

La muerte como memoria en *El palacio de las blanquísimas mofetas*

Ileana Zéndegui

Barry University

*Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes,
ese montón de espejos rotos.*

Jorge Luis Borges

La memoria de la muerte encarnada en un narrador que asume su identidad podría ser una aproximación de lectura en *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1980), de Reinaldo Arenas, texto literario que, por alucinante o fantástico que parezca, responde a una visión campesina del mundo cubano donde, según palabras del propio autor, los muertos, los duendes, las brujas y los fantasmas forman parte cotidiana de la vida y de la naturaleza (Ette 70).

Desde la primera oración del texto, el lector deberá compartir con Fortunato su visión fantasmagórica del mundo en que habita y aceptar a la muerte como una presencia semejante a la del ser humano: “La muerte está ahí en el patio jugando con el aro de una bicicleta, . . . el día y la noche y lo que no es ni el día ni la noche lo pasa la muerte con el palo y el aro: dándole vueltas al patio” (*EPBM* 14).¹ De manera que la muerte gira en un círculo incesante e infinito (“ni el día ni la noche”) alrededor de la casa en la que conviven los personajes que el narrador va a llamar “criaturas”, o sea “seres vivos”, mientras él, ajeno al pánico que la muerte causa, observa cómo las “criaturas” se encierran en la casa buscando un refugio, obsesionadas todas por conservar la existencia. Sólo Fortunato y su prima Esther no temen a la muerte porque aparentemente ya están muertos, y por consiguiente no son “criaturas” amenazadas por el miedo a la inexistencia física. Sin embargo, para Esther P. Mocega, se trata desde el inicio de un mundo habitado por muertos,

¹ Para abreviar me referiré también a la novela como *El palacio* o las siglas *EP*.

al señalar que “el vocero e intérprete de las desdichas y vicisitudes de las criaturas de *El palacio* . . . está muerto, como ellas, antes de que se inicie el relato” (Miyares 82), perspectiva que el propio narrador va a sugerir a lo largo del texto, como en sus diálogos o autodiálogos con Esther: “Tú y yo . . . con todo el tiempo del mundo para atravesar los recuerdos que nos hemos inventado” (*EP* 331). Según las palabras de Fortunato, su relato es una invención de la memoria para llenar el tiempo de la eternidad que deberá compartir con su prima Esther, su otro yo.

La escritura imita el proceso del pensamiento para recuperar los recuerdos acumulados en los archivos de la memoria; de ahí las repeticiones y las distintas versiones de un mismo recuerdo, la atemporalidad, la superposición de los tiempos, la circularidad y la discontinuidad. En un estudio sobre la obra de Arenas, Ottmar Ette señaló que, en conjunto, se trata de una “inmensa máquina narrativa que simula el funcionamiento de la memoria humana, dirigiéndose contra su misma condición, la escritura”, al confundirse con la oralidad (Ette 128). En *El palacio*, la escritura se realiza desde la muerte como una memoria en la conciencia de Fortunato, en la que ya no existen las barreras entre lo individual y lo colectivo, la realidad y la fantasía, lo posible y lo imposible, lo real y lo irreal, lo mágico y lo espantoso, el espacio y el tiempo.

La conciencia de la memoria le sirve a Fortunato para crear otro mundo imaginario y ficticio dentro de la realidad referente, transformándola y recreándola a partir de sus propias obsesiones, la del escritor o intérprete del mundo. La escritura se desarrolla sobre un choque continuo de afirmaciones y negaciones, sin visión estática, sujeta por la palabra pero a la vez liberada de ella, para así poder deconstruirla. Se establece una relación dinámica entre el narrador-escritor y el lenguaje, en la que el mundo se construye a partir de un discurso que parece irse escribiendo ante los ojos que lo leen, liberándose en el mismo tiempo en que se elabora, para dejar a la palabra suelta, saltando, volando, sin ataduras, confundándose así con la

misma dinámica que mueve a los dos adolescentes, Fortunato y Esther, en el mundo de los muertos.

Al terminar la lectura de *El palacio*, el lector sólo va a conservar en su memoria el escándalo incesante de los personajes, o como le llama Fortunato, el “guirindán”, pero no puede grabar en ella secuencia alguna, ni siquiera un argumento literario, pues no existen. Y es que en esta novela nada es estático, las referencias a un mundo ordenado son nulas, pues cuando suponemos que algo ocurrió de una manera, aparecen otras posibilidades opuestas, y lo que se acaba de leer nunca es definitivo, sino cambiante e impreciso. Tampoco sabemos en qué momento los personajes están muertos o estuvieron vivos, o quién murió antes o después, y ni siquiera quién recuerda a quién, pues ellos existen dentro del pensamiento de Fortunato, quien se apodera de la palabra de todos para expresarse a sí mismo y buscar su propia identidad.

En entrevistas realizadas a Arenas, y también en sus ensayos, podemos encontrar claves que nos guían en la lectura de sus novelas, como en “Fluir en el tiempo”, donde escribe:

La vida, pues, transcurre en dos tiempos: un tiempo oficial (pomposo y discursante) que refleja la prensa, y un tiempo real (hambriento y humillante) que se refleja en el alma y en el estómago; y, por encima de todo, un gran tiempo detenido: *el tiempo de la autenticidad*. (NL 93-4)

Sobre esa apreciación del tiempo Arenas estructura esta segunda novela de su pentagonía,² que apunta hacia una visión metafísica y trascendente del mundo, hacia otra realidad atemporal que no puede definirse en la corporeidad, a pesar de la importancia que pueda tener en ella el mundo tangible.

² La pentagonía está compuesta por las novelas: *Celestino antes del alba*, *Otra vez el mar*, *El palacio de las blanquísimas mofetas*, *El color del verano* y *El asalto*.

El tiempo “oficial” y “pomposo” pertenece a la realidad artificial creada socialmente para falsear y ocultar una realidad más profunda, y se representa en el texto por medio de los recortes de periódicos de la época (noticias políticas, anuncios publicitarios, consejos de belleza, avisos meteorológicos), formando parte de los “temibles mamotretos (que) resumen . . . lo fugaz” (*NL* 97).

El tiempo “hambriento y humillante” pertenece a la corporeidad del ser, a la lucha por la sobrevivencia, a la necesidad de soportar el infierno que “somos nosotros, mirándonos” (*EP* 117), y al caos social fomentado por el propio hombre: desolación, desamparo, abuso, injusticia, odio, maldad e incomunicación, situaciones todas representadas en *El palacio*.

El tiempo detenido *de la autenticidad* correspondería en la novela al que comparten Fortunato y Esther en la búsqueda de la libertad absoluta, después de optar por la muerte, es decir, por la desaparición de su imagen corporal. Es un espacio biocéntrico que pertenece a la intemperie y a lo puramente natural, y que les permite a los adolescentes liberarse de las limitaciones del cuerpo físico, caminar por las profundidades de las aguas y los ríos, volar por encima de las nubes y los árboles, o entrar libremente en el mundo de los vivientes, y salir libremente de él. Pero este tiempo, que según Arenas gira alrededor de los otros dos, se abre sólo ante la poesía, —o mejor la *poiesis*, su raíz etimológica—,³ en el sentido de la “creación”, del hacedor de algo por medio de la sabiduría y el conocimiento, nivel que establece la relación incondicional y absoluta entre los dos adolescentes, que conviven en el reino de lo invisible, en una nueva realidad que les permite entregarse a la ensoñación y establecer una nueva conexión con el universo y la naturaleza como forma de conocimiento:

³ El término “poiesis” aplicado a la obra de Arenas fue usado por el profesor Reinaldo Sánchez en el seminario que impartió sobre Reinaldo Arenas en 2002.

Ellos investigan los tallos . . . Las extensiones sin límites donde fría la luna ilumina sin reflejarse. Ellos danzando, ellos fluyendo hacia la luna. . . . Recogen . . . piedras inclasificables, estrellas. Ellos con grandes cántaras por el cielo, recolectando, riéndose. Totalmente defraudados, infinitos y juntos. (*EP* 136)

Esta relación poética que se establece entre estos adolescentes traspasa los límites del realismo mágico o de lo real maravilloso, pues sabemos que Arenas rechazó ambos conceptos literarios por considerarlos como interpretaciones que responden a un complejo hispanoamericano de inferioridad cultural. En cambio, en la creación o *poiesis* —que sería en Arenas lo mismo que la búsqueda de la libertad—, “el poeta, oficiando de pequeño dios o ángel caído, logra finalmente expresarse, es decir, ser” (*NL* 103), pues, como señala María Negrín, Arenas crea su obra en un tiempo sin medida, en el “tiempo de la poesía y de la memoria que transcurre en un presente eterno” (Negrín 11).

En el ensayo “Desgarramiento y fatalidad en la poesía cubana”, Arenas expresa la relación que se trasluce entre la poesía (entendida por él como “especulación” o “creación”) y el universo de libertad inventado por Esther y Fortunato. Para Arenas, y en consecuencia para los adolescentes de la novela, la poesía “es el lenguaje de la belleza y el desgarramiento”, con el que se logra “un sitio en la eternidad”, “la dicha (la fatalidad) de perdurar, de quedar como espíritu, como conciencia”, “lo que justifica que hayamos tenido un pasado”, “lo que queda después del derrumbe”, es el “reto al horror, triunfo de la pasión, la magia y la memoria”, y lo que queda más allá “del avance de las hordas en —o desen-capuchadas” (*NL* 100-2). Así, la poesía, la magia y la memoria inventada triunfan a través de Fortunato y Esther, a pesar del horror de la existencia corporal que tuvieron que compartir en un mundo despiadado y grotesco.

Por otro lado, la obra literaria de Arenas está permeada de corrientes filosóficas tanto occidentales como orientales, que nos ofrecen claves importantes de lecturas. En un estudio previo sobre *El palacio*, señalé la relación del pensamiento de Arenas con el existencialismo sartreano en relación a tres de los temas fundamentales de éste: la existencia del Mal, el acoso de la mirada ajena, y la libertad como fuerza indestructible (Zéndegui 13). Es preciso destacar ahora, además, sus relaciones temáticas con la obra de Schopenhauer, como se observa en su tratamiento de la miseria y la irracionalidad de la existencia humana, la injusticia, el sufrimiento, la maldad, la melancolía, la locura y la memoria, pero en especial en el planteamiento de la inconsistencia y el carácter engañoso de la llamada realidad, y la posibilidad de que dicha realidad no sea más que la representación de una consciencia.

Si para Schopenhauer “el mundo de la razón es un mundo de sueños y de engaño” (López 4), para Arenas la vida es la imagen del sueño de la memoria; si el filósofo usó la metáfora del “velo de Maya” para referirse al carácter engañoso de la visión de los vivientes, como señala López de Santamaría (4), Arenas desarrolló la metáfora de la inexistencia de los vivientes, al convertir a Fortunato en memoria errante y hacerlo capaz de transformar los recuerdos inventados en un mundo literario, función privilegiada al oficio del escritor quien, según comentó Arenas, “es sencillamente un ser que maneja un mundo de fantasmas y un lenguaje absolutamente abstracto como son las palabras” (Ette 129).

En efecto, Fortunato maneja a sus criaturas como si fueran fantasmas, transfiguraciones de sí mismo, pues sólo él posee la consciencia del poder sagrado de la palabra y de la invención poética, por haber sido “tocado por el misterio” y ser “un monstruo, un aborrecido, un artista, un dios” (*EP* 154), tal como lo expresa en varios momentos del texto, como en la escena donde

recibe los balazos que le disparan por la espalda los soldados del dictador Batista, y descubre que su papel es ser el vocero de la criaturas que lo han rodeado:

Y fue entonces, ahora, cuando comprendió . . . que él hacía tiempo que había dejado de ser él para ser todos; porque él era como el receptor de todos los terrores y, por lo tanto quien mejor podía padecerlos. . . . Él era el traidor, el traficante, el encargado de dar testimonio . . . El intérprete cuya labor culminaba al llegar a su máxima agonía, al difuminarse, al desaparecer barrido por la furia del fuego. (*EPBM* 360-1)

La representación de un mundo imaginario a través de la palabra se convierte en la misión eterna de Fortunato, después que abandona su experiencia física y se convierte en una memoria libre, estado que le permite descubrir la identidad esencial que une a los seres. De ahí su necesidad —como receptor del “mundo” — de deshacer su memoria en el mismo instante en que la inventa, y desmontar constantemente la narración para reconstruir otro discurso con el que se pueda acercar a la experiencia humana colectiva que le tocó vivir. Su orfandad infantil y existencial —la madre “se largó para el extranjero” (*EP* 114), Estados Unidos, y allí se quedó “fregando platos”, “limpiando pisos”, “cuidando muchachos cagados y limpiando *kulos* de viejos” (*EP* 291), dejándolo al cuidado de unas tías que lo consideraban una “bestia” y un “caballo” (*EP* 99), abandonado por un padre que nunca conoció, más la ausencia de la mirada de Dios, pues “Dios no existía o existía sólo en el engaño de los otros, en sus estafas sucesivas” (*EP* 48) —, unida a un deseo inmenso de venganza, lo llevan a escribir las memorias imaginadas de las “criaturas” que lo conminaron a rebelarse como una forma de redención o enlace religioso con ellas, en el sentido etimológico de la palabra “religión”, o sea re-unión.

Sin embargo, esa re-uni3n es una aporía, como se comprueba al final de la novela, pues aunque desde ni3o ya Fortunato haba asumido el espanto de todos los miembros de su familia, el camino que 3l y Esther emprenden se opone radicalmente al que toman los otros. Mientras los adolescentes optan por la voluntad de morir para ser libres, las “criaturas” luchan por una sobrevivencia mezquina y egoísta, lo que les niega el acceso a otras dimensiones de la existencia y los condena al “cacareo” eterno, a un camino sin salida.

Si el narrador y todos los personajes est3n muertos desde el inicio, como plantea Mocega, la novela podr3a comenzarse a leer en la sexta agon3a, o sea en las p3ginas finales que relatan la muerte de Fortunato y la liberaci3n de su imagen f3sica o forma, o sea a partir del momento en que Fortunato asume el papel de vocero y comienza a inventar sus recuerdos. En efecto, la narraci3n no tiene comienzo ni fin, el libro puede abrirse en cualquier p3gina, no importa qui3n habl3 antes o despu3s, pues se trata de un desdoblamiento de la realidad, la cual se multiplica, se afirma y se niega, se crea y se destruye como en un palimpsesto infinito de espejos rotos, que nos remite a la met3fora que emplea Borges para referirse a la memoria. Y en ocasiones el texto parece recordarse a s3 mismo, como cuando Fortunato se posesiona del pensamiento de Esther ya muerta mientras recuerda otras versiones de entierros relatadas en un libro de Fortunato, que no es otro que *El palacio*:

Ah, si hubiese habido campanas. Si como en otros tiempos y en otros sitios —esto lo hab3a le3do en un libro de Fortunato— las campanas repicasen al viento cuando alguien hermoso y joven, mor3a —por si acaso era un 3ngel. . . . As3 pensaba, tras el cristal cerrado, y o3a el trotar de los caballos, delante, conducidos por los primos del campo, y el ascendente murmullo de la gente, detras, a pie. (*EPBM* 127-8)

En la “Primera Agonía”, el personaje de la muerte que juega en el patio ejerce una especie de hechizo sobre Fortunato y Esther, cuando aún los adolescentes compartían las desgracias de la vida cotidiana. Por un lado, la muerte juega en la intemperie, fuera de la casa maldita que ellos habitan. Por otro lado, la muerte es inmadura, pues sólo le interesa jugar, hacer travesuras, reírse a carcajadas y burlarse del miedo que sienten las “criaturas” por ella, precisamente lo mismo que le gusta hacer a Fortunato. Cuando las “criaturas” cierran las puertas y ventanas de la casa, Fortunato, irreverentemente, le lanza un mosquitero a la muerte que “le cayó encima y se le enredó entre los brazos y la cabeza” (*EP* 15), y así “el aro de la bicicleta salió rodando sin que ella lo pudiera controlar con el palo . . . hasta que al fin pudo desembrollarse” y “muy despacio, caminó echando mil chispas hasta la puerta. Y cogió el aro, y siguió dándoles vueltas y más vueltas” (*EP* 15), pero la muerte, triunfante ante la agresión de Fortunato, “muerta de risa” le “hace murumacas detrás de las persianas” (*EP* 16). Esa noche aprovecha Esther para acercarse a ella y hablarle, escena que sólo Fortunato —como doble de Esther— es capaz de percibir.⁴ Parece que en este momento se establece un secreto entre Esther y la muerte, pues ésta “subía y bajaba la cabeza como diciendo sí, sí”, y “la miró, rápido, y luego se quedó con la cabeza muy baja” (*EP* 21), extrañada quizás de que un ser en plena belleza juvenil se le ofreciera voluntariamente con tal entusiasmo, bailara de alegría, y dejara a la madre desesperada, conversando “con los demonios y con los ángeles y con los duendes y con las bestias” (*EP* 21). La muerte les hace creer que es tan infantil, vulnerable y dubitativa como ellos, y que más allá de la forma física se puede seguir jugando y haciendo travesuras. Además, la muerte tiene el poder de aterrorizar a los adultos, en especial a la abuela Jacinta y a Polo, el

⁴ Varios críticos ya han señalado la dualidad entre Esther y Fortunato.

abuelo, que representa el símbolo del poder patriarcal en la novelística de Arenas. Quizás esas percepciones le hicieron creer a Esther que la muerte sería una gran aventura.

Una vez que la muerte acepta a Esther por la propia voluntad de ésta, los dos adolescentes descubren —por ser idénticos— que la liberación de la forma física les permitirá trascender hacia otra dimensión, y les abrirá el camino a la inteligencia (la luz) y a una realidad más liberadora, según sus percepciones. Después de su entierro, y desde el sepulcro, la adolescente expresa su desgarramiento poético respecto de la vida, su ruptura con ésta, melancólica y valerosa, aunque resentida por la estafa que fue el cuerpo físico. Esther se contempla a sí misma y a los seres vivientes dentro del sarcófago, y luego desde la tumba, sintiendo “sobre su cuerpo la humedad olorosa de junio” y “una necesidad inmensa de darle las gracias a su madre, de comunicarle su alegría” cuando “la tierra comenzaba a cubrirla”, hasta que finalmente quedó sola, “con aquella extensión maldita, con aquel cuerpo que la había acosado” (*EP* 130), mientras Fortunato transfiere el pensamiento de ella a la palabra (al libro que escribe), momento en que se funden en una sola voz:

Sola, con el cuerpo que esclaviza, que humilla, que limita, . . . Aún por un tiempo quiso saber cuál era el fin de su maldición. De aquel cuerpo que ella había arrastrado, que ella había tratado de poner al fresco, junto a la ventana; que ella había bañado, entalcado; . . . que ella había perfumado; que ella había vigilado solícita, atenta, austera, celosa, para que no se convirtiera en algo desproporcionado, grotesco, deforme; . . . y que, a pesar de todo, seguía siempre reclamando, pidiendo, acosándola, enloqueciéndola. . . Con aquel cuerpo, maldito y joven, que ella en la oscuridad acariciaba, le otorgaba placeres insólitos, se dejaba arrastrar por él. . . Y aún así, aún así, seguía pidiendo . . . Y aquel cuerpo

ingrato pagaría todos los sacrificios que ella había hecho por él, envejeciendo, secándose, arrugándose; pestilente y engarrotado, y pidiendo siempre más, más, más. ¿No era para aniquilarlo? ¿No era aquella la verdadera maldición, el peor enemigo, quizás el mayor de los fraudes? (*EPBM* 131)

La esencia del ser que fue Esther observa su cuerpo, que comenzará a descomponerse, y éste se convierte en el objeto de la mirada de sí misma, por su otro yo. Sin embargo, el amor auténtico pero distanciado que siente por la madre le permite regresar de vez en cuando al espantoso sitio que “su sabiduría” adolescente le hizo rechazar, para ser vista y escuchada por ella, convivencia nada sobrenatural, según expresó Arenas en una entrevista: “vivimos con los muertos: ellos forman parte de nuestra vida, como la muerte” (Ette 70).

Fortunato y Esther nos evocan a otro adolescente de la literatura, a Ferdydurke, del escritor polaco Witold Gombrowicz.⁵ Los tres optan por detener el proceso de la adultez e instalarse en un punto que les permita contemplar el mundo desde instancias infantiles, para así poder defender la subjetividad amenazada por el mundo de los adultos, tan estratificado y definido que no admite “escapatorias”. Según Ernesto Sábato, Ferdydurke retorna a la inmadurez de su infancia, sitio privilegiado, pues la inmadurez:

no es otra cosa que el espíritu dionisiaco, la potencia oscura que desde abajo, como fuerza inferior . . . presiona y a menudo rompe la máscara, es decir la persona, la Forma que la convivencia y la sociedad nos obliga a adoptar (una y otra vez porque nos es imposible sobrevivir sino mediante máscaras o formas). Y así como la Inmadurez es la vida (y por lo tanto la adolescencia, el circo, el absurdo, el romanticismo, la desmesura y lo barroco), la Forma es la Madurez,

⁵ Arenas posiblemente conoció muy bien la obra de Gombrowicz a través de Virgilio Piñera, quien además de ser amigo personal del escritor polaco, dirigió la reescritura al español de la novela *Ferdydurke* mientras se encontraba en Argentina.

pero también la fosilización, la retórica y en definitiva la muerte; una muerte (curiosa dialéctica de la existencia) que nos es imprescindible para vivir y entendernos. (10)

El lamento por la pérdida de la adolescencia y la necesidad de recuperarla mediante la literatura, es una obsesión que acompañó a Arenas en vida, y que transfiere a sus personajes de ficción; y, aunque en el caso de Esther y Fortunato esta fijación va más allá de lo físico, pues ellos se replantean un reencuentro con la vida desde otras dimensiones, ambos siguen representando la adolescencia, y se evitan lo que Arenas llamó “el insulto de la vejez” (AA 15). Ninguno se enfrenta al ocaso de la vida, a la desaparición de la belleza física, lo que para Esther representó un triunfo: “*así me han de ver siempre; joven y entre las flores*” (EP 76), mientras Fortunato lo explica así:

La sabiduría termina a los diecisiete años. Esther estaba en plena sabiduría cuando murió. Tenía trece años... Yo me asombraba de ver que en su cerebro cupieran tantas cosas que ya en el mío no se atrevían ni a asomarse. Me asombraba. Pero enseguida me daba cuenta de que estaba en la edad de la sabiduría. Después se embrutece uno. Si se fue una niña, somos una mujer: y ya no tenemos salvación. Si se fue un muchacho, somos un hombre y ya no hay escapatoria. Pero cuando se está por ser se poseen todos los conocimientos, todos los terrores, sin que nos decidamos por ninguno. Se puede ser lo que uno quiera, y si se quiere, no ser. Porque entonces nada importa. (128)

Fortunato, con menos de ocho años, gritaba que quería morir (EP 50), acosado ya por el espanto y la estafa de la vida, y hasta el momento de su muerte mantuvo su inmadurez, según la versión que darán de él algunas de las criaturas de *El palacio*: un ser impredecible, grotesco y

terrible, que come lagartijas con pan, guarda botellas podridas debajo de la cama, tira piedras a capricho, se arranca la cabeza y la tira desde arriba. En *Ferdydurke*, la “Forma” es la persona, la máscara, y eso es, precisamente, lo que rechaza Esther, quien renuncia a la plenitud de su vida, convencida de que la sabiduría es igual a la inmadurez, mientras que la madurez es igual a la máscara.

En la tercera parte de la novela entramos en el escenario de lo imposible e irrepresentable, la “Función” o “el palacio de las blanquísimas mofetas”, título “ridículo” y “burlón”, según comentó el autor, pues no hay palacio, sino un espacio intolerable y espantoso, que es la misma casa de la infancia, o sea la casa maldita llena de “bestias”, “demonios” y “fantasmas”, pero donde ya todas las “criaturas” han aceptado la presencia de la muerte como personaje central.

Semejantes a las mofetas, animales que segregan un olor fuerte y fétido desde sus glándulas anales cuando se ven amenazadas, las “criaturas” confluyen en *El palacio* destilando cada vez más su veneno a través de sus maldiciones, todas furiosas ante la desgracia eterna de vivir enlazadas a las mismas calamidades que padecieron en vida y a los mismos seres.

El escenario de la “Función” se abre con Esther-muerta, irrumpiendo con su vuelo desde un espacio alucinante e irreal: las “mujeres desnudas salen como si fueran lagartijas”, y los “demonios se enmorecen de la risa” y “termina el día y empieza el día, y es todo un fuego helado”, y entonces ella y Fortunato salen con “las alas soltando chispas y el pico bien abierto” para inflarse; se elevan haciendo “el papel de pitirres” y se confunden entre “los pájaros que van y vienen quién sabe para dónde y de dónde”, para caer “como siempre, en el Palacio de las Blanquísimas Mofetas”, donde todos, “alineados” y “provistos de largas garrochas”, los aguardan “para comenzar, otra vez, el espectáculo” de lo insoportable. Pero caen nuevamente

“en los brazos de las bestias”, que inesperadamente han comenzado a tomarles “cariño” por considerarlos “irrecuperables” (*EP* 321). De manera que en su viaje hacia el palacio infernal de las máscaras, Esther y Fortunato deben atravesar otros infiernos y, como siempre, burlar los espacios, los distintos escenarios, pues ni como entes invisibles pueden confiarse al entorno que les rodea.

Es el teatro de la muerte, de lo irreal y las sombras, donde las voces no tienen otra alternativa que la de continuar el camino que se trazaron a sí mismas, el destino de la mosca: “revolver la carroña” (*EP* 25). Sólo Esther y Fortunato son capaces de abrir un espacio conversacional, lo que les permite entablar diálogos poéticos sobre la existencia. Pero, como siempre sospechó Fortunato, “no hay escapatorias” (*EP* 128), pues están condenados a recordar un pasado aborrecible. Las “criaturas”, por su parte, continúan con sus mismas pesadillas existenciales, en especial Adolfina, obsesionada con la fantasía de ser la más hermosa entre las mujeres, la amada y deseada carnalmente por los hombres, pero sólo correspondida por el coro de príncipes que la persiguen repitiendo estrofas de *El cantar de los cantares* de Salomón, poema cuya estructura Arenas casi reproduce en *El palacio*.⁶

Fortunato y Esther aparecen y desaparecen dos veces durante la representación. En la primera aparición, el resto de los personajes se convierte en bosque, se petrifica en piedras, mientras los primos, Tico y Anisia, representantes de un mundo infantil intrascendente, se hacen río. En la segunda aparición, las criaturas se convierten en torres, atalayas y castillos, y parecen irreales. Así, en el delirio de la memoria de Fortunato —la representación de la “Función”—, las criaturas humanas se funden con los elementos de la naturaleza: piedras, ríos, bosques, nubes, y lluvia, momento en que se borran definitivamente los límites entre lo natural y lo sobrenatural,

⁶ El cantar de los cantares está dividido en cinco cantos, más un prólogo y dos apéndices, mientras El palacio se divide en un “Prólogo y Epílogo” más cinco agonías. En ambos, la mujer simboliza la sabiduría.

entre la vida y la muerte, entre lo real y lo irreal. Aquí, las vivencias padecidas por todos encuentran su verdadero escenario: la petrificación, la fundición en un paisaje de memoria trágica.

La “Función” puede considerarse como una síntesis teatral del texto, y tal vez resultaría factible y muy interesante su representación escénica mediante la “encarnación” simbólica de las voces, pues éstas sólo existen en la memoria de Fortunato, o sea en la muerte. Si bien las voces se mueven, brincan, gritan, la incomunicación entre ellas es total. Todas monologan incoherentemente, pues los señalamientos de diálogos no tienen conexión unos con otros, y las palabras han perdido toda su contextualidad y sentido semántico, ya que cada personaje es la caricatura de sí mismo y del otro. Más allá de una re-uniión, es el desencuentro y la danza con la muerte, pues todos los personajes representan la alucinación de la existencia.

La “Función” podría analizarse siguiendo parámetros del teatro postmoderno: la intertextualidad, la perversión, la deformación, la decreación, la fragmentación, la discontinuidad y la resistencia a la interpretación (Toro 27). En este espectáculo anti-teatral, la actuación de los personajes no admite mimesis, de manera que las voces-personajes están liberadas de la mirada del otro (el público), y sólo al lector se le ofrece la posibilidad de múltiples lecturas semánticas, todas ambiguas y posibles.

El sentido del teatro en la novelística de Arenas (o sea la representación de las máscaras y las transfiguraciones humanas), responde a la esencia del teatro clásico que, para el autor, sintetiza la tragedia existencial del ser humano, o sea la presencia de la muerte, pues:

Más allá de los temas de la rebelión, de la venganza, el centro de la tragedia griega es la muerte de los personajes. Dentro del ser humano hay un desequilibrio existencial desde que nace: tenemos una necesidad de infinito desde un cuerpo

finito, nacemos para la eternidad pero somos mortales. De ahí parte el hombre antes de fijarse en las otras circunstancias terribles de su existencia, tales como la de que un ladrón entre y te robe la máquina de escribir, o que un dictador tome el poder por cien años. (Ette 71)

Podríamos sugerir que tal como Esther y Fortunato se proyectan hacia otra dimensión por medio de la muerte, el texto de *El palacio* hace lo mismo a partir de su propia deconstrucción, replanteándose a sí mismo como representación teatral, como un metalibro, y que Fortunato (el escritor-narrador homodieético) descubre que él también necesita liberarse de la escritura y del texto, zafar los amarres que lo atan al mundo de los vivos y de la memoria de la muerte, en un acto de total liberación existencial.

Obras citadas

- Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 1992.
- . *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Barcelona, Tusquets, 2001.
- . *Necesidad de libertad*. Miami: Universal, 2001.
- Ette, Ottmar, ed. *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1992.
- López de Santa María, Pilar. *Introducción. El mundo como voluntad y representación*. Por Arthur Shopenhauer. Trad. Pilar López de Santa María. Madrid: Trotta, 2003. Google Book Search. Web. 15 Sept. 2011.
- Mocega González, Esther. "Invención y revelación de la realidad en *El palacio de las blanquísimas mofetas*". *Reinaldo Arenas: Alucinaciones, fantasía y realidad*. Eds. Julio Hernández-Miyares y Perla Rozencvaig. Glenview ILL: Scott, Foresman/Montesinos, 1990.
- Negrín, María Luisa. *El círculo del exilio y la enajenación en la obra de Reinaldo Arenas*. United Kingdom: The Edwin Mellen Press, 2000.
- Sábato, Ernesto. *Prólogo. Ferdydurke*. De Witold Gombrowicz. Barcelona: Edhasa, 1984.
- Toro, Alfonso de. "Semiosis teatral postmoderna: intento de un modelo", *Gestos* 9:5 (1990): 27.
- Zéndegui, Ileana. *La narrativa postmoderna de Reinaldo Arenas*. Lewiston, Queenston, Lampester: The Edwin Mellen Press, 2004.