

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

La Habana Negra: le minoranze nella narrativa di Padura Fuentes

Francesca Valentini

Università degli Studi di Trieste, Italia

Abstract The narrative of Padura Fuentes outlines the 'other' side of La Habana, away from immaculate beaches and fine cigars. Master of Cuban detective stories, Padura explores dark corners of the city, representing the violence which is consumed in the suburban neighborhoods but not only: the writer offers a picture of the city unspoken, that of minorities. From *Máscaras* to *La cola de la serpiente*, the novels of Padura can be read as enigmas, but also as sociological material: the author uses the detection to present the city of Havana in all its shapes, even those which are forced to edges.

Keywords Cuba. Detective stories. Minorities. Homosexuality. Religions.

Sumario 1 I confini fluidi del giallo letterario. – 2 Il romanzo giallo a Cuba. – 2.1 Il giallo di Padura Fuentes: strategie narrative per un romanzo sociale. – 2.2 Il ruolo de La Habana. – 2.3 Gli amici di Conde: voci di una città brulicante. – 3 *Máscaras*. – 4 *La cola de la serpiente*.

1 I confini fluidi del giallo letterario

La produzione di Leonardo Padura Fuentes (*La Habana*, 1955) può essere inclusa in quella che comunemente in Italia prende il nome di 'romanzo giallo', titolo che si riferisce, come evidenzia Giuseppe Petronio (1985), alla prima raccolta di romanzi polizieschi edita da Mondadori nel 1929. Il genere letterario, annoverato tra i prodotti della letteratura di massa del Novecento, è stato spesso al centro del dibattito critico che mirava a stabilire i confini tra quella che viene considerata 'letteratura alta' e la paraletteratura, o letteratura di massa, caratterizzata da una minore ricerca formale e volta meramente a soddisfare i gusti di un pubblico sempre più vasto, ma, a tempo stesso, meno av-



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/025

341

vezzo ai tecnicismi narrativi e alle sperimentazioni formali. Dopo una prima stagione critica volta all'analisi dei meccanismi strutturali che regolano il romanzo poliziesco e alla catalogazione di uno dei fenomeni più caratterizzanti, ma a tempo stesso controversi, del Novecento letterario, ovvero la nascita di una letteratura di massa, il panorama degli studi sembra essere radicalmente cambiato e sembra aver messo in discussione la storica gerarchia dei generi.

I limiti dei primi studi sul genere del giallo vengono tracciati dal saggio di Elvio Guagnini (2010), il quale sottolinea come un'analisi superficiale e generalizzante del *corpus* dei romanzi gialli abbia portato ad affermare che i meccanismi e le strutture narrative impiegate conferiscono alle opere una fisionomia volta a catturare l'attenzione del lettore, coerentemente al proposito fondante del «genere di consumo»; tuttavia, sostiene il critico, l'etichetta «di consumo» appare fuorviante perché la sua insita connotazione negativa porta a ridurre drasticamente qualsiasi analisi volta a cogliere la problematicità del genere. Guagnini, prendendo definitivamente le distanze da quella critica letteraria autrice di una «svalutazione aprioristica e [...] senza appello di quei prodotti, non soltanto sotto il profilo letterario, ma anche sotto quello morale (e sia pure della morale letteraria)» (Cremante, Rambelli 1980, 5), sostiene la necessità di impiegare la dicitura «di consumo» esclusivamente come indicazione della tipologia di pubblico e come accessibilità del linguaggio, privandola di qualunque funzione di delimitazione qualitativa, soprattutto alla luce di quella che Rambelli definisce «acculturazione» del genere, ovvero il processo di ricerca di una dignità letteraria del poliziesco, processo che va verso un movimento, un dinamismo contemporaneo ricco di analisi psicologiche e ambientali. Se il romanzo poliziesco ha attraversato dunque una fase in cui il suo inserimento nel mercato editoriale ha rischiato di ridurne la portata semantica, incasellandolo in strutture ripetitive e stereotipate, tuttavia l'attenzione che i grandi autori della letteratura mondiale, come Sciascia o Borges, hanno riposto nel genere è stata funzionale alla ricodificazione della sua stessa natura. Il profilo del giallo letterario risponde alla definizione data da Petronio (1985) di «giallo infinito», ovvero quel giallo in cui il problema poliziesco diventa l'enigma della conoscenza del mondo, portando il lettore in un labirinto totale dove la conclusione non vede la costituzione di un nuovo equilibrio, ma piuttosto una riaffermazione dell'impossibilità di un ordine consolatore. Il giallo infinito, scardinando i limiti degli stereotipi formali del giallo finito, è il rizoma di Deleuze e Guattari (1978), senza ingressi e senza uscite, dove il soggetto letterario diventa la civiltà stessa, ricordando che la vita si articola «in un campo di battaglia, in una guerra con un mondo in disordine, e che i criminali, figli del caos, sono niente altro che traditori dentro la cerchia delle nostre mura» (Cremante, Rambelli 1980, 13).

2 Il romanzo giallo a Cuba

La critica letteraria che ha analizzato le caratteristiche generali del giallo si è spesso focalizzata sulla grande distinzione tra romanzo-enigma all'inglese e poliziesco d'azione all'americana, tuttavia, per quanto riguarda la letteratura poliziesca cubana, è necessario introdurre un altro ordine di considerazioni: come sottolinea José Antonio Portuondo nel saggio *Astrolabio* (1973), dopo la Rivoluzione *de los barbudos* di Fidel Castro, la tradizione del giallo a Cuba subisce una radicale modificazione. Il critico cubano, infatti, mette in evidenza come esista una *novela-problema*, che risponde allo schema tipico del romanzo-enigma, e una *novela revolucionaria* nella quale viene alterato il rapporto tra legalità e giustizia. Nella *novela-problema*, dove «ambos conceptos [legalità e giustizia] tratan de identificarse, de hacerse coincidir: es justo lo que es legal, lo que no contraviene las leyes que sostienen el sistema imperante» (Portuondo 1973, 132), il sistema di riferimento è quello del mondo borghese. Giustizia e legalità vengono concepiti sulla base di un modello capitalistico che esalta l'individualità, aspetto che si concretizza in immagini di investigatori e *detective* solitari che cercano di ridurre la portata negativa dell'imperialismo capitalista. Tuttavia la loro è una lotta solitaria: l'investigatore «lucha por la justicia, individual y anárquicamente, con procedimientos violentos, gangsteriles, contra la legalidad puesta al servicio de los peores intereses de la burguesía» (132). Nella *novela revolucionaria*, invece, quello che traspare è la collettività del sentimento di giustizia: «la novela mantiene los rasgos esenciales del género, pero trae este nuevo sentido de identificación de justicia y legalidad socialistas y, sobre todo, el concepto de realización colectiva, como autodefensa del nuevo orden social revolucionario» (130). Il principio che soggiace a questa modificazione della struttura essenziale del romanzo riflette la collettivizzazione socialista di tutti gli aspetti della società, compresi quelli legati alla giustizia e all'ordine sociale. Come accade anche in Europa nei paesi che vivono l'esperienza del regime, come l'Italia fascista o la Russia di Stalin, il romanzo giallo è oggetto di diffidenza e su di esso vengono proiettati timori ma anche aspettative sociopolitiche. Narcejac, nel suo saggio *Il romanzo poliziesco* (1976), scrive:

è un fatto molto curioso: il romanzo poliziesco, negli anni precedenti la guerra, è stato proibito sia in Germania sia in Italia. In URSS, invece, è sempre stato considerato come un prodotto della cultura borghese. I motivi della sua incompatibilità con un socialismo scientifico sono evidenti: l'ordine che il romanzo poliziesco vuole ristabilire con il procedimento della spiegazione deduttiva è un ordine di tipo logico, quello delle giustificazioni brevi che si riferiscono in ultima analisi alla natura delle cose. Ma per il marxismo non esiste la natura delle cose. Il mondo non è immobile, e il disordine del de-

litto non può essere indagato e risolto mediante i processi della logica formale. L'umana condotta, come tutto il resto, è un continuo divenire. Il delitto non è un'anomalia, ma piuttosto l'effetto di una violenza che lo trascende e che ha le sue radici in una condizione di squilibrio collettivo. (Narcejac 1976, 173)

La diffidenza nei confronti del genere non è quindi, per Narcejac, legato ad un'unica ideologia politica, al contrario, il poliziesco è problematizzato da entrambe per la sua capacità di indagare, non solo sul delitto, ma sulla società e sul sistema e le sue falle. Tuttavia, Portuondo sottolinea che se Lukács ha identificato «la novela policial con la angustia y la violencia de la sociedad imperialista en liquidación» è perché «no tuvo tiempo de conocer el nuevo camino que abre al género la novela policial de la Revolución cubana» (Portuondo 1973, 129). In essa infatti l'investigatore perde il suo primato individuale, tipico delle società capitaliste, per entrare a fare parte di un sistema strutturato, in cui l'intero paese è chiamato a partecipare alla propria autodifesa. Il critico cubano sostiene infatti:

La novela policial nacida con la Revolución cubana aporta una nota nueva al género y es la que significa la defensa de la justicia y de la legalidad revolucionarias, identificadas, realizadas, no sólo por un individuo normal, sin genialidades, sino, además, con la colaboración colectiva del aparato policial y legal del estado socialista y la muy eficaz y constante ayuda de los organismos de masa, principalmente los Comités de Defensa de la Revolución. En ella se cumple el principio leninista de la elaboración colectiva y la responsabilidad individual: un individuo, generalmente, un miembro de los organismos de seguridad del estado, trabaja, con los instrumentos científicos más modernos - laboratorios, etc. - en la dilucidación de un caso criminal y utiliza el auxilio que le brindan las organizaciones de mas, principalmente los Comités de Defensa de la Revolución, que, en cada cuadro, vigilan el normal desenvolvimiento de la vida del país. (Portuondo 1973, 130)

Figurano frequentemente, infatti, nella *novela revolucionaria*, i Comités de Defensa de la Revolución, organi collegiali volti alla difesa del socialismo rivoluzionario, per sottolineare la partecipazione diretta del popolo alla creazione, al mantenimento e alla difesa del Paese socialista. Il giallo diventa, dunque, uno strumento di un potere politico che mira al coinvolgimento più o meno consapevole, più o meno effettivo, della popolazione. L'esaltazione del sistema socialista passa attraverso una rete di personaggi che collaborano attivamente alla sicurezza dello stato perché comprendono di essere loro stessi lo stato: l'ideologia collettivista coinvolge la funzione narrativa del personaggio facendolo diventare uno specchio della figura del *buen revolucionario*.

2.1 Il giallo di Padura Fuentes: strategie narrative per un romanzo sociale

Nella narrativa di Leonardo Padura Fuentes, la fase della *novela revolucionaria* sembra superata: le masse non fanno parte del processo di giustizia in senso stretto e la figura dell'investigatore assume nuovamente un ruolo centrale. La società cubana rappresentata, infatti, non è più quella rivoluzionaria, ma quella delle generazioni successive, quelle che vivono gli esiti della rivoluzione, ma che non ne hanno preso parte, quelle che non hanno potuto scegliere l'ideologia alla quale aderire, ma ne hanno trovata una sola possibile. L'investigatore di Padura Fuentes non si trova a collaborare con una collettività rivoluzionaria e chi trasgredisce i principi della rivoluzione non può essere considerato un caso isolato, ma, al contrario, complica il concetto di giustizia perché crea una profonda spaccatura tra lo spazio della legalità del sistema e quello della sopravvivenza. La tradizione del giallo rivoluzionario, pertanto, viene riscritta nell'opera di Padura Fuentes, il quale mette costantemente in discussione la canonizzazione delle categorie di giustizia e legalità: la definizione di queste, infatti, nelle opere dell'autore cubano presenta numerose sfumature, che spesso sono presentate da personaggi secondari, ma che hanno la funzione narrativa di problematizzare principi che appaiono come verità universali. Non mancano nelle pagine dello scrittore figure secondarie che rimandano ad un credo rivoluzionario, tuttavia queste appaiono come immagini sbiadite, anacronistiche, pur esercitando il fascino della coerenza ideologica.

Questa complessa analisi del tessuto sociale che si ritrova nei romanzi di Padura Fuentes testimonia come l'autore si serva del giallo per altri fini: l'indagine di Mario Conde, il suo investigatore, sembra dipanarsi attorno a singoli delitti, ma in realtà è un'indagine che coinvolge l'intero universo cubano. I romanzi di Padura, infatti, tradiscono la norma che prevede che «il nucleo principale del racconto (e talvolta l'intero racconto) consista nelle indagini del caso svolte» e che «la funzione narrativa del detective si esaurisc[a] nella sola ricerca di un dato-di-fatto (il movente, sia esso brama di ricchezza o eros o vendetta o altro)» (Pietropaoli 1986, 16). Il corpo narrativo, infatti, non è interamente occupato dall'inchiesta attorno al delitto: l'omicidio è uno degli elementi che compongono la rete tematica di Padura, ma non è l'unico, e certamente non è quello centrale. Lo spazio sottratto al lavoro di investigazione, tuttavia, non è occupato, come nel giallo d'azione da «una fitta serie di violenti scontri fisici» (Pietropaoli 1986, 26), ma è piuttosto vicino a quella che viene definita dalla critica «denuncia d'ambiente» (39). Nella produzione di Padura Fuentes, infatti, è la società, in tutti i suoi aspetti, stessa ad essere interrogata, è il sistema politico ad essere l'indiziato, è la logica castrista a sedere sul banco degli imputati. In più occasioni, nei romanzi dello scrittore, trapelano la

corruzione del sistema, gli interessi individuali che continuano a prevalere, se pur talvolta in maniera silenziosa, sul bene comune e i privilegi di cui gode una parte ristretta della popolazione. Ma non si tratta solo di una narrativa volta ad enfatizzare le colpe politiche del sistema cubano, quella di Padura Fuentes è una scrittura che si articola attorno al non detto, al celato, al dimenticato, che attraversa l'intera capitale cubana per cercare coloro che rimangono ai margini della narrazione storica, portandoli al centro dello sguardo disincantato di Mario Conde e, contemporaneamente, del lettore. L'asse portante dei romanzi di Padura non è tanto il delitto o quel processo logico deduttivo che la critica ha posto al centro dell'analisi del genere, nella scrittura di Padura il nucleo pulsante è costituito dalla città de La Habana. Quella proporzione che le analisi critiche dell'inizio del secolo scorso avevano stabilito come limite tra un giallo e un romanzo della realtà sociale perde di significato nella scrittura di Padura Fuentes, nella quale c'è l'evento delittuoso, c'è il mistero da risolvere e il protagonista, come i suoi illustri predecessori, è un investigatore dotato di un intelletto superiore rispetto alla media, tuttavia lo spazio dedicato alla riflessione sul delitto è inserita in un terreno dominato dalle riflessioni sulla città, dai ricordi di un'infanzia che non tornerà più e dall'amarezza nei confronti di tutte quelle speranze giovanili che il tempo, la politica e la vita hanno spazzato via.

2.2 Il ruolo de La Habana

Conde è un personaggio complesso: aspirante scrittore, poliziotto insoddisfatto, cubano che vive la legalità alla maniera cubana, ovvero mettendone sempre in discussione i confini, facendo sempre i conti con le necessità e quello spirito di adattamento che caratterizza il popolo cubano. Le passeggiate che Conde fa per riflettere sul caso si trasformano spesso in considerazioni amare sullo stato in cui versano le strade e le abitazioni della capitale, diventano ricerche di dettagli che testimoniano il ricco passato coloniale, di architetture che richiamano una situazione di una disponibilità economica che ormai è sepolta nelle polverose memorie di chi ha vissuto il prima e il dopo. Nello studio di Chiara Bettelli Lelio (2005), viene sottolineato il ruolo che il paesaggio riveste nella letteratura di Padura Fuentes e quanto questo sia una tematica centrale che spesso sottrae spazio allo sviluppo narrativo. Soprattutto nelle opere che costituiscono il «Ciclo delle stagioni», l'attenzione dell'autore si focalizza su una città che viene rappresentata nella sua dimensione fisica, assumendo una corporeità palpitante, che fa agire la capitale cubana come se fosse essa stessa un personaggio.

La città è un corpo che cambia nella mente di Conde: l'investigatore ricorda i profili che hanno dominato gli anni della sua infanzia, per poi passare agli anni Settanta e Ottanta, quando l'architettura sovietica espugna i quartieri della capitale. La città è un testimone silenzioso

so, ma non ingenuo, di quella che è la vicenda politica dell'isola, diviene uno strumento d'indagine funzionale, non tanto alla ricostruzione dell'identità dell'assassino, quanto piuttosto alla delineazione dell'identità della stessa Cuba. Le sequenze descrittive sono inserite nelle pagine di Padura Fuentes con il fine di presentare la società cubana attraverso la descrizione dei suoi spazi: le rappresentazioni paesaggistiche sono pretesti per far riflettere il detective sulla realtà dell'isola, sugli esiti della rivoluzione castrista, sulle conseguenze che le scelte politiche hanno avuto sul tessuto sociale.

2.3 Gli amici di Conde: voci di una città brulicante

Se la rappresentazione della città è per Padura Fuentes un mezzo attraverso il quale parlare della storia della società cubana, non sono solo gli sguardi del paesaggio urbano ad essere strumentalizzati dallo scrittore: anche i personaggi ricorrenti sono portatori di posizioni e messaggi che fanno acquisire loro una funzione specifica nell'economia della narrazione di Padura Fuentes. Gli amici di Conde, infatti, sono spesso motivo di profonde riflessioni sulla linea sottile, e spesso problematica, che differenzia il concetto di legalità e quello di giustizia. All'interno del gruppo di Conde, infatti, ci sono persone profondamente diverse, che rispecchiano modalità differenti di vivere nel contesto cubano e che offrono allo scrittore la possibilità di scandagliare le varie quotidianità e gli ideali o le necessità che le condizionano.

Carlos il Magro, migliore amico di Conde, può essere considerato il simbolo di coloro che hanno lottato per una patria che tuttavia non dimostra loro alcuna forma di gratitudine: ferito durante la missione in Angola, Carlos è ridotto su una sedia a rotelle e passa le sue giornate chiuso in casa, estromesso dalla vita de La Habana. Carlos è il simbolo vivente di un sacrificio inutile, di come le scelte politiche vengano pagate dalla popolazione impotente: «Carlos no se merecía aquel destino al que lo lanzó una bala perdida que lo encontró - porque le exigieron aquel sacrificio - en medio de una guerra remota y ajena» (Padura Fuentes [2011] 2016, 47). Candito el Rojo è un altro amico di Conde che, in più di un'occasione, crea al detective un senso di inadeguatezza e una profonda lacerazione interiore rispetto a quella che è un'amicizia storica e quella che dovrebbe essere una ferrea etica professionale: «Ser policía, durante más de diez años, le había engendrado tensiones que lo perseguían por todas partes» (23). Candito rappresenta una cubanità che vive ai margini della legalità: inizialmente produce e vende calzature, poi gestisce un bar illegale, dispensando birra e rum di bassa qualità. Anche la conversione di Candito, raccontata in *Paisaje de otoño* (1998), apre una problematica sul rapporto tra religione e socialismo. La decisione di Andrés, medico dell'ospedale della capitale cubana, di trasferirsi negli Stati Uniti offre il pretesto per una riflessione amara sul

destino di coloro che se ne vanno sapendo di non poter più tornare indietro, coscienti di dover salutare i propri amici e i propri cari per sempre, mentre la figura ricorrente di Tamara, primo grande amore di Conde, riflette la vita di coloro che non si sono dovuti rapportare alle privazioni imposte al popolo durante gli anni più duri del regime. Emblematica, tra questi personaggi che si incontrano in tutte le opere che narrano le indagini di Mario Conde, è la figura di Josefina, madre di Carlos il Magro, la quale è una seconda madre per l'investigatore. La donna, ritratta sempre e solo all'interno della povera abitazione, si prodiga per il figlio invalido ma, a tempo stesso, trova il modo di prendersi cura del detective. Josefina rappresenta la difficoltà della donna cubana davanti ai negozi alimentari sempre vuoti, incarna l'inventiva che le donne cubane hanno dovuto sviluppare nel tempo per sottrarre all'arte culinaria quella patina di monotonia e ripetitività data dalla scarsa varietà di prodotti alimentari. Josefina viene ritratta spesso da Padura Fuentes mentre presenta rielaborazioni cubane di ricette tradizionali davanti agli occhi stupefatti di suo figlio e dell'investigatore. Tuttavia, anche se in maniera implicita, il personaggio di Josefina apre la tematica del mercato nero. Il riferimento, mai chiaro, può essere colto solo da chi non è digiuno di Cuba o da un lettore particolarmente avveduto: Mario Conde, di fronte ai piatti sempre diversi che Josefina gli propone, chiede con insistenza alla donna l'origine di prodotti impossibili da trovare nei negozi dello stato. La donna, conscia della professione dell'amico di suo figlio, evita sempre di rispondergli, non per paura di essere punita dalla legge che Conde rappresenta, ma per preservare quest'ultimo dal pericolo di un'ennesima crisi di coscienza. Josefina, protettiva come una madre, tace al detective ciò che lo metterebbe nella condizione di decidere se attenersi a ciò che il suo lavoro gli impone anche di fronte ad una donna a cui vuole bene come se fosse sua madre.

Come afferma lo stesso autore in una recente intervista, attraverso il personaggio di Conde è egli stesso a esprimere le sue perplessità sulla società cubana: «Attraverso di lui [...] esprimo il mio punto di vista sulla realtà cubana, mi è servito per esprimere preoccupazioni, idee, nozioni che in altro modo non avrei potuto esprimere». ¹ Padura crea un personaggio dotato, come sottolinea Hélène Zayas nel contributo «Leonardo Padura Fuentes: las máscaras de la nostalgia» (2000), di un'anima sensibile e di una lacerante nostalgia, assegnandogli pertanto un ruolo che va oltre la dimensione dell'indagine e che offre la possibilità all'autore di esprimere il proprio giudizio critico sulla società. Padura infatti afferma:

¹ <http://www.mangialibri.com/interviste/intervista-leonardo-padura-fuentes> (2019-03-20).

Quando io cominciai a scrivere [...] mi sono accorto che i romanzi apparentemente polizieschi per la loro struttura, in realtà erano romanzi sociali. Utilizzare il romanzo poliziesco per raccontare cos'è stata Cuba negli ultimi anni è quello che ho fatto [...] sicuramente chi vede il genere poliziesco come un genere semplicemente d'intrattenimento sbaglia, a partire da autori come Sciascia o Ruben Fonseca questo tipo di letteratura ha smesso di essere tale [...] per diventare impegnato.²

Padura rispetta quindi la struttura essenziale dei grandi romanzi polizieschi della tradizione letteraria, ma per tratteggiare un romanzo che si colloca quindi in un genere ibrido: servendosi degli strumenti del giallo, Padura realizza romanzi sociali. Mario Conde, come Sherlock Holmes, è affiancato dal suo Watson, il sergente Manuel Palacios; quest'ultimo, come Watson, asseconda l'estro investigativo di Conde, svolge le mansioni burocratiche e si dimostra una valida spalla senza manie di protagonismo. Tuttavia Palacios rappresenta anche la mentalità cubana più essenziale: in più di un'occasione rinuncia a comprendere Conde, si limita ad accusarlo per le sue stranezze che, invece, sono da imputare a un carattere riflessivo e sconsolatamente ingabbiato in un sistema che reputa insoddisfacente. Alla spensieratezza di Palacios, che pensa alle sue conquiste e alla *comida del día*, si oppone la sensazione del limite che vive Conde: per lui il senso di giustizia si estende alla dimensione sociale, ricalcando i caratteri del «giallo infinito» di Petronio. Padura Fuentes, attraverso gli occhi di Mario Conde, si spinge oltre il ritratto politico dell'isola: insegue le ingiustizie che si insinuano nei meandri de *los barrios olvidados*, dove vivono gli emarginati, i reietti, gli indesiderati da un sistema socialmente performativo. Padura si serve di Conde per mettere in discussione i parametri sociali che condannano parte della popolazione cubana all'oblio. Questo meccanismo di indagine dell'alterità sociale è centrale in *Máscaras*, del 1997, e in *La cola de la serpiente*, del 2011. In questi due romanzi la trama poliziesca si riduce per lasciare lo spazio a un'altra tipologia di ricerca: quella sulle sessualità alternative in *Máscaras* e quella sulle minoranze etniche in *La cola de la serpiente*.

3 *Máscaras*

Nel romanzo *Máscaras* ([1997] 2016) si assiste al ritrovamento del cadavere di un giovane travestito nel Bosque de la Habana. Il corpo senza vita giace sulle sponde del fiume, coperto da un vestito rosso; agli occhi dell'investigatore di Padura il cadavere appartiene ad un «ser carna-

² <http://www.mangialibri.com/interviste/intervista-leonardo-padura-fuentes> (2019-03-20).

lesco» (Padura Fuentes [1997] 2016, 32), a una «mujer sin los beneficios de la naturaleza» (33-4). Sin dal ritrovamento dell'assassinato, l'indagine mette Conde di fronte alla sua radicata omofobia. Il disprezzo e il pregiudizio nei confronti degli omosessuali emerge chiaramente nel testo: Conde afferma «además nunca me han gustado los maricones, para que lo sepas. Ya estoy perjudiciado con esto» (38) e ancora «Yo no resisto a los maricones» (42). Il pensiero di Conde sintetizza il pensiero machista dominante: i luoghi comuni che si succedono nei discorsi di Conde raccolgono l'eredità di una società omofoba e scarsamente propensa alla comprensione delle alterità sessuali, che spesso vengono catalogate come malattie, possibilmente contagiose: «¿Me estará volviendo maricón?, empezó a dudar» (140). Anche le parole di Matilde, la madre della vittima, tradiscono il medesimo pregiudizio: «Usted no puede imaginarse lo que se siente una madre cuando descubre que su hijo es homosexual [...] una empieza a pensar que es algo pasajero y todo volverá a ser normal [...] lo peor es que yo insistí en curárselo como si fuera posible curar eso o su inclinación por los hombres» (172).

È attraverso Alberto Marqués, in un certo senso vero protagonista della scena narrativa, che Conde ottiene la chiave d'accesso ad un mondo chiuso: «aquel mundo era demasiado lejano y exótico para él y se sentía definitivamente perdido» (Padura Fuentes [1997] 2016, 54). Le parole del narratore tratteggiano un ritratto altamente indicativo di Marqués, prima che questi irrompa fisicamente sulla scena narrativa:

aquel preciso y diabólico Alberto Marqués: homosexual de vasta experiencia depredadora, apático político y desviado ideológico, ser conflictivo y provocador, extranjerizante, hermético, culterano, posible consumidor de marijuana y otras drogas, protector de maricones descarriados, hombre de dudosa filiación filosófica, lleno de prejuicios pequeñoburgueses y clasistas, anotados y clasificados con la indudable ayuda de un moscovita manual de técnica y procedimientos del realismo socialista... (Padura Fuentes [1997] 2016, 41)

L'autore introduce il personaggio del Marqués senza che questi abbia un'effettiva valenza nella struttura del giallo, tuttavia è la funzione narrativa che permette allo scrittore di ricostruire gli anni del *parametrage* e de *las UMAP* (Unidades Militares de Ayudo a la Producción). Alberto Marqués, promettente e celebrato drammaturgo e direttore teatrale, è in *Máscaras* il simbolo degli intellettuali che sono stati condannati durante i primi anni della rivoluzione per la loro omosessualità. Nei primi decenni della Cuba castrista, come si evince anche da numerosi contributi come l'autobiografia di Reinaldo Arenas *Antes que anochezca* (1992) o il documentario di Néstor Almendros e Orlando Jiménez *Conducta impropia* (1984), sono molti gli intellettuali che sono stati parametrati, ma, come afferma il Marqués:

Mire, hace dieciocho años, cuando corría el año del Señor de 1971, yo fui parametrado y, claro, no tenía ningún parámetro de los que se pedían. Se imagina eso, ¿parametrar a un artista, como si fuera un perro con pedigrí? Casi que es cómico, si no hubiera sido trágico. Y, de contra, es una palabra feísima... Parametrar. 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 a la clase obrera si estaba dispuesta a acometer tal empeño desintoxicante, pues me pusieron a trabajar en una biblioteca pequeña que está en Marianao, clasificando libros. (Padura Fuentes [1997] 2016, 54-5)

Attraverso le riflessioni di Conde, Padura Fuentes interroga la letteratura assoggettata al progetto politico rivoluzionario:

Era tan dañino que merecía ese castigo brutal y el ejercicio castrante de la reeducación [...] La ideología nueva, la educación de las masas nuevas, el celebro nuevo del hombre nuevo podían ser contaminados y hasta destruidos por empeños y ejemplos como los de Alberto Marqués? ¿O no era más perjudicial una literatura de oportunidad como la que cultivaba su ex compañero Miki Cara de Jeva, siempre dispuesto a pervertir su escritura y, de paso, a vomitar su frustración sobre todo aquel que escribiera, pintara o bailara con verdadero talento? (67)

Gli strumenti utilizzati per estirpare quello che veniva considerato un 'male borghese' come lo definisce Patricia Valladares-Ruiz (2012, 24) vengono presentati da Padura Fuentes attraverso il racconto del drammaturgo che ricorda con amarezza come il primato dell'arte soccombette sotto la scure del rifiuto per l'omosessualità e come la società non si rivelasse capace di separare il giudizio estetico dal giudizio etico-morale. Il romanzo di Padura è ambientato in un periodo in cui sembra essersi attenuata la 'caccia alle streghe' scatenata all'indomani della rivoluzione, il mondo culturale ha rivalutato l'opera del Marqués, tuttavia l'umiliazione vissuta e il profondo senso di ingiustizia rendono impossibile per il drammaturgo un ritorno all'arte. Nel corso dei vari incontri, Conde ascolta con spirito critico le parole di Marqués, ma la sua omofobia crolla a poco a poco mentre si addentra in un universo che egli ha sempre ignorato. Attraverso Marqués, l'investigatore riesce ad intravedere le crepe nel muro che divide gli eterosessuali, i cosiddetti 'normali', e gli omosessuali. Dopo l'iniziale chiusura, infatti, Conde si interroga sulla dimensione dell'omosessualità, anche se talvolta attraverso un linguaggio che non nasconde il suo scetticismo: «¿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 Fuentes [1997] 2016, 54). Nonostante l'avvicinamento al mondo omosessuale destabilizzi Conde al punto da chiedersi «Y sería verdad que él, Mario Conde, estaría haciéndose amigo de Alberto Marqués, tan mariconazo y teatral?» o da considerare che «lo peor era que todo el tiempo había sentido cómo las manos se le humedecían, del mismo modo que solía sucederle cuando esperaba a una mujer [...] esto es mariconería mía, se había acusado» (135), l'investigatore dimostra la sua volontà di comprendere e palesa il suo rammarico nei confronti di una società che condanna senza conoscere, che porta all'oblio.

Il silenzio e la condanna all'invisibilità inflitti a coloro che il sistema esclude trovano la loro materializzazione nell'immagine del corpo dell'artista, la rappresentazione dello scheletrico Marqués è, infatti, altamente simbolica:

más que pálido, incoloro, delgado hasta la escualidez, con la cabeza apenas decorada por una lanilla lacia y desmayada. Se cubría desde el cuello a los tobillos con una bata china que pudo haber pertenecido a la dinastía Han [...] Los dedos de las manos eran, sin embargo, afilados, espatulados, como de pianista en ejercicio. (Padura Fuentes [1997] 2016, 42, 44)

Quella di Marqués è una morte in vita, morte che deriva dal silenzio. Alberto Marqués è un «esqueleto andante» come lo chiama Conde, perché «dejó de existir [...] no porque se hubiera muerto o se hubiera ido del país, que es casi lo mismo. No. Sino porque lo obligaron a cambiar de costumbre» (63). Il personaggio viene tratteggiato attraverso le immagini stereotipate dell'omosessualità che la società machista associa alle condizioni femminili della debolezza, della sottomissione, della sensibilità esasperata e della codardia. Il corpo, rappresentato nella sua fragilità, nella sua caducità e nella sua debolezza, funge da ulteriore barriera tra il macho forte, sano e vigoroso, e l'omosessuale effeminato, emaciato, malato e, pertanto, naturalmente inferiore. Ciò che è evidente è l'atteggiamento aggressivo della società fallocentrica che davanti all'omosessuale manifesta «desprecios constantes y marginación histórica y culturalmente decretada desde siempre» (75). Tuttavia l'autore non manca di sottolineare l'ipocrisia di chi condanna apertamente l'omosessualità, ma che in realtà spesso approfitta del potere conferito dall'eterosessualità. Esempio risulta il caso di Luisito, ragazzino cresciuto nello stesso quartiere di Conde: l'adolescente, effeminato e delicato, viene marginalizzato, viene visto come «una especie de apestado» dai suoi coetanei e dai genitori di questi (75). Nonostante Luisito venga escluso dalla vita del quartiere, «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» (75). La società è più volte ritratta mentre si interroga su quale sia il confine tra omosessualità ed eterosessualità; coloro che vivono le loro prime esperienze sessuali con Luisito, per esempio, si rifiutano di ammettere qualsiasi forma di tenerezza a corollario del rapporto consumato perché «eso sí es mariconería» (75).

L'insufficienza e l'inadeguatezza delle categorie socialmente stereotipate emergono in maniera esplicita in *Máscaras* ([1997] 2016). La tematica dell'omosessualità, nel romanzo di Padura Fuentes, vive, infatti, una sorta di disvelamento: il ritrovamento di un corpo maschile vestito da donna inizialmente viene classificato come l'omicidio di un «maricón travesti», calcando il canone generalizzatore che vede nell'omosessuale un uomo che vorrebbe essere una donna, ma la realtà sfaccettata e complessa della problematica di genere e dell'alterità sessuale emerge a poco a poco, inclinando i lati del triangolo uomo, donna e *maricón*. La problematica dei gradi diversi dell'omosessualità, se trova spazio negli stereotipi della scala Kinsey che la mentalità atrofizzata di una società machista concepisce, viene introdotta nel romanzo, anche in questo caso, nelle parole di Marqués. L'intellettuale, infatti, cerca di spiegare a Conde come il dualismo eterosessualità/omosessualità sia riduttivo attraverso esempi tratti dalla sua esperienza e dalle sue conoscenze. La complessità della condizione del travestito, che nel pensiero generale è un uomo che si veste da donna perché vorrebbe essere donna, viene introdotta da Alberto Marqués per spiegare a Conde che la riduzione della portata semantica del travestitismo dipende dall'ignoranza sulle alterità di genere: il drammaturgo, ricordando un episodio del passato, spiega all'investigatore che «el travestí no imita a la mujer [...] el travestí humano es una aparición imaginaria y la convergencia de las tres posibilidades de mimetismo [...] primero, el travestitismo propiamente dicho, [...] segundo, el camuflaje [...] y por último está la intimidación» (Padura Fuentes [1997] 2016, 48, 50). Tuttavia l'aspetto più interessante è l'apparato teorico che Padura Fuentes riesce ad inserire nel racconto attraverso l'espedito letterario di un libro che Marqués suggerisce all'investigatore: il drammaturgo, infatti, gli consiglia di leggere «el libro que escribió el Recio sobre los travestis [...] El Conde observó la portada del libro: de una crisálida brotaba una mariposa con rostro de persona, grotescamente dividido: ojos de mujer y boca de hombre, pelo femenino y mentón masculino. Se titulaba *El rostro y la máscara*» (56-7). Attraverso la lettura de *El rostro y la máscara*, Conde ricostruisce le linee teoriche degli studi di genere, comprendendo che «el travestitismo era algo más esencial y biológico que el simple acto mariconeril y exhibicionista de salir a la calle vestido de mujer, como él siempre lo había pensado desde su machismo barriotero y visceral» (73). Mettendo in discussione se stesso e le proprie convinzioni, Conde mette in crisi l'intero sistema perfor-

mativo che domina la visione della sessualità. Con l'artificio narrativo del libro del Recio, l'autore esplora i limiti del pensiero comune, tuttavia, ancora una volta, allontana il romanzo dal problema poliziesco per sconfinare in un terreno complesso legato alla dimensione socio-culturale, dove le tematiche legate all'omosessualità, alla repressione castrista, all'emarginazione e al significato, anche teorico, del travestitismo occupano il centro della narrazione.

4 *La cola de la serpiente*

La scrittura di Padura Fuentes si addentra spesso in quartieri della città che celano sottogruppi etnici e sociali che sembrano vivere una vita parallela a quella ufficiale; anche il romanzo *La cola de la serpiente* ([2011] 2016) si dipana attorno a due scenari che sono collocati ai margini del contesto sociale: l'ambientazione del romanzo, infatti, è quella del Barrio Chino de La Habana, mentre durante lo sviluppo dell'indagine principale Mario Conde si recherà a Regla, quartiere simbolo della *santería* cubana. Anche nel caso de *La cola de la serpiente* ([2011] 2016), l'evento delittuoso è l'origine sia di un'inchiesta poliziesca, sia, e soprattutto, di un percorso conoscitivo di due gruppi etnici che occupano lo spazio cittadino, ma che hanno vissuto una storia di sospetto e isolamento e che il sistema considera marginalizzabili.

Il Barrio Chino, scenario dell'omicidio di Pedro Cuang, un cinese ottuagenario, si presenta agli occhi di Conde come un universo inespugnabile: «para alguien que no tuviera un guía confiable en el Barrio Chino aquel caso sería imposible solucionar» (Padura Fuentes [2011] 2016, 20). La peculiarità del quartiere passa attraverso i suoi stessi abitanti; Mario Conde spesso si riferisce ai cinesi enfatizzando quella che ai suoi occhi appare come una stranezza incomprensibile: «como en casi todas las situaciones en que interviene un chino (incluso cuando sea un chino muerto), aquella tenía sus complicaciones» (13). Prima di iniziare l'indagine che lo porterà a scoprire l'identità dell'assassino di Pedro Cuang, Conde «se dedicó a organizar sus pobres ideas sobre qué cosa era un chino. Pero, [...] resultaba evidente que apenas había logrado algunas respuestas miserables, más bien dignas de lástima» (23). Conde si rende conto di sapere pochissimo su quella che definisce «la Antigua estirpe del Barrio Chino [...] los últimos sobrevivientes de una larga historia de convivencia y desarraigo» (14). Gli eredi di coloro che negli anni Cinquanta del XIX secolo avevano compiuto il lungo viaggio dalla Cina a La Habana, tuttavia sembrano vivere in una realtà parallela:

en realidad, su mayor problema era que todo le parecía extraordinario en la vida de aquellos chinos que vivían en el mismo centro de la Ciudad desde hacía más de un siglo siendo gentes lejanas y distintas, de quienes se conocían con toda certeza apenas dos o tres tópicos

inútiles en aquel momento: arroz frito, pomadita china para el dolor de cabeza, el baile del León³ y la existencia de aquellas películas sin subtítulos, como la que una vez, muchos años atrás vio el Conde en El Águila de Oro, rodeado por los aplausos, carcajadas y lágrimas de los espectadores chinos, gozadores pletónicos de un espectáculo para él incomprensible. (Padura Fuentes [2011] 2016, 38)

Come in *Máscaras* ([1997] 2016), Conde ricorre ad una serie di stereotipi per addentrarsi in un mondo che sente estraneo, ma è attraverso la figura dell'investigatore che Padura Fuentes esplora e porta alla luce una realtà silente della capitale cubana, realtà che l'autore aveva esaminato nell'articolo pubblicato nel 1987 da *Juventud Rebelde*.⁴ L'isolamento in cui vivono i pochi cinesi che sono rimasti a Cuba dopo il 1959, la chiusura di un microcosmo che pensa che «cosa de chino se resuelven entre chinos» (Padura Fuentes [2011] 2016, 38) e che ci siano porte che è meglio non toccare, i fantasmi di un passato di vivacità economica che adesso sono ridotti a *hormiguitas que huelen a chino*, sono aspetti che fanno riflettere Mario Conde e, con lui, il lettore. Come in *Máscaras* ([1997] 2016), anche nel romanzo *La cola de la serpiente* ([2011] 2016) Mario Conde è accompagnato nel suo viaggio verso la conoscenza da un personaggio che lo aiuta a decodificare elementi a prima vista incomprensibili. La guida di Conde è Juan Chion, un anziano di origine cantonese, trasferitosi a Cuba in cerca di fortuna. Come Alberto Marqués, l'artista omosessuale di *Máscaras*, Juan Chion offre a Conde una chiave di lettura rispetto a quel Barrio maleodorante attraverso il ricordo di quello che il quartiere era stato prima *de la Revolución de los Barbudos*. L'anziano ricorda: «No te hacías rico, pero tenías todos los placeres, buenos y malos, ahí mismo, en el corazón del Barrio: el opio y la lotería, las fiestas y las peleas, las pandillas y los usureros, las fondas baratas y los restaurantes con reservados» (Padura Fuentes [2011] 2016, 53); le immagini rievocate da Juan Chion, tuttavia, non trovano corrispondenza con la realtà squallida che Conde conosce: il quartiere che sorge tra calle Dragones y Zanja non è più un luogo dinamico e vitale, ma un Barrio che ha imboccato la strada di un definitivo tramonto. Il Barrio Chino viene descritto attraverso gli occhi di Juan Chion che, giunto negli anni Trenta, non ha collaborato alla fondazione del quartiere ma che ha vissuto gli anni in cui questo era una parte fiorente della città, infatti «cuando Juan Chion llegó a Cuba, tenía dieciocho años, dos brazos fuertes y una sola idea en la mente: ganar mucho dinero y hacerse rico en ese mundo nuevo donde los dineros más reales corrían

³ Danza tradizionale cinese che accompagnava, dopo il 1930, la festa del Año Nuevo.

⁴ In appendice all'edizione citata del romanzo, l'autore inserisce una nota nella quale illustra il suo interesse per il Barrio Chino e la genesi del romanzo ivi ambientato.

como el agua cristalina por los míticos arroyos de su país. [...] Juan tenía noticias de muchos otros chinos que se habían enriquecido en las tierra de América» (49). Le parole dell'anziano presentano il Barrio Chino come una continua opportunità di guadagno, come un mercato a cielo aperto, ma ciò apre una spaccatura con quella che è l'immagine che attualmente rimanda il quartiere:

Pero el Barrio que empezaba a dibujarse con las remembranzas de Juan Chion resultaba muy distinto a los callejones sucios y lúgubres por los cuales ahora caminaban los tres hombres: del esplendor físico de esas calles sólo quedaban los apelativos antiquísimos (Zanja, en honor a la zanja real; Rayo, por la centella que un día mató a dos negros), las letras chinas en el balcón de alguna sociedad familiar o de ayuda mutua, y una cierta sordidez indestructible. Este Barrio se muere y el que Juan conoció por el año 1930 vivía y gritaba. (Padura Fuentes [2011] 2016, 53)

A Cuba sono numerosi gli studi sul Barrio Chino, ma un dato che accomuna i saggi è proprio la volontà di mettere in luce il declino vissuto dal quartiere; nel contributo *La inmigración china en la Cuba colonial*, per esempio, si legge: «El Barrio Chino de hoy no es, ni puede ser, remotamente lo que era antes de mediados de este siglo, cuando la afluencia de una migración china, formada por una juventud dispuesta a triunfar en sus actividades o proyectos, emprendía allí sus iniciativas con el entusiasmo y la energía coherentes con sus aspiraciones y edades» (Álvarez Ríos 1995, 49). È proprio questo aspetto, che si evince anche dagli studi di José Baltar Rodríguez (1997), a diventare il centro focale anche dell'analisi di Padura Fuentes, il quale presenta il quartiere come una parte della città atrofizzata, prospettiva che l'autore aveva sostenuto nel citato articolo del 1987: «Como un organismo, el Barrio Chino nació, se desarrolló, y ahora vive una vejez reposada pero implacable. El Barrio Chino es la crónica de un mundo que muere, porque nacieron otros. De un mundo misterioso y en extinción, como los dragones de las leyendas pequinesas» (*Juventud Rebelde*, marzo 1987). Queste considerazioni sul destino di un intero quartiere della città cubana trovano spazio nel romanzo giallo a scapito di quella che è la vera e propria indagine.

Tuttavia, le parole di Juan Chion non illuminano l'investigatore solo sulla storia del quartiere, ma sono una testimonianza della storia della grande migrazione cinese. L'aspetto più interessante del romanzo, infatti, è proprio la ricostruzione delle sorti del gruppo sociale: attraverso il racconto di Juan Chion, infatti, Conde, e con lui il lettore, viene a scoprire i motivi che hanno mosso tanti cinesi ad abbandonare le loro terre d'origine e a cercare fortuna nell'isola del Caribe. La storia rievocata da Juan Chion non può essere considerata esaustiva per una ricostruzione completa del rapporto tra la Cina e Cuba, poiché l'anziano racconta solo ciò che è direttamente collegato alla sua

personale biografia. La storia di Juan Chion inizia con il suo arrivo a Cuba e ricostruisce, attraverso la sua vicenda, la storia del gruppo etnico cinese da allora sino alla loro condizione attuale. Se manca il riferimento a una delle tappe fondamentali per lo sviluppo economico del Barrio Chino, ovvero la politica marcatamente razzista portata avanti negli Stati Uniti durante gli anni Sessanta del XIX secolo che ha costretto soprattutto la comunità cinese a trovare riparo nelle terre caraibiche, tuttavia non manca l'analisi di come la rivoluzione cubana abbia cambiato drasticamente il volto del quartiere: molti cinesi hanno abbandonato l'isola, altri hanno continuato a vivere nel quartiere, ma la loro voce è divenuta silente. È questo silenzio storico che emerge dall'opera di Padura Fuentes, questo ispessimento del muro di incomunicabilità che divide gli eredi dei protagonisti della migrazione asiatica e i cubani. La chiusura delle attività commerciali e dei locali gestiti dai cinesi ha portato un isolamento maggiore della comunità cinese. La distanza tra Conde, che rappresenta l'universo cubano, e Juan Chion è enfatizzata da Padura Fuentes attraverso la lingua: la sostituzione sistematica del grafema 'r' con la liquida 'l' non vuole solo riprodurre la pronuncia cinese, ma ha un valore semantico più forte. Conde, infatti, chiede all'anziano cinese: «Oye, Juan, tú mismo, que llevas más de cincuenta años viviendo en Cuba, dime una cosa, ¿por qué ustedes no hablan bien el español, eh?», domanda alla quale Juan Chion risponde: «Porque no me da la gana de hablar como ustedes, Mario Conde - [...] haciendo un esfuerzo por redondear todas las sílabas y marcando cada erre» (Padura Fuentes [2011] 2016, 35).

Se Conde compie questa sorta di viaggio nella storia della comunità cinese cubana, allontanandosi dalla ricerca investigativa che lo ha portato fino al Barrio Chino, tuttavia un simbolo rinvenuto sul cadavere di Pedro Cuang porta l'investigatore in un altro municipio avenero dove mito e realtà si confondono: la strana immagine incisa sul petto della vittima richiama infatti la religione santera. Conde si reca a Regla, distretto orientale della capitale nel quale vivono la maggior parte degli esponenti delle religioni sincretiche e di ascendenza africana. Qui Conde incontra un *palero*⁵ che gli illustra le differenze fondamentali tra il Palo Monte, la società Abakuá e le diversità nelle loro azioni rituali. Anche a Regla, attraverso una voce narrante autoctona, Conde ha la possibilità di accostarsi ad una minoranza, non tanto a livello numerico quanto per condizione sociale. La tecnica attraverso la quale Padura Fuentes presenta la multiculturalità di Cuba si ripete: racconti di voci silenziate dal sistema trovano in Mario Conde un udi-

⁵ *Palero*: seguace della *Regla de palo monte*. «Regla de palo monte: sistema religioso sincretico che utilizza elementi vegetali (*palo*) del bosco (*monte*) a scopi magici. Se la *regla* è praticata a fini di bene viene definita 'cristiana', se caratterizzata da pratiche di magia nera, *judía* (ebrea). Viene detta anche *regla congo* dal nome dell'etnia africana che la introdusse a Cuba» (Bajini 2000, 174).

tore curioso e ricettivo, che si sforza per superare i limiti imposti da una mentalità chiusa e forgiata sul modello del *buen revolucionario: el criollo blanco heterosexual*, stereotipo necessariamente escludente. La voce narrante di Regla è quella del *palero* Marcial Varona. La sua descrizione introduce il lettore in un mondo dove i limiti della razionalità devono piegarsi al mistero che avvolge le religioni sincretiche: «Aquel negro podía tener cien, doscientos, cualquier cantidad de años [...] pero fueron los ojos del anciano los que atrajeron el interés del Conde: el globo ocular era casi tan negro como la piel y transmitía una expresión que en tiempos pasados [...] debió de infundir pavor» (Padura Fuentes [2011] 2016, 95). Come Alberto Marqués e Juan Chion, Marcial Varona è la chiave d'accesso ad una parte della storia cubana e il rappresentante di un mondo che rimane ai margini della capitale:

Marcial era nieto de esclavos africanos y había vivido toda su vida en Regla, donde se inició en los secretos religiosos de la regla de palo y se hizo mayombero. Pero, por si fuera poco, el viejo también fungía como babalao de la Regla de Ocha y muchos lo consideraban el mejor conocedor de las prácticas de la santería yoruba. Pero, si todavía fuese poco, Marcial detentaba la condición de miembro del antiquísimo «juego», abakuá de los Makaró-Efot, una de la más viejas cédula de aquella sociedad secreta venida del viejo Calabar africano en los barcos negreros [...]. (95-6)

Le parole di Marcial Varona si addentrano nel terreno delle simbologie religiose, il lessico usato dal mayombero confonde l'investigatore che, attraverso le sue domande, mette anche il lettore nella condizione di muovere i primi passi in un universo che affonda le proprie radici nella mitologia africana:

Zarabanda es *nganga* de brujo congo, pero también es de Oggún lucumí, o de la santería yoruba [...] por eso Zarabanda no es palo auténtico, sino una mezcla criolla [...] El palo monte es la religión de los negros congos y la *nganga* es el asiento del misterio de esta religión. El Arca de los judíos, el cáliz... *Nganga* quiere decir espíritu de otro mundo. [...] La *nganga* es poder y casi siempre se usa para hacer mal, para acabar con los enemigos, porque la *nganga* concentra fuerzas sobrenaturales del cementerio [...] por eso la religión de llama palo monte. (96-7)

L'autore si serve dell'estraneità del suo personaggio dal mondo della *santería* cubana per esplorare quella che nella Cuba castrista può essere considerata una minoranza silente, ma che, in realtà, abbraccia una storia lunghissima che inizia con la deportazione dei primi schiavi africani nel Nuovo Mondo. Anche in questo caso Padura Fuentes utilizza l'indagine poliziesca per portare alla luce una realtà peculiare

re di Cuba e, in particolare, de La Habana. Lo stereotipo che guarda con sospetto alle ritualità santere diviene fragile nella mente di Conde:

Aquellas religiones, siempre estigmatizadas por esclavistas católicos y cristianos, quienes las consideraban heréticas y bárbaras, luego por burgueses que las estimaban cosas de negros brutos y sucios, y en los últimos tiempos marginadas por materialistas dialécticos capaces de clasificarlas con criterios científicos y políticos como rezagos de un pasado que el ateísmo debía superar, sin embargo tenían para Mario Conde el encanto de la resistencia del espíritu humano y su voluntad de quebrar los dictados de la fortuna. (99)

Coloro che rimangono ai margini del sistema non trovano spazio nelle pagine ufficiali, ma Padura Fuentes restituisce loro la propria storia, una storia di persecuzioni omosessuali, di viaggi verso condizioni di vita migliori, di migrazioni forzate durante gli anni della tratta schiavistica. Il *palero* di Regla parla con lo sguardo rivolto verso quel «gran allá» di Carpentier, *los chinos del Barrio*, coloro che sono rimasti a Cuba anche dopo le espropriazioni castriste e la statalizzazione del sistema, vivono in silenzio dietro agli usci di abitazioni fatiscenti, gli omosessuali possono scegliere tra due vie ugualmente umilianti: quella della maschera sociale o quella del silenzio. I romanzi di Padura Fuentes sembrano essere la voce di queste minoranze: i delitti che si consumano all'interno di questi paesaggi chiusi sono eventi scatenanti, ma il vero sviluppo narrativo è il racconto storico-sociale, è il tema del ricordo, della sofferenza per una marginalità imposta, per un destino le cui regole sono dettate da una società esclusiva ed escludente. La Habana di Padura Fuentes è una città composita, multi-etnica e multiculturale dove tuttavia la discriminazione regna sovrana. Mario Conde è lo strumento attraverso il quale lo scrittore può esprimere il suo punto di vista, è il mezzo attraverso il quale l'autore mette in crisi la rigidità di un sistema fatto di ingiustizie e rifiuti. Per questo si può asserire che il genere poliziesco sia per Padura la forma di un romanzo sociale: l'omicidio, che è sempre quello di un unico soggetto, a testimonianza del fatto che questo sia semplicemente un espediente narrativo, assume un ruolo secondario nella narrativa dell'autore, il processo logico deduttivo non è mai iperstrutturato e manca un'introspezione psicologica dell'assassino. I moventi sono quasi sempre piuttosto banali e non rivestono il ruolo di sequenza catalizzatrice del *pathos* come accade generalmente nei romanzi polizieschi. Nei romanzi di Leonardo Padura Fuentes, pertanto, è rintracciabile l'intera storia dell'isola, sono affreschi di una società complessa dove le minoranze, che Conde scopre attraverso il proprio lavoro, e la popolazione accettata dagli stereotipi sociali convivono spesso non comprendendosi, ma condividendo gli stessi spazi di una città carica di contraddizioni come La Habana.

Bibliografia

- Álvarez Ríos, Baldomero (1995). *La inmigración china en la Cuba colonial. El Barrio Chino de La Habana*. La Habana: Publicigraf.
- Arenas, Reinaldo (1992). *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets.
- Bajini, Irina (2000). *Il dio delle onde, del fuoco, del vento*. Milano: Sperling & Kupfer.
- Baltar Rodríguez, José (1997). *Los chinos de Cuba. Apuntes etnográficos*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz.
- Bettelli Lelio, Chiara (2005). *L'Avana. La città sensuale di Leonardo Padura Fuentes*. Milano: Edizioni Unicopli.
- Cremante, Renzo; Rambelli, Loris (1980). *La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco*. Parma: Pratiche Editrice.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1978). *Rizoma*. Parma: Pratiche Editrice.
- Guagnini, Elvio (2010). *Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del poliziesco italiano*. Formia: Ghenomena.
- Narcejac, Thomas (1976). *Il romanzo poliziesco*. Milano: Garzanti.
- Padura Fuentes, Leonardo (1998). *Paisaje de otoño*. Barcelona: Tusquets.
- Padura Fuentes, Leonardo [1997] (2016). *Máscaras*. Barcelona: Tusquets.
- Padura Fuentes, Leonardo [2011] (2016). *La cola de la serpiente*. Barcelona: Tusquets.
- Paz, Senel (2013). *Fresa y chocolate*. Villatuerta: Txalaparta.
- Petronio, Giuseppe (1985). *Il punto su: il romanzo poliziesco*. Bari: Laterza.
- Pietropaoli, Antonio (1986). *Ai confini del giallo. Teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Portuondo, José Antonio (1973). *Astrolabio*. La Habana: Ed. Arte y cultura.
- Valladares Ruiz, Patricia (2012). *Sexualidades disidentes en la narrativa cubana contemporánea*. Woodbridge (UK): Tamesis.
- Zayas, Hélène (2000). «Leonardo Padura Fuentes; las máscaras de la nostalgia», in «Les nouveaux réalismes», 2, núm. thématique, *América: Cahiers du CRIC-CAL*, 25, 153-62. DOI <https://doi.org/10.3406/ameri.2000.1486>.

Filmografia

- Almendros, Néstor; Jiménez, Orlando (1984). *Conducta impropia*. France.