

EL APARATO CRÍTICO EN «MONA» DE REINALDO ARENAS *O cómo convertir lo gótico en humorístico*

DOMENICO ANTONIO CUSATO
(Università degli Studi di Catania)

Resumen: “Mona”, de Reinaldo Arenas, es un cuento bastante complejo, que simula la edición póstuma de un manuscrito redactado por un hombre que tiene la certeza de que pronto lo van a matar. Por lo tanto, encontramos una serie de partes aparentemente en exergo (como las notas del curador y de los editores), que sin embargo solo supuestamente son paratextuales, ya que, en realidad, forman parte de la arquitectura narrativa. Lo que suscita más interés en el cuento es el recurso (inhabitual en una obra de ficción) de poner notas a pie de página, creando una suerte de aparato crítico. De este que, precisamente por ser un aparato crítico, debería de ser la parte más seria de la obra, mana en cambio una intensa comicidad. El presente estudio, al analizar la estructura de la narración, trata de indagar por qué el escritor cubano utiliza este recurso y por qué decide crear un efecto cómico que contrasta con la atmósfera gótica de la historia narrada.

Palabras clave: Cuento fantástico – *La Gioconda* – Humorismo – Homosexualidad.

Abstract: «The Critical Apparatus in “Mona” by Reinaldo Arenas. Or how to turn Gothic into Humorous». “Mona”, by Reinaldo Arenas, is a rather complex short story simulating the posthumous edition of a manuscript written by a man who knows he will soon be killed. The text, therefore, contains some passages in exergue (such as the curator’s and editors’ notes) that are only supposedly paratextual, since they are part of the narrative architecture. Most noteworthy in the story is the choice (unusual in a work of fiction) to insert footnotes that seem to create a critical apparatus. This part, which, precisely, for being critical, should be the most serious of the work, turns out to be intensely comic. The present study, when analyzing the structure of the text, tries to investigate why the Cuban writer uses this resource and decides to create a comic effect in contrast with the Gothic atmosphere of the story.

Keywords: Fantastic Story – *La Gioconda* – Humor – Homosexuality.

A finales de 1987, enfermo de SIDA y con la clara conciencia de su próximo fin, Reinaldo Arenas termina de escribir la colección de cuentos *Viaje a La Habana*¹, último trabajo literario editado antes de su muerte. Pero, más que un libro de relatos, el autor considera que la obra es una única narración en tres viajes, como afirma en el subtítulo. “Que trine Eva”, “Mona” y “Viaje a La Habana”, pues, son para él, tres capítulos de una sola novela. Sin embargo, aunque así fuera, las tres partes de este libro se pueden leer de manera independiente sin que ello limite la interpretación de cada ‘viaje’.

Por esta razón, aquí nos vamos a ocupar de uno solo de los relatos, “Mona”, provisto de una interesante estructura narrativa que, aunque no totalmente innovadora, seguramente resulta poco convencional.

La vocación experimental de Arenas ya se había visto desde el principio de su carrera, y sobre todo en su segunda novela, *El mundo alucinante*², en la que nos brindaba la historia de Fray Servando Teresa de Mier desde tres perspectivas o, mejor dicho, a través de tres diferentes instancias narrativas: además de las consolidadas primera y tercera personas, proponía también una poco utilizada voz en segunda. El ‘yo’ y el ‘él’, por lo tanto, se alternaban con el menos usual ‘tú’, recordándonos así la disposición formal de *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, que luego será utilizada también por Carlos Alberto Montaner en *Perromundo* (1972).

Tampoco en “Mona”, como se acaba de apuntar, el aspecto formal es totalmente innovador; sin embargo, merece la pena examinarlo porque nos hace notar cómo el rechazo del escritor a la linealidad estructural es el reflejo de su rechazo a todo lo convencional (y no solo en literatura).

En el relato, encontramos tres tipos diferentes de texto: el prefativo, constituido por la “Presentación de Daniel Sakuntala” y la “Nota de los editores”; el narrativo, representado por la carta que escribe Ramón Fernández

¹ R. ARENAS, *Viaje a La Habana. Novela en tres viajes*, Mondadori España, Madrid 1990.

² Con esta obra, en 1966 Arenas gana la primera mención en el concurso literario de la UNEAC. La novela no apareció en castellano hasta 1969, un año después de haber sido publicada en francés por la editorial Seuil.

(que no es más que un cuento en primera persona, en el que relata la historia de su trágico percance); el crítico-filológico, formado por las notas a pie de página en el relato de Ramón, donde aparecen observaciones e integraciones a la extraña historia. Es preciso señalar que también la “Presentación” de Sakuntala tiene una nota en la que el redactor ridiculiza a Reinaldo Arenas.

Los susodichos textos no son contemporáneos entre sí. La “Presentación de Daniel Sakuntala” está fechada en «New York, 1987»³; la “Nota de los editores” está escrita en «Monterrey, CA. Mayo del [sic] 2025»⁴; la carta de Ramón se redacta a los poquísimos días de su detención (que se produce en octubre de 1986); las notas a pie de página, puesto que pertenecen a varias manos (de Sakuntala y de los editores tanto de la primera como de la segunda edición) corresponden a tiempos diferentes. Las de Sakuntala se remontan a unos meses de la muerte del marielito, puesto que en su “Presentación” (1987) nos dice que va a publicar ya el opúsculo (así que debía de tener hechas todas las anotaciones); los editores de la primera impresión añaden sus consideraciones desde Nueva Jersey en noviembre de 1999, año en que la obra vio la luz; los editores de la segunda edición, como ya se ha visto, lo hacen desde México, en 2025.

Pero, vamos por partes y veamos los tres tipos de texto.

La «Presentación de Daniel Sakuntala»

En el primer texto, el sedicente intelectual Daniel Sakuntala cuenta, desde la perspectiva del cubano exiliado, que seis meses atrás su amigo Ramón murió misteriosamente en la cárcel, donde se encontraba por haber intentado destruir el cuadro de *La Gioconda*. Nos dice también que la carta de su amigo (redactada desde la prisión con la esperanza de que alguien lo pudiera salvar de una muerte que siente inminente) es perfectamente creíble. Pero el lector aún

³ ARENAS, “Mona”, en *Viaje a La Habana*, p. 74.

⁴ *Ivi*, p. 76.

no sabe que lo que escribe Ramón se percibirá como un cuento fantástico o alucinado.

Sakuntala hace hincapié también en la poca consideración que se tiene de los inmigrados cubanos en Estados Unidos; pues recuerda que los periódicos habían enfatizado que el vándalo era seguramente uno de los locos que Fidel expulsó de Cuba aprovechando el puente del Mariel, y también se sospecha que, por dicha razón, la policía no siguió investigando sobre su desconcertante muerte. Además, señala que casi nadie se enteró de que el cadáver había desaparecido misteriosamente de la morgue del hospital, porque la noticia principal de ese día fue la del suicidio de madre Teresa.

Dice también que, como no encontró a ningún editor dispuesto a publicar el relato de su amigo (ni siquiera quiso hacerlo el «frívolo» y «absolutamente inculto»⁵ Reinaldo Arenas), lo va a publicar él de su bolsillo; y concluye con una esperanza: «Ojalá algún día alguien lo tome en serio»⁶.

La «Nota de los editores»

Bastante más breve que la presentación de Sakuntala, esta segunda instancia prefativa nos aclara algo más sobre el texto de Ramón.

Aquí, se nos revela que Sakuntala, pese a sus desaforados esfuerzos, no logró publicar en vida la carta del amigo por no tener los dos mil dólares que le pedía, como adelanto, la Editorial Playor. Así que la publicación se efectuó en 1999, cuando él ya había desaparecido misteriosamente sin que nunca se encontrara su cuerpo. Se nos informa también de que los dos primeros impresores del increíble relato, Ismaele Lorenzo y Vicente Echurre, también desaparecieron junto con casi todos los ejemplares del libro (aunque los redactores de esta “Nota” añaden que probablemente habían vuelto a Cuba «luego de la toma de La Habana por la isla de Jamaica con la ayuda de otras islas del Caribe y, desde luego, de Inglaterra»)⁷.

⁵ *Ivi*, p. 74.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ivi*, p. 75.

Hacen también una breve observación sobre Reinaldo Arenas (para responder a Sakuntala que lo había mencionado en el prólogo), aclarando que se trata de un escritor muerto de SIDA en el verano de 1987 y justamente olvidado.

Tras explicar las normas editoriales utilizadas, concluyen diciendo que la publicación que ellos proponen se puede considerar la edición príncipe por tener la anterior un alto número de erratas y está, además, perdida.

El «Texto de Ramón Fernández»

A pesar de presentarse como una carta, el texto de Ramón tiene todas las características de una verdadera narración, y utiliza recursos típicos de los relatos de suspense tales como la elipsis, la postergación de informaciones, la limitación de la perspectiva, etc. En ella, el redactor explica los motivos por los que está en la cárcel y por qué teme por su vida.

Al destinatario de su carta le cuenta que una noche, trabajando como vigilante jurado en el Wendy's, un restaurante *fast food* abierto las veinticuatro horas del día, conoce a una mujer bellísima, Elisa, con la que establece una relación erótica y de quien casi se enamora en seguida. Según va pasando el tiempo, Ramón nota ciertas rarezas en la mujer: de repente, y por breves momentos, tiene la sensación de que su maravilloso cuerpo a veces se torna flácido, sin seno, sin cabeza, o que tiene algún hueso dislocado; entre otras cosas, una noche en la oscuridad siente que sus labios tienen la consistencia de unos belfos; en algunas ocasiones, por unos instantes, le parece que se convierte en un viejo. Pero lo que nota con cierta frecuencia es que Elisa cambia el tono de la voz y, al hablar, su voz femenina se torna grave por momentos. Pero todo ello no lo asombra mucho porque considera que es fruto de su propia fantasía.

Decide saber quién es y dónde vive la mujer; así que la sigue y ve que entra en el Museo Metropolitano. Suponiendo que es una empleada del centro, empieza a buscar su oficina. Pero, al pasar por una sala atestada de visitantes, se da cuenta de que el cuadro que la gente mira es la imagen perfecta de Elisa. Tras una serie de conjeturas, llega a enterarse de que Elisa y la mujer del cuadro son la misma persona: por la noche, la modelo de Leonardo deja el cuadro

humanizándose y convirtiéndose en una verdadera mujer, y vuelve al cuadro pocos minutos antes de que abra el museo.

Al sentirse descubierta, Elisa decide acabar con el hombre; y durante un viaje al norte de Nueva York, donde la mujer lo lleva con una excusa para matarlo, Ramón nota que ella va perdiendo sus rasgos femeninos y se revela como lo que es de verdad: el viejo Leonardo que, en el famoso cuadro, se había retratado a sí mismo con semblante de mujer. Pero, después de quinientos años, le falta la concentración suficiente para mantener establemente la frescura de un joven cuerpo femenino; y, al relajarse, vuelve a ser un viejo horrendo y un repugnante homosexual.

Cuando Elisa trata de matar a Ramón, él consigue zafarse de sus fuertes brazos y se escapa haciendo perder su rastro. Pero tiene la certeza de que «esa cosa» conseguirá encontrarlo y matarlo.

Para poder seguir viviendo, cree que la única solución es destruir el cuadro; así que entra en el museo armado de martillo. Pero no consigue llegar a la tela: el personal de seguridad lo bloquea, y la policía, que llega en seguida, se lo lleva preso. Desde la cárcel donde se encuentra, trata de redactar rápidamente su historia, esperando que el destinatario de su escrito le crea y lo salve a tiempo. Pero considera que las posibilidades son mínimas, pues sabe que, por su condición sobrenatural, Elisa no tardará en alcanzarlo dentro de la prisión misma para vengarse de su excesiva curiosidad.

El texto crítico-filológico

Ya se ha dicho que en el aparato crítico-filológico (constituido por las notas a pie de página, casi todas en la carta de Ramón) intervienen tres manos diferentes. Los editores del año 2025, que tienen una posición privilegiada por ser los últimos en intervenir, deciden mantener las notas de la agotada edición anterior, pudiendo así confirmar (pero sobre todo confutar, sin temor de volver a ser atacados y desmentidos) las anotaciones de los comentaristas precedentes, y sobre todo las de los editores de 1999.

Estas notas contrastan con la atmósfera gótica de la carta de Ramón y ponen de relieve el carácter irónico y burlesco de Arenas. Ya la nota número 1 (la única que no pertenece al “Texto de Ramón Fernández”, sino a la

“Presentación de Daniel Sakuntala”) es de una autoironía desconcertante. Aquí el autor estigmatiza un error que él cometió de verdad (y que nunca corrigió) en “Final de un cuento”⁸, riéndose ferozmente de sí mismo:

Además de frívolo, Arenas era un ser absolutamente inculto. Baste señalar que su relato, *Final de un cuento*, sitúa una estatua de Júpiter sobre La Lonja del Comercio de La Habana, cuando todo el mundo sabe que lo que corona la cúpula de ese edificio es una estatua del dios Mercurio. (Nota de Daniel Sakuntala)⁹.

Pero, como ya se ha dicho, la primera nota es la única que no pertenece a la carta de Ramón Fernández. A partir de la segunda, todas las anotaciones servirán para glosar y dilucidar el manuscrito del apuesto vigilante cubano. A menudo, como se verá, las notas relativas a algún paso del cuento de Ramón aparecen en grupos de dos o tres, siendo cada una de ellas la clarificación o el comentario de las diferentes instancias críticas.

En las notas 2, 3 y 4 (que pertenecen respectivamente a las observaciones de Sakuntala, de los primeros editores y de los últimos), tenemos las suposiciones de cuál pudo ser el pueblo al norte de Nueva York donde estuvo Ramoncito con la bella Elisa. Sakuntala sostiene que es Syracuse, Ismaele Lorenzo y Vicente Echurre consideran que es Albany, mientras que los editores de la más reciente publicación afirman que se trata de Ithaca.

En este primer grupo de notas, aún no se aprecia la ironía, puesto que las suposiciones parecen debidas al conocimiento diferente del lugar descrito. Sin embargo, después de haber leído las otras observaciones a pie de página, quedará claro que también aquí los comentaristas, casi solo por el placer de contradecirse, crean inútiles polémicas e inverosímiles propuestas de lectura.

⁸ Este cuento aparece por primera vez en *Mariel*, primavera 1983, año I, n. 1, pp. 3-5. Sucesivamente, fue incluido también en un librito, al cuidado de Juan Villa, titulado *Final de un cuento. Memoriales*, Diputación Provincial de Huelva, Huelva 1991, pp. 63-84. Hoy en día, forma parte de la colección de cuentos *Adiós a mamá. De La Habana a Nueva York*, Áltera, Barcelona 1995, pp. 147-175.

⁹ ARENAS, “Mona”, en *Viaje a La Habana*, p. 74.

Pero lo que sí se nota es que los ataques siguen cierta jerarquía, en el sentido de que Sakuntala afirma algo que casi siempre es desmentido por los editores de 1999 quienes, a su vez, son desmentidos por los colegas de 2025.

En una ocasión (en el segundo grupo de notas, que van de la 5 a la 8), incluso los editores de la primera impresión, que en las otras circunstancias siempre firman juntos las anotaciones al texto, contrastan entre sí. En esta segunda serie de consideraciones, los comentaristas se refieren a lo que dice Ramón sobre un templo, «de la época de los Tolomeos (según decía un cartel)»¹⁰, que vio en el museo de Nueva York. Aquí, la fantasía de los cinco se desenfrena: Sakuntala sostiene que se trata del templo de Ramsés II; Vicente Echurre piensa que es el de Debot [*sic*]; su socio Ismaele Lorenzo, al contrario, dice que no puede ser otra cosa sino el templo de Kantur; los últimos editores afirman, en cambio, que es el de Pernabi.

Por supuesto, ninguno de estos templos es posible que estuviera en el Metropolitan Museum: el primero (llamado también Templo Mayor de Abu Simbel) porque, con la construcción de la presa de Asuán en 1964, se desmanteló del lugar en el que estaba y se volvió a construir en una zona próxima, y nunca más se cambió de lugar; el segundo porque, como todo el mundo sabe, se encuentra en Madrid y es un regalo del gobierno egipcio a España para agradecerle la respuesta positiva a un llamamiento internacional, realizado por la Unesco para salvar los templos de Nubia. El tercero y el cuarto son nombres desconocidos, de los que no se encuentra huella en las enciclopedias, así que evidentemente no son divinidades y, por lo tanto, no se les puede atribuir ningún templo. Surge la duda de que puede tratarse de una transcripción errada (por otra parte, también Debod está mal escrito). Ahora bien, si es difícil remontarse a Pernabi (ya que, probablemente, más que el nombre de una divinidad parece un lúdico conjunto de sílabas, inventado por Arenas), Kantur en cambio podría ser Dendur. En realidad, en el museo neoyorquino, se conserva el templo de Dendur, que es uno de los cuatro que el

¹⁰ *Ivi*, p. 89.

gobierno egipcio les regaló a los países que ayudaron a salvar la localidad arqueológica de Nubia¹¹.

La sucesiva (la número 9) es una nota sin réplicas por parte de los otros comentaristas, donde intervienen solamente los primeros editores: hablan de la cotización real del cuadro de Leonardo y de cómo el *New York Times* lo tasó más del valor que le atribuía el mismo catálogo. Esto se hizo, según ellos, para aumentar los impuestos del derecho de exhibición. Y cuando en 1992 murió Reagan, se comprendió que estas sospechas tenían fundamento:

Podríamos agregar que estas sospechas fueron casi absolutamente confirmadas cuando en 1992, al abrirse el testamento del expresidente Ronald Reagan, quedó demostrado que el *New York Times* era de su propiedad desde 1944¹².

Como se puede notar, Arenas (convencido de que iba a morir en el invierno de 1987)¹³, con su carácter jocosos, enreda el tiempo y se proyecta en un futuro que no llegará a ver, imaginándolo con ironía y autoironía. Antes, en la presentación de *Sakuntala*, había anticipado la muerte de Madre Teresa al 19 de octubre de 1986¹⁴; luego, había anticipado también su propia muerte¹⁵.

¹¹ A parte del templo de Debod (obsequiado a España) y del de Dendur (a EE. UU.), los otros dos importantes regalos fueron el templo de Ellesiya a Italia y el de Taffa a los Países Bajos.

¹² ARENAS, "Mona", en *Viaje a La Habana*, p. 92.

¹³ Las primeras palabras en absoluto de sus memorias son: «Yo pensaba morirme en el invierno de 1987» (R. ARENAS, *Antes que anochezca*, Tusquets, Barcelona 1992, p. 9).

¹⁴ En la "Presentación de Daniel Sakuntala", leemos que el 17 de octubre encuentran muerto en la cárcel a Ramón, y «Dos días después sólo algunos periódicos (ahora lo que estaba en primera plana era el suicidio de la Madre Teresa) difundieron la información de que el cadáver de Ramón Fernández había desaparecido misteriosamente» (ARENAS, "Mona", en *Viaje a La Habana*, p. 72). En este caso, Arenas anticipa once años la muerte de la piadosa monja.

¹⁵ Ya en la "Presentación" de *Sakuntala*, leemos: «Arenas, con su proverbial frivolidad, a pesar de estar ya gravemente enfermo del SIDA, de lo que acaba de morir, se rio de mi propósito» (*Ivi*, p. 74). La muerte del escritor está confirmada luego en la "Nota de los editores": «En cuanto a Reinaldo Arenas, mencionado por el señor Sakuntala, se trata de un

Ahora, en la nota 9, anticipa doce años la verdadera defunción del expresidente de los Estados Unidos.

Para ver cómo el aparato crítico, que debería ser el segmento más serio de la obra, se convierte en la parte más farsesca, léase la vacua diatriba que se despliega en las notas que van de la 10 a la 12. En ellas, la polémica surge por un motivo baladí: el horario de cierre del Metropolitan Museum. Cuando Ramón cuenta que, esperando a Elisa, con un ramo de rosas, estuvo «apostado hasta las diez de la noche, hora en que ese día, por ser viernes, el museo cerraba todas sus puertas»¹⁶, se desencadena la furia exegetica de los anotadores:

Algún evento especial tendría que estarse celebrando ese día en el Museo, pues sólo los miércoles cierra a las diez de la noche. (Nota de Daniel Sakuntala).

El Museo Metropolitano de Nueva York cerraba los miércoles y viernes a las diez de la noche. Los conocimientos del señor Sakuntala en materia son nulos. (Notas [*sic*] de los señores Lorenzo y Echurre en 1999).

Antes del gran incendio, el Museo Metropolitano se mantenía abierto los martes y domingos hasta las diez de la noche. Esperemos que cuando terminen las reparaciones y vuelva a abrir se mantenga el mismo horario. (Notas [*sic*] de los editores en el 2025)¹⁷.

Como se puede ver, las notas son una excusa para atacar a los comentaristas anteriores. Casi seguramente, organizar la historia como si se tratara de la edición crítica de un manuscrito induce a pensar que, en el fondo, el escritor cubano quiso burlarse de los estudiosos. A través de las consideraciones

escritor justamente olvidado (...). Efectivamente, murió del SIDA en el verano de 1987 en Nueva York» (Cf. *Ivi*, pp. 75-76).

¹⁶ *Ivi*, p. 93.

¹⁷ *Ibidem*. Dicho sea de paso, deja un poco asombrados el plural de la palabra 'nota' cuando se refiere a lo que dicen los primeros y los segundos editores. Puede que a Arenas (genial y volcánico en sus ideas, pero escaso en el conocimiento gramatical) el plural le sonara mejor porque le parecía que la concordancia tenía que ser con las personas y no con lo que se dice (que es una sola cosa). Pero es bastante reprochable que una editorial de cierta envergadura como la Mondadori España no haya aportado la debida corrección.

introdutorias y, sobre todo, a través de las notas, Arenas ataca pues la literatura de segundo grado, es decir la que hacen los críticos. Desde su posición de intelectual puro, rechaza a los académicos, burlándose de ellos y de sus puntillosos y pedantes trabajos.

El sucesivo grupo de notas, que, por lo que va a criticar, cualquiera esperaría que tuviera un carácter más filológico, en cambio es engendrado por el engreimiento y la envidia de los comentaristas (también aquí, probablemente, hay una indirecta hacia los críticos). Esta vez, el tema del debate es el paso en que Ramón menciona unas extrañas palabras de Elisa: «Il veleno de la conoscenza é una delle tante calamitá di cui soffre l'essere umano – dijo mirándome fijamente –. Il veleno della conoscenza o al meno quello della curiosità»¹⁸. En su comentario, en la nota 13, Sakuntala se jacta de haber leído la transcripción fonética de Ramón (que no había entendido el significado) y de haberla puesto en correcto italiano, ya que sus conocimientos de este idioma son amplios, habiendo sido discípulo de Giolio B. Blanc. Tras señalar que es la única corrección que le hizo al manuscrito de Ramón, da la traducción en español. Pero la nota 14, que es de los señores Lorenzo y Echurre, desmiente que Sakuntala pudiera haber sido discípulo de Blanc: «La alcurnia de este personaje no le permitía codearse con gente como el señor Sakuntala, mucho menos ser su profesor. A no ser que hubiesen [*sic*] motivos muy *estrictamente personales*»¹⁹.

Obviamente, los motivos *estrictamente personales* a los que aluden los primeros editores conciernen a una posible relación homosexual. Y he aquí cómo todo se torna burdo cotilleo, tratando así de demostrar la poca seriedad del trabajo académico, basado en envidias, chismes y rencores. De todos modos, hasta ahora, nada podía hacer sospechar de la homosexualidad de Sakuntala; solo en la nota 19 (y en la parte del texto al que ella se refiere) encontraremos una alusión a esta posibilidad.

¹⁸ ARENAS, “Mona”, en *Viaje a La Habana*, pp. 95-96. El paso en lengua italiana está transcrito tal cual se encuentra en la narración, con todos los errores de ortografía presentes.

¹⁹ *Ivi*, p. 96. La cursiva está en el texto.

En la nota 15, los editores de 2025, con tal de atacar y desmentir a sus precedentes colegas, apoyan al intelectual cubano, afirmando que Giolio B. Blanc había dirigido durante muchos años la revista neoyorquina *Noticias de Arte* y, por lo tanto, es muy probable que hubiera conocido a Sakuntala, quien tenía pretensiones literarias.

El aparato crítico se manifiesta, cada vez más, como una feroz contienda donde, en un irrefrenable *crescendo*, los últimos exegetas ultrajan y agreden a los precedentes. En la nota 16, comentando el texto que dice «Esa noche dormí en casa de mi amigo, el escritor cubano Daniel Sakuntala»²⁰, los primeros editores afirman con sarcasmo:

«El escritor cubano, Daniel Sakuntala» (!) Ponemos en tela de juicio esa aseveración producto de la amistad. Ni los diccionarios más prolijos registran su nombre. (Nota de los señores Lorenzo y Echurre en 1999)²¹.

Aquí, ya se puede ver con mayor claridad cómo las que deberían ser aclaraciones críticas se van convirtiendo cada vez más en trivial comadreo.

Las dos notas sucesivas pertenecen a Sakuntala. En la 17, el cubano se jacta declarándose experto de Alquimia, Astrología, Metempsicosis y Ciencias Ocultas. Pero demuestra no entender nada de todo ello al declarar que el puñal que Ramón le regaló (un arma muy antigua con la que Elisa iba a matar al vigilante, una «verdadera joya»)²², desapareció de su casa. Pues, a pesar de sus presuntos conocimientos de ciencias ocultas, en vez de sospecharse la intervención sobrenatural de Elisa, sostiene: «Yo estoy seguro de que lo llevó el negro dominicano con el que vino a visitarme los otros días Renecito Cifuentes»²³. Pero no se trata solamente de ineptitud y desconocimiento de lo oculto. Lo que Arenas quiere poner de relieve es la homosexualidad de su

²⁰ *Ivi*, p. 100.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, p. 101.

amigo²⁴, que fue uno de los cofundadores de la revista *Mariel* y que lo ayudó cuando estaba muy enfermo de SIDA²⁵.

Más escatológica y soez es la nota siguiente, que comenta lo que dice Ramón de Daniel Sakuntala, el cual «se portó como un verdadero amigo (...). Me dio de comer (...) y me obligó a tomar unas aspirinas y hasta un jarabe»²⁶. Aquí, el mismo Sakuntala, en la nota 18, innecesariamente apunta: «El “jarabe” que le di a tomar no era otra cosa que Riopan, un calmante estomacal que puede contener las diarreas. (Nota de Daniel Sakuntala)»²⁷.

Hilarante resulta el sucesivo grupo de notas (de la 19 a la 21), en el que, como habíamos anticipado, se pone en tela de juicio la heterosexualidad de Daniel Sakuntala. Estas anotaciones están relacionadas con lo que cuenta Ramón acerca de una noche de pesadillas en casa de su amigo Daniel:

Mis propios gritos me despertaron tan repentinamente que tuve tiempo de ver a Daniel succionándome el miembro. Él se hizo el desentendido y se retiró a un extremo de la cama donde fingió dormir, pero yo comprendí que allí tampoco podría quedarme²⁸.

Daniel Sakuntala, en la nota 19, se justifica así:

²⁴ A este respecto, es interesante leer el artículo del mismo Renecito Cifuentes (“Los parámetros del paraíso”, en *Mariel*, II (1984), 5, p. 12), donde presenta su experiencia personal de los efectos de la parametrización del arte en Cuba.

²⁵ El nombre de Cifuentes aparece varias veces en las memorias de Arenas. Lo encontramos ya en la introducción, titulada “El fin”, donde el escritor recuerda que, al salir del hospital lleno de dolores, «llegó René Cifuentes y me ayudó a limpiar la casa y a comprar algo de comer» (ARENAS, *Antes que anochezca*, p. 11). Para citar otras dos veces, recuerdo que es mencionado también en el capítulo “La revista *Mariel*”: aquí, se informa que su apartamento, en la Octava Avenida de Nueva York, era uno de los lugares en que se reunían los cubanos exiliados; y, unas líneas más abajo, se le vuelve a citar entre los nombres de los cofundadores de la revista.

²⁶ ARENAS, “Mona”, en *Viaje a La Habana*, p. 101.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 102.

Por pura honestidad intelectual dejo este pasaje tal como aparece en el manuscrito de mi amigo Ramoncito. Deseo que el texto se publique íntegramente. Pero esos abusos lascivos a los que él se refiere no pueden ser más que productos de su estado nervioso y de la pesadilla que en ese momento padecía. Ciertamente que dormimos esa noche en la misma cama, pues no tengo otra. Yo le oí gritar y para sacarle de su delirio lo sacudí varias veces; de modo que en el momento en que se despertó era lógico que mis manos estuviesen sobre su cuerpo. (Nota de Daniel Sakuntala)²⁹.

Pero Lorenzo y Echurre no aceptan las justificaciones de Sakuntala. En la nota sucesiva, la 20, afirman:

Somos de la opinión de que Ramón Fernández fue objeto de abusos lascivos, como él mismo afirma, por el señor Sakuntala. La hoja moral de este personaje, quien desapareció desnudo junto al lago Erie en medio de una orgía multitudinaria, así lo confirma. (Nota de los señores Lorenzo y Echurre en 1999)³⁰.

Sin embargo, los últimos editores, para atacar a sus colegas anteriores, desconfirman el dato: «Ya hemos dicho que Daniel Sakuntala desapareció junto al lago Ontario. Fue allí donde se encontraron sus ropas. Lo de la supuesta orgía no es una noticia confirmada. (Nota de los editores en el 2025)»³¹.

La única nota romántica y un poco nostálgica es la 19, firmada por Daniel Sakuntala, donde se habla de la cajera del Wendy's y de la enamorada que estaba de Ramón. Pues cuando este, desesperado, coge dinero de la caja, ella no solamente no lo denuncia, sino que se preocupa de reponer, de su bolsillo, lo que el hombre había robado³². También la siguiente nota pertenece a Sakuntala y, como la anterior, no tiene réplicas por parte de los cuatro editores. La nota 20 se refiere a una frase de Ramón, en que se revela cómo decide

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ibidem.*

³² *Ivi*, p. 105.

armarse de martillo y destruir el cuadro maldito. El hombre relata: «Fui a mi cuarto, tomé el martillo con el que a veces me entretenía haciendo labores de carpintería, lo escondí debajo de la chaqueta y corrí hasta el Museo Metropolitano»³³.

En la nota a pie de página, su amigo, y curador del manuscrito, afirma:

Es cierto que Ramoncito tenía conocimientos de carpintería. A mí una vez me hizo un excelente librero. Ese martillo, por cierto, no era de él, sino mío. Se lo había prestado hacía unos meses cuando, con la ayuda de Miguel Correa, instaló un aire acondicionado en su estudio³⁴.

Aparentemente, la banalidad expresada en esta nota sirve para aseverar la verdad de lo que dice Ramón; pero lo que en el fondo Sakuntala quiere que se perciba es que el amigo se había quedado con su martillo, durante muchos meses, sin devolvérselo.

El último grupo de notas tiene su arranque a partir de una referencia al sistema de protección de *La Gioconda*, aunque luego se convierte, como siempre, en pura acidez y alevosía. Ramón cuenta que, al sonar la alarma, «una lámina de acero cayó del techo cubriendo toda la pintura»³⁵. Y Sakuntala, en la nota 24, confirma:

Ese sistema de protección es el más eficaz (...). En el mundo sólo hay tres obras (...) que la poseen. Estas obras, según datos obtenidos por mi amigo y curador, señor Kokó Salás, son La Joconde (...); El Guernica (...) y El Entierro del Conde de Orgaz³⁶.

Y, como siempre, la polémica de los otros comentaristas desvía: en vez de atenerse al tema del sistema de protección, se ponen a despoticar en contra de

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ivi*, p. 106.

³⁶ *Ibidem.*

Coco Salá³⁷. En la nota de los primeros editores, la 25, se ataca, como siempre, con saña, a Daniel Sakuntala:

Calificar a Kokó Salás de «curador» fue un gran desacierto por parte de Daniel Sakuntala. En realidad se trata de un delincuente común dedicado al tráfico ilícito de obras de arte en Madrid bajo la protección del gobierno de La Habana. (Nota de los señores Lorenzo y Echurre en 1999)³⁸.

Esta vez, en el acostumbrado ataque de los últimos editores a sus anteriores colegas, se desmiente solo la importancia de seudocurador, pero no lo intrigante y lo maleante que era. Antes bien, en esta última nota del texto (la número 26), realzan la importancia de sus conexiones gubernamentales y subrayan su oportunismo:

Definir a Kokó Salás como un vulgar delincuente es subestimar su personalidad y su importancia histórica. Kokó Salás (nunca sabremos si fue un hombre o una mujer) fue una persona culta y superdotada dedicada al espionaje internacional al servicio del Kremlin. Bajo las órdenes del general entreguista Victorio Garratti, intrigó y conspiró infatigablemente hasta lograr la anexión de Italia y Grecia (año 2011) a la Unión Soviética. Para mayor información véase *La Matahari* (sic) de *Holguín*, escrito por Teodoro Tapia. (Nota de los editores en el 2025)³⁹.

Es evidente que Arenas no le perdonó a su ex amigo la traición que lo llevó a conocer la humillación de la cárcel. En un paso de sus memorias, sostiene que Coco Salá no solo era un confidente, sino: «un policía y que a causa de él yo

³⁷ Coco Salá (esta es la grafía adoptada en *Antes que anochezca*) es el nombre con el que el escritor llamaba a Roger Salas. En sus memorias, Reinaldo Arenas menciona a Coco varias veces, tanto por sus malhadadas experiencias eróticas como por su rol de confidente de la policía (cf. ARENAS, *Antes que anochezca*, *passim*).

³⁸ ARENAS, “Mona”, en *Viaje a La Habana*, p. 106.

³⁹ *Ibidem*.

había ido a parar a la cárcel»⁴⁰. De aquí, los ataques unánimes de los cuatro editores de “Mona”.

* * *

El examen hasta aquí realizado (en el que, como se ha podido apreciar, se ha dado mayor realce al segmento que parodía los aparatos crítico-filológicos), hace surgir algunas preguntas. ¿Por qué Arenas incorpora un texto humorístico en su cuento? ¿Por qué utiliza el inhabitual expediente de las notas a pie de página? ¿Por qué, en estas notas, las tres instancias críticas se contradicen constantemente? Claro, las respuestas podrían ser muchas y durante el análisis hemos tratado brevemente de sugerir alguna. Nunca podremos tener la certeza de lo que aseveramos, porque su autor nunca lo podrá confirmar ni desmentir; pero conociendo, a través de sus escritos, la personalidad de Arenas, podríamos atrevernos a avanzar algunas hipótesis que consideramos bastante creíbles.

Un primer motivo radica en la iconoclasia del escritor y en su necesidad de desacralizarlo todo. Por esta razón, intenta carnavalizar la función de los comentarios que, según las normas, deberían ser la parte más seria de una obra, el resultado de un estudio hecho con conciencia y seriedad, incluso cuando se comenta un texto burlesco. Sin embargo, en “Mona” hay un vuelco total de los cánones: las notas explicativas son la parte absolutamente más cómica de toda la narración. Seguramente, por su naturaleza rebelde y pícara, Arenas quiso provocar y vacilar a sus lectores con una operación que demostrara todo su inconformismo.

Otro motivo es que este cuento, por mucho que contenga alguna que otra escena humorística también en las notas prefativas y en el “Texto de Ramón Fernández”, pertenece al género gótico que, reproduciendo una ambientación lóbrega y oprimiente, mal se adapta al carácter socarrón y alegre de nuestro escritor. Por esta razón, posiblemente, consideró necesario equilibrar la

⁴⁰ ARENAS, *Antes que anochezca*, p. 268.

atmósfera áspera y gravosa del cuento contrapesándola con la comicidad de las notas.

En cuanto a las contradicciones que en ellas manifiestan los comentaristas, se supone que sirven para aumentar aún más la hilaridad, puesto que lo que cada uno de ellos rectifica es a menudo una banalidad, motivo por el cual el debate degenera en un trivial comadreo y se convierte, por lo que ya se ha apuntado, en una sátira al mundo académico.

Pero la razón fundamental de la necesidad de ostentar hilaridad creo que depende de la tentativa de exorcizar, o tal vez de retar, la enfermedad. Consciente de que el SIDA no le concederá mucho tiempo, se burla de la muerte, incluso cambiando el nombre de la Mona Lisa en Elisa, que es el acrónimo de un test para detectar el virus HIV (*enzyme-linked immunosorbent assay*)⁴¹. Su espíritu juguetón, casi infantil, no se resigna a la seriedad impuesta por el percance trágico; incluso en una poesía especialmente conmovedora en la que habla de su propia próxima muerte, concluye con una inesperada imagen irónica:

Mal poeta enamorado de la luna,
no tuvo más fortuna que el espanto;
y fue suficiente pues como no era un santo
sabía que la vida es riesgo o abstinencia,
que toda gran ambición es gran demencia
y que el más sórdido horror tiene su encanto.
Vivió para vivir que es ver la muerte
como algo cotidiano a la que apostamos
un cuerpo espléndido o toda nuestra suerte.
Supo que lo mejor es aquello que dejamos
– precisamente porque nos marchamos –.
Todo lo cotidiano resulta aborrecible,
solo hay un lugar para vivir, el imposible.
Conoció la prisión, el ostracismo,

⁴¹J. OLIVARES, «Murderous “Mona Lisa”: Facing AIDS in Reinaldo Arena’s “Mona”», *Revista Hispánica Moderna*, 56 (2003), 2, pp. 399-419.

el exilio, las múltiples ofensas
típicas de la vileza humana;
pero siempre lo escoltó cierto estoicismo
que le ayudó a caminar por cuerdas tensas
o a disfrutar del esplendor de la mañana.
Y cuando ya se bamboleaba surgía una ventana
por la cual se lanzaba al infinito.
No quiso ceremonia, discurso, duelo o grito,
ni un túmulo de arena donde reposase el esqueleto
(ni después de muerto quiso vivir quieto).
Ordenó que sus cenizas fueran lanzadas al mar
donde habrán de fluir constantemente.
No ha perdido la costumbre de soñar:
espera que en sus aguas se zambulla algún adolescente⁴².

Bibliografía

- Arenas, Reinaldo. "Final de un cuento", *Mariel*, I (1983), 1, pp. 3-5.
Arenas, Reinaldo. *Voluntad de vivir manifestándose*, Betania, Madrid 1989.
Arenas, Reinaldo. *Viaje a La Habana. Novela en tres viajes*, Mondadori España, Madrid 1990.
Arenas, Reinaldo. *Final de un cuento. Memoriales*, Diputación Provincial de Huelva, Huelva 1991.
Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*, Tusquets, Barcelona 1992.
Arenas, Reinaldo. *Adiós a mamá. De La Habana a Nueva York*, Áltera, Barcelona 1995.
Cifuentes, René. "Los parámetros del paraíso", *Mariel*, II (1984), 5, p. 12.
Olivares, Jorge. «Murderous "Mona Lisa": Facing AIDS in Reinaldo Arena's "Mona"», *Revista Hispánica Moderna*, 56 (2003), 2, pp. 399-419.

⁴² R. ARENAS, «Autocepatifio», en *Voluntad de vivir manifestándose*, Betania, Madrid 1989, p. 110.