero.** “Persona y representación: Virgilio Piñera en Máscaras de Leonardo Padura”. En *Cuadernos Americanos* 148, México. 2014.

**Reyes Martínez Torrijos y Juan Carlos G. Partida.** “Leonardo Padura escudriña en la historia para reflejarse y crear”.  
<https://www.jornada.com.mx/ultimas/cultura/2020/11/30/leonardo-padura-escudrina-en-la-historia-para-reflejarse-y-crear-6341.html> 01 de julio de 2021.

**Ruiz Parra, Emiliano.** “El hereje de Mantilla”. En García, Agustín (coord.), *Los rostros de Leonardo Padura*. Verbum, Madrid. 2016.

**Sánchez Noriega, José Luis.** *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona. Paidós: 2000.

**Sarduy, Severo.** *La simulación*. Monte de Ávila Editores. Venezuela: 1982.

**Spang, Kurt.** “Mimesis, Ficción, y verosimilitud en la creación literaria”.  
<https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/2205/1/09.%20KURT%20SPANG%2c%20M%2c%20admesis%2c%20ficci%2c%20b3n%20y%20verosimilitud%20en%20la%20creaci%2c%20b3n%20literaria.pdf>

**Solana, Nahir Mariela.** “El papel del travestismo en el pensamiento político de Judith Butler. Revista de Filosofía y Teoría Política, (45).  
<https://www.rfytp.unlp.edu.ar/article/view/RfYTPn45a03>

**Soto Rodríguez, Mario Andrés.** "La patologización de la transexualidad: contemplando posibilidades de resistir desde algunas construcciones identitarias de género no hegemónicas". *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, vol. 11, no. 2, 2014, págs. 145-165. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476947242007>

**Temprano, Emilio.** "Las fiestas populares también se marchitan". En Agustín, García. *Vida de Carnaval de Máscaras, Parodias, Literatura y Carnavalización*. Libros corrientes. Madrid, España: 2018.

Varela, Nuria. *Feminismo para principiantes*, EdicionesB, España. 2008.

**Unesco.** "El teatro Kabuki". <https://ich.unesco.org/es/RL/el-teatro-kabuki-00163#:~:text=El%20Kabuki%20es%20una%20forma,los%20habitantes%20de%20as%20ciudades>.

**Valle, Amir.** "La nueva ciudad cubana (y/o La Habana otra) en la novelística negra de Leonardo Padura". En García, Agustín (coord.), *Los rostros de Leonardo Padura*. Verbum, Madrid. 2016. García

**Vásquez, Juan Gabriel.** *Viajes con un mapa en blanco*. Alfaguara, México: 2018.

**Vilahomat R, José.** "Construcción paródica del paisaje policial en *Máscaras* de Leonardo Padura Fuentes". *Argus-a: Artes & Humanidades*. Vol VIII Ed. N° 32. (junio 2019).

**Villoria Nolla, Maite.** "Las transgresiones de Leonardo Padura: verdad y transfiguración tras el juego de *Máscaras*". *Cuadernos de Literatura*. XXI.41 (enero-junio 2017): 268-287.

**Zayas, Hélène.** (2000). *Leonardo Padura Fuentes; las máscaras de la nostalgia*. América. 25. 153-162. 10.3406/ameri.2000.1486.

Cuernavaca, Morelos a 10 de octubre de 2022.

**Dr. Ángel Miquel Rendón**

**Coordinador Académico de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura**

**PRESENTE**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**INTERPRETACIONES *QUEER*, *MITOCRÍTICAS* E INTERTEXTUALES EN *MÁSCARAS* DE  
LEONARDO PADURA**

que presenta el alumno Jesús Napoleón Rendón Diego. Para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Bajo mi decisión en lo siguiente: La tesis es una aproximación inteligente a uno de los textos más importantes de la literatura cubana y, por añadidura, a uno de sus máximos representantes, como lo es Leonardo Padura. El alumno trata en tres capítulos incorporar la teoría queer, de Butler, con la teoría literaria. También con la teoría de mitocrítica. Es un tema importante dadas las derivas políticas en género, feminismo y sus agregados más críticos, como lo Queer. Es un tema además relevante en el contexto de la revolución cubana. Los temas que aborda como la relación (secreta, íntima) entre la religión católica y los temas transgénero. Es amena en su redacción, y tiene una buena bibliografía.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente  
**Por una humanidad culta**  
*Una universidad de excelencia*

Se anexa firma electrónica.



Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

#### Sello electrónico

**ARMANDO VILLEGAS CONTRERAS** | Fecha:2022-10-06 10:43:00 | Firmante

KRND1OE8VaMyDv18MHgz8uPhXT5ZdJgyKB9cY9HptN0Kih2fwPA6VQYeqqhdWTBdfBWluxhCydRM8T36a2uUWkg+Wk1s20R1nS5szll,QuskX+eONH8M5OLC5J/MJgKdOu9A8uH1XUJRe5LVTXXxTFAHsm8qpsFLtblOxmpRBdEx7V7agkQCqNhgAcK4GxzXTr1+vwgkI5a+umEGZmCYLGDl71WBDOFShSwS2jji/4NrKwcYpdEnBpkXabS3aozbsv5R RglaYG7+LGN05U/3sl+vrR0A5BvEmExKkKSoeDfM9SmDTr+y9gZpthqMT0n0rUNFkUImIUmYaT1OA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



S23NtrKqH

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/?TyazijDjFf55EmYKhYqMSu8Pqr5Nf7>

Cuernavaca, Morelos a 7 de noviembre de 2022

**Dr. Ángel Miquel Rendón**  
**Coordinador de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura**  
**PRESENTE**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *INTERPRETACIONES QUEER, MITOCRÍTICAS E INTERTEXTUALES EN MÁSCARAS DE LEONARDO PADURA* que presenta el alumno **JESÚS NAPOLEÓN RENDÓN DIEGO**.

Para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Bajo mi decisión en lo siguiente:

1. La tesis demuestra que el alumno desarrolló un análisis a una obra literaria desde una teoría que da luz sobre la construcción del género y las posibilidades de subvertirlo en tanto los usos de la *representación* y la *actuación*, dejando con ello entre ver la complejidad de la obra de *Máscaras*, del cubano Leonardo Padura en términos del cuerpo y las políticas que lo atraviesan.
2. El uso del aparato crítico y del método de análisis es adecuado.
3. Utiliza fuentes teóricas para sustentar sus interpretaciones.
4. Se realiza una revisión de la historia contemporánea cubana en relación con el campo literario y los autores que vivieron la represión de cierta política heteronormativa en Cuba, al inicio de la Revolución, centrando allí la obra de Padura y su fuerza crítica frente a la llamada parametrización.

5. El análisis propuesto es interesante pues explica, más allá de una novela literaria, la fuerza del discurso y la performatividad en relación con las identidades sexo-genéricas y la teoría *queer*, haciendo énfasis en la capacidad crítica que tiene la reapropiación de un mito y su actuación a nivel político-estético.

Se trata de un documento de investigación que cumple sobradamente los criterios académicos y científicos para ser considerado una tesis de maestría que de acceso al título de "maestro".

Por las razones expuestas, reitero **mi voto aprobatorio**.

Atentamente

Mtro. Roberto Carlos Monroy Álvarez

Se anexa firma electrónica



Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

#### Sello electrónico

**ROBERTO CARLOS MONROY ALVAREZ** | Fecha:2022-11-07 10:31:46 | Firmante

I/Vzy58F0ciTAvwoSocjeaq3F8Yg/bcbOfZ+cL0vm/gx3XqEIQ0y5nELIN5Z00hAGuOJTPs3Vaew4ZNU3maKT+loxu++NO+DzXQ5ROWJxbWWiIVwD1jGsqulHkwtDbqYoexp8y99Uremf71lrVyXpE0M1AAitZ3p6+ILqQbEckFdvI2igq566xCqOfcVnLGXdtst7xbzyQOL4Eav2Z9+4Z5LD4p6R9TnlL6+iseWn5Vqdk1rhtUjZNI45RUHj+lp5SBYk6+EG6g1+3+bLHdVrKISgnd3nkD5bFnpEGGRK+mXWGRINn688/q33qhPb32V9N6D/A2Lu6kmrw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[AQFU3xPpZ](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/4nmuWtz57F84sNS7fqJbblwYKYKR76>

Cuernavaca, Morelos a 09 de noviembre de 2022

**Dr. Ángel Miquel Rendón**  
**Coordinador de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura**  
**PRESENTE**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *INTERPRETACIONES QUEER, MITOCRÍTICAS E INTERTEXTUALES EN MÁSCARAS DE LEONARDO PADURA* que presenta el alumno **JESÚS NAPOLEÓN RENDÓN DIEGO**.

Para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Bajo mi decisión en lo siguiente:

Considero que la tesis cuenta con algunos hallazgos notables que a continuación enumero:

Ha sabido vincular la estructura del mito como una forma de trasfiguración formal que acentúa la trasfiguración intradiégetica de la obra.

Cuenta con una investigación exhaustiva sobre el estado de la cuestión y del arte de la obra de Leonardo Padura.

Se trata de una investigación original y que puede aportar a la discusión (y divulgación) del trabajo de Leonardo Padura en el contexto histórico de Cuba, así como de las formas de representación en personajes gay y queer.

Ha realizado un análisis exhaustivo y minucioso de *Máscaras*, su clara ambición de revelar la pluralidad de referencias y significados ha sido alcanzada.

Este documento servirá, sin lugar a dudas, para abonar a la discusión sobre la obra de Padura, así como sobre los temas representados en *Máscaras*.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE ARTES

Posgrado

Se trata de un documento de investigación que cumple sobradamente los criterios académicos y



FACULTAD  
DE  
ARTES



meal  
estudios de arte y literatura

científicos para ser considerado una tesis de maestría que de  
acceso al título de "maestro".

Por las razones expuestas, reitero **mi voto aprobatorio**.

Atentamente

Dr. Irving Juárez Gómez

Se anexa firma electrónica



Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

#### Sello electrónico

IRVING JUÁREZ GÓMEZ | Fecha:2022-11-09 21:40:53 | Firmante

vSczquiEiixEYjI4h43UK4i20A2HiOFO1zdTcUiohQa8AUXzbqmDYLm30JTYQDvs2oxtA14vPZ6uUX33Exe6xqoproRVCm@HupfRi4Sfik5FdPwCPrmQ74QWidQ6QBcbpCcu+fdCc  
OzamVZakbhO+PYKFCUHGFSNG19C5968Ink2dNhXHs/fe0edF9Zb57Gk9QWQMvJvv0RRFstEx5s4E7QPzdVttQYNFW151rECpIcIqNU9Hci821TNQgFIKUEjWDq+zX1fcAw  
NErzPIUo4PvZ+Tmd7BJU+vNIMM3xSP9onxt3qVel6i214qDrHOGoyjS2!Rb9i62DJ16A==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



dpBqcGIU1

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/HBCEVJAxeGjKUYbEHqE8XQye648hdZnq>

Cuernavaca, Morelos a 9 de noviembre de 2022

**Dr. Ángel Miquel Rendón**  
**Coordinador de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura**  
**PRESENTE**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *INTERPRETACIONES QUEER, MITOCRÍTICAS E INTERTEXTUALES EN MÁSCARAS DE LEONARDO PADURA* que presenta el alumno **Jesús Napoleón Rendón Diego**

Para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Bajo mi decisión en lo siguiente:

Se realizó un análisis sobre cuestiones de género, particularmente sobre el travestismo, en la novela *Máscaras* de Leonardo Padura. El problema planteado es si el personaje principal puede, al mostrarse en su travestismo, cuestionar las nociones sedimentadas sobre un género, y al mismo tiempo, afirmar tácitamente los parámetros para comprenderse de otro modo. Para ello, se exploran los condicionamientos que han sido impuestos a los géneros masculino-femenino, y se analiza la manera en que el personaje principal propone una forma distinta de concepción del homosexual y el travesti. Para alcanzar el resultado, se exploró la obra de Padura a partir de diversas teorías complementarias, como la queer, feminista, intertextual y la mitocrítica.

Esta investigación cumple con los criterios para ser considerado una tesis de maestría que de acceso al título de "maestro".

Por las razones expuestas, reitero **mi voto aprobatorio**.

Atentamente

Dra. Angélica Tornero Salinas

Se anexa firma electrónica



Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

#### Sello electrónico

**ANGELICA TORNERO SALINAS** | Fecha:2022-11-09 08:06:08 | Firmante  
N0V9kHpCM1kyJkV63UuWxk+JQefEeqqMM/AWgPpX3YYI88YJOsqRveL0hOR4S51C7AitrQQz/L00RngoxKMLI4Xf9zjGq/SIGRKIVAW+PSCgc3FcOIY5iJMYhOC11Nm  
B5hjnQ59rU+sxCXi5y+RkZPC0TP8kCmmiYcU6601UhhjIMsCw1yyI3+16MdOLIF72i1qSYqwgNNBLMUeF2VOJ6GikjuELn7oifCkmiVBPPhYBUgXLNLBBcb70ZKDe/Z/O2KxN/pa  
cp4jLeRa+o1w2NPbmZLuw/nVXy4HFNxIRjvCktSAHnM3mlUxYVqg0KngscLI2nwiU7wnwBfg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[CSNtGcXxB](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudia/rLYchGoMCY0Ysao544226ah3EBA0aRLH>

Cuernavaca, Morelos a 25 de octubre de 2022

**Dr. Ángel Miquel Rendón**

**Coordinador de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura**

**PRESENTE**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *INTERPRETACIONES QUEER, MITOCRÍTICAS E INTERTEXTUALES EN MÁSCARAS DE LEONARDO PADURA* que presenta el alumno **JESÚS NAPOLEÓN RENDÓN DIEGO. No. Matricula 10036917.**

Para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Bajo mi decisión en lo siguiente:

La propuesta de capitulado que presenta Rendón Diego demuestra el manejo del tema que estudia. En la introducción nos informa sobre el objetivo de investigación que consiste en estudiar el travestimiento en la novela *Máscaras (1995)* del escritor cubano Leonardo Padura. Analiza el personaje de Alexis Arayán como trasgresor de las normas de su género que desemboca en su propia muerte en manos de su padre al descubrirlo travestido de mujer y "representando" una parte del mito de Jesucristo.

Aborda el análisis desde la teoría *queer* apoyado en la propuesta a Judith Butler sobre las disidencias sexuales, la performatividad del género a través del travestimiento.

Es interesante el análisis de los personajes con una mirada crítica de la masculinidad a partir del control del Estado en la Cuba posrevolucionaria. De esta manera la obra de Padura no se limita al tratamiento de la condición de los homosexuales en la isla durante los años sesentas sino que también intenta desmitificar la historia oficial cubana.

Aborda la temática del travestismo desde una perspectiva interdisciplinar comenzando con la teoría *queer*, la perspectiva de género acerca de la feminidad y masculinidad en la intertextualidad y la mitocrítica.

Por lo tanto, considero que se trata de un trabajo adecuadamente estructurado, metódico, con bibliografía apropiada, por lo que doy mi voto aprobatorio.

Se trata de un documento de investigación que cumple sobradamente los criterios académicos y científicos para ser considerado una tesis de maestría que de acceso al título de "maestro".

Por las razones expuestas, reitero **mi voto aprobatorio**.

Atentamente

Dra. Ma. de los Ángeles Silvina Manzano Añorve  
Profesora investigadora de la Universidad Autónoma de Guerrero.

Se anexa firma electrónica



Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

#### Sello electrónico

MA DE LOS ANGELES SILVINA MANZANO AÑORVE | Fecha:2022-11-22 11:29:23 | Firmante  
nH9vJbv7HnA2ZxVhEO6yiySc0nU3rRGTDXlssCPezXaUAW4lo5E97WvcfGhMxDIF7u8OjUe0y598+XFubSIJ12lyRxEbyy0uwWNNWpIElrvd6xOb2Zh3ETe5RJW6B VuE2DfYA  
LIRJc2RiOKYSR1R4Q0y511UstKJCOGj5nCwSj4FaPFV3ZtZx8BTZisNwnTfzZ9FgLULF7FCI+5qtFIWoLXx80dH4Vg6FWC79e2DpiUokum0OR60qWPG7Pd+SDJL8LM7t1c6pW  
ZiCaS3YXcNCharkVES6mJuCRYHUW9Sxk9HSorfgSTUULU4DHT7NTTKe29heAW9h7+o0edw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



ko5mWqpi6

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/sqDHvDNpAzR6wx3yQnqLJ4AxZd0EiZ4D>