

Un viaje entre lo fantástico y la risa, una lectura de “Mona” de Reinaldo Arenas

Melinda Estíbaliz Quezada Revuelta
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
estibaliz.qzd@gmail.com

Resumen: El presente trabajo es una lectura de “Mona” o “Segundo viaje”, segunda parte de la novela del escritor cubano Reinaldo Arenas titulada *Viaje a la Habana*. Una lectura que analiza en primera instancia lo fantástico, en una segunda instancia es una exploración de las relaciones entre la risa y el horror presentes en dicha narración.

Palabras clave: Arenas, fantástico, narrativa, terror, humor.

Viaje a la Habana es una novela contada en tres viajes. El primero es una pareja que recorre Cuba y da todo lo que tiene en busca de ser el centro de atención a donde quiera que vayan, valiéndose de sus extravagantes trajes de tejido; el asunto es que ella (quien narra la historia) no sabe que su esposo tiene un propósito un poco distinto al suyo para su obsesión compartida de atraer la atención de todos. El tercero es un viaje de retorno a la Habana después de hacer vida fuera de ella, un regreso en el que el protagonista vivirá un encuentro y reencuentro bastante inesperado. En los tres viajes hay una presencia de lo *Queer*, lo prohibido, lo irreverente, construcciones que comparten el desarrollo de una tragedia, pero con contenidos de comedia, creando una triada tragicómica.

En esta ocasión, corresponde adentrarnos en la aventura del segundo viaje. Este no es un viaje por la Habana ni de regreso, sino fuera de ella, la extraña historia de un marielito llamado Ramón Fernández, quien muere en prisión. Sabemos al inicio de la novela que fue arrestado por tratar de apuñalar a la *Gioconda* de Leonardo Da Vinci, un acto desenfrenado del cual se irán desentrañando poco a poco sus extrañas motivaciones hasta encontrar la relación entre ellas y su muerte. La estructura es similar a la de algunas novelas negras o policiacas contemporáneas en las que, de inicio, ya sabemos el crimen y el culpable del mismo. A diferencia de las novelas de misterio clásicas, el misterio a desentrañar ya no es quién sino cómo se ejecutó el crimen y cuáles fueron las razones.

Las definiciones de la literatura fantástica coinciden en que contiene elementos que transgreden nuestra realidad y lo cotidiano, aunque solo sea haciéndonos dudar sobre ello. Es posible que la teoría más conocida de la literatura fantástica es la que Tzvetan Todorov propuso en *Introducción a la literatura fantástica*, con un enfoque estructuralista, allí define lo fantástico como un momento de incertidumbre, para él es una sensación provocada en el lector (19). Es una vacilación, ya sea para el personaje o para el lector, sobre si lo que sucede es parte o no de nuestra realidad. Lo extraño puro se da cuando las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, se relatan acontecimientos que

pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que de una u otra manera son increíbles, chocantes, inquietantes, extraordinarios, insólitos. Lo fantástico puro, que ya explicamos, quedaría en el punto medio. Por último, tenemos lo maravilloso puro en el que los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción, como si fueran naturales (33-40).

Si bien se ha considerado que la teoría de Todorov es reduccionista, hay que reconocer que en su momento fue un gran aporte a la teoría de lo fantástico. Por esas razones y porque la obra que estamos tratando es hispanoamericana, he decidido utilizar una teoría de lo fantástico hispanoamericana que hace una nueva lectura a la teoría de Todorov.

Victor Antonio Bravo en su libro *La irrupción y el límite* propone una teoría que parte de la clasificación propuesta por Todorov. Lo que hace es profundizar y redefinir las características que diferencian a esos tres tipos de literatura, todo eso partiendo de la idea de que ese punto de quiebre, ese espacio límite entre lo que es real y lo que no, será lo que permita distinguir y sobre lo que reposen las definiciones de la triada propuesta por el anterior.

La manera en que los límites entre lo real y lo que rompe con sus normas puede hacer que la ficción pertenezca a lo maravilloso, a lo fantástico o a lo extraño. Cuando el límite persiste, es decir, cuando ese límite se extiende y se marca con énfasis, nos dejará claro que todo lo que suceda ahí es parte de un orden que no corresponde al nuestro, la frontera se delimita lo suficiente para que nuestra realidad no se vea amenazada y, en ese caso, surgirá lo que podemos nombrar como "maravilloso". De modo opuesto, cuando el límite se empequeñece hasta desdibujarse, indicando que lo sucedido no está separado de lo real y que, incluso cuando lo pareciera, puede explicarse de modo racional, propicia eso que Bravo identifica como "reducción" de lo fantástico y que corresponde a la noción de "extraño" en Todorov. Finalmente, en el punto medio se encontraría lo fantástico, cuando ese límite entre lo real y lo no real queda marcado lo suficiente para recordarnos la diferencia que hay entre uno y otro, para hacer ver que no pertenecen al mismo orden, pero a la vez es lo suficientemente

estrecho para que lo otro sea una amenaza para lo real. Es una estrechez que convertiría a esa frontera más en un lugar de encuentro que de separación, si puede concebirse como un lugar de ruptura, pero no solo en un sentido de separación sino de quiebre de lo que tenemos preconcebido, una ruptura provocada por la irrupción de lo que no esperaríamos que sucediera ni creímos posible.

En “Mona”, el límite está figurado en la metaficción, nos encontramos con una estructura en abismo pues un primer narrador nos cuenta que ha recibido un testimonio escrito por el protagonista de la historia, ese testimonio se convierte en una narración dentro de la anterior y, a la vez, en la narración principal de los hechos que llevaron a Ramón Fernández a querer destruir la famosa pintura y, con ello, a la cárcel en donde encontraría la muerte. Al ser una narración en primera persona, la subjetividad del narrador pone en duda lo que nos puede contar, a eso se le suma que fuera de su testimonio se duda de la cabalidad del personaje, generando así el sentimiento de vacilación hacia lo que dice, que sería propio de lo fantástico. La duda de los posibles errores o falsedades que puede contener la narración subjetiva se refuerza con las notas al pie de página que han incluido varios lectores y editores a su testimonio, en las que muchas veces se aclaran errores en la historia y hasta hay notas que se corrigen unas a otras, reforzando la sensación de incertidumbre sobre lo que leemos.

Es en palabras de Fernández que nos enteramos de un amorío que tuvo con una mujer que se hacía llamar Lisa, dicha mujer resultó ser la mismísima Gioconda que a su vez era Leonardo da Vinci encarnado en ella para poder vivir mientras viviera su obra. Todas estas cosas solo las sabemos por voz del autor y son cosas que rompen con las normas de nuestra realidad. Es eso “otro”, lo oculto, que puede relacionarse con lo ominoso de Freud, que se relaciona con el surgimiento de algo que antes se encontraba reprimido. Muchas teorías de lo fantástico establecen una relación con el texto sobre lo ominoso o lo siniestro (“Das Unheimlich”) de Freud; cuando hablamos de sus límites también es aplicable.

Andrew Bennett y Nicholas Royle en el apartado “The uncanny” de su libro *Introduction to Literature, Criticism and Theory*, resumen que:

has to do with a sense of strangeness, mystery or eeriness. More particularly it concerns a sense of unfamiliarity which appears at the very heart of the familiar, or else a sense of familiarity which appears at the very heart of the unfamiliar. (34)

Así, Arenas se vale de algo tan familiar como la famosa pintura de Da Vinci y la figura del pintor para crear con ellos sucesos nada familiares. Bennett y Royle enlistan una serie de formas en las que puede aparecer lo ominoso, entre las que se encuentra el Animismo, que implica darle vida e incluso características humanas a un objeto inanimado, como ocurre con la pintura que cobra vida cuando no tiene que ser vista en el museo para pasearse por el mundo en busca de amoríos y también está presente al permitir que el pintor regrese a la vida por medio de la pintura. Otra de las formas que encontramos en esa lista tiene que ver con la ambigüedad sexual, siendo usual que los entes malignos de las historias o los que nos producen extrañeza tengan rasgos sexuales ambivalentes. Así, el protagonista, desde el inicio no sabe cómo referirse a Lisa, si como “él” o “ella”, pues es la protagonista de la pintura y el pintor de ésta al mismo tiempo: “Ella sabe dónde estoy y de un momento a otro vendrá a aniquilarme. Pero, digo ella, y tal vez deba decir él; aunque tampoco sea ésa, quizás, la mejor manera de llamar a esa cosa” (Arenas 77). Esa ambigüedad se presenta en varios momentos de la novela dando señales de extrañamiento, sembrando la sensación de lo ominoso cuando, por ejemplo, paseando en motoneta con Lisa cree ver su rostro convertido en el de un viejo: “Hubo un momento en que en vez de su cara creí ver la de un anciano espantoso, pero pensé que aquello no era más que los efectos de la velocidad que distorsiona cualquier imagen” (82). La muerte es otra de las representaciones de lo ominoso, y en esta historia tenemos a un pintor muerto que reencarna en su obra más famosa, el cual quiere llevarse a la muerte al protagonista, quien finalmente muere de manera misteriosa.

Victor Bravo, apegado a la teoría de Todorov, recuerda lo que él dice acerca de ese sentimiento de

lo fantástico que no puede prolongarse demasiado, entonces busca una respuesta a qué sucede entonces al sostener el límite de ese modo, sin disolverlo ni separarlo de nuestro mundo:

Cuando no se reduce, cuando persiste como uno de los elementos de la textualidad, lo fantástico se hace insostenible y se reduce en el horror, en la irrisión o en el absurdo; lo fantástico, por otro lado, aparece y persiste en el discurso paródico, como una de sus marcas. (41)

De lo anterior podemos concluir también que lo fantástico no siempre implica miedo y que también puede desembocar en la risa, en el absurdo o ser parte de una parodia. En este segundo viaje nos lleva a la risa y también es una historia de terror cuando siembra la posibilidad de que mataran a Ramón Fernández. Pero, ¿cómo es que dos emociones que consideraríamos opuestas pueden estar presentes en una misma narrativa? Dice Bravo:

Si, como diría Lezama, "lo lúdico es lo agónico", lo cómico, diríamos nosotros, es lo trágico; todo humorismo auténtico esconde el horror, o el absurdo quienes, para impedirnos el abismo irreparable de la locura, nos tienden siempre —como única y engañosa tabla de salvación— el más benévolo de sus implacables rostros: la irrisión.

Para el autor, extender la sensación de lo fantástico es insostenible y genera en nosotros ese sentimiento de horror o de risa, así también, en un punto el horror o el absurdo se vuelven difíciles de asimilar para nuestra mente, encontrando a la risa como única salida. Es por eso que la horrible imagen de una hermosa mujer que de pronto toma la forma de un viejo sosteniendo una daga y a punto de matar al protagonista para aventarlo a un pantano, acaba por volverse irrisoria, y todavía más cuando su intento de asesinato, de manera absurda, se convierte en un encuentro sexual en el que retoma su forma femenina:

Ella en ese momento se tendía desnuda sobre el fanguizal.

—Que no se diga —dijo apenas sin mover los labios— que no nos despedimos de forma amistosa. Y haciéndome una señal para que me acercara siguió sonriendo a su manera, con los labios cerrados. (99)

La imagen perturbadora del asesino que se recuesta para ofrecer una despedida sexual es aderezada con el rasgo más característico de *La Mona Lisa*, su enigmática sonrisa, cerrando la escena con un acto paródico.

Linda Hutcheon en su artículo "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática de la ironía", define la parodia como un fenómeno intertextual pues "no puede tener como 'blanco' más que un texto o convenciones literarias" y su intención tradicional a nivel pragmático es "provocar un efecto cómico, ridículo y denigrante" (178). Para Booth, la parodia es "en la que se imita y desfigura el estilo de la víctima" (168); entiéndase "víctima" en el mismo sentido que utiliza el término para definir la sátira. Finalmente, para Bravo:

La parodia es, podría decirse, el discurso que mejor pone en escena la alteridad pues su sentido último, tal como lo ha demostrado Bajtin, es develar la dualidad del mundo: frente a la ley, la risa; frente a la seriedad, la irrisión; frente al rostro, la máscara. (45)

En el caso de esta narración, serían al mismo tiempo dos objetos los que Arenas utiliza como el "blanco" o la "víctima", Leonardo Da Vinci y *La Gioconda*. De acuerdo con la definición, ambos son imitados de un modo desfigurado por la manera en la que encarnan la construcción del personaje de Lisa y por la manera en la que se metamorfosean de manera varia en múltiples momentos de la historia, el efecto que tienen como resultado es el de un personaje múltiple, cómico y ridículo que linda con lo grotesco y lo aterrador. La figura icónica de Leonardo Da Vinci termina por ser en esta historia un viejo rabo verde que se vale de la máscara de Mona Lisa para conquistar a cuantos hombres pueda mientras la pintura exista. Es indudable que Reinaldo Arenas busca provocar un efecto cómico, ridículo y denigrante al convertir al genio Leonardo da Vinci en su famosa pintura

y a ambos en una ninfómana dispuesta a asesinar a quien descubra su secreto.

En conclusión, podemos ver que, en "Mona", Arenas nos brinda un relato que se vale de la parodia de dos personajes icónicos en la cultura para construir un relato que es a la vez fantástico, de horror y humorístico. Para esa extraña combinación de tópicos se vale de mecanismos como la parodia, la metamorfosis, la metaficción y la estructura en abismo, e incluye temas como el miedo a la muerte, la ambivalencia sexual, la sexualidad desmedida y la locura. Regálandonos, finalmente, una historia que puede calificarse de rara y al mismo tiempo es indudablemente rica y fascinante. Finalmente, es una historia de misterio cuya resolución, al quedar en la ambigüedad de lo fantástico, queda pendiente o en manos de quien la lea.

Referencias

- Arenas, Reinaldo. "Segundo viaje. Mona". *Viaje a la Habana*. Mondadori, 1990
- Bennett, Andrew y Royle, Nicholas. *Introduction to Literature, Criticism and Theory*. Pearson, 2004.
- Bravo, Victor Antonio. *La irrupción y el límite*. UNAM, 1998.
- Booth, Wayne C. *Retórica de la ironía*. Taurus, 1986.
- Freud, Sigmund. "Lo ominoso (1919)". *Obras completas XVII. (1917-1919) De la historia de una neurosis infantil y otras obras*. Amorrortu Editores, 1979.
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía.". *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*. Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1992
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, 1981.