

The Pennsylvania State University

The Graduate School

Department of Spanish, Italian and Portuguese

**EL ESPEJISMO DEL EXILIO EN LA ERA POSNACIONAL.**

**MARIO BENEDETTI, ZOÉ VALDÉS Y LEOPOLDO MARÍA PANERO.**

A Thesis in

**Spanish**

by

Natalia Navarro-Albaladejo

© 2004 Natalia Navarro-Albaladejo

Submitted in Partial Fulfillment  
of the Requirements  
for the Degree of

**Doctor of Philosophy**

May 2004

The Pennsylvania State University

The Graduate School

Department of Spanish, Italian and Portuguese

**THE MIRAGE OF EXILE IN THE POSTNATIONAL ERA.**

**MARIO BENEDETTI, ZOÉ VALDÉS AND LEOPOLDO MARÍA PANERO.**

A Thesis in

**Spanish**

by

Natalia Navarro-Albaladejo

© 2004 Natalia Navarro-Albaladejo

Submitted in Partial Fulfillment  
of the Requirements  
for the Degree of

**Doctor of Philosophy**

May 2004

The thesis of Natalia Navarro-Albaladejo has been reviewed and approved\* by the following:

Aída Beaupied  
Associate Professor of Spanish  
Thesis Advisor  
Chair of Committee

Aníbal González-Pérez  
Edwin Erle Sparks Professor of Spanish

Julia Cuervo-Hewitt  
Associate Professor of Spanish and Portuguese

Thomas Beebee  
Professor of Comparative Literature and German

John Lipski  
Professor of Spanish and Linguistics  
Head of the Department of Spanish, Italian and Portuguese

---

\* Signatures are on file in the Graduate School.

## ABSTRACT

This dissertation examines the works of Mario Benedetti, Zoé Valdés and Leopoldo María Panero in their exiles through a reading of Homi Bhabha's *The Location of Culture*. There is evident in the works of Benedetti, Valdés, and Panero a tension brought about by the needs of the present (the acceptance of exile, the forging of a new life) and the pull of the past, made ever present by their ethical commitments to their countries of origin. The migratory movements that have transpired since the second half of the 20<sup>th</sup> century through the present era of globalization give immediate relevance to the dissertation.

**“Narciso ante su exilio”**: The chapter locates the topic of exile and identity in the context of the postmodernist experience, discourse and politics; it introduces the three writers and comments on the most important fact they have in common: the tension of living between two temporalities and spatialities. It is in that space of hybridity, in the splintered signification of the subject of representation, that the new political object is created.

**“Mario Benedetti en la primavera rota de su exilio”** presents Benedetti's only novel written in exile in the context of the rest of his literary career and of his political commitment as an intellectual. *Primavera con una esquina rota*, with its strong testimonial component and its advocacy of a definite assimilation to the new country, manifests the paradoxes of the experience of exile better than the poetry of the author in the same period. After experiencing exile the writer has to face the collapse of the

foundations that justify his fight for a redeeming politics. The tension articulated in the text exemplifies the presence of hybridity, a factor that before his exile he considered to be a flaw in an intellectual's work.

**“Zoé Valdés en su búsqueda pendular de la identidad”** locates this author in the context of Cuban contemporary writers and analyzes two of her most recent novels: *Querido primer novio* and *El pie de mi padre*. In view of her other works, these two novels contribute to mark a pendular movement in the career of this Cuban writer. This movement perfectly accounts for the need to fight for Cuban democracy and against Castro's regime and, at the same time, for the need to constantly reinvent oneself as an individual. Writing itself is in the novels of Valdés the space of self-reconstruction and her texts display the contradictions that the experience of exile imply.

**“Leopoldo María Panero y su manifiesto filial”** introduces the theme of insanity into the discourse of identity and exile. Aware of the poststructuralist theory, and committed to an asylum for more than thirty years, Panero conceives the insane subject as deterritorialized and engages himself in a radical critique of any institutionalized discourse. The text as the only space to prove himself alive and a palimpsestic notion of writing comprise this writer's poetics. His essays and the short story “Allá donde un hombre muere, las águilas se reúnen” are analyzed in this chapter. Borges is one of the main sources for this short story, which is, at the same time a literary manifestation of Derrida's “Plato's Pharmacy.”

**Conclusion:** This chapter compares and contrasts the different forms in which these authors have confronted the paradoxical experience of exile and explains how their discourses call for a change in the Western inclusion of the margins into its hegemonic discourse. I explore the significance of their constant reinvention through writing in the present moment in which the generalization of migratory movements is shattering the foundations of what has always constituted Western discourse.

## TABLE OF CONTENTS

AGRADECIMIENTOS .....	viii
1. Narciso ante su exilio.....	1
2. Mario Benedetti en la primavera rota de su exilio.....	42
1. Introducción: contextualización de Benedetti y su ética como escritor .....	42
2. La obra benedettiana y la crítica.....	46
3. <i>Primavera con una esquina rota</i> : pasado, presente y proyección de futuro en tensión en el exilio de Benedetti.....	50
3.1. Análisis de la estructura de la novela. ....	54
1. Segmento primero .....	58
2. Segmento segundo.....	59
3. Segmento tercero.....	60
4. Segmento cuarto.....	62
5. Segmento quinto.....	65
6. Segmento sexto .....	67
7. Segmento séptimo .....	70
3.2 Temporalidades en conflicto en la obra y su significación .....	70
4. Conclusión .....	86
3. Zoé Valdés en el péndulo de su identidad .....	93
1. Cuba y el exilio.....	93
2. Zoé Valdés en contexto .....	101
3. Valdés y la crítica: puntos de partida del análisis.....	105
4. <i>Querido primer novio</i> : el deseo del campo cubano.....	114
5. <i>El pie de mi padre</i> : el ajuste de cuentas de Valdés con su pasado y presente.....	135
6. Conclusión.....	151
4. Leopoldo María Panero y su manifiesto filial.....	156
1. Introducción.....	156
2. La esquizofrenia, Panero y su exilio.....	165
3. Bases filosóficas y proceso reconstitutivo en Panero.....	171
4. Panero y la posmodernidad .....	175
5. “Allá donde un hombre muere las águilas se reúnen”: en diálogo con la intertextualidad.....	178
5.1. Encuadrando la obra.....	178
5.2. Borges en el cuento .....	180
5.3 De los mitos a la deconstrucción: Derrida en Panero.....	184

6. Conclusión: Entre la dialéctica y la diseminación: la tensión de la subjetividad en Panero. ....	206
5. Conclusión .....	215
Bibliografía .....	234
1. Bibliografía teórica .....	234
2. Bibliografía sobre Uruguay y Benedetti .....	239
3. Bibliografía sobre Cuba y Valdés.....	242
4. Bibliografía sobre Leopoldo Panero.....	247

## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral es, al mismo tiempo, inicio y culmen de un proceso académico y de otro personal. El proyecto me ha permitido investigar e interrelacionar académicamente a tres autores que en formas y etapas diferentes han transformado mi acercamiento personal a la literatura. Sin el apoyo recibido para la investigación y escritura de estas páginas, este proyecto no habría pasado de ser más que una idea, o a lo sumo, un deseo.

Tengo que agradecer al Departamento de Español, Italiano y Portugués de la Pennsylvania State University por la oportunidad que me ha brindado de poder estudiar y aprender del magnífico elenco de profesores con que ha contado a mi paso por el mismo. Mi formación académica y humana se ha enriquecido notablemente gracias a la calidad intelectual del departamento y a la disponibilidad de los profesores para estar al servicio de los estudiantes. Mi agradecimiento más sincero a Aníbal González, Julia Cuervo-Hewitt y Thomas Beebee por su cercano seguimiento y comentarios a lo largo de la escritura de esta disertación. El empuje y la fe necesarios para completar este proyecto han venido siempre de la confianza que Aída Beaupied, directora de esta tesis, ha depositado en mí. La suya ha sido una presencia que me ha inspirado a continuar adelante, aun en los momentos de más hastío. Sus comentarios y apreciaciones han sido siempre muy precisos, apuntando a vías de investigación y consideraciones que han hecho este estudio más profundo y consistente. En su cercanía personal y solidez como mentora académica, Aída supone para mí un modelo a seguir.

Quiero agradecer también el apoyo de los colegas y amigos que me han acompañado a lo largo de esta experiencia doctoral, sin cuya amistad incondicional las fuerzas me habrían flaqueado muchas veces: Julio González, Antonio Jiménez, Tina Christodouleas, Mario Trujillo, y por supuesto, mi inseparable compañera de batallas, Silvia Alvarez. Compartir con ellos, y con mis demás compañeros las risas, ilusiones y miedos de estos años ha sido, con mucho, lo mejor de todo el proceso.

Y, aun en la distancia, quiero mencionar la importancia que mis padres y mi hermana han tenido directamente en esta tesis doctoral. En la búsqueda constante de mi identidad, tenerles a ellos presentes, en mi “exilio” voluntario, ha sido siempre punto de referencia indiscutible. Es precisamente la separación familiar y el alejamiento de mi espacio más querido lo que me ha hecho abordar este tema de investigación. En ese proceso, la constancia, el tesón y el amor al trabajo que mis padres me han inculcado han supuesto un indiscutible punto de partida. En ésa y en muchas otras maneras, mis padres y hermana siempre han estado, desde el otro lado del océano, inspirándome a seguir adelante.

## 1. Narciso ante su exilio

Desde el espejo

Mis ojos no me miran

Miran al tiempo (M. Benedetti. *Rincón de haikus*. 1999)

Uno está solo y lee, para buscar la compañía de otro que también está solo y por eso escribe... Uno está solo y crea una historia y la escribe para que los demás también sientan que están solos, y uno no sea más el solo del mundo. (Zoé Valdés. *Sangre azul*. 1998)

Y es que toda la literatura no es sino una inmensa prueba de imprenta y nosotros, los escritores últimos o póstumos, somos tan sólo *correctores de pruebas* (L. M. Panero. “Dos prefacios para un título” en *Palabras de un asesino*. 1999)

El fenómeno migratorio, que ha acompañado a la humanidad desde sus orígenes, cobra en el continente americano especial importancia por su continuidad histórica y también por la muestra textual que la migración ha dejado tras de sí. Los textos que han originado estos flujos migratorios a lo largo de la historia son no sólo legado histórico-social de incuestionable valía, sino también cifra del complejo y constante proceso de reconstrucción que el individuo lleva a cabo en estas migraciones; y esto en circunstancias que le han enfrentado a una cultura en muchos de los casos radicalmente ajena a la propia. Centrándonos en el caso de América Latina, se puede argumentar que la mayoría de la literatura de la conquista y del período colonial latinoamericano presenta la perspectiva del sujeto colonizador fuerte e impermeable, cerrado al diálogo con el otro -el indígena o el esclavo-, presentando así esa “fijación” de que habla Homi Bhabha en la

construcción ideológica de la otredad (*The Location of Culture*, 66). Sin embargo, existen ejemplos que sí permiten ver una apropiación de la subjetividad del colonizado y cierto diálogo con éste que implica un abandono de la actitud impositiva por parte del colonizador. Buen ejemplo sería la obra de fray Bartolomé de las Casas, y en mayor medida los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca.<sup>1</sup> Estas obras, que coinciden con el inicio de la literatura hispanoamericana, son, en su contemplación y apropiación del otro, ejemplos textuales de una concepción relacional de la subjetividad. Aunque se trata de casos aislados, suponen puntos de referencia al analizar en el presente la constante reinención del sujeto desplazado territorial y culturalmente.

Este estudio va a centrarse en la producción en el exilio de tres escritores contemporáneos. Sin pretensión de articular una lectura teleológica o totalizadora de su producción, me propongo analizar las obras de tres autores diferentes y distantes geográfica, genealógica y literariamente hablando: el uruguayo Mario Benedetti, la cubana Zoé Valdés y el español Leopoldo María Panero. Estos escritores son, como veremos en los diferentes capítulos, paradigmas de tres categorías diversas de exilio, pero en todos ellos se da una constante revisión de la subjetividad por medio de la escritura que básicamente responde a la experiencia paradójica de sentir la necesidad de ensalzar su nacionalidad y referirse a su país cuando están en el exilio, y al mismo tiempo, la necesidad de asimilarse a ese otro país que les acoge. Esta tensión inicial, que se traduce en los textos de forma compleja, y que implica la contemplación de cuestiones políticas,

---

<sup>1</sup> Louis Werner y Roseanna Mueller tratan este tema en la obra de Núñez Cabeza de Vaca. Ver al respecto: L. Werner en “Verdad ficción de una travesía milagrosa” R. Mueller en “Two Unofficial Captive Narratives: Gonzalo Guerrero’s *Memorias* and Cabeza de Vaca’s *Naufragios*.”

estéticas y teóricas en el contexto de cada uno de los autores, será lo que nos ocupe en las siguientes páginas.

Ya en el siglo XX, el exilio que se ha dado en los diferentes países latinoamericanos ha originado toda una literatura que muestra el proceso de reinención y reconstrucción no sólo del yo individual, sino también del concepto de nación y de la identidad nacional. Tres países del Cono Sur latinoamericano (Chile, Uruguay y Argentina) sufrieron dictaduras (el llamado “proceso” en el caso uruguayo) en la década de 1970 y en parte de la década de 1980. Estas dictaduras generaron la salida de intelectuales y escritores fuera de las fronteras nacionales. También es cierto, sin embargo, que otros muchos intelectuales no pudieron salir de las fronteras nacionales y quedaron en lo que se ha dado a conocer como el “insilio” o con menos suerte, en la cárcel. En buena parte de esta tesis el término “exilio” se emplea para describir a autores que escriben fuera de su país. Sin embargo, dado que es similar el proceso de autocuestionamiento y el intento de reconstrucción de la subjetividad que sufren los exiliados, insiliados, presos políticos y marginalizados extremos como Leopoldo María Panero, la noción de exilio que Paul Illie ofrece en *Literature and Inner Exile*, nos será útil en parte del análisis. Este autor afirma:

exile is a state of mind whose emotions and values respond to separation and severance as conditions to themselves. To live apart is to adhere to values that do not partake in the prevailing values; he who perceives this moral difference and who responds to it emotionally lives in exile. (2)

La literatura de estos tres grupos, se alza contraria al régimen que forzó su exilio, insilio o encarcelamiento y por eso presenta en la mayoría de los casos un discurso altamente politizado, es decir, muy pendiente de parámetros histórico-sociales. Esta

dependencia inscribe estos discursos en la linealidad histórica. Pero, al mismo tiempo, ese discurso es fruto de una subjetividad cambiante cuyas coordenadas espacio-temporales se han visto metafóricamente o literalmente afectadas, como explicaremos más adelante, y en este sentido es muestra de ese proceso de reconstrucción constante de la identidad propia y de la identidad nacional como “comunidad imaginada.” Si partimos con Benedict Anderson de la idea de nación como “comunidad imaginada,”<sup>2</sup> es porque entendemos que él abrió camino para poder comprender el concepto de nación como construcción cultural.

Desde que Anderson publicara en 1983 su libro *Imagined Communities* se han hecho muchas revisiones a este concepto de nación. Una de ellas, que no resta importancia al carácter influyente del trabajo de Anderson, es la que realizó Renato Rosaldo en “Social injustice and the crisis of national communities,”<sup>3</sup> donde Rosaldo presenta como fallo importante en el acercamiento de Anderson el hecho de que éste no tenga en cuenta el punto de vista de aquéllos que están excluidos de la nación.<sup>4</sup>

Dado que vamos a centrarnos en tres escritores que, por algún motivo u otro se consideran exiliados, o cuando menos, marginalizados de la comunidad nacional a la que pertenecen, parece pertinente tener en cuenta la llamada de atención que el artículo de Rosaldo hace del estudio de Anderson, pues como el primero afirma, son las líneas de

---

<sup>2</sup> Anderson define nación en los siguientes términos: “it is an imagined political community –and imagined as both inherently limited and sovereign. It is *imagined* because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion” (*Imagined Communities*, 6).

<sup>3</sup> Publicado en *Colonial discourse/postcolonial theory*. F.Barker, P. Hulme & M.Iversen (eds), 1994.

<sup>4</sup> “Yet I find that Anderson’s analysis attends with such care to who is included in his imagined communities that he fails to gain a deeper critique of ideology by considering the position of those who are marginalized and excluded.” (245)

exclusión las que producen movimientos sociales que exigen cambios (249). Al considerar la genealogía del concepto de nación tenemos que enfrentarnos a la redefinición que sufren las nociones de tiempo y espacio. Esto es algo que ya apuntó el mismo Anderson (187-198).

Las coordenadas espacio-temporales cobran en nuestro estudio vital importancia porque es el cambio radical que las mismas sufren en la experiencia del exilio lo que potencia la necesidad del cuestionamiento y redefinición de la subjetividad. La crítica que Homi Bhabha plantea de la definición de nación de Anderson radica precisamente en que este último percibe la temporalidad que rige la discursividad de la nación occidental como homogénea y lineal, sin tener en cuenta la intervención en el proceso de lo que Bhabha llama “Tercer Espacio de enunciación,”<sup>5</sup> que es precisamente, según Bhabha, lo que destruye el espejo de representación en el que el conocimiento cultural se revela como un código integrado, abierto y en expansión (*The Location of Culture*, 37). Es el reconocimiento de ese espacio de enunciación ambivalente, afirma Bhabha, lo que nos lleva a rechazar la pureza inherente en las culturas.

Partimos pues, con Anderson, de que la nación es una construcción cultural, pero admitimos con Bhabha que el discurso de lo que constituye esta construcción cultural se articula teniendo en cuenta lo que el mismo Bhabha llama, en su ya conocido artículo “DissemiNation,” “tiempo doble”:

---

<sup>5</sup> “The pact of interpretation is never simply an act of communication between the I and the You designated in the statement. The production of meaning requires that these two places be mobilized in the passage through a Third Space, which represents both the general conditions of language and the specific implication of the utterance in a performative and institutional strategy of which it cannot ‘in itself’ be conscious. What this unconscious relation introduces is an ambivalence in the act of interpretation” (*The Location of Culture*, 36).

We then have a contested cultural territory where the people must be thought in a double-time; the people are the historical ‘objects’ of a nationalist pedagogy, giving the discourse an authority that is based on the pre-given or constituted historical origin or event; the people are also the ‘subjects’ of a process of signification that must erase any prior or originary presence of the nation-people to demonstrate the prodigious, living principle of the people as that continual process by which the national life is redeemed and signified as a repeating and reproductive process.[...] In the production of the nation as narration there is a split between the continuist, accumulative temporality of the pedagogical, and the repetitious, recursive strategy of the performative. It is through this process of splitting that the conceptual ambivalence of modern society becomes the site of *writing the nation* (*The Location of Culture*, 145).

El análisis de la producción literaria de escritores en exilio supone considerarlos ineludiblemente inmersos en esa doble temporalidad. Debemos partir del hecho de que se trata de “sujetos” de un proceso de significación que responde a una temporalidad repetitiva y a unas coordenadas globales. Pero su creación literaria también responde a una aspiración pedagógica, es decir, atiende al mismo tiempo a un deseo de inscribirse en la temporalidad lineal, histórica, en su intento de crear un discurso que se enfrente al discurso ideológico vigente en el país del que han salido o del que han sido segregados. Este nuevo discurso que el sujeto exiliado emite se sumirá pues en coordenadas locales, evocando y al mismo tiempo borrando las fronteras totalizadoras de la nación y poniendo en tela de juicio el proceso ideológico por el que se le otorga a la nación su identidad esencialista (Bhabha, 149).

Así, la tarea a abordar al considerar la producción de estos escritores será doble: primeramente analizar cómo se presenta esta ruptura (‘splitting’) en el exiliado, quien se constituye como ser especialmente nacional; en segundo lugar, vislumbrar cómo se presenta ese “doble tiempo” y esa ruptura de que habla Bhabha en la obra de los sujetos en exilio. También veremos cómo esa experiencia de exilio afecta el compromiso ético de

estos tres escritores, pues todos ellos, a su modo, responden a una aspiración ética en su obra. Esto nos llevará a considerar qué posición adopta cada uno con respecto a la política. Los tres son representaciones diversas del discurso que se ha conocido como “de izquierda,” aunque hoy en día la distinción en política entre “izquierda” y “derecha” tenga poca significación real.

La discursividad de lo que ha dado en llamarse “era posmoderna” ha ido afectando ámbitos que no se reducen exclusivamente al plano académico, sino que extiende sus efectos a la manera en que se percibe el mundo, la política que lo rige, y las interrelaciones a nivel personal e internacional. El discurso teórico de la posmodernidad y la multidisciplinariedad a que se ha tendido en lo académico -especialmente en el ámbito de las ciencias humanas- ha permitido la conceptualización del sujeto o de la identidad como proceso en constante cambio. Desde la psicología, la sociología, la historia, la filosofía, e incluso desde la lingüística, se ha llegado a la conclusión de que el individuo posmoderno entiende su subjetividad más como un efecto que como un origen. Que la subjetividad se entienda como efecto enfatiza el aspecto necesariamente relacional de la misma, lo cual en el tema que nos ocupa, nos lleva a cuestionar la noción de identidad nacional en sí.

En el ámbito de lo discursivo pues, la posmodernidad se caracteriza por situarse al margen de las “grandes narrativas” teleológicas. Esto en su aplicación política se traduce, siguiendo a Heller y Fehér, en un abandono de cualquier práctica política redentora, y en

una superación de las categorías clasistas de la modernidad.<sup>6</sup> Según estos autores,<sup>7</sup> lo que ha puesto fin a la historia de las clases políticas es la universalización de las relaciones de mercado y del proyecto democrático: “For in our firm view, it is not only the development of capitalist economic organization plus industrialization that creates democracy (as its own ‘superstructure’): the interrelationship works the other way round as well.” (*Eastern Left, Western Left*, 210). Estos dos factores, la democratización y la capitalización a gran escala, han favorecido así mismo lo que ha venido a conocerse como fenómeno de la globalización.

Los grandes movimientos migratorios que caracterizaron los últimos años del siglo XX y que han continuado a comienzos del XXI han desplazado a grandes comunidades de sur a norte y de este a oeste. La magnitud de estos desplazamientos ha favorecido que este proceso de autocuestionamiento e intento de redefinición sea algo generalizado tanto en la comunidad de acogida, como en las que han emigrado. Esta generalización da relevancia al tema que nos ocupa, pues vamos a centrarnos en tres autores que nos permitirán apreciar el cambio y las consecuencias que produce el paso de un movimiento migratorio mayormente político, en las décadas de los setenta y los ochenta, a una migración fomentada por motivos básicamente socio-económicos a partir aproximadamente de los años 90. Desde la perspectiva actual que nos ofrece el fenómeno de la globalización, que responde básicamente a factores económicos, podemos volver a reevaluar la obra de escritores exiliados –y el concepto tradicional de exilio en sí-- y ver

---

<sup>6</sup> Afirman Heller y Fehér: “The trends and upheavals in today’s politics simply cannot be understood in modernist-class categories, for their interpretation in strictly structural (class) terms would lead to absurd results” (*The Postmodern Political Condition*, 3).

<sup>7</sup> Heller y Fehér siguen a Max Weber en este aspecto.

en ella y en la forma en que los autores han tratado de reconstruir su identidad la anticipación de un proceso que hoy en día se ha normalizado.

Es esta serie de cambios lo que ha favorecido que en el mundo occidental se genere un pluralismo que afecta las bases del ámbito social, político, económico y, lógicamente, cultural. Este cambio, que ya señalaban Heller y Fehér a finales de los años 80,<sup>8</sup> no ha hecho más que agudizarse con el tiempo abriendo en el mundo académico tendencias “multiculturalistas” y “poscoloniales” que ya están recibiendo una buena dosis de revisión.<sup>9</sup> La crítica más generalizada a esta reciente tendencia “multiétnica” y “multicultural” que inunda los discursos occidentales ha venido desde dentro y desde fuera de los mismos. Autores como Homi Bhabha, Iván de la Nuez, y los mismos Heller y Fehér han señalado directa o indirectamente la mercantilización de la cultura y una agenda política oculta como la incongruencia que subyace a esta tendencia teórica y económico-social. El cubano en el exilio Iván de la Nuez presenta, como veremos en el capítulo dedicado a Zoé Valdés, una fuerte crítica de esta tendencia occidental en su vertiente celebratoria. Heller y Fehér dejan más abierto el campo de las posibilidades:

The breakdown of the grand narrative is a direct invitation to cohabitation amongst various (local, cultural, ethnic, religious, ‘ideological’) small narratives. Their coexistence, however, can take on extremely different forms. It may appear as the totally relativistic indifference of respective cultures to one another. It may become manifest as the thoroughly

---

<sup>8</sup> En su libro *The Postmodern Political Condition* (1989) afirman estos autores: “What has indeed emerged is not the standardization and unification of consumption, but rather the enormous pluralization of tastes, practices, enjoyments and needs.” ... “Today ‘alien’ cultures are present at each and every level of everyday life. They have become embedded in our cultural practices; they have been assimilated, and they have become ‘commonplace’, as it were –from Chinese restaurants to Indian dresses, from African hairdos to Latin American novels” (142).

<sup>9</sup> Para una revisión del término “poscolonial” el ensayo de Anne McClintock, “The angel of progress: pitfalls of the term ‘postcolonialism,’” es revelador de las incongruencias que subyacen a este término. Publicado en *Colonial discourse/Postcolonial theory*. (1994).

inauthentic adoration of ‘the other’ (the ‘third-worldism’ of first-world intellectuals). It can be accompanied by the total denial, as well as by the relativization, of universals (*The Postmodern Political Condition*, 5).

Éste es, a nuestro parecer, un aspecto importante que no debe ser pasado por alto en la contemplación de las obras literarias que vamos a tratar. Esta pluralidad es lo que favorece la coexistencia de autores con agendas tan diferentes como los que ocupan nuestro análisis. Los tres autores en que nos centramos dejan de manifiesto en sus obras ciertas preocupaciones político-sociales de diverso carácter, pero es importante tener en cuenta que es esta pluralidad posmoderna la que hace posible la coexistencia de las mismas. Según Heller y Fehér el posmodernismo como tal no defiende política alguna:

For many, this boundless pluralism is the sign of conservatism: are there not crucial, focal issues which demand rebellion? And yet the truth is that postmodernism is neither conservative nor revolutionary nor progressive. It is neither a wave of rising hope nor a tide of deep despair. It is a cultural movement which makes distinctions of this kind irrelevant. For whether conservative, rebellious, revolutionary or progressive, all can be part of such a movement. This is so not because postmodernism is apolitical or anti-political, but rather because it does not stand for particular politics of any kind (*The Postmodern Political Condition*, 139).

Heller y Fehér afirman que la posmodernidad se alimenta de los logros y dilemas de la modernidad, y que en este sentido no aporta nada nuevo. Lo que sí es nuevo, señalan, es la nueva consciencia histórica, en sus propias palabras: “the spreading feeling that we are permanently going to be in the present, and, at the same time, after it” (*The Postmodern Political Condition*, 11). Esta temporalidad dominante del posmodernismo es pues lo que elimina el afán de trascendencia en cualquiera de sus manifestaciones. Si la posmodernidad enfatiza, sobre todo el presente, ¿qué implicaciones tiene esto para individuos que no pueden evitar, desde su exilio, remitirse al pasado a partir del cual proyectar un futuro diferente? ¿Cómo se combina esto con un ineludible sentimiento de

responsabilidad moral para con el país o comunidad de la que se han visto segregados? ¿De qué manera se articula esa tensión temporal en la obra de estos autores? Si la temporalidad dominante es la del presente, que en su caso es un presente de exilio, ¿cómo se presenta la espacialidad? Intentar responder a estas preguntas será parte de nuestro objetivo en este estudio, sin olvidar que lo que queremos enfatizar es el proceso de cambio y reinención que se lleva a cabo en la subjetividad de todos ellos, proceso que cuestiona, como hemos venido anunciando, la concepción totalizadora y esencialista de la nación.

Sin olvidarnos del importante factor político presente en la producción de la gran mayoría de intelectuales en el exilio –fruto de ese ineludible compromiso ético de que hablábamos- el cambio que hemos anunciado en la consideración de la subjetividad conduce a comprender el discurso del exilio como espacio favorecedor del intento de reorganización, reconstrucción y reinención de la identidad personal y comunitaria. En una labor prescriptiva, analizar la literatura del exilio del siglo XX desde este punto de vista colabora a sentar las bases para un discurso teórico que contribuya a cubrir los efectos culturales de la globalización, pues como ya hemos mencionado, en estos escritores se aprecia un cuestionamiento de las bases que conforman la identidad. Y digo “contribuya” en presente porque el discurso de la globalización no ha hecho más que empezar a hacerse hueco en el ámbito literario, aunque se haya ya desarrollado bastante en el plano económico y social.

Desde una visión retrospectiva, es decir, desde la perspectiva de la discursividad de la globalización, volver a examinar estos textos nos hace comprender que en ellos hay ya un antecedente a muchos de los conflictos y procesos que hoy se empiezan a plantear

a nivel teórico. Huelga decir que el discurso teórico va siempre muy por detrás de los fenómenos sociales, sobre todo en un momento en que los cambios suceden de manera tan rápida. Siendo la experiencia del desplazamiento geográfico un fenómeno que se ha generalizado en los últimos años, nos parece que el proceso que analizamos en estos autores, el de la consciencia de una constante reinención y los efectos que esto tiene en su ética, así como las cuestiones de fondo que subyacen a este análisis (cambios en la concepción de las coordenadas espacio-temporales, en la visión de la política, en dónde se deposita la fe, si es que todavía se tiene, etc.) todo esto, decimos, está sujeto también a la generalización.

Los tres escritores que nos ocupan responden a experiencias diferentes de exilio, pero el factor que les une es la constante reconstrucción de la subjetividad que esta experiencia, fuente de necesidades contradictorias, provoca en ellos. Y esa reconstrucción se realiza en los tres desde el marco de un discurso que refuerza lo individual. Analizar cómo se hace patente esa revisión en sus obras, por medio de la consideración de conceptos como el tiempo, el espacio y la memoria será la metodología a seguir al enfrentarnos a su producción textual. Se va a apreciar a lo largo de la discusión de los tres autores un desplazamiento del marco de identidad que nos llevará del emplazamiento de la misma en lo visual a lo espacial. Este cambio responde a la transformación del concepto del texto como imagen especular, reflejo de la “autenticidad” de una identidad que “captura” la escritura mimética, a la apreciación del texto como espacio de enunciación, donde se pierde la perspectiva visual y en consecuencia la inmediatez, para

dar paso a un cuestionamiento del concepto de identidad misma.<sup>10</sup> Esto forma parte del cambio que anuncia la perspectiva posmodernista, por el cual el texto deja de ser marco referencial, reflejo, rechazando el enfoque especular. Gracias a esta transformación el texto pasa, como señala Homi Bhabha, a considerarse espacio en el cual inscribir las intersecciones de tiempo y lugar que constituyen la experiencia problemática de la nación y de la subjetividad (“DissemiNation” 295).

El caso de Mario Benedetti es ejemplo de la articulación de ese desplazamiento que va de texto-imagen a texto-espacio discursivo. Ahora bien, su producción está marcada por un profundo compromiso -político al principio, ético-moral más adelante- que hacen que su obra presente rasgos más característicos de la modernidad que de la posmodernidad. El caso de Zoé Valdés y Leopoldo María Panero es, como veremos, diferente en tanto que en sus obras se parte ya de la noción de texto como espacio discursivo.

Mario Benedetti (1920- ) salió de su país tras el golpe militar de 1973 e inició un exilio que le llevaría a Argentina, Perú, Cuba y España. Este autor representa el exilio ya concluido del Cono Sur y es por eso que la consideración de su obra no puede obviar el “desexilio” o la vuelta al país de origen en la época postdictatorial, desexilio éste que él sí experimentó a diferencia de otros intelectuales que optaron por no regresar. El análisis pues de la obra de Benedetti debe contemplar el hecho de ser una obra consolidada ya antes del exilio en 1973 y profundamente marcada por esta experiencia. Su ficción

---

<sup>10</sup> Ciertamente, puede argumentarse que todo texto es espacio. El cambio a que me refiero es el que pasa de una consideración del mismo como espacio especular, si se quiere, a espacio de reconstrucción en constante proceso. Este cambio estaría originado por la introducción de lo que Bhabha llama “Tercer Espacio de enunciación,” que genera la “ambivalencia en el acto de la interpretación” (*The Location of Culture*, 36).

posterior, pongamos por ejemplo su novela *Andamios* (1997), plantea así mismo el tema del desexilio y en ese sentido se puede calificar de literatura posdictatorial. Como propone Idelber Avelar, en nuestro acercamiento a la obra de este autor debemos considerar cómo y bajo qué condiciones su producción posdictatorial representa el pasado, interrogando al mismo tiempo el estatus de lo literario en un momento en que la literatura presenta una crisis en su habilidad para transmitir experiencia (203-204). Hay también que tener en cuenta que este autor ha sido testigo del cambio de la articulación de una sociedad en categorías políticas a la articulación de la misma en grupos socio-económicos. Formado política e intelectualmente en un ambiente de izquierda y estructuralista, Benedetti debe enfrentarse no sólo al desafío que supone para su identidad el exilio, sino también al cuestionamiento que sufre su base política en un mundo occidental principalmente capitalizado, y a la revisión que la posmodernidad hace de los presupuestos estructuralistas.

En su exilio errante (Argentina, Perú, Cuba, España) Benedetti, como cualquier otro escritor desterritorializado, se ve forzado a establecer un diálogo con el espacio, la lengua y la comunidad que le rodea. Este diálogo surge de un sentimiento de ansiedad ante la desidentificación que experimenta el sujeto desplazado y esto implica ya, como señala Bhabha, una negociación “with the ‘irremovable strangeness’ of cultural difference” (“On the Irremovable Strangeness...”, 37). Se inicia entonces la dialéctica entre el recuerdo y el olvido del pasado, que no es más que la manifestación del proceso simultáneo de afirmación y negación de la identidad individual y nacional. Para establecer sentido en su situación actual, para poder definirse contra la comunidad que le acoge y con la que no se siente identificado, el sujeto desplazado precisa la certeza de lo

que “yo era”, que en este caso ensalza como más significativos los rasgos que definen su nacionalidad y que tienden a una comprensión esencialista de la misma.

Entre los exiliados que proceden de países bajo una dictadura hay una tendencia al ensalzamiento nostálgico de la etapa predictatorial. La idealización conlleva así mismo no sólo una noción esencialista de la nacionalidad, sino también la consideración de la etapa de exilio como una suspensión atemporal tras la que se espera la reinstauración del orden previo a la dictadura. Esto implica la idealización nostálgica del período predictatorial, que se manifiesta en una necesidad de contar más allá de las fronteras los abusos que comete el régimen dictatorial, dejando al mismo tiempo testimonio de su estancia en el país de acogida. Esta tarea utiliza como medio la prensa o una literatura de marcado carácter testimonial, o ambas, como en el caso de Mario Benedetti y Zoé Valdés. Ambos escritores han tomado en determinados momentos el periódico español *El País* como tribuna donde exponer su opinión y dejar constancia en el lugar de acogida sobre la “realidad” de la nación de la que proceden. María Rosa Olivera-Williams propone esta etapa como característica de la praxis positiva de los escritores uruguayos de la generación del 45, a la que seguiría una segunda etapa de “permanencia de lo viejo y asimilación de lo nuevo” que implica la entrada en “ese claroscuro de la memoria/olvido propicio para la transformación de la realidad en metáfora” (74).

Es necesario destacar sin embargo que la labor periodística de Mario Benedetti, mucho más constante que la de Zoé Valdés, no ha decaído con el advenimiento del fin de la dictadura o “proceso” uruguayo, sino que se ha mantenido en candelero como muestra, entre otros, su *Articulario. Desexilio y perplejidades*, que recoge artículos publicados en *El País* en los períodos de 1982-1984 y de 1990-1993. Así pues, las etapas que propone

Olivera no son necesariamente sucesivas y pueden solaparse como ocurre en el caso de Benedetti, lo cual prueba, como veremos más adelante, que el compromiso político-social está indisolublemente unido en su caso a la labor como intelectual y que este hecho le lleva a no terminar de alejarse de una concepción del texto como imagen o reflejo de una realidad o identidad.

A pesar de que un país pueda caracterizarse exclusivamente de forma política, lo político radica, como apunta Doreen Massey, no sólo en las características ideológicas asignadas a lugares determinados, sino en la forma en que se construye la imagen del lugar. Ya hemos señalado cómo las diferentes tendencias que ha originado la posmodernidad cuestionan cualquier acercamiento hermenéutico esencialista. Desde el enfoque posmoderno un país no se caracteriza por tener una identidad fija y limitada, ya que ésta se forma de interrelaciones sociales, que son a su vez dinámicas, y que siempre lo han sido (Massey, 116). Si desde esta perspectiva admitimos que el cambio histórico ha sido en su interrelacionalidad siempre constante, comprenderemos que aferrarse a un momento histórico y a una universal perspectiva del mismo como algo esencial de un carácter nacional o de una nación es cerrar los ojos a ese carácter interrelacional que comienza en la propia subjetividad y se extiende ineludiblemente al imaginario nacional.

Esta segunda etapa que propone Olivera en los escritores exiliados tiene una doble implicación: por un lado conlleva una apertura hacia lo que tiene que ofrecer la nueva comunidad en que se inserta el sujeto desterritorializado; por otra parte, supone una búsqueda de su ser, la propuesta de “nuevos caminos a seguir para entender la diáspora, para sobrevivir como creadores sin caer en la tentación del ‘ghetto’ de exiliados, para la (re)construcción cultural del país en el tiempo del ‘desexilio’”(75). Lo que debemos

plantearnos en el análisis es cómo conjuga Mario Benedetti esa postura de apertura, de negociación de su propia individualidad, tan presente como veremos en sus personajes de *Primavera con una esquina rota* (1982) con una agenda de compromiso político izquierdista tan precisa. Sin objeto de apuntar a una evolución, creo que la actitud de compromiso de Mario Benedetti ha sufrido cambios notables en su producción artística, producto de esa inevitable apertura y diálogo en el exilio y de su experiencia del desexilio. Esta transformación se ha visto sin embargo determinada, como he venido señalando, por el peso del compromiso político adoptado por el escritor, que se ve ya patente en su libro de ensayos *Algunas formas subsidiarias de la penetración cultural* (1979), donde el escritor afirma:

La circunstancia de que numerosos artistas o escritores deban trabajar lejos de su medio, aislados de sus colegas, de su público, de sus raíces culturales, y paulatinamente vinculados a otro contorno, producirá a su vez un tipo muy particular de obras, donde quizá la nostalgia tienda a desfigurar la memoria, y donde la yuxtaposición del *pasado de patria* con el *presente de exilio* puede generar un riesgo de hibridez o de ambigüedad, que sólo en ciertos casos podrá ser evitado, merced a un talento, una convicción o una sensibilidad nada comunes (78) (cursiva del autor).

Es significativo que el autor mencione la yuxtaposición de las dos temporalidades asociadas a territorios específicos: el de la patria y el del exilio. Benedetti es consciente del conflicto que genera esa unión pero no lo reconoce como generador de un espacio liminal positivo, sino que más bien lo identifica con cierto carácter ambigüo. Ese rechazo a la “hibridez” o “ambigüedad”, tachada de “riesgo”, se ha visto acompañado de una autoimpuesta convicción sobre la tarea del escritor en exilio:

La labor con más sentido social, cultural y político que en definitiva podemos llevar a cabo los escritores y artistas del exilio es, por tanto, crear, inventar, generar poesía, construir historias, plasmar imágenes, airear el sórdido presente con canciones, transformarnos cada uno en una

activa filial de la cultura en nuestros pueblos (“Dicen que la avenida está sin árboles” en *Articulario. Desexilio y perplejidades*, 17).

Mario Benedetti se ha tenido que enfrentar al “riesgo” de la hibridez, que ha permeado su obra, sin anular, eso sí, la fuertemente arraigada convicción de la labor social del escritor en el exilio. Analizar el alcance de la presencia de la hibridez en la obra en el exilio del escritor, especialmente de la única novela que escribió en este período, y apuntar las consecuencias de esta hibridez en la concepción de su subjetividad será también objeto de este análisis.

Otro de los acontecimientos que sin duda ha marcado la historia de la literatura latinoamericana ha sido el triunfo de la Revolución Cubana, que pese a haber fomentado un importante desarrollo cultural en los primeros años, ha sido la causa del exilio masivo y continuado de muchos intelectuales. Cuba ha tenido siempre una tradición de exilio y no deja de ser significativo que el artífice por excelencia de su independencia, José Martí, fuera él mismo un exiliado, quien así mismo se había visto ya precedido por figuras como Félix Varela, José Antonio Saco, José María Heredia, Gertrudis Gómez de Avellaneda o Cirilo Villaverde, entre muchos otros. Como ya se ha señalado, es en el desarraigo donde se fomenta la revisión y el cuestionamiento de una identidad nacional. Lo característico del éxodo provocado por la Revolución Cubana, y a diferencia del exilio en el Cono Sur, es que se ha prolongado por ya más de cuarenta años. La vasta producción literaria cubana de la segunda mitad del siglo XX se ha visto indeleblemente marcada por el fenómeno revolucionario, en su negación o en su afiliación al mismo. Figuras como Severo Sarduy o Guillermo Cabrera Infante han sido protagonistas de la diáspora cubana que sigue, de forma continuada e ininterrumpida, engrosando su lista.

Uno de los nombres que ha ganado reconocimiento en los últimos años es el de Zoé Valdés. Su obra, desde los inicios, presenta un diálogo o “contrapunteo”, como acuñara Fernando Ortiz, con la tradición propiamente cubana y con la extranjera. Esto, que no supone novedad en la producción literaria cubana (ya Alejo Carpentier, Lezama Lima, Cabrera Infante, y el mismo Reinaldo Arenas, entre muchos, habían llevado a cabo una asimilación y apropiación de la tradición nacional y extranjera), cobra relevancia si lo insertamos en el marco del tema que nos ocupa: la constante revisión de la identidad personal y nacional desde el exilio y desde la perspectiva genérica que Zoé Valdés imprime en sus obras.

La producción literaria de Valdés, que comienza en verso ya antes del exilio parisino, pasa por un implícito intento de desmitificación de la Cuba actual al querer definirse contra el régimen castrista. Del mismo modo, presenta la reconstrucción de una Cuba imaginada desde el exilio, también parisino, de la protagonista de *Café Nostalgia* (1997). La obra de Valdés sin embargo nada tiene que ver con la agenda de objeto fundacional que siguieran las generaciones anteriores. En su obra no se aprecia un intento de clamar un esencialismo cultural hispanoamericano, ni siquiera caribeño. Se trata más bien de una obra que parte de la parodia y crítica sarcástica al intento de reconstrucción de una cubanía o cubanidad que suena a discurso ya obsoleto. Pero su obra no está libre de la ruptura y ambivalencia que señalara Bhabha. Desde el presente de exilio en el que se sitúa, la espacialidad a la que remite Valdés en sus obras fluctúa en un movimiento pendular de acercamiento y alejamiento de Cuba. Esta autora, que en su obra de ficción parte de presupuestos posmodernos, está sujeta a una irremediable necesidad de producir

un discurso contrahegemónico que la remite espacial y temporalmente a la Cuba que abandonó y que genera en sus obras una serie de tensiones que iremos analizando.

El exilio ha sido un tema recurrente en la literatura hispanoamericana desde que surgiera, con la modernidad, el planteamiento de la identidad nacional o cultural y con ella se asociara un vínculo indisoluble, establecido ya con los románticos, del ser latinoamericano a la tierra. Pero la posmodernidad latinoamericana, iniciada según González Echevarría por el mismo Carpentier, no sólo cuestiona, sino que parodia ese vínculo hombre-tierra y lo manifiesta artificial, como la literatura misma. Si el exilio implica la pérdida y nostalgia de un origen y el consiguiente sentimiento de inestabilidad ontológica, no es de extrañar que desde el marco de la posmodernidad la metáfora escritura y exilio sea frecuente. Lo que Carpentier anticipa con su obra más tardía es precisamente que cualquier mito fundacional (exilio, identidad nacional, etc.) genera literatura por una dialéctica de constante contradicción y autocuestionamiento (G. Echevarría, 135).

Esa lección la aprende Zoé Valdés, quien juega en su obra con los tópicos de la cubanidad, el realismo mágico y por supuesto con el tema del exilio. Sus mundos ficcionales, tanto si se localizan en Cuba como en París o en Miami, son siempre escenarios caóticos de desamor o desarraigo. Valdés también pasa por una etapa de testimonio caracterizada por colaboraciones periodísticas y presenta en su producción novelística personajes y situaciones que se relacionan directamente con el exilio cubano o con la vida en Cuba bajo el régimen de Castro. En *Café Nostalgia* (1997) por ejemplo, nos acerca a la experiencia del exilio como necesidad de saberse parte de una colectividad. Sin embargo, en su reciente novela *Milagro en Miami* (2000) cuestiona esa

necesidad de colectividad y también lo que implica la “cubanía” en la llamada “pequeña Habana” de Miami. Curiosamente, uno de sus personajes más alienados, Dánae en *Querido primer novio* (1999), se encuentra en Cuba viviendo en un psiquiátrico un exilio de sí misma, o mejor, de lo que le han hecho creer que es ella misma: madre y esposa devota. Valdés expone precisamente esa Cuba reconstruida en la distancia en la que Dánae, la protagonista, vuelve al campo cubano en un deseo de reencuentro consigo misma, pero también de reencuentro con el “otro”, que en este caso se materializa en forma de un ser profundamente relacionado con la naturaleza: Tierra Fortuna Munda. Esta obra representa en la trayectoria de Zoé Valdés un paso más en la indagación de la subjetividad narrativa y la inclusión temática de la reconstrucción del sujeto (femenino en este caso). La obra pone de manifiesto el conflicto entre la narrativa lineal nacional y esa zona oculta de inestabilidad subjetiva que sigue unas coordenadas temporales reiterativas (Bhabha, “DissemiNation” 147). En la presentación de ese conflicto la obra explora el espacio único en el que el sujeto es aprehensible “in the passage between telling/told, between ‘here’ and ‘somewhere else,’” lo cual implica que en esa escena doble la condición del conocimiento cultural es la alienación del sujeto (“DissemiNation”, 150).

A través de la obra la autora se explora a sí misma haciéndose eco del contrapunteo con diferentes alusiones literarias y culturales. Pero, al mismo tiempo, el texto es marco en el que se inscribe la narración de la protagonista en lucha por establecer una identidad propia a partir del conjunto de voces que la rodean, estableciendo también un contrapunteo. Los ecos de escritores tan significativos para el canon hispanoamericano como José Martí, Lezama Lima, Virgilio Piñera, Borges o Cabrera Infante, entre otros muchos, están presentes de forma más o menos velada en la totalidad de la obra de

Valdés. Sin embargo, las referencias a los mismos le sirven a la autora para, por medio de una apropiación, crear una voz diferente, siempre en constante búsqueda de sí misma. Las voces que rodean a Dánae en *Querido primer novio*, y que determinan su existencia antes de su viaje al campo, son las que durante siglos han atado a la mujer a un rol dependiente y pasivo. Este rol ha estado siempre alejado de la participación en la cultura y la sociedad, negando cualquier intento de satisfacción del propio deseo. Es así que la protagonista se lanza en un viaje que supone una rebelión contra el orden patriarcal y un descubrimiento del deseo y de las voces del mismo, que en este caso son las de la naturaleza.

El castigo por ese radical desafío al orden impuesto, por ser diferente, es la exclusión del mismo y la atribución de un “desorden mental.” Valdés, muy influida por el pensamiento que ha generado la posmodernidad y que incluye la concepción de la locura como una construcción cultural más (como articula M. Foucault en *Civilization and Madness*), está precisamente subvirtiendo por medio de su protagonista no sólo el concepto en sí de locura, sino también la noción de una identidad fija e invariable, incluso en aquellos sujetos que no se ven desplazados de su país. Del mismo modo, la autora sugiere la inclusión del estado que tradicionalmente se conoce por locura no como etapa posible, sino necesaria en el complejo proceso que conlleva la reinención de la identidad: el cuestionamiento constante es fundamental en la conformación del sujeto, aunque en la mayoría de los casos implique un tipo de exilio.

En *Querido primer novio* el texto mismo se presenta como espacio, no tanto de la reconstrucción de una identidad unificada y fija, sino más bien de diálogo y de

negociación con esas otras voces o discursos. Es decir, el texto es el único espacio en que se puede disertar infinitamente acerca de la imposibilidad de la autonarración.

El tema de la cordura, así como la consideración del deseo son también elementos fundamentales en la obra *El pie de mi padre* (2002). A través de la narración de Alma Desamparada desde el exilio vamos a apreciar el ensalzamiento de la individualidad y por tanto, del deseo de esta protagonista, por medio de un texto que responde a una subjetividad fragmentada. En esta novela, como veremos, el elemento testimonial y el compromiso ético-social se hacen más intensos. Pero en ambas novelas a lo que asistimos es a la ruptura de la significación en el sujeto de la representación, que es, según Bhabha, lo que posibilita que la política cobre una dimensión pública.

En Benedetti presenciamos una reconstrucción topográfica que pasa por el comentario y la evocación de rasgos espaciales y lingüísticos en sus obras. Esta reconstrucción mimética se apoya en la esperanza de la posible reconstrucción de una cultura uruguaya tras el período dictatorial (Kaminsky, 76),<sup>11</sup> y se apoya también en esa “praxis positiva” de que habla Olivera-Williams como característica de la generación uruguaya de escritores del 45 (74). Esa “praxis positiva” que implica la creencia en nociones como “progreso,” “transformación social” y sobre todo en la posibilidad de que esto se lleve a cabo desde el terreno político.

En Zoé Valdés la reconstrucción no es tan topográfica, sino que está más bien centrada en esos “estados mentales” de que habla Ilie y que conducen al escrutinio de una subjetividad en exilio. En su caso, al contrario del de Benedetti, el fin del régimen

---

<sup>11</sup> Nótese en este deseo una innegable concepción esencialista de lo que constituye la cultura uruguaya.

castrista no está anunciado todavía después de más de cuarenta años, y eso dificulta la tarea de reconstrucción topográfica. Los personajes de Valdés emplazados en Cuba son ejemplos claros del rechazo de los valores dominantes. Tomemos por ejemplo a Cuca Martínez en *Te di la vida entera*, o a Yocandra (cuyo nombre real es irónicamente Patria) en *La nada cotidiana*, Attys en *Sangre Azul*, Femmelle en el cuento “Mujer de alguien” (recogido en *Traficantes de belleza*), Dánae en *Querido primer novio*, o Alma Desamparada en *El pie de mi padre*. Todas ellas comparten un exilio interno que se ve magnificado en su caso por la marginación que sufren con respecto a la cultura patriarcal hegemónica masculina. Pero también aquéllas que consiguen salir del país se encuentran sumidas en un mundo de desarraigo y desamor; en un mundo de abandono masculino en muchos casos y de soledad que encuentra refugio en la literatura.

Nos encontramos ante una escritora que, como ya hiciera la uruguaya Cristina Peri Rossi, rechaza y cuestiona los valores impuestos de afuera y se refugia en “las zonas interiores y personales de la intuición, de la imaginación y del ensueño; zonas de la subjetividad de donde surge su escritura como representación y defensa del deseo” (Tamara Dejbord, 61). Una de las grandes diferencias es que Valdés, al contrario de Peri Rossi, no se separa del entorno físico. Todas sus obras tienen muy presente la cotidianeidad que envuelve a las protagonistas. Aunque éstas se refugien en “mundos de ensueño” van a tener que responder a una realidad muy inmediata que plantea necesidades concretas.

Valdés nos presenta un desdoblamiento del concepto del exilio que enfatiza el acto transgresivo y de marginalización que conlleva el mismo. En ella, a diferencia de Benedetti, se aprecia un descrédito total del discurso revolucionario, un descrédito de la

noción de utopía y del discurso político en general. Aunque este desencanto es lo que la hace huir de su Cuba natal, Valdés tampoco se mantiene ajena por completo a la idea de cambio político en Cuba. A pesar de que no se sitúa en el lado extremo al revolucionario en su ataque al gobierno cubano, la escritora todavía no puede desprenderse del compromiso ético que la lleva a exigir un cambio en la Isla.

El análisis de las obras de Zoé Valdés va a realizarse desde la hermenéutica que ofrece esta doble articulación del concepto de exilio: es decir enfatizando el acto transgresivo del mismo. Su obra, como la de Benedetti, es ejemplo de la plasmación literaria de la escisión del sujeto en las dos temporalidades articuladas por Bhabha. Pero a diferencia del escritor uruguayo, la obra de Valdés tiene como punto de partida la certeza de la inestabilidad de la significación cultural. Esta certeza es lo que posibilita en su obra la confluencia de ambas nociones del exilio: el territorial y el interno; pero no evita que confluyan así mismo la literatura con alcance testimonial y la literatura como juego, como palimpsesto; la cotidianeidad más mimética junto al mundo mágico proyectado por el deseo, y es esta confluencia la que favorece el movimiento pendular que está caracterizando la producción novelística de la autora.

Esta certeza que se ve aún implícitamente en Valdés pasa en Leopoldo María Panero (1948- ) a ser explícita. Víctima también del exilio interior, el escritor español afirma en 1970 en su poética para la antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles*: “VIVO DENTRO de la fantasía paranoica del fin del mundo y no sólo no quiero salir de ella, sino que pretendo que los demás entren en ella.” Más de treinta años después, Panero es el *loco oficial* de la literatura española; un papel que le ha sido otorgado como castigo a su sistemática subversión. Considerado uno de los “nueve

novísimos”, como figura en la antología de Castellet, junto con Pere Gimferrer --al que considera su maestro, Félix de Azúa, Manuel Vázquez Montalbán, Ana María Moix y Antonio Martínez Sarrión, entre otros, Leopoldo María Panero asegura que lo que él ha conseguido es darle categoría filosófica a la realidad, con el objetivo de trascender, por medio de la palabra, todo lo que es vil. Pero para ello ha realizado un alejamiento tal de esa realidad que se lo puede caracterizar de exilio. En su obra ya no se aprecia el compromiso abiertamente social tan patente en la obra de Mario Benedetti, ni tampoco la inmediatez de las preocupaciones diarias del mundo ficticio de Zoé Valdés.

El compromiso de Leopoldo María Panero, que es un compromiso para con él mismo, tiene más que ver con la necesidad de transformar la metafísica que subyace a las instituciones sociales. Su denuncia procede del dolor que produce el exilio más absoluto. La literatura de Panero muestra unos personajes que, casi siempre relacionados de un modo u otro con el quehacer escritural, conciben el mismo como única vía de acceso al conocimiento de la subjetividad propia. Así mismo, la voz poética en su obra se sabe emplazada en el único espacio en el que puede plantear la imposibilidad de la autonarración: el textual. El autor pone el siguiente comentario en boca de Maurice Le Blanc, protagonista en “Aquello que cantan los nombres”:

diré tan sólo que no sé quién soy yo, que soy para mí un misterio, y me contemplo en el espejo alucinado, asombrado, como quien está frente a un monstruo. (...) Por eso escribo desesperadamente, para dar fe, y no ya ante lectores improbables, sino tan sólo ante mí mismo, de que esto que ahora es sólo el hecho abstracto de mantener mi conciencia en pie, sobre el vacío, tuvo que ya que no tiene sentido (43-44).

El ser consciente de la evanescencia de la significación del texto, ese constante saberse en el vacío y con necesidad de autorrevisión es lo que convierte la obra de Panero

en paradigma de la obra posmoderna, de la alienación más absoluta. Por otra parte, este deseo de trascendencia por medio de la palabra junto con el tono en ocasiones visionario de su obra recuerdan la agenda modernista en su toque más decadente. El sabor decadentista ya se había visto en la literatura peninsular en la obra de Ramón del Valle-Inclán, por ejemplo. Del mismo modo, y por sólo nombrar una de sus referencias, el decadente francés por excelencia, Huysmans, se hace eco entre las páginas de “Aquello que cantan los nombres.” Pero la intertextualidad y el constante deseo de romper las expectativas y subvertir lo establecido lo alejan de las pautas modernistas para insertarlo en lo que en España se ha dado a conocer como el grupo de los *novísimos*.

Nacidos en la década de los cuarenta, tras la Guerra Civil española, este grupo de poetas, como bien señala Engelson Marson, debe ser considerado en el contexto sociopolítico de la España de los 60. Este contexto comprende la aprobación de la Ley de Prensa en 1966, con el consiguiente fin de la censura, la relajación de las costumbres sociales, la industrialización, la rebelión universitaria, el acceso a libros extranjeros y la fascinación por formas culturales alternativas como televisión, radio, cine, jazz, etc (191). Ahora bien, a pesar de ser producto inequívoco de su generación, Panero ha dado un paso más allá que es lo que ha generado alrededor de su persona la leyenda de escritor maldito. Al enfrentarse a su obra, uno no puede dejar de preguntarse cuál es el punto de partida de un hombre que ha experimentado intentos de suicidio, arrestos por posesión de drogas, repetidos ingresos en hospitales psiquiátricos y conductas que son públicamente incorrectas. Un mero vistazo a la biografía que de él ha escrito J. Benito Fernández nos muestra cuál ha sido la imagen pública de este escritor desde sus comienzos como figura literaria.

Nihilista empedernido, Leopoldo María Panero cifra el origen de su arte y el suyo propio en la Nada. La muerte, el sexo, la locura, la soledad y el silencio, temas recurrentes también en su obra, no son más que materializaciones diferentes de esa Nada que es muestra de la completa enajenación en la que Panero vive inmerso. Su obra, que nos evoca la de Alejandra Pizarnik, otra gran exiliada de la sociedad y de sí misma, es eco de esa alienación y es al mismo tiempo espacio en que se crea la reconstrucción en constante cambio de esa figura maldita que es Panero. En la asumida consciencia de su locura representa su papel de “loco” y reconstruye su identidad de exiliado social en torno a esa máscara. Siendo un tema recurrente en su obra, especialmente en *Palabras de un asesino* (1999), publicado anteriormente como *Dos relatos y una perversión* (1984), *Poemas del manicomio de Mondragón* (1987) y *Locos* (1992), la locura viene a quedar definida en la voz narrativa de su cuento “Aquello que cantan los nombres” en los siguientes términos:

...es evidente que es esa luz que al cerebro le falta lo que buscamos toda nuestra existencia, poniéndole eso sí a nuestro deseo el tapujo de todos los nombres de la gloria y el poder; es sí, esa luz que en algunos es naufragio, esa luz que a veces explota en la locura, lo que siendo allí precio de deshonra, es, sin embargo, en todo otro lugar de lo humano *meta y esperanza secreta de una vida que perdimos todos nosotros en la infancia* (64) (cursiva mía).

Subvirtiendo y simultáneamente afirmando los conceptos de identidad y locura, Leopoldo María Panero se mira cual Narciso en las páginas de su obra metaliteraria, mostrando nostalgia también por un espacio que sabe de antemano perdido. Del mismo modo que el exiliado de su patria reconstruye una nación, un espacio geográfico que sabe imposible de recuperar, en Panero ese espacio es la infancia, y ante su imposibilidad por recuperarla y por encontrar un espacio propio en la realidad que le rodea, el autor

destruye esa realidad para crearse la suya propia en el texto. Su identidad como ser nacional se produce por negación. Tanto en su obra como en sus apariciones y entrevistas en público deja patente el profundo desprecio que le inspira España y todo lo español. Quién sabe si estigmatizado por el hecho de haber tenido como padre a Leopoldo Panero, el poeta oficial del franquismo, y un velado alter ego de Francisco Franco, lo cierto es que desde su autoexilio nacional metafórico, pero no por ello menos doloroso, Panero desprecia y aborrece lo que se considera español, como bien muestra en su poemario *Contra España y otros poemas no de amor* (1990). Obvio es que previamente ha pasado por una reconstrucción de lo que es el “ser español” del que ha querido alejarse por negación absoluta. Uno de sus personajes afirma: “Me dio como vergüenza, como miedo, al salir a la calle y a la luz, el hecho de ser español: incluso Dios debe tener pánico en esta tierra, decididamente no es un lugar para el espíritu” (*Locos*, 88). Y en una entrevista realizada por Eneko Fraile, también incluida en *Locos*, el mismo Panero señala: “España ha destruido lo que era yo: un poeta de minorías y punto”... “la definición de mi poesía es darle sentido a la locura, ponerla sobre el papel” (110-111).

Y es que estamos ante un poeta de la negación que opta por la locura como la más clara subversión del yo y como total enfrentamiento cara a cara consigo mismo, como “una defensa natural, una defensa del alma” (*Locos*, 112). Panero protagoniza una labor de subversión de códigos y órdenes establecidos que recuerda la que ya llevaron a cabo figuras como Rimbaud, Baudelaire, Poe, Artaud, Sade, Mallarmé, nombres que por otra parte, el mismo Panero reconoce como precursores. Esta labor subversiva le lleva a convertirse en un maldito muy consciente de su autodestrucción, pero eligiendo ésta al

conformismo y la realidad plana con asideros por los que salvarse. Eligiendo la soledad y el ostracismo.

Túa Blesa, en un artículo que analiza la importancia y significación del símbolo del espejo en la obra de L.M. Panero, destaca la importante influencia de Lewis Carroll en la producción del poeta, así como la constante presencia del tema del doble en todas sus versiones, incluyendo la del mito de Narciso, que se hace más patente en *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979), donde, según el crítico, “se recoge el mito clásico en el que la visión de la propia imagen es el umbral de la muerte” (Blesa, 49). El tema del doble, el espejo como muerte por ser portador del reflejo de la imagen, la negación de la unicidad, la desmembración o fragmentación del cuerpo y la constante búsqueda de identidad son temas que Blesa apunta como centrales en la producción de Panero.

Apropiándose de otras voces, Ezra Pound, Jorge Luis Borges, Edgar Allan Poe, o Mallarme entre muchos otros, Panero se multiplica en sus textos y nos ofrece una poesía fragmentada, desmembrada, como su propia voz. El poeta, que parte de la noción del texto como espacio discursivo, a pesar de jugar constantemente con la noción del espejo, se aleja de la idea de texto como mero reflejo o duplicado del autor. Ese monólogo del escritor con la página cobra significación cuando llega a ella la mirada del lector, sin la cual, Panero es consciente, su obra carece de sentido. El reconocimiento del Otro, la lectura, es lo que da significación abierta a la obra. La voz de Panero, múltiple en su refugio en otras máscaras, en otras voces, está así descartando la posibilidad de una identidad unitiva y ensalzando la fragmentación como condición inherente.

Exiliado en su propia locura, Panero es consciente de su marginalidad, pero con todo, se empeña en mostrar en su obra sus propios sueños o delirios en un intento de

ensalzar la subjetividad. El poeta se alza en lucha abierta contra la psiquiatría y la ciencia, a las que considera culpables de “la objetivación del sujeto” (*Locos*,128). Como señala Túa Blesa, el ideario político de Panero es

en lo esencial, ácrata, marginal, política de la vida cotidiana, reivindicación de la libertad radical del individuo frente al sistema, utopía por todo aquello que reivindica y también porque la sociedad no le concede ningún territorio. Combate contra el poder –cualquiera que sea su forma-, que la historia tiene ya condenado al fracaso, al silencio. (*Leopoldo María Panero, el último poeta* , 11)

Es por esta total y constante subversión que la obra de Panero se inscribe en el discurso pedagógico y lineal. Desde el territorio que él mismo se construye, el texto, aunque lejos de la literatura testimonial o de marcado compromiso político, Panero crea un proceso de significación subversivamente alternativo no sólo al discurso ideológico característico de la burguesía española, que es el que lo excluye y marginaliza, sino también alternativo a todo canon literario precedente. El pensamiento de Leopoldo María Panero no está exento de carga política; ésta queda implícita a lo largo de toda su obra, pero se articula en forma de crítica a cualquier sistematicidad. Aunque con una carga ideológica izquierdista importante, Panero es, principalmente, anarquista. Su alejamiento de la realidad más inmediata viene determinado por el ostracismo a que la sociedad le somete al calificarlo de “esquizofrénico.”

Si a Panero se le margina es porque, como afirma Bhabha, las formas de alienación social y psíquica no pueden bajo ninguna forma ser condiciones constitutivas de la autoridad civil: “They are always explained away as alien presences, occlusions of historical progress, the ultimate misrecognition of Man.” (*The Location of Culture*, 43) Esta exclusión conduce a Panero, como veremos, a una inmersión en el mundo de la

temporalidad repetitiva, circular, en un intento de búsqueda de mecanismos que le liberen de la ansiedad que ese exilio le produce. La convicción en la recursividad es lo que le lleva a afirmar "...que toda la literatura no es sino una inmensa prueba de imprenta y nosotros, los escritores últimos o póstumos, somos tan sólo correctores de pruebas" ("Dos prefacios para un título" en *Palabras de un asesino*). En esta escritura palimpséstica, de lo que se trata pues es de ofrecer versiones, o "perversiones" en terminología de Panero, que no harán más que mostrar una identidad fragmentada, consciente de la inestabilidad del discurso cultural, y en permanente reconstrucción, en permanente exilio.

El poeta se aleja de la escritura con marcado compromiso político, característica de Mario Benedetti, y tampoco aparece en su obra la representación de una realidad inmediata, cotidiana, siempre presente en la literatura de Valdés. Leopoldo María Panero nos ofrece con su obra un viaje a través de su propia "perversión," de su propio exilio, de su "locura." El análisis de su obra desde la hermenéutica del exilio y desde la contemplación de lo que supone su condición de "esquizofrénico" nos va a llevar a la búsqueda en la obra de Panero de la ruptura que se produce entre las dos temporalidades, pedagógica y reiterativa, para apuntar de este modo la significación del discurso de este autor en el contexto de una literatura posmoderna. Una literatura que, en el caso de Panero, no sólo sobrepasa las fronteras nacionales (con su fusión de lenguas y sus precursores internacionales, Pound, Poe, Mallarmé, Carroll, Pessoa, Borges, etc) sino que además, como Blesa señala, pone "en crisis el concepto de literatura española o, más en general, el de literatura nacional por limitado y reaccionario, además de absurdo en el mundo actual, la gran aldea." (*L.M.P, el último poeta*, 38-39)

Cada uno de los siguientes capítulos va a ocuparse de la obra de uno de estos tres escritores, cifra de tres formas diferentes de exilio, y de tres maneras diversas de concebir la literatura. Se trata de ver en la obra de estos autores cómo se presenta esa ruptura (“splitting” en términos de Bhabha) producida por ser al mismo tiempo “sujetos” de un discurso con una temporalidad repetitiva y “objetos” de un discurso nacional histórico-lineal del que no se sienten parte.

En este acercamiento a la obra de sujetos exiliados se tendrá en cuenta, no sólo el proceso constante de reconstrucción subjetiva, sino también el carácter social y relacional de los principios que fundamentan tal reconstrucción. Este carácter relacional implica la influencia directa de la experiencia del exilio en las coordenadas espacio-temporales de los autores. Esta influencia, aunque presente en los tres escritores, se va a ver articulada literariamente de formas diferentes en función de su propio concepto de literatura y su propia experiencia de exilio que, como ya he apuntado, es diferente en los tres casos. El orden no es gratuito y obedece a un proceso no necesariamente cronológico, pero sí determinado por los cambios que han afectado al mundo cultural occidental y a la concepción del mismo en los últimos cuarenta años.

El primer capítulo abordará la producción literaria de Mario Benedetti en el exilio, así como su producción ensayística previa y durante su etapa de exiliado, siempre teniendo en cuenta que parte de su obra se encuadra en un momento en que la literatura presenta una crisis en la transmisión de la experiencia. Benedetti, que en el exilio se tiene que enfrentar al “riesgo de hibridez o ambigüedad,” no ha abandonado nunca la convicción de que la literatura responde a una función social. Con todo, la hibridez ha permeado su obra. Habrá que ver pues el alcance y la significación de esa permeabilidad

en su producción, considerando el cambio a la concepción relacional de la subjetividad. Es decir, considerar las implicaciones de la permeabilidad a la hibridez en su obra en relación con una apertura por parte de Benedetti a la consideración de la subjetividad en términos sociales. El exilio le permite plantearse su individualidad de forma más abierta, eso implica una hibridez en su producción que él intenta evitar en vano. Esa tensión es la que se manifiesta en su producción del exilio, sobre todo en la obra que nos ocupa, *Primavera con una esquina rota*.

El segundo capítulo va a examinar la obra de Zoé Valdés como ejemplo ya de la hibridez producto del choque de la doble temporalidad mencionada. En su obra se observa más consciencia de la ambivalencia a la que se sujeta su propia escritura y su subjetividad. En ella se aprecia el análisis de esos “estados mentales” de que habla Ilie que ponen de manifiesto una subjetividad en exilio, ya sea éste un exilio geográfico o uno interno. Sus personajes, en especial Dánae en *Querido primer novio*, y Alma Desamparada en su más reciente novela *El pie de mi padre* (2002), nos acercan al mundo de la locura sólo para hacernos comprender que ese estado es parte del proceso de reconstrucción de la identidad personal. La concepción de la literatura como espacio discursivo desde donde llevar a cabo la subversión de los esquemas culturales ya establecidos, así como la inclusión del tema de la locura, presente de forma incipiente en la obra de Valdés, es lo que nos conducirá al análisis de la obra de Leopoldo María Panero en el tercer capítulo. Desde el exilio psiquiátrico que se le ha impuesto, diagnosticado como esquizofrenia, Panero nos ofrece el ejemplo por excelencia de la literatura como subversión y como “perversión”. Con ella Panero pretende “hacer surgir a

la conciencia lo que el inconsciente colectivo ha producido” pero también “procurar que esta labor teórica se inscriba sobre los cuerpos”, pues

éste es el significado de la bastardamente llamada contracultura, que lo que importa ver en ella es cómo se extiende la grieta, y cómo la teoría se transforma en fuerza material, a la vez que en algo distinto de sí mismo, cuando penetra en las masas (“Escribir: Cuerpo o el triunfo del falso pretendiente” en *Mi cerebro es una rosa*, 162).

Así pues, el capítulo tercero tratará no sólo de trazar la extensión de esa grieta en la obra de Panero, sino también de ver la manera en que el autor otorga a esa grieta, a ese sinsentido, un contexto propio.

El capítulo final va a recoger las conclusiones extraídas de cada autor y contextualizarlas como significativas en la discursividad que analiza los cambios sociales, culturales y políticos de las últimas décadas del siglo XX. Desde sus diferentes experiencias de exilio, estos tres autores acaban inscribiendo la reconstrucción de su subjetividad en un discurso que escapa y rechaza lo colectivo, un discurso que enfatiza, a pesar de su inevitable mirada al pasado, una temporalidad presente. Pero se trata así mismo de un discurso que, a pesar de sus ambivalencias, o precisamente por ellas, pone de manifiesto la falta de un espacio en el discurso teórico que dé cabida a su paradójica experiencia. Este capítulo elabora sobre la importancia de visitar las obras escritas en el exilio en la segunda mitad del siglo XX con el objeto de encontrar muestras literarias que anticipen la necesidad de articular un espacio discursivo teórico que está surgiendo ahora de la mano de intelectuales como Homi Bhabha o Walter Dignolo entre otros.

Aunque en el transcurso de nuestro análisis vamos a apoyarnos en las ideas de diferentes intelectuales, es el pensamiento de Homi Bhabha el que conforma la base teórica de este estudio. El uso de su obra nos parece adecuado a la hora de enfrentar la

producción de estos autores por varios motivos. En primer lugar, el deseo forma parte fundamental en la literatura de estos escritores porque en el momento de la escritura se encuentran exigiendo una identificación que se convierte, según el mismo Bhabha, en una respuesta a otras cuestiones de significación y deseo, cultura y política (50). Bhabha da cuenta de la importancia del deseo hasta el punto de afirmar que si no se le concede importancia al antagonismo del deseo del Otro se cae en la noción facilona del Otro homogéneo, en una política celebratoria de los márgenes y minorías (52). Su acercamiento permite una consideración de los márgenes que los convierte en agentes activos de la articulación.

En este proceso de inscripción de la identidad de las minorías el espacio de la escritura sigue una estrategia doble que se aplica muy bien a los escritores en exilio. Éstos viven en el presente de exilio remitiéndose al pasado –bien para denunciarlo, bien para ensalzarlo si remiten a una etapa predictatorial- y viven también en un espacio físico de exilio, pero siempre aludiendo a la territorialidad en la que no se encuentran. Son simultáneamente *presente y aquí* y también *pasado y allí*, imposible renunciar a ninguna de las espacialidades o temporalidades, y es esa ambivalencia la que inscriben en sus obras. Lo apropiado de este acercamiento a los márgenes lo hace especialmente relevante en el contexto internacional actual, porque Bhabha con sus planteamientos da cuenta de la magnitud, no sólo social, sino también cultural y política del movimiento migratorio masivo que se está dando a nivel mundial con la generalización del proyecto de democratización y capitalización en esta era postindustrial. Esta unión entre teoría y política rompe el binarismo sólidamente aceptado entre estos dos términos y favorece una

negociación entre los mismos que rechaza la clausura discursiva de la teoría.<sup>12</sup> Bhabha, que hace uso también de la idea de suplemento derridiana, afirma:

My insistence in locating the postcolonial subject *within* the play of the subaltern instance of writing is an attempt to develop Derrida's passing remark that the history of the decentred subject and its dislocation of European metaphysics is concurrent with the emergence of the problematic of cultural difference within ethnology. (59)

Si, como afirma Bhabha, la política sólo puede convertirse en un discurso realmente público por medio de la ruptura en la significación del sujeto de la representación (24), el discurso de estos autores, con sus circunstancias diversas de exilio conforma entonces un ejemplo por excelencia desde el cual analizar no sólo la confluencia de política y discursividad teórica, sino también la convergencia de acción política y conformación de la subjetividad y la nacionalidad.

---

<sup>12</sup> Bhabha menciona como nombres que han contribuido a esa distinción binaria a Jean Paul Sartre y a Frantz Fanon.

## 2. Mario Benedetti en la primavera rota de su exilio.

### 1. Introducción: contextualización de Benedetti y su ética como escritor

El golpe de estado que Uruguay experimentó en 1973 sometió al país a una larga dictadura que condujo a miles de ciudadanos al exilio y estableció un sistema policial represivo, implantando el miedo en la población. Los uruguayos se vieron inmersos en un sistema de autocensura cuyo objetivo era evitar ser detenidos por las fuerzas policiales e interrogados bajo unas condiciones que incluían el abuso y la tortura. Con todo y con ello, según afirma William Davis, "Uruguay had more political prisoners per capita than any other country" (57).<sup>13</sup> Miles de familias se vieron forzadas al exilio y muchas otras divididas por el encarcelamiento de alguno de sus miembros. El sector intelectual vocero de la opinión del pueblo fue brutalmente silenciado y censurado, lo cual no evitaría que escritores como Mario Benedetti hicieran pública su opinión al respecto. Un ejemplo de su compromiso para con la libertad intelectual, y un poco anterior al golpe militar que ya venía gestándose en Uruguay, sería el discurso que el 28 de mayo de 1972 pronunciara el escritor en el estadio Platense de Montevideo, motivado por el asesinato de Ibero Gutiérrez y por el encarcelamiento de Daniel Viglietti:

¿Por qué, entonces, esta arremetida anticultural en nuestro país? Quizá esta agresión signifique, en última instancia, un elogio para nuestra

---

<sup>13</sup> William Davis estudia los procesos dictatoriales en los países del Cono Sur en su obra *Warnings from the Far South: Democracy versus Dictatorship in Uruguay, Argentina, and Chile*. Otras obras que tratan la época dictatorial uruguaya son la de Scott L. Myers, *Los años oscuros: Uruguay 1967-1987* (1997), la de Hugo Cores *El 68 uruguayo: los antecedentes: los hechos: los debates* (1997) y la de Silvia Dutrénit, *Diversidad partidaria y dictaduras: Argentina, Brasil y Uruguay* (1996).

cultura. Es un hecho incontestable que, en el área cultural, la oligarquía carece prácticamente de aliados. Plásticos, músicos, escritores, gente de teatro, renuncian a los premios y salones oficiales y a otras formas de aquiescencia o colaboración con el régimen. Este sabe, por lo tanto, que la cultura es su enemiga, y lo sabe, entre otras cosas, porque la historia enseña que, en cualquier sitio y en cualquier tiempo, el fascismo y la cultura nunca congeniaron (*Letras de emergencia*, 23).<sup>14</sup>

Inmediatamente después del golpe militar en junio del 73 Mario Benedetti escribe el prólogo a su obra *Letras de emergencia*, una colección de textos escritos entre 1968 y 1973, donde el autor afirma:

De modo que cuando sostengo que este libro no es panfletario, no me estoy poniendo a salvo como escritor, ni mucho menos estoy esbozando un autoelogio. Simplemente creo que este libro es literatura, pero de emergencia; es decir, directamente motivada por la coyuntura, y también claramente destinada a desempeñar una función social o política, pero no como **panfleto** sino como **literatura** (8-9, énfasis del autor).

Este compromiso social y político convierte a Benedetti en una figura pública ya mucho antes del proceso dictatorial en Uruguay y determina su producción artística incluso después del mismo. Por otro lado, el que el autor se sepa pública figura política también refuerza su compromiso desde y después del exilio, pero este compromiso sufre notables cambios que se traducen en un desplazamiento de lo político a lo ético y, al mismo tiempo, en un cuestionamiento de la inscripción de la identidad individual en un discurso colectivo. Esta serie de cambios se aprecian en su novela *Primavera con una esquina rota* (1982), que procederemos a analizar en este capítulo.

---

<sup>14</sup> Esta etapa de militancia política no la recuerda el escritor con demasiada satisfacción. Asumió un cargo en la Mesa Ejecutiva del Frente Amplio (una agrupación de partidos izquierdistas uruguayos) por apremio de sus compañeros: “De parte de ellos fue (si no suena muy ‘dramático’) como una apelación a mi conciencia cívica para exigirme la aceptación de las responsabilidades de la dirección política. Y una vez que la asumí, me entregué de lleno y casi no me quedó tiempo para otra cosa. Te lo digo clarito: no lo hice bien. Habré puesto entrega, pasión, probidad, lo que uno es. Pero me faltó lo que sé que no tenía: pasta, carpeta, boliche, como quieras llamarle; o vocación de dirigente, como lo llamo yo.” (*Mario Benedetti. Detrás de un vidrio claro*, 132-33)

El compromiso político-social que Benedetti plasma en su producción se materializa desde una sólida creencia en el deber ético del intelectual. Según Bhabha, este deber, al que Jean Paul Sartre se suscribe sólidamente, contribuye a establecer el binarismo entre teoría y política al comprender al intelectual comprometido como un teórico del conocimiento práctico cuyo criterio es la racionalidad y cuyo objetivo es combatir la irracionalidad de la ideología (*The Location of Culture*, 30). Es de resaltar que Benedetti usa el mismo término –“irracionalismo”- al hablar de la ideología a combatir:

Muchos de nuestros gobiernos son más tolerantes con la brujería que con la oposición política. La promoción de cualquier propuesta de irracionalismo o de evasión, especialmente si va destinada a los jóvenes, por lo común cuenta con el aval de los sectores más reaccionarios. (...) Ahora bien, esa *desafiliación* de los jóvenes ¿a quién puede interesar prioritariamente sino a quienes defienden y usufructúan un orden económico que basa sus ingentes beneficios en la plusvalía, que es más o menos como decir el ocio rentado? Para las distintas formas de evasión que hemos enumerado, hay evidentemente muchas explicaciones posibles, pero frente a cierto concertado interés, a nivel internacional, en mutilar las rebeldías juveniles mediante propuestas de crudo irracionalismo, es dable conjeturar que la famosa *desafiliación* se ha convertido en una más de las empresas multinacionales que dominan el área capitalista y sus suburbios. (*Algunas formas subsidiarias de la penetración cultural*, 31-32, cursiva del autor).

Lo que subyace a este tipo de afirmaciones por parte de Mario Benedetti es una noción esencialista de cultura que asocia a la misma con un pasado, una tradición y con una territorialidad:

...es obvio que una cultura no es una mera suma de individualidades; es también un clima, una recíproca influencia, una polémica vitalidad, un diálogo constructivo, un pasado en discusión y análisis, y es también un paisaje compartido, un cielo familiar con las constelaciones de siempre. Todo ello tiene lugar cuando la cultura nacional constituye un centro vital, irradiante, y los intelectuales forman parte de la realidad comunitaria. (...) Así también, generando dispersión, se desestabiliza una cultura. Porque el

desperdigamiento de los que emigran, agregado a la inevitable autocensura de los que se quedan bajo el fascismo, y sumado todo a la fatal incomunicación entre ambas zonas, rompe una continuidad que siempre es esencial al desarrollo y maduración de una cultura.”(*Alguna formas subsidiarias de la penetración cultural*, 76-77)

La creencia que Benedetti expresa en la necesaria continuidad de la cultura, basada en la inmersión de los intelectuales en la realidad comunitaria, así como su fe en la madurez cultural, alcanzada a través de la “estabilidad cultural” implica en el autor la asunción de una temporalidad lineal y remite de nuevo a puntos de partida esencialistas que el discurso de la posmodernidad se va a encargar de cuestionar y poner en tela de juicio. El abandono de los grandes discursos teleológicos produce en el plano político el rechazo de cualquier política redentora y la superación de las categorías clasistas de la modernidad (Heller y Fehér, *The Postmodern*, 3). Desde la perspectiva que esa discursividad nos ofrece, algunas de las argumentaciones que Benedetti presenta en 1979 en su obra *Algunas formas subsidiarias de penetración cultural* suenan obsoletas. Mario Benedetti ha abierto espacio a algunos de los paradigmas de la posmodernidad en su producción, sobre todo en la prosa ficcional. No cabe duda de que su experiencia de exilio le ha condicionado para comprender mejor el carácter relacional, no sólo de toda nacionalidad, sino también de la subjetividad. No obstante en su obra subyace una resistencia a abandonar el compromiso ético-social del intelectual, lo cual origina una serie de tensiones que tienen sobre todo que ver con la concepción de la temporalidad y con el choque que se origina entre la necesidad por parte del exiliado de remitirse al pasado, y la insistencia del posmodernismo por situarse permanentemente en el presente y al mismo tiempo después del mismo (Heller y Fehér, *The Postmodern*, 11).

## 2. La obra benedettiana y la crítica.

La literatura que se ha escrito sobre el exilio uruguayo y sobre la producción artística que éste generó es tan amplia y variada como los diferentes enfoques que se han adoptado en la producción de la misma. Probablemente uno de los más recientes estudios que abordan la obra del uruguayo Mario Benedetti en el contexto del exilio y el “desexilio” que padeció es el de Carmen Faccini: *Mario Benedetti: Un discurso contrahegemónico en el exilio* (2001). Su trabajo sobre la obra benedettiana se basa en “un método de análisis sociocrítico e ideológico” (33) que parte del supuesto de que toda creación literaria es una práctica social y por ende ideológica. Faccini hace una sólida labor de contextualización histórico-social y comentario crítico de la producción artística de Mario Benedetti y llega a la conclusión de que la obra del autor uruguayo durante su período de exilio se basa en la creación de un discurso contrahegemónico que le ligue de algún modo a la lucha antidictatorial de Uruguay y que le mantenga vinculado a su país mediante cierto nivel de compromiso social para con el mismo. En la etapa de desexilio, argumenta Faccini, se observa una desestabilización de la función contrahegemónica, que ya está preconizada en ciertas “tensiones discursivas” de la etapa del exilio en España. Esta desestabilización supone, según la autora, la desarticulación del discurso contrahegemónico en la obra no ensayística del autor. En palabras de la misma Faccini:

Por lo tanto, dada la persistencia del discurso autoritario en el Uruguay posdictatorial que motiva la perpetuación del contradiscurso a nivel ensayístico, cabe preguntarse si la desarticulación del discurso estético contrahegemónico como *bloque* en el caso de Benedetti, no obedece a posibles consecuencias del exilio; es decir, a la constatación del desgaste o bien de la inviabilidad de un discurso estético proyectado por el imaginario de un sector ya desconectado de una sociedad dramáticamente

atomizada –la “foto movida” de que hablan Angel Rama y Hugo Achugar (114, cursiva de la autora).

Faccini, al plantear esta pregunta a sus lectores, no da una respuesta clara de la misma y deja sin abordar la aparente contradicción del abandono de las estrategias contrahegemónicas en el discurso estético pero no en el ensayístico. Es de esas “tensiones discursivas” de donde este estudio partirá. Tensiones que están a mi parecer presentes en toda la obra de Benedetti en el exilio, y que son inherentes a la condición de exiliado.

Ya he señalado anteriormente el desplazamiento en el marco de la identidad que pasa de la concreción de la misma en lo individual (se es la imagen que se refleja) a lo social (implica una relación de apertura al Otro). En el proceso literario ese desplazamiento de la imagen se traduce en el cambio de la concepción del texto como imagen a su concepción como espacio discursivo. Ese tipo de desplazamiento se plasma muy bien en la obra de este escritor uruguayo. La concepción que Benedetti tiene de la textualidad en su etapa temprana de escritor, en especial de la novela como referente totalizador, se puede apreciar en su ensayo “Tres géneros narrativos” de 1953, donde al hablar de este género afirma:

En la novela la versión es total, se discriminan los hechos, se les ubica inescrupulosamente en la fantasía, se analizan los pensamientos desde fuera y desde dentro, desde el testimonio de quien asiste a su eclosión y desde la mente que los genera; cada peripecia, cada proceso, cada historia tiene raíces en el pasado, proyecciones en lo venidero, es un mero resorte que, al igual que en la vida, se conecta aquí y allá con otras peripecias, otros procesos, otras historias. Desde sus orígenes hasta el presente, la novela quiere parecerse a la vida, quiere ser la vida por sus cuatro costados...(112-13).

Esta visión totalizadora del género novelesco coincide con una de las tendencias de la crítica literaria marxista, lo que Julie Rivkin y Michael Ryan llaman “teoría del reflejo y

el materialismo cultural.” Este tipo de crítica, explican Rivkin y Ryan, ve la literatura como espejo del mundo histórico (239). Pero en Benedetti esta concepción de la novela, y de la literatura en general, cambia con el tiempo. Dichos cambios vienen determinados por varios elementos: su compromiso político, cómo éste se ve afectado por el exilio, y también las diferentes tendencias que surgen en el ámbito de la teoría y la crítica literarias.

En los doce años que duró su exilio Benedetti escribió una novela: *Primavera con una esquina rota* (1982); dos libros de cuentos: *Con y sin nostalgia* (1977) y *Geografías* (1984); cuatro libros de poesía: *Poemas de otros* (1974), *La casa y el ladrillo* (1977), *Cotidianas* (1979), y *Viento del exilio* (1981); una obra teatral: *Pedro y el capitán* (1979) y ensayos literarios y políticos que se reúnen en *El desexilio y otras conjeturas* (1984). Benedetti sólo escribió una novela en sus años de exilio. Esto se debe, según el propio autor, a la falta de tiempo que no le permitió dedicarse más de lleno a este género:

La novela es un género que precisa tiempo: no se puede escribir diez páginas hoy y dentro de seis meses otras diez. El novelista crea un mundo, pero debe introducirse en él, quedarse en él por un lapso determinado. Si no he escrito más novelas, ello se debe a la falta de tiempo. En Palma de Mallorca pude hacerlo (escribí *Primavera* entre octubre de 1980 y octubre de 1981) porque allí estaba más aislado y tuve la posibilidad de aprovechar mejor mi tiempo disponible. (*Mario Benedetti. Detrás de un vidrio claro*, 150)

El exilio es un tema repetitivo que caracteriza la obra del autor durante los doce años que Benedetti estuvo fuera de Uruguay. De hecho, todos los géneros que Benedetti produce, durante y después de esos años, están marcados por esta experiencia. No deja de ser significativa, sin embargo, la forma en la que el autor expresa su alejamiento del género: el novelista debe quedarse en el mundo novelesco que crea “por un lapso determinado”

(150). Que su exilio sea tan itinerante puede responder también al hecho de que la falta de sensación de permanencia en la vida real se traslade en la obra de Benedetti a cierta incapacidad de evocar un mundo narrativo estable temporalmente. Por otra parte, la escasa producción novelística del autor en este período puede radicar también en el hecho de que en los casi treinta años que separan el ensayo “Tres géneros narrativos” y la novela que nos ocupa, haya tenido lugar el boom de la novela latinoamericana. Este es un momento en el que ocurre un cambio de concepción del concepto del género novelesco; cambio éste que vendría también auspiciado por la aparición y desarrollo del movimiento posestructuralista en el ámbito teórico. Mario Benedetti considera el boom una operación “literario-comercial” de la que no se siente parte.<sup>15</sup> El rechazo del autor a la mercantilización de la literatura, así como la comodidad que el autor siente en el género poético pueden también justificar la abundancia de la producción poética de Benedetti en este período.

---

<sup>15</sup> “Nunca me sentí parte del boom, ni creo que nadie haya pretendido incluirme en él. Como es sabido, el boom fue una operación literario-comercial, auspiciada sobre todo desde España (más concretamente desde Barcelona) ... el hecho de que el boom se limitara a novelistas y excluyera a poetas y cuentistas (los hay de primer orden en América Latina) abona la presunción de que se trataba de una operación más comercial que literaria.” (*Mario Benedetti. Detrás de un vidrio claro*, 178). A mi juicio, el empeño de Benedetti por desmarcarse del boom hispanoamericano responde más a un intento de ser coherente con su compromiso ético y político como escritor, que a un alejamiento real de la estética que presenta el movimiento del boom. En parte, la necesidad de doblegarse a la mercantilización de su obra, viene corroborada, como veremos, por la decisión por parte del autor de abandonar Cuba debido a la falta de comunicación en la isla y a la falta de proyección que su obra sufría en el mundo editorial quedándose en Cuba. Más tarde, ya desde España, la difusión de la obra de Benedetti se ve notablemente mejorada gracias a la misma operación literario-comercial que había criticado.

### **3. *Primavera con una esquina rota*: pasado, presente y proyección de futuro en tensión en el exilio de Benedetti.**

Que nos centremos en el análisis de *Primavera con una esquina rota* responde a varios motivos: no sólo a que en este estudio de tres autores hemos elegido el género narrativo - ello a pesar de que los tres son también poetas- sino también porque la novela se sitúa al final del período de exilio de Benedetti, cuando ya esta experiencia ha sido notablemente asumida por el autor. También porque, como veremos, la novela ejemplifica de una forma más obvia y continua las tensiones a que está sujeto el exiliado, tanto el ficticio (los personajes de la novela), como el real (el autor mismo), y así mismo permite ver en estos dos planos –ficticio y autorial- el cambio de actitud frente a lo político: es decir, un creciente desencanto, pero también una incapacidad de renuncia por la lucha y por la instauración de la justicia en Uruguay.

Numerosos críticos que han abordado el tema del exilio, de la diáspora y de movimientos migratorios han coincidido en señalar una constante de repetición en el intento de reconstrucción del sujeto desterritorializado. Desde el nuevo espacio en que se encuentra, este sujeto inicia simultáneamente una dialéctica de recuerdo y olvido del pasado que desvela la tensión que produce la necesidad de remitirse al pasado (temporal y espacialmente) para constituirse contra ese pasado que el sujeto evoca con mayor o menor éxito. Roberto González Echevarría (en “Literatura y exilio: Carpentier y *El derecho de asilo*”), Rosi Braidotti y Amy Kaminsky (17) coinciden en señalar este patrón repetitivo. En palabras de Braidotti:

The nomadic subject, however, is not altogether devoid of unity; his/her essential mode is one of definite, *seasonal* patterns of movement through

rather fixed routes. It is a cohesion engendered by repetitions, cyclical moves, rhythmic displacements (énfasis mío, 22).

Es esta tensión la que de alguna manera genera todas las demás que se dan en el exiliado, en quien se observa una necesidad de remitirse al pasado contrarrestada por la necesidad de tratar de constituirse como sujeto con proyección de futuro en un espacio diferente. Trasladado al plano discursivo, se aprecia en *Primavera con una esquina rota* un intento por parte de Benedetti de ajustar cuentas entre el sujeto público con compromiso político y el sujeto exiliado que ansía una “reterritorialización” inmediata.

El compromiso político que como figura pública adquirió Mario Benedetti antes de su etapa de exilio, insta al autor exiliado a perfilar una identidad muy basada en el “pasado de patria”, y le exige además una continuidad en su compromiso. Por otro lado, el sujeto en el exilio reclama una apertura al diálogo con todo lo que el país de acogida le está ofreciendo; la nueva territorialidad le conduce a la transculturación. Tres temporalidades entran aquí en conflicto: por un lado la temporalidad lineal que conlleva la creencia en la continuidad y maduración cultural necesaria en Uruguay, y que ha sido interrumpida con el proceso dictatorial; por otro lado la temporalidad recursiva del ser en exilio. Finalmente, y tras haber asumido los cambios en la subjetividad que implica el exilio y el discurso de la posmodernidad, entra en juego también esa temporalidad del eterno presente a la que Benedetti se resiste.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Muy sintomático de esa resistencia al presente y de la vivencia del mismo en función de un pasado y un futuro es la serie de 9 poemas “Conjugaciones”, publicados en *Viento del exilio*, de los que mencionamos unos cuantos por su carácter ilustrador de esa tendencia en el autor a negar de alguna forma el presente por lo que es, sin referirlo al pasado: “1 (álbum):” “Cómo quisiera fotografiar/ minucia por minucia/ pedazos de futuro/ y colocar las instantáneas/ en un álbum/ para poder hojearlo/ lenta morosamente/ en un manso remanso/ del pasado” (29). “8 (previsión):” “De vez en cuando es bueno/ ser consciente/ de que hoy/ de que ahora/ estamos fabricando/ las nostalgias/ que descongelarán/ algún futuro” (36). En este poema el presente

El autor se ve así enfrentado a ese “riesgo de hibridez” que menciona en su ensayo *Algunas formas subsidiarias de la penetración cultural* (1979).<sup>17</sup>

En esta única novela que Benedetti escribe en su etapa como exiliado, la parte testimonial, en la que el autor se identifica con nombre propio, cumple esa función de compromiso que responde a la figura pública. Se trata de los capítulos titulados “Exilios.”<sup>18</sup> El resto de capítulos, que responden a un mundo ficticio, desvelan en distintos grados de intensidad la necesidad de apertura hacia ese otro país de acogida. Esta actitud de integración viene sobre todo encarnada en el personaje de Don Rafael, cuyas primeras palabras en la obra son “Lo esencial es adaptarse” (21). Aunque este personaje tampoco está libre de cierta tensión que lo remita a su pasado en Uruguay, él es quien más abiertamente aboga por la integración del exiliado en el país de acogida. El texto explora en este sentido el conflicto que se establece entre el deseo de olvidar y la necesidad de recordar.

La metodología a seguir en este ensayo será el comentario y análisis de la estructura de la novela, compleja y cargada de significación, así como el análisis de las tensiones que la obra presenta a nivel narrativo-argumental y a nivel metadiscursivo. Esto

se vive sólo en función del efecto que va a tener en un futuro. En el próximo, “9 (plurales),” la resistencia al presente es aún más obvia: “Hay/ ayer/ y mañanas/ pero no hay/ hoyes” (37).

<sup>17</sup> Un fragmento más largo de esta cita se encuentra en el capítulo introductorio: “... la yuxtaposición del *pasado de patria* con el *presente de exilio* puede generar un riesgo de hibridez o de ambigüedad, que sólo en ciertos casos podrá ser evitado, merced a un talento, una convicción o una sensibilidad nada comunes” (78, cursiva del autor).

<sup>18</sup> Al respecto de estos capítulos Benedetti afirma: “En *Primavera* me pareció que la historia inventada, por referirse al cerrado círculo de una familia, podía dar una visión muy limitada del exilio uruguayo. Pienso que los capítulos denominados “exilios” (todos basados en la realidad, pero situados en muy distintos y distantes puntos de la diáspora) dan otra dimensión de esa colectividad dispersa. Si algunos de tales episodios son “autobiográficos a texto expreso”, es porque también yo soy (o fui) un personaje del exilio y de esta forma puedo narrar desde adentro experiencias vividas en esa emigración forzosa y frustránea” (*Mario Benedetti. Detrás de un vidrio claro*, 152-53).

nos conducirá a conclusiones respecto al compromiso político del escritor para con Uruguay y al efecto que el exilio ha tenido en su ética como escritor. La noción que Benedetti presenta de novela en su ensayo de 1953 teoriza la concepción de la identidad y del texto como imagen. Con el análisis de su novela, escrita casi treinta años más tarde, ilustraremos ese desplazamiento que hemos venido anunciando hacia la concepción del texto como espacio discursivo de reconstrucción de la subjetividad, lo cual nos lleva a la inscripción de la subjetividad en el marco de un discurso individual, menos redencionista y colectivo que el discurso que el compromiso político le exige a Benedetti. La tensión presente en la novela procede de la confluencia de estas dos necesidades en el autor: la de luchar e intentar reconstruirse de forma individual en el exilio, prescindiendo de la realidad de la que procede, y la de mantenerse fiel a su ética, que le remite desde el exilio a Uruguay y al compromiso que él mantiene con su patria. Cada necesidad marca así mismo una estética diferente, que también confluye en el texto para ilustrar esa experiencia ambigua y contradictoria.

El análisis de esta obra nos conducirá a examinar de qué forma se relaciona la manifestación textual de esta ambigüedad con el cambio global que se ha producido en la sociedad occidental debido a la generalización de la democracia y de la capitalización, y a las consecuencias que los movimientos migratorios masivos han tenido en la discursividad de Occidente y en la de los desterritorializados.

Habiendo salido de Uruguay después del golpe militar de 1973, Mario Benedetti inicia un exilio que le llevará primero a diversos países latinoamericanos, desde 1973 a 1980, y a España desde 1980 hasta 1984. Este exilio en países de habla hispana le

convierten más en lo que José Gaos llamó “transterrado” al referirse a los españoles republicanos que emigraron a Hispanoamérica, término que Angel Rama define como los “intelectuales que pasan de una a otra región del vasto conjunto de culturas procedentes de la misma o similar fuente, que por lo tanto siguen manejando la misma lengua y poseen una historia parcialmente común” (242). El haber sufrido el exilio en países de habla hispana facilita a Benedetti la labor de publicación en estos países y al mismo tiempo amplía notablemente el público potencial de sus obras. Así mismo, este exilio favorece lo que el autor llama “operación de ósmosis”, es decir, “un trasiego de culturas nacionales que, sin perder sus rasgos propios, van impregnando las culturas hermanas” (*Algunas formas subsidiarias*, 79).

### **3.1. Análisis de la estructura de la novela.**

Publicada en Madrid por Alfaguara en 1982, *Primavera con una esquina rota* es una novela que ya desde su título nos anuncia la tensión que encierra: siendo la primavera una de las estaciones, la palabra remite a una temporalidad cíclica, que viene contrarrestada por la “esquina rota,” el elemento que introduce la temporalidad lineal. Primavera anuncia el renacimiento del mundo vegetal que reverdece de nuevo y se regenera después de los meses fríos del invierno. Es pues una palabra que augura un nuevo comienzo para los protagonistas. La mención de una ruptura es lo que inserta esa temporalidad lineal e histórica en la obra: se trata de una primavera diferente, fragmentada, como fragmentada es la visión del exilio que ofrece la novela, y que exige al lector una labor de reconstrucción en la lectura, similar a la que los personajes llevan a

cabo para el intento de reconstrucción de su propia y nueva identidad. No hay que dejarse engañar, sin embargo, por esta fragmentación y asociarla con un distanciamiento de la voz autorial, porque esta última se hace muy patente en la novela.

La estructura de *Primavera* es compleja y muy significativa. Dado que las conclusiones sobre la obra están en parte basadas en la significación de la estructura, es pertinente presentar en detalle el principio organizativo de la novela. Como la obra tiene un importante elemento testimonial, voy a centrarme en explicar cómo diversos fragmentos testimoniales (“Exilios”), que son además los más numerosos, se enlazan y entran en diálogo entre sí y con los de ficción. Esto nos llevará a disertar sobre las tensiones que la novela pone de manifiesto acerca de la relación de Mario Benedetti para con su obra y su compromiso político, y el efecto que el exilio ha tenido en ambos.

La novela presenta una estructura repetitiva de cuarenta y cinco capítulos en los que el autor da voz a los diferentes componentes de una familia dividida por el exilio y el encarcelamiento de Santiago, hijo de Don Rafael, esposo de Graciela, padre de Beatriz y amigo y compañero en ideas políticas de Rolando. La obra se centra en esta familia separada por la cárcel y el exilio de sus miembros. Santiago, está encarcelado en Uruguay, intentando sobrevivir ese exilio intramuros por medio de la escritura de cartas a su familia en el exilio. En una de estas cartas Santiago le confiesa a su padre, Don Rafael, haber matado a su primo Emilio, quien, como militar, intentó aprehenderlo en una redada. Don Rafael, la esposa de Santiago, Graciela, su hija Beatriz y Rolando, un gran amigo y compañero militante, comparten un exilio en el que se produce la tensión entre la memoria del pasado y la necesidad de seguir adelante e insertarse en un presente geográficamente distinto.

La novela se articula, a nivel argumental, alrededor de las cartas de Santiago a su familia, el efecto que éstas tienen y la historia de amor que surge entre Rolando y Graciela. La liberación de Santiago llevará a esta nueva pareja a enfrentarse con el puente al pasado (Santiago) que ellos han querido ignorar mientras éste estaba en la cárcel.

La estructura básica para la disposición de los diversos fragmentos radica en dar primacía en cada uno a un personaje diferente; así, los titulados “Intramuros,” que se convierten en “Extramuros” con la liberación de Santiago, son cartas escritas por el preso a Graciela en las que le cuenta sus modos diferentes de supervivencia en la cárcel. Los dos últimos “Extramuros” son más bien un monólogo interior libre que expresan las emociones más inmediatas de Santiago al ser liberado e iniciar el viaje de reencuentro con su familia. Los llamados “Heridos y contusos”, siete en total, incluyen mayoritariamente un formato dialogado y se centran en el personaje de Graciela. Los siete titulados “Don Rafael,” son también narraciones en primera persona que responden a lo que podría ser un diario y que consisten en reflexiones sobre las consecuencias del exilio exterior --frente a esa suerte de exilio intramuros que padece su hijo-- y en las formas diversas de sobrevivirlo. Beatriz, la hija de Santiago y Graciela, de nueve años, da nombre también a siete capítulos narrados en primera persona en los que su lógica infantil desarma, con un minucioso análisis del léxico que va aprendiendo, el paradójico mundo del exilio y sus consecuencias. Los siete llamados “El Otro” vienen a dar la perspectiva de Rolando Asuero, amigo de Santiago y también en el exilio, quien acabará enamorando y enamorándose de Graciela y ocupando la ausencia de su esposo, a quien ya ella había aprendido a no extrañar. Los capítulos “El Otro” varían narrativamente de la primera a la tercera persona pero todos están focalizados desde el punto de vista de

Rolando. Finalmente, hay nueve fragmentos bajo el nombre “Exilios” que presentan una grafía en cursiva y que, como el lector aprende en el segundo de ellos, están narrados desde la primera persona de Mario Benedetti. Se trata por tanto de capítulos testimoniales en los que el autor narra anécdotas de su propio exilio y otras que tienen que ver con otros exiliados. Algunos de estos capítulos, como veremos, incluyen testimonios sobre hechos que ocurrieron durante el proceso de creación de la novela.

*Primavera* fue escrita, como el autor señala de forma nada gratuita al final de la misma, entre octubre de 1980 y octubre de 1981 en Palma de Mallorca, e incluye testimonios sobre la recepción por parte de algunos exiliados del resultado negativo del Plebiscito que tuvo lugar en Uruguay el 30 de noviembre de 1980.<sup>19</sup> Se incluye también, por ejemplo, el testimonio de la sonada liberación de David Cámpora de las cárceles uruguayas y de su reunión con su familia el 20 de marzo de 1981 en un pueblo de la región alemana de Colonia.

Con la inclusión de estos fragmentos, intercalados entre lo que es abiertamente ficticio, lo que se consigue es precisamente realzar la “veracidad” de lo ficcional. Por otra parte, esta inclusión deja entrever también, en última instancia, esa tensión ya expuesta entre la necesidad simultánea de recordar el pasado y de olvidarlo para poder invertir en un futuro. El carácter testimonial refuerza la importancia de la memoria. Así, los “Exilios” contrastan con aquellos fragmentos ficticios en los que se aboga por una integración sin provisionalidades en la comunidad de acogida. Además, en estos capítulos

---

<sup>19</sup> En noviembre de 1980 el régimen dictatorial uruguayo abrió una puerta al voto popular para que éste decidiera sobre la legalización o no del sistema dictatorial. El triunfo del “no” dejó claro el rechazo popular por el régimen e inició un período en el que el pueblo aprovechó todos los espacios posibles para establecer una resistencia (Faccini, 86).

Benedetti se le revela al lector en múltiples facetas, es decir, no sólo como sujeto que ha sufrido las consecuencias de un exilio político, sino también como figura reconocida públicamente, por su compromiso político y por su labor como escritor y orador.

Las variaciones en la estructura de la novela se fundamentan en la repetición de capítulos que dan voz a los seis diferentes personajes, incluyendo al mismo Benedetti: “Intramuros”, “Heridos y contusos”, “Don Rafael”, “Exilios”, “Beatriz” y “El otro”.

Dada esta estructura repetitiva, la novela se puede segmentar en siete partes, que voy a ilustrar e ir comentando.

### **1. Segmento primero**

- 1 - Intramuros (Esta noche estoy solo)
- 2 - Heridos y contusos (Hechos políticos)
- 3 - Don Rafael (Derrota y derrotero)
- 4 - Exilios (Caballo verde)
- 5 - Beatriz (Las estaciones)

En este primer segmento de siete, el autor nos introduce a todos los personajes a excepción de Rolando Asuero. El tono de cada capítulo de “Exilios” responde de una forma u otra a lo que se ha ido presentando en los capítulos de ficción y en muchos casos los testimonios determinan la actitud negativa o positiva del lector para con lo que se está por narrar o para con lo que ya se ha narrado. Este primer “Exilios”, subtítulo “Caballo verde,” nos presenta un personaje, a quien en sucesivos capítulos identificaremos como Benedetti, en su etapa inicial de exilio en Buenos Aires. La escena se sitúa en enero de 1975 y no sólo entabla un diálogo con el capítulo anterior de “Intramuros”, sino que además ilustra parte de lo que se afirma en el siguiente capítulo de “Exilios (Una

invitación cordial).” El diálogo del testimonio se establece así entre la ficción y entre los otros testimonios. En este segmento el “Intramuros” presenta una carta de Santiago a Graciela, en la que desde la cárcel habla de la soledad que experimenta y elabora sobre las estrategias de comunicación entre compañeros de celda. Esa solidaridad que caracteriza la relación entre encarcelados y la apertura a la que Santiago apunta,<sup>20</sup> son comparables a la condición de exiliado. Tanto en el exilio como en la cárcel la apertura al otro es constructiva, mientras que la clausura al compañero deteriora más aún que la propia soledad. Esta apertura a la comunicación genera así mismo una solidaridad que se pone de manifiesto en “Exilios (Caballo verde),” cuando una amiga de Benedetti advierte a éste y a su esposa de una “operación rastrillo” en el barrio bonaerense en el que viven.

## *2. Segmento segundo*

- 1 - Intramuros (¿Cómo andan tus fantasmas?)
- 2 - El otro (Testigo solito)
- 3 - Exilios (Invitación cordial)
- 4 - Heridos y contusos (Uno o dos paisajes)
- 5 - Don Rafael (Una culpa extraña).

En este segmento el autor introduce a Rolando Asuero como “el otro”, dejando fuera a Beatriz en esta sección. El diálogo entre lo testimonial se establece aquí porque “Exilios (Invitación cordial)” tiene lugar en Lima sólo unos meses después de “Exilios

---

<sup>20</sup> “O también puede ocurrir que uno de los dos se oponga resueltamente al contagio y esa resistencia origine un choque verbal, un enfrentamiento, y en esos casos justamente la condición de clausura ayuda poco, más bien exacerba los ánimos, le hace a uno (y al otro) pronunciar agravios, y, algunas veces, hasta decir cosas irreparables que enseguida agudizan su significado... (Y ) si la situación se pone tan dura que los ocupantes del lugarcito no se dirijan la palabra, entonces tal compañía, embarazosa y tensa, lo deteriora a uno mucho más, y más rápidamente, que una soledad total” (14).

(Caballo verde).” En este segundo fragmento testimonial el autor critica sarcásticamente el razonamiento ilógico (la “irracionalidad” que antes mencionábamos) de cualquier sistema represivo y se justifica el constante ir y venir de Benedetti entre países latinoamericanos. Habiendo sido amenazado de muerte por la Alianza Anticomunista Argentina,<sup>21</sup> el escritor se instala en Lima, de donde se ve forzado a salir por orden del gobierno peruano y obligado a volver a Argentina de nuevo a través de una “invitación cordial.” En este capítulo Benedetti también expresa de forma explícita su deseo de trasladarse a Cuba, lo cual enlazaré, como veremos, con el siguiente “Exilios” en el próximo segmento.

### **3. Segmento tercero**

- 1 - Intramuros (El río)
- 2 - Beatriz (Los rascacielos)
- 3 - Exilios (Venía de Australia)
- 4 - El otro (Querer, poder, etc)
- 5 - Don Rafael (Dios mediante)
- 6 - Heridos y contusos (Un miedo espantoso)

En esta tercera parte están presentes las seis voces de los personajes. En el capítulo “Exilios (Venía de Australia)”, que enlaza con el anterior de “Exilios” por desarrollarse en Cuba, el autor reincide en esa faceta de figura pública al presentar a un uruguayo exiliado que le reconoce en el aeropuerto de México cuando ambos se trasladan

---

<sup>21</sup> “Como en Argentina he sido amenazado de muerte por las AAA, y como en Cuba trabajé en otra época durante dos años y medio y tengo allí posibilidad de trabajo, quiero saber si se me permite ir a Cuba.”  
(42)

a Cuba.<sup>22</sup> El autor es consciente de su labor como figura pública y esto determina, como veremos, la actitud que adoptará en el exilio y también la continuidad del compromiso político que ya había iniciado antes de éste. Este fragmento testimonial es así mismo un medio para el autor de expresar la identificación de los exiliados revolucionarios con el proyecto y el sistema cubanos. La apología que el autor hace del sistema de gobierno cubano es evidente a lo largo de toda la obra y la hace extensible a otros exiliados, en este caso, hasta el punto de presentar a Falco, un exiliado uruguayo en Australia de vacaciones en Cuba y que intenta regularizar su situación para quedarse. En “Venía de Australia” Falco recuerda en su conversación con Benedetti el entusiasmo que tenían los jóvenes en Uruguay en 1969 y 70 y cómo la desilusión vence finalmente en el 71.<sup>23</sup> El diálogo de lo testimonial y lo ficcional se establece aquí por la ilustración de ese desánimo en el capítulo siguiente, “El otro (Querer, poder, etc)”, donde Rolando recrea una conversación entre los compañeros en la que se observa cómo sus amigos se dejan vencer por una visión catastrofista y desilusionada que les lleva a defender una lucha sólo en el plano moral.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> “‘Usted es Benedetti, ¿no?’ ‘Claro, pero ¿de dónde me conoce?’ No recuerdo su cara’. ‘Es lógico. Usted estaba en la tribuna y yo entre el público. Lo escuché muchas veces en actos callejeros durante la campaña electoral del 71’” (63).

<sup>23</sup> “La verdad es que nos ilusionamos demasiado en Uruguay, allá por el 69, el 70, y un poco menos en el 71. Creímos que también en nuestro país era posible un cambio radical. Y no fue posible, al menos por un largo ahora” (65).

<sup>24</sup> “Pero Santiago estaba desacostumbradamente serio y a continuación expuso que, planteada en esos términos, la lucha era sólo moral, a mí qué me importa ser un vencedor ético si van a seguir existiendo los cantegriles y el latifundio y la rosca bancaria y la mar en coche, si yo me metiera en esa gresca querría ser un vencedor real. Bárbaro che, dijo Manolo, todos querríamos ser vencedores reales, no creas que estás descubriendo la pólvora, la cosa no es querer sino poder” (71).

#### 4. *Segmento cuarto*

- 1 - Intramuros (El complementario)
- 2 - Exilios (Un hombre en un zaguán)
- 3 - Beatriz (Este país)
- 4 - Heridos y contusos (Soñar despierta)
- 5 - Don Rafael (Locos, lindos y feos)
- 6 - Exilios (La soledad inmóvil)
- 7 - El otro (Titular y suplente)

A partir de esta cuarta parte la lógica estructural será la inclusión de todas las voces con la repetición de una de ellas, con el consiguiente aumento en el número de capítulos que componen cada segmento. Es decir, en esta cuarta parte se encuentran dos capítulos de “Exilios”, por lo que consta de siete capítulos; en el quinto segmento se encuentran dos capítulos de “Exilios” y dos de “Beatriz”, por lo que se suman un total de ocho capítulos; la sexta y penúltima parte es la más extensa, con diez capítulos, porque en ella se duplican los capítulos de “Heridos y contusos”, “El otro”, “Exilios” y “Don Rafael”. La última parte de la novela contiene sólo cuatro capítulos, con la repetición de “Extramuros”, uno de “Beatriz” y uno de “El otro.”

El primer testimonio en este cuarto segmento, “Exilios (Un hombre en un zaguán)” viene a reforzar lo expuesto por Santiago en el capítulo anterior de “Intramuros (el complementario),” por lo que el diálogo entre testimonio y ficción queda una vez más de manifiesto. Santiago le explica a Graciela en una carta cómo es fundamental para la supervivencia no traicionar los propios principios cuando se está en la cárcel y cómo el encierro supone un espejo en el que la exploración sobre sí mismo se lleva a cabo por

medio de cartas.<sup>25</sup> La escritura se presenta así como medio por el cual entablar un proceso de autoconocimiento y también como espacio en el que el recuerdo tiene cabida para la reconstrucción de la identidad. Gracias a sus cartas Santiago es capaz de construir un puente con su pasado y crear lazos con las personas que conformarán su futuro cuando sea liberado. Santiago cree reconstruirse como sujeto en el proceso de la escritura. En este sentido todos los capítulos de “Exilios” refuerzan esta idea, pues en ellos es el mismo Benedetti quien establece por medio de la escritura un diálogo con su propio pasado. Sin embargo, la proximidad de este capítulo de Santiago con uno testimonial revela que este proceso de autoconocimiento e intento de reconstrucción tiene lugar en todos los niveles de la novela. En primer lugar ocurre en el nivel ficticio con Santiago recurriendo a sus cartas; en el testimonial, con Benedetti como protagonista de “Exilios”, real pero ficcionalizado al mismo tiempo; y en el nivel metanarrativo, con Benedetti autor de la obra *Primavera con una esquina rota*. La escritura se presenta así como eje que une estos tres niveles de la obra y articula así mismo el diálogo que se establece entre testimonio y ficción.

Volviendo al capítulo testimonial de este cuarto segmento, en “Exilios (Un hombre en un zaguán)” el autor se remite a un pasado previo a su exilio. Específicamente, se hace referencia a cuando Benedetti conoce a Hernán Siles Zuazo, exiliado en Uruguay, y narra cómo luego se lo vuelve a encontrar en su “exilio porteño”

---

<sup>25</sup> “La única ventaja de este tiempo baldío es la posibilidad de madurar, de ir conociendo los propios límites, las propias debilidades y fortalezas, de ir acercándose a la verdad sobre uno mismo...” (84), “... nosotros no nos dejamos vencer así nomás, nosotros también organizamos nuestra campaña anti clausura, y escribimos cartas, considerando simultáneamente al destinatario y al censor....uno de los matices más destacables y positivos de esa campaña es justamente el hacernos promesas, el darnos esperanzas...”(86)

años más tarde.<sup>26</sup> Con este capítulo Benedetti viene a mostrar cómo la experiencia del exilio es un terreno común en países latinoamericanos y cómo la “obligada internación” a la que sarcásticamente se refiere Santiago al hablar de su encarcelamiento, corresponde en el caso de los exiliados a una obligada expulsión, con similares procesos a los vividos por los encarcelados.<sup>27</sup> Este capítulo, que como todos los testimoniales consolidan la memoria de Benedetti de su experiencia en el exilio, conecta así también con “Don Rafael (Locos, lindos y feos).” Una vez más se pone de manifiesto el diálogo entre el aspecto testimonial y el ficcional de la novela. En este fragmento Don Rafael analiza las entrelíneas en las cartas de su hijo y racionaliza las pautas de comportamiento que éste se impone en la cárcel. Estas pautas conforman el manual de supervivencia de aquellos que están encarcelados, pero también se pueden aplicar a los exiliados. El proceso pasa por controlar los propios odios, seguir fiel a sus principios y desmitificar su propia muerte.<sup>28</sup> Otro punto de conexión que enlaza este capítulo “Locos, lindos y feos” y los testimoniales es la labor que como exiliado se impone don Rafael: servir de memoria a

---

<sup>26</sup> Hernán Siles Zuazo (Bolivia 1913- Uruguay 1996), presidente de Bolivia en 1956. Exiliado de su país. Presidente de nuevo desde 1982 a 1985, después de la dictadura militar.

<sup>27</sup> Este tema está especialmente presente en el poema “Otra noción de patria,” incluido en *La casa y el ladrillo* (1978). En este poema el autor habla de los encarcelados, de los exiliados y del sufrimiento que ambos padecen en sus respectivas experiencias: “podemos ver la noche sin barrotes/ poseer un talismán o en su defecto un perro/ bostezar escupir lagrimear/ soñar suspirar confundir/ quedar hambrientos o saciados/ trabajar permitir maldecir/ jugar descubrir acariciar/ sin que el ojo cancerbero vigile/ pero/ y los otros/ qué pensarán los otros/ si es que tienen ánimo y espacio/ para pensar en algo (...) cómo recuperarlos del suplicio y el tedio/ cómo salvarlos de la muerte sucedánea/ cómo rescatarlos del rencor que carcome/ el exilio también tiene barrotes ...” (29-30).

<sup>28</sup> “Y está dosificando prudente y sagazmente sus odios, eso es decisivo. Los odios vivifican y estimulan sólo si es uno quien los gobierna; ...El reto es respeto a sí mismo, fidelidad a los demás, y sobre todo mucho empeñamiento, mucha terquedad en bruto, y también, se me ocurre ahora, una progresiva desmitificación de la muerte” (102). En el poema “Otra noción de patria” se lee a este respecto: “si quiero rescatarme/ si quiero iluminar esta tristeza/ si quiero no doblarme de rencor/ ni pudirme de resentimiento/ tengo que excavar hondo/ hasta mis huesos/ tengo que excavar hondo en el pasado/ y hallar por fin la verdad maltrecha/ con mis manos que ya no son las mismas” (34).

aquellos que compongan la nueva patria.<sup>29</sup> Esta labor se constituye como una puerta de futuro, y se presenta como el gran compromiso social al que se deberán los exiliados cuando acabe el proceso dictatorial. Tanto Benedetti en sus testimonios en esta novela, como Don Rafael, tienen clara su tarea de compromiso político para con Uruguay, pero paradójicamente ambos comprenden al mismo tiempo que la inserción en el exilio es condición básica para su propia supervivencia.

### *5. Segmento quinto*

- 1 - Intramuros (El balneario)
- 2 - Beatriz (Una palabra enorme)
- 3 - Exilios (Penúltima morada)
- 4 - Heridos y contusos (Verdad y prórroga)
- 5 - Don Rafael (Noticias de Emilio)
- 6 - El otro (Turulato y todo)
- 7 - Beatriz (La polución)
- 8 - Exilios (La acústica de Epidauros)

Como se puede apreciar, el orden de aparición de los capítulos varía en cada segmento, pero la repetición de algunos de ellos responde al manejo de la tensión en el plano argumental de la obra. Por ejemplo, en esta quinta parte hacia la mitad de la novela se desvela el amor entre Graciela y Rolando, y se duplica el capítulo de “Exilios,” que para ahora, el lector ya reconoce como testimonios. La duplicación del capítulo de “Beatriz” en este segmento responde a una necesidad de aliviar la tensión argumental.

---

<sup>29</sup> “No sé ni cómo ni cuándo, pero esos botijas de hoy serán la vanguardia de una patriada realista. ¿Y nosotros los veteranos? ¿Nosotros las carrozas, como dicen los gaitas? Bueno, los que para entonces todavía estemos lúcidos, nosotros las carrozas que todavía rodemos, nosotros les ayudaremos a recordar lo que vieron. Y también lo que no vieron” (105-106).

Esta tensión se genera por el clímax dramático de la novela, por la intensidad de los dos capítulos de “Exilios” y por la intensidad del capítulo de “Don Rafael (Noticias de Emilio),” donde se hace partícipe al lector del asesinato por parte de Santiago de su primo Emilio.

El segundo capítulo testimonial de este segmento, “Exilios (la acústica de Epidauros),” es también significativo porque rompe la dinámica narrativa de la obra estructurándose en forma de poema. Este capítulo se articula como respuesta a otro poema de Roberto Fernández Retamar<sup>30</sup> que viene citado a modo de epígrafe. En su poema Benedetti manda un saludo a los presos en Uruguay desde las ruinas de Epidauros, viniendo a mantener viva la memoria y con ella, el deseo de justicia. Así mismo, el primer capítulo testimonial de este segmento, “Exilio (Penúltima morada)” es un tributo a Luis Pedemonte, también exiliado en Cuba y fallecido en el exilio sin poder volver a Uruguay. El testimonio, de carácter obituario, está escrito en prosa poética. Parte del mismo conforma, de hecho, el poema “Hasta los elefantes” que aparece publicado en *Viento del exilio* (1981), y en él se vuelve a reforzar la idea que entra en tensión con el carácter testimonial del capítulo.<sup>31</sup> Refiriéndose a Luis afirma el autor en este capítulo testimonial: “El sabía que la mejor fórmula contra el azote del exilio es la integración en la comunidad que acoge al exiliado”(125). Se trata de nuevo de mantener la memoria intacta, como Benedetti lo hace al recordar en sus capítulos testimoniales, pero, por otra parte, se trata también de insertarse sin condiciones en esa otra sociedad en que son

---

<sup>30</sup> Roberto Fernández Retamar (1930- ), escritor cubano y fundador, entre otros proyectos culturales, de la Unión de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC).

<sup>31</sup> Esta traslación de parte del material poético previamente publicado a la obra narrativa enfatiza la íntima interrelación en la obra del uruguayo así como la permeabilidad del tema del exilio en todos los géneros.

acogidos.<sup>32</sup> Se pone así de manifiesto en estos dos capítulos, no sólo la importantísima faceta poética de Mario Benedetti, sino también el diálogo que el autor establece con personalidades conocidas que comparten agenda ideológica con él.<sup>33</sup>

## 6. Segmento sexto

- 1 - Intramuros (Una mera posibilidad)
- 2 - Heridos y contusos (El dormido)
- 3 - El otro (Sombras y medias luces)
- 4 - Exilios (Adiós y bienvenida)
- 5 - Don Rafael (Un país llamado Lydia)
- 6 - Beatriz (La amnistía)
- 7 - El otro (Ponte el cuerpo)
- 8 - Heridos y contusos (Putá vida)
- 9 - Exilios (Los orgullosos de Alamar)
- 10- Don Rafael (Quitar los escombros)

Este segmento, que es el más largo de la obra, constituye un buen ejemplo del constante proceso de contrarrestar la negatividad y la tensión en la obra. En él, una vez desvelada la historia de amor entre Rolando y Graciela se augura ya la posible puesta en libertad de Santiago. Ese momento posclimático en la novela es fundamental para determinar qué tono adoptará la segunda mitad y el desenlace de la misma. En este punto el autor incluye el capítulo de “Exilios (Adiós y bienvenida),” en el que se nos narra la

---

<sup>32</sup> Otro poema de *Viento del exilio* que reincide en el tema de la inserción en la comunidad de acogida es “Extranjero hasta allí”: “En aquel otro exilio/ me sentí/ extranjero/ hasta que llegó/ la manifestación/ y me vi caminando/ con hombres y mujeres/ del lugar/ y desde los bordes/ los milicos locales/ me miraron/ con la misma inquina/ que los de mi ciudad” (103).

<sup>33</sup> Son muchos los poemas de Benedetti que dan tributo a compañeros (conocidos o desconocidos) que han muerto en la lucha o han sido objeto de tortura y encarcelamiento, varios de estos poemas se encuentran en *Viento del exilio*, algunos son por ejemplo, “Rigoberto en otra fiesta,” “Estos poetas son míos,” “Hasta los elefantes” o “Ex presos.” Un ejemplo de esto en *Noción de patria/ Próximo prójimo* (1985) es el poema “Todos conspiramos,” dedicado a Raúl Sendic.

liberación de David Cámpora en 1981 gracias a la intervención de los habitantes de la ciudad alemana en la que se encuentra exiliada su familia. Este testimonio, cargado de emotividad, supone un giro en la tónica que habían seguido los otros capítulos de “Exilios” al anunciar un futuro de exilio abiertamente positivo. En este sentido, el testimonio dialoga con el capítulo inmediatamente posterior, donde don Rafael analiza su extranjería y con una actitud optimista aboga por la integración en el nuevo país.<sup>34</sup> Esta actitud de integración en el país de acogida la apoya el mismo autor, por ejemplo, en su conversación con Hugo Alfaro en *Mario Benedetti. Detrás de un vidrio claro*, cuando el escritor afirma:

Visto el exilio a la distancia, pienso: el que pudo sacudirse (aunque no fuera del todo) su condición de exiliado, no diré en cuanto se reinstaló pero sí gradualmente; el que abrió las valijas y pudo deshacerlas de veras; el que empezó a leer los diarios locales para enterarse de las noticias locales y no para buscar ansiosamente alguna inencontrable noticia sobre el Uruguay, ése, empezó a ganar la batalla del exilio (185).

Del mismo modo, el otro testimonio de este segmento, “Exilios (Los orgullosos de Alamar),” entra en diálogo con el capítulo de don Rafael que le sigue, “Don Rafael (Quitar los escombros).” Este testimonio es de vital importancia por diversos factores. En primer lugar, continúa la apología del régimen cubano que ya se había iniciado en otros capítulos testimoniales. Por otra parte, anuncia el resultado del Plebiscito el 30 de noviembre de 1980 en una comunidad de exiliados uruguayos en La Habana, y el ambiente celebratorio de esta comunidad con la recepción de la noticia del resultado negativo del mismo. Con esto reafirma el tono optimista y positivo que se respira en el

---

<sup>34</sup> “Nadie puede ni quiere quitarse sus nostalgias, pero el exilio no debe convertirse en frustración.” (...) “Vincularse con la gente del país. Bueno, yo me vinculé con Lydia. (...) También por eso no me siento extranjero, porque ella no es *mi extranjera*, sino algo así como *mi mujer*” (187).

resto del segmento. Pero, sobre todo, lo más significativo del capítulo es que Benedetti, quien recibe la noticia del Plebiscito en Mallorca, expresa su deseo de compartir la alegría, no ya en Uruguay, con sus compatriotas, sino precisamente en la comunidad uruguayo-habanera de Alamar. Esta añoranza por parte de Benedetti de una comunidad con la que ha compartido su exilio en Cuba demuestra la interiorización y asimilación de esta experiencia de exilio hasta el punto de desear compartir con la misma la celebración del triunfo del “no” en el Plebiscito. Con esta noticia se abre para Uruguay la puerta al cambio político y social. Es el anuncio de una primavera para el país y, en este sentido, este capítulo dialoga con el siguiente, “Don Rafael (Quitar escombros).” Aquí don Rafael, anticipando la libertad de Santiago, recuerda a la madre de éste y, a través de este recuerdo, nos proporciona la clave para entender la importancia de la primavera en la vida de Santiago. Mercedes, madre de Santiago, confiesa a Rafael que le gustaría morir escuchando alguna de las estaciones de Vivaldi:

Y tantos años después, exactamente el diecisiete de junio de mil novecientos cincuenta y ocho, cuando estaba leyendo y de pronto quedó inmóvil para siempre, en la radio (ni siquiera era el tocadiscos) estaba sonando la Primavera. Santiago lo supo y quizá por eso esa palabra, primavera, ha quedado ligada para siempre a su vida. Es como su termómetro, su patrón, su norma. Aunque no lo mencione sino rarísimas veces, sé que para él los acontecimientos del mundo en general y de su mundo en particular se dividen en primaverales, poco primaverales y nada primaverales (209).

También para don Rafael estas noticias, la de la liberación de su hijo y la del Plebiscito, suponen una primavera, un nuevo comienzo, para el cual, como se apunta en el título de este capítulo, es necesario quitar los escombros. La tensión entre el recuerdo del pasado y el inicio de una nueva vida se pone de nuevo de manifiesto en la obra a través del diálogo de la ficción y el testimonio.

## 7. Segmento séptimo

- 1 - Extramuros (*Fasten seat belt*)
- 2 - Beatriz (Los aeropuertos)
- 3 - El otro (Por ahora improvisar)
- 4 - Extramuros (*Arrivals Arrivées Llegadas*)

Esta última parte de la novela es la más breve, pero es la que presenta un futuro abierto, con reservas, una nueva primavera para todos los personajes, pero con esquinas rotas en cada una de ellas. Así lo intuye Santiago en el avión que le conduce al reencuentro con su familia: “la primavera es como un espejo pero el mío tiene una esquina rota # era inevitable no iba a conservarse enterito después de este quinquenio más bien nutrido # pero aun con una esquina rota el espejo sirve la primavera sirve” (216).

### 3.2 Temporalidades en conflicto en la obra y su significación

A lo largo de toda la novela se ha establecido, como hemos visto, un diálogo entre testimonios y ficción en el que argumentalmente unos capítulos responden a otros y que conduce a un desenlace, si no feliz en cuanto a la reunificación familiar de Graciela y Santiago, sí al menos prometedor de esperanza. Aunque esa correspondencia o diálogo entre capítulos se dé por sentada en una novela, es importante señalar que en este caso el diálogo se da entre testimonio y ficción. La novela presenta así mismo una correspondencia en el patrón de repetición. *Primavera* está compuesta de fragmentos que responden a cada uno de los personajes, presentados en formatos diferentes (narración, epístola, monólogo interior, poema, diálogo, etc). Estructuralmente se da un ritual de repetición de estos capítulos, pero también se observa en la obra la ritualización de la

memoria para combatir, como apuntaría Régis Debray, la irreversibilidad del tiempo.

Debray, en su artículo “Marxism and the national question,” hablando de los procesos que la nación establece para evitar la muerte, afirma:

These are, first of all, a delimitation in time, or the assignation of origins, in the sense of *Ark*. This means that society does not derive from an infinite regression of cause and effect. A point of origin is fixed, the mythic birth of the *Polis*, the birth of Civilization or of the Christian era, the Muslim Hegira, and so on. This zero point or starting point is what allows ritual repetition, the ritualization of memory, celebration, commemoration – in short, all those forms of magical behaviour signifying defeat of the irreversibility of time (27).

Una vez queda patente que la novela presenta para cada uno de los personajes un nuevo comienzo, un punto de partida hacia algo nuevo, una nueva primavera, la ritualización de la memoria cobra especial significación. Representa la articulación de esa esquina que se presenta rota para los personajes. La lucha entre olvido y memoria constituye una más de las tensiones que la obra plantea.

Don Rafael augura la amnistía y es consciente de que con ella, como también argumenta Kaminsky, viene un deseo de olvidar y enterrar el pasado inmediato: “Amnesty, of course, is quite literally the opposite of memory. And the past that is to be forgotten is precisely the past that has formed this phantom generation, who so badly need their past” (21). Mario Benedetti empieza a escribir esta novela un mes antes del plebiscito en Uruguay, es decir en octubre de 1980. Con el augurio del fin de la dictadura, el anuncio de la nueva primavera para el país, se reactiva en el autor la consciencia de su compromiso político-social y esto le lleva a escribir una novela en la que el componente testimonial sea un elemento constitutivo, pero además el autor se proyecta en el personaje de don Rafael, posibilitando así la fusión de testimonio y ficción. El personaje ficticio,

como Benedetti, siente la necesidad de dedicarse al quehacer literario después de un largo período de inactividad en este plano. Don Rafael, que no sabe qué escribirle a su hijo, se plantea contarle sobre su proyecto de volver a escribir:

¿Otra novela? No. Ya es suficiente con un fracaso. Quizá un libro de cuentos...Tengo la impresión de que significaría un estímulo para mí. Hace quince años que no escribo nada. Al menos nada literario. Y durante quince años no tuve ganas de hacerlo. Ahora sí. ¿Será esto una señal? ¿Algo que debo interpretar? ¿Será esto un síntoma? Pero ¿de qué? (54-55).

Don Rafael y Mario Benedetti comprenden la escritura como medio por el cual enfrentar su exilio y constituir su identidad personal y nacional. En los albores del comienzo de una nueva etapa en la historia nacional, el autor, como su personaje, comprende que es necesaria la creación de un nuevo lenguaje que establezca puentes entre los que se fueron y los que se quedaron en el país, y que ese puente bien puede consolidarse en las bases de la ficción. El diálogo requerido es el que Benedetti plasma ya en *Primavera* no sólo entre Santiago y su familia, sino también entre los capítulos testimoniales y los ficcionales. El puente que une la ficción y el testimonio en la novela es el mismo que Benedetti considera necesario en la reconstrucción de la nueva patria: la memoria hecha texto.<sup>35</sup> Este compromiso que el autor se impone a sí mismo y la necesidad por su parte de dejar la puerta abierta para la construcción de una nueva nación en la que él contribuya con su discurso, nos llevan a considerar varios aspectos que subyacen a la obra en sí y que tienen directamente que ver con el concepto de identidad nacional que el autor maneja.

---

<sup>35</sup> No se debe olvidar que esa noción de “nueva patria” se fundamenta en una concepción esencialista de la nación y del ser nacional.

Benedict Anderson plantea la importancia de la consideración del origen histórico de los conceptos de nacionalidad y nacionalismo (4). La definición que Anderson proporciona de nación es “an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign” (6). Partiendo de aquí es fácil comprender que el sujeto exiliado presente una necesidad más acuciada de sentirse parte de la comunidad de que ha sido arrancado, de la nación en la que se imagina (Kaminsky).<sup>36</sup> Timothy Brennan ha identificado en el mismo origen histórico del concepto de nación-estado su consolidación extraterritorial:

The markets made possible by European imperial penetration motivated the construction of the nation-state at home. European nationalism itself was motivated by what Europe was doing in its farflung dominions.

The ‘national idea’, in other words, flourished in the soil of foreign conquest (59).

El gobierno militar uruguayo, como todo proceso represivo, monopolizó el discurso que constituía la nación mediante el exilio de todos aquellos que se opusieran al régimen, entre ellos el mismo Benedetti, la también escritora Cristina Peri Rossi, Carlos Fazio, o Universindo Díaz. Mario Benedetti forma parte de una generación de intelectuales uruguayos que, desde el exilio se empeñan en la creación de lo que se ha dado en llamar “estética contra-hegemónica,”<sup>37</sup> una estética que presenta, por otra parte, unas bases eminentemente esencialistas y, como señala Brennan, una afinidad para con la ‘modernidad’ y un intento de preservar cierta identidad (61). A esta estética contra-

---

<sup>36</sup> “Not only is the individual’s identity as national subject different from the nation’s identity, but the former might be called into being only as a result of national catastrophe that impinges on individual experience. Consciousness of self as a national entity may be triggered by separation from the place and from others whose language and behaviors are familiar”(28).

<sup>37</sup> Brennan señala a Barbara Harlow como una de las intelectuales que ha contribuido a acuñar este término en su obra *Resistance Literature* (1987).

hegemonía subyace también un elemento de fuerte compromiso ético que encaja muy bien con la agenda política de Benedetti y con los principios que rigen el arte realista. Tras el deseo por parte del autor de iniciar las bases de una nueva nación por medio de la escritura y de la memoria, se encuentra, no sólo el objetivo de oponerse radicalmente al régimen que aún domina Uruguay, sino también la certeza de que son precisamente los exiliados quienes, dada su experiencia de desarraigo, se encuentran en mejor disposición de concebir e imaginar la comunidad que conforma la nación. En este sentido, la labor de Mario Benedetti coincide con el perfil que Lyotard presenta de los artistas al disertar sobre el realismo, en los que él encuentra una llamada al orden, un deseo de unidad y de identidad: “Artists and writers must be brought back into the bosom of the community, or at least, if the latter is considered to be ill, they must be assigned the task of healing it”(73). Aquí es donde entra en juego el compromiso ético, que sin presentarse como discurso político en Benedetti, sí al menos pretende tener trascendencia política. Sophia McClennen lo expone así al hablar del nacionalismo cultural de izquierdas: “Their rhetoric of cultural nationalism is based in revalorizing culture so that the culture of the disenfranchised will have more power in society and will not remain in the margins” (25). El mismo Benedetti reconoce el carácter moral del compromiso del escritor al afirmar:

La palabra *compromiso* no tiene para todos el mismo significado. Para unos es poner la literatura al servicio de un partido o de una ideología, para otros es situarla al servicio del pueblo, de los pueblos, o más vagamente de las causas populares. Tengo la impresión de que el *compromiso* tiene un significado tal vez más amplio y expresa la particular sensibilidad del escritor para captar los movimientos, reclamos, conquistas, contradicciones, carencias y vaivenes de la sociedad, y en consecuencia para pronunciarse sobre los mismos. (...) El *compromiso* es también una actitud moral y por ello es importante que sea sincero y

coherente (*Mario Benedetti. Detrás de un vidrio claro*, 168-69, cursiva del autor).

Así mismo, en su artículo “Ética con imaginación, y vicerversa,” publicado originalmente en la revista *Marcha* en 1971 y recogido después en *Escritos políticos (1971-1973)* el autor afirma:

Por eso es importante (no, por cierto, debido a su significación numérica, ya que proporcionalmente son pocos) que sean los escritores, vale decir los especialistas de la palabra, los que hacen de ella su instrumento, los que casi por deformación profesional podrían ser más fácilmente seducidos por su aislado relumbrón, quienes hayan decidido refrendar sus palabras con sus actitudes. La comunicación de los escritores es de algún modo una muestra, por modesta que se la conceptúe, y también un síntoma, del sentido moral que el Frente Amplio, como fuerza nueva, introduce en el espectro político de 1971. (...) esa coherencia ética será imaginativa, creadora, capaz de usar la tradición en lo que ésta tiene de hondura germinal... (39).<sup>38</sup>

Este nacionalismo cultural que subyace a las afirmaciones de Benedetti no deja de ser esencialista y llama a una experiencia unitaria y liberadora que se manifiesta en el discurso que produce. Así pues, el discurso contra-hegemónico de Mario Benedetti en el exilio está diseñado, como diría Brennan, para probar la conciencia nacional con una serie de componentes múltiples que presentan una vida comunitaria activa (Brennan, 61). Este claro y fuerte compromiso político, sin aparentes fisuras, sólido en objetivos, queda muy patente en la producción ensayística del autor, tras la que subyace la fuerza de la imagen pública, impulsando un discurso casi dogmático:

En las condiciones actuales, sólo aquellos intelectuales que estén muy seguros de sus convicciones y de sus principios, podrán hallar en sí

---

<sup>38</sup> McClennen afirma también que en la izquierda el nacionalismo cultural no se basa en un retorno mítico a los orígenes, pero la temporalidad recursiva en Benedetti, expresada en esa idea de usar la tradición por su “hondura germinal,” prueba que, como afirma Debray, el punto de origen mítico se ha fijado y es la ritualización la que favorece una impresión de reversibilidad del tiempo.

mismos la dignidad suficiente como para rechazar ese canje de su seguridad económica por su neutralización política...pero en cambio es necesario destacar la actitud, que muchas veces permanece ignorada, de aquellos escritores que prefieren sus escaseces, su pobreza, su peregrinaje de frontera en frontera, antes que la humillante entrega al enemigo (o al amigo de su enemigo) de ese bien que salvaron del naufragio: el uso de la palabra (*Algunas formas subsidiarias*, 22-23).

Si Benedetti pone al servicio de su compromiso político el uso de la palabra en su producción ensayística, la novela que nos ocupa revela la tensión que surge entre la solidez de ese compromiso y el “valor esencial” que el autor le otorga a una obra de arte; valor éste que, según él mismo, “tiene bastante más que ver con la inserción natural del autor en su tiempo y en su comunidad” (*Algunas formas subsidiarias*, 14).

¿Cuál, sin embargo, es la comunidad del intelectual en el exilio?, ¿cuál es su tiempo? *Primavera* parece ser un intento por parte del autor de hacerse a sí mismo estas preguntas. La obra apunta a que el exiliado, de forma natural, sufre una inserción en la nueva comunidad. A lo largo de toda la novela se respira la tensión que anuncia el título mismo, esa mezcla de temporalidad circular y lineal que se esconde tras las actitudes de los personajes y del autor mismo en los capítulos testimoniales. Para Graciela y Don Rafael la comunicación con Santiago en la cárcel supone de alguna forma una vuelta al pasado, una traba para iniciar libremente su futuro. Una traba que, por otro lado, genera también un sentimiento de culpa. Graciela, por ejemplo, comenta a Rolando:

Esto lo vi claro el otro día, cuando me puse a leer las cartas de Santiago. Él, que está en la cárcel, escribe como si la vida viniera a su encuentro. A mí, en cambio, que estoy, digamos, en libertad, me parece a veces que ese paisaje se fuera alejando, diluyendo, acabando (51).

Don Rafael, a su vez, tras el reproche de su hijo por no haberle escrito, comenta en el capítulo siguiente:

¿Que cada vez que me despierto en la noche no puedo evitar la aprensión, la sensación o la mala intuición, qué sé yo, de que acaso a esa misma hora lo estén torturando, o se esté recuperando de una sesión de tortura, o preparando para las próximas, o maldiciendo a alguien? Tal vez no tenga ganas de imaginar una cosa así...Y acaso quien, por alguna razón válida (no tengo en cuenta las razones indignas) consigue escapar a la tortura, experimenta cierta culpa por no ser torturado (53-54).

Santiago, desde la cárcel, tiene necesariamente que basarse en el pasado para construirse un presente. Su encarcelamiento para él es un espejo en el que puede explorarse a sí mismo por medio de las cartas, de la escritura.<sup>39</sup> Santiago parece seguir el modelo estoico en el que el examen de conciencia se realiza mediante la escritura de cartas. Según Foucault, “...en la edad helenística prevaleció la escritura, y la verdadera dialéctica pasó a la correspondencia. El cuidado de sí se vio relacionado con una constante actividad literaria” (*Tecnologías del yo*, 62). Este examen, afirma Foucault, repercute en beneficio de quien lo realiza sin establecer un juicio ante lo que se ha hecho o no, es decir, sin excavar en la culpa, que surgiría con la confesión cristiana (71). Curiosamente, en Santiago, no se encuentra ese sentimiento de culpa, ni siquiera cuando le confiesa a su padre haber matado a su primo.<sup>40</sup> Santiago en realidad cumple las tres técnicas estoicas del yo que menciona Foucault: “cartas a los amigos y revelación del yo, examen de sí y de conciencia” (72) y también la *askesis*, que implica un recordar con el fin de asimilar y adquirir la verdad por medio de una “consideración progresiva del yo” (73).

Efectivamente, de todos los personajes de la obra, Santiago es quien tiene un mayor

---

<sup>39</sup> “Y la tendencia natural, y también la más facilonga, es preguntarse para qué me sirve el tiempo ahora, para qué esta mediación tardía, atrasada, anacrónica, inútil. Y sin embargo sirve. La única ventaja de este tiempo baldío es la posibilidad de madurar, de ir conociendo los propios límites, las propias debilidades y fortalezas, de ir acercándose a la verdad sobre uno mismo”... “y en cambio aprontar el ánimo, preparar la actitud, entrenar la paciencia, para conseguir lo que algún día sí puede estar al alcance” (84).

<sup>40</sup> “De modo que no es exactamente un sentido de culpa esto que a veces me desasosiega, sino pensar que esa madrugada de alguna manera acogoté mi infancia” (143).

dominio de sí mismo y una mayor introspección de su vida pasada. Esta introspección y el análisis detallado de sus acciones en el pasado es lo que constituye para Santiago su presente. La escritura le ha proporcionado, no sólo la única vía de acceso al mundo exterior literalmente hablando, el mundo de Graciela, su hija y su padre, si no también figurativamente hablando. Es decir, la escritura de esas cartas, que se basa en ofrecer una respuesta al otro acerca de uno mismo, es lo que le permite a Santiago construir su subjetividad, conocerse en profundidad y llegar a una paz interior que no parecen alcanzar los otros personajes. Esa fortaleza interior impulsa a Santiago a dejar de reconstruirse en el presente por medio del pasado cuando surge la posibilidad de su liberación:

Frente a esta nueva posibilidad, de pronto he dejado de fantasear, de refugiarme en recuerdos, de reconstruir instancias del balneario, o de la casa, de reconocer figuras y rostros en las manchas de humedad de los muros. Ahora pongo mi atención en temas concretos; trabajo, estudios, vida familiar, proyectos de diversa índole (163-64).

Para Santiago el presente se convierte en espacio a través del texto, de sus cartas. Tanto en su vivencia del presente desde el recuerdo del pasado, como en su proyección en el presente a través de la imaginación del futuro, al surgirle la posibilidad de liberación, Santiago existe en sus cartas. El lector, su familia (y él mismo) le conocen a través de su escritura. Santiago es texto; es un texto que trasciende el presente, y que por tanto mantiene lazos con el afán de trascendencia de la modernidad y con la idea de “evolución” nacional, cultural e individual. Mediante una temporalidad recursiva de vuelta al pasado, acaba adscribiéndose a una temporalidad lineal que favorece la idea de progreso. En este sentido Santiago es un personaje idealizado: habiendo sufrido las consecuencias de su compromiso político, este hombre se reconstruye desde la cárcel y

sigue luchando en lo que aún cree (el progreso, la familia) desde su discurso de autoconocimiento individual. Pero, como vamos a ver más adelante, esta idealización se viene abajo en el momento en que finaliza la novela, que es cuando el personaje deberá enfrentarse al presente de los personajes que han vivido el exilio, el presente del que él se ha alejado mediante su autorreconstrucción basada en el pasado.

Graciela, Rolando y Don Rafael, sin embargo, cargan con un sentimiento de culpa que les impide ser capaces de enfrentarse al pasado, pero también de encarar el futuro. Si para Santiago ellos son el puente hacia el futuro, Santiago para ellos es el ancla en el pasado. Estos tres personajes siguen la temporalidad impuesta por la posmodernidad: la del presente, la temporalidad que se aleja de cualquier ilusión de trascendencia. El presente de los personajes exiliados se materializa exclusivamente como tal, pues hay resistencia inicial de recurrir al pasado. Al saberse la noticia de la liberación de Santiago, se observa por parte de Graciela, Rolando y don Rafael cierta reticencia a afrontar el futuro, porque de alguna forma, en ese momento de afrontamiento, pasado y futuro confluirán. El presente, sobre todo para Graciela y Rolando, implica el disfrute de su amor, pero un amor sin proyección futura, porque mirar al pasado o al futuro conlleva tener que afrontar respectivamente la memoria o la liberación de Santiago. Significa enfrentarse al sentimiento de culpa y traición a Santiago que genera la relación entre ambos. El capítulo “Heridos y contusos (verdad y prórroga)” es en este sentido vital porque muestra la decisión de Graciela de ocultar la verdad a Santiago mientras esté en la cárcel. Graciela se deja aconsejar por Don Rafael y decide prorrogar la verdad, lo cual implica una vez más un rechazo a compaginar pasado, presente y futuro, y una consecuente caída en el caos, como anuncia Don Rafael:

Creo que todos los que estamos aquí y los que están en tantas otras partes, vivimos un desajuste. Unos más, otros menos, hacemos el esfuerzo por organizarnos, por empezar de nuevo, por poner un poco de orden en nuestros sentimientos, en nuestras relaciones, en nuestras nostalgias. Pero no bien nos descuidamos, reaparece el caos. Y cada recaída en el caos (perdoná la redundancia) es más caótica (135).

Estos personajes, en comparación con Santiago, carecen de esa introspección y análisis del propio pasado a través de la escritura. El lector, significativamente, no tiene acceso a las cartas de estos personajes a Santiago, pero sí queda patente en todos ellos el sentimiento de culpa que la situación que viven genera. En el caso de Don Rafael se trata de “la culpa de estar vivo” que el sobreviviente de un genocidio experimenta (54). En el caso de Graciela y Rolando la culpa está más relacionada con un sentimiento de traición a un pasado que implica no sólo un compromiso conyugal con Santiago, sino también un compromiso político. Traicionar a Santiago es aquí símbolo de una traición a un modo de vida militante y también símbolo de un abandono de la creencia en políticas redentoras. El pasado de estos personajes no puede dissociarse de su actividad política y el rechazo a mirarse en ese pasado que Graciela y Rolando experimentan no es sólo provocado por el recuerdo de Santiago como cónyuge o amigo, sino también por su ejemplo intachable como militante. La indisoluble unión de ese pasado con un compromiso político queda patente en el monólogo interior de Rolando en el capítulo “El otro (turulato y todo)”:

... él se estaría acribillando en ese instante con la palabra lealtad, lealtad al amigo solísimo en un calabozo que aunque estuviera limpio siempre sería inhumano, lealtad a un *pasado pesado y pisado* y a una moral no articulada pero vigente y a larguísimas discusiones hasta el alba en las que siempre estaba Silvio que ya no está y estaba Manolo que ahora es técnico electrónico en Gotemburgo (énfasis mío,150).

El rechazo por parte de Rolando y de Graciela a contemplar su pasado procede así no sólo de ciertas reservas a la hora de enfrentar su nueva relación ante Santiago, sino más

bien de su ruptura con ese pasado “pisado” y con la moral que alimentaba su actuación social y política. A pesar de estar inmersos en la temporalidad de la posmodernidad estos personajes no pueden deshacerse de ese sentimiento de culpa y ello se debe a que han sido parte en el pasado de esa lucha por una política “liberadora.”

La novela así está presentando diversas facetas del exilio. Por un lado tenemos el exilio interior o insilio de Santiago. Su subjetividad es la que queda más patente en la novela porque él la proyecta en sus cartas a medida que la va reconstruyendo, a medida que va cambiando. Como hemos señalado con anterioridad, Santiago recurre constantemente a su pasado en un afán de reforzar los cimientos que consolidan su subjetividad y en un intento también de justificar su presente. Es el total aislamiento y la clausura al exterior lo que favorece esta labor de introspección, pero es al mismo tiempo una circunstancia que le impide la apertura al Otro. Aunque Santiago aboga por la relación con sus compañeros presos, ésta no supone una apertura a una realidad diferente. Se trata de presos con una ideología común que comparten una situación de encarcelamiento con la que deben lidiar: relacionarse entre ellos contribuye a reforzar las bases ideológicas de las que parten y a cerrarse más a lo externo. Su circunstancia de aislamiento de la realidad exterior, así como su necesidad por sobrevivir física y emocionalmente, les hace ser ciegos a cualquier motivo externo que pueda agrietar sus únicos asideros.

Esta ritualización de la memoria que Santiago lleva a cabo es así un intento de combatir la irreversibilidad del tiempo (Debris, 26) y de otorgar cierta trascendencia a sus acciones. Santiago en su presente de reclusión no puede recurrir a otras voces con las que

dialogar para reconstruir su identidad en el presente. Las únicas voces con las que él puede dialogar y asimilar son las del pasado.

Graciela, Rolando y Don Rafael vienen a representar la experiencia del exilio en sentido estricto, pero de maneras diferentes. Lo que todos ellos tienen en común frente a Santiago es, obviamente, no sólo la libertad, sino la inclusión en una nueva comunidad, que si bien es ajena a ellos en un principio, sí les invita a una apertura y a un intento de integración. Graciela y Rolando, en su rechazo de recurrir al pasado, ejemplifican el deseo de reiniciar una nueva vida como ciudadanos en un nuevo país. Ambos están laboralmente integrados en esta comunidad y su historia de amor sería una buena manera de consolidar esa nueva vida si no fuera por Santiago, el cabo que les une a ambos al pasado y que espera su inminente liberación. Ambos se atienen a un presente sin asideros, ni futuros -por su imposibilidad de proyectar una vida juntos hasta que no encaren a Santiago- ni pasados -porque enfrentarse al pasado significa admitir que ya no son aquel pasado en ninguna de sus formas.

Las tensiones en estos personajes son así múltiples: su deseo de reconstruirse en un presente y en una realidad nueva les conduce a tener que enfrentarse a un pasado que les resulta doloroso. En Graciela, además, la situación de suspensión en un vacío atemporal se acrecienta por su implícito deseo de volver a Uruguay, como muestran los comentarios de Beatriz.<sup>41</sup> La misma historia de amor entre ellos les ata de forma

---

<sup>41</sup> “...pero Graciela siempre dice que en el exilio no hay que tener animalitos porque una se encarinia y de pronto un día hay que volver a Montevideo y no vamos a llevar el perro o el gato porque se hacen pichí en los aviones” (193).

irreparable a un pasado común y resulta al mismo tiempo liberadora y alienante,

haciéndoles conscientes de la ambigüedad de la situación en que se encuentran:

...lo sufrido en carne propia y ajena en todos estos años los había transformado en seres más duros y a la vez más tiernos, en hombres y mujeres más reales y a la vez más irreales, más concretos y sin embargo más moldeables por la imaginación, y todo eso, todo ese desmoronamiento de ritos y normas, toda esa contradicción entre pasado y presente, entre presente y futuro, (...) venía a convertirse de pronto en la única ventaja de una triste historia: ser menos mentirosos en el trato recíproco, menos injustos en la relación mutua, ser más humanos de tercera clase, porque los de primera y segunda ya no estaban, o ya no eran, o acaso habían pertenecido a estratos de ficción y disimulo”(173-74).

El “desmoronamiento de ritos y normas,” la consciencia de que “los ciudadanos de primera ...habían pertenecido a estratos de ficción,” y esa lucha que estos personajes llevan a cabo por reinventarse les convierte en ejemplo de sujetos en los que se articula el cambio de la modernidad a la posmodernidad. El elemento que les ata todavía a la modernidad es el ineludible sentimiento de culpa. Si Santiago tiene rota la esquina del futuro en la primavera que comienza, Rolando y Graciela tienen rota la esquina del pasado. Y en ambos casos la tensión entre lo que implica la palabra “primavera” y la esquina rota de cada personaje queda patente.

El nuevo comienzo de Santiago, su primavera, queda truncada por lo que conlleva su inserción en la verdad de una ausencia de futuro para él con su esposa. Su aislamiento y su período de reconstrucción finaliza con la obra, pero el lector sabe que la inmersión de Santiago en la nueva realidad le hará tener que reinventarse otra vez y dejar de lado las proyecciones de futuro que, basándose en el pasado, había construido para él y su familia. La subjetividad sólida que este personaje se construye en la cárcel empezará a quebrarse en el momento en que se enfrente a su familia y al mundo exterior, que no responden ya a

una ética político-social. Santiago deberá enfrentarse a la temporalidad del eterno presente en cuanto finalice su exilio interior.

El nuevo comienzo de Graciela y Rolando, su primavera, tiene proyección de presente y de un incierto futuro. Un futuro que tendrá obligatoriamente que pasar por la esquina que ellos tienen rota, la del pasado. En su caso el futuro pasa por tener que enfrentar el espectro del pasado, en el que ellos no mantienen raíces. La situación de estos personajes es diametralmente inversa.

El caso de Don Rafael es diferente al del resto de los personajes, porque no sólo es el que más abiertamente aboga por una integración en el país de acogida, sino que además la lleva a la práctica vinculándose emocionalmente con una mujer de allí mismo, en sus propias palabras, “con un país llamado Lydia”(188).<sup>42</sup> Lo que marca la diferencia en esta nueva historia de amor es que, al contrario de la que mantienen Graciela y Rolando, ésta no implica ninguna remisión al pasado. Y a pesar de que Don Rafael también se dedique a “hacer el complejo balance del pasado” (188), opta, al contrario de Graciela, por una integración completa, sin provisionalidades:

No puedo vivir aquí y así, con la obsesión de que mañana o el próximo octubre o dentro de dos años, voy a quitar amarras y emprender el regreso, el mítico regreso, porque el estilo provisional jamás otorga plenitud, y entonces me interno en el país Lydia (188-89).

En ese balance del pasado que Don Rafael realiza desde el exilio no se plantea la posibilidad de un retorno a Uruguay. Él es consciente de que es necesaria una reconstrucción que asimile el pasado en Uruguay y el presente en esta otra comunidad

---

<sup>42</sup> “Y eso de que me vinculé al país Lydia no es un simple tropo, porque fue ella quien me introdujo en las cosas, en las comidas, en las gentes de aquí. Ya he empezado a festejar (no a pronunciar, eh) los modismos locales...”(188).

para que la proyección de un futuro sea factible.<sup>43</sup> La reconstrucción que Don Rafael propone es una que mantiene como cimientos los escombros imborrables del pasado. Aunque ve como necesaria la reevaluación del pasado, este personaje es consciente de la destrucción del mismo y de la necesidad de asumir este hecho. Esto es lo que le diferencia de los demás personajes. En Santiago la reconstrucción trata de mantener intacto el pasado, en Rolando y Graciela hay un rechazo total a enfrentarlo. Cuando Don Rafael admite la destrucción de todo lo que había constituido su pasado y decide asumirlo es cuando surge en él la necesidad de escribir, de comenzar ese proceso de reinención mediante la escritura. En este sentido, Don Rafael se puede ver como un alter ego de Benedetti.<sup>44</sup> Ambos sienten la llamada de la escritura al final del proceso dictatorial en Uruguay, cuando se abre una posibilidad de retorno y cuando llega la hora de proyectar un futuro que pueda o no tener repercusión en la propia nación. Don Rafael opta por el género cuentístico (55), Benedetti vuelve a la novela. Y lo hace imprimiendo una fuerte carga testimonial en el texto.

---

<sup>43</sup>“Tenemos que reconstruirnos, claro: plantar nuevos árboles, pero tal vez no consigamos en el vivero los mismos tallitos, las mismas semillas. Levantar nuevas casas, estupendo, pero ¿será bueno que el arquitecto se limite a reproducir fielmente el plano anterior, o será infinitamente mejor que repiense el problema y dibuje un nuevo plano, en el que se contemplen nuestras necesidades actuales. Quitar los escombros, dentro de lo posible; porque también habrá escombros que nadie podrá quitar del corazón y de la memoria” (210-11).

<sup>44</sup> Así mismo parece significativo que su siguiente novela, género al que tardaría otros dieciséis años en dedicarse, se llame *Andamios* (1997), reforzando precisamente esa idea de reconstruir el presente y el futuro sobre el pasado destruido.

#### 4. Conclusión

La última novela que Benedetti había publicado, *El cumpleaños de Juan Ángel* (1971), es una novela en verso de carácter experimental que el mismo autor tacha de “poética y fantástica.” En ella el protagonista experimenta varias edades en un solo día de cumpleaños: “Quizá fuera un modo elíptico de decir que en el Uruguay de aquel entonces (1971) todo ocurría a un ritmo vertiginoso, tal como si estuviéramos viviendo varios años en uno” (*Mario Benedetti. Detrás de un vidrio claro*, 59). Pero desde entonces y hasta *Primavera con una esquina rota* el autor no se había dedicado al género novelístico. En sus años de exilio Benedetti escribe un libro de cuentos, cuatro de poesía y una novela. El género poético domina obviamente en este período y a pesar de que el tema del exilio es, como dijimos, omnipresente en su obra poética, es en la narrativa, especialmente en la novela, donde se ponen más de manifiesto las tensiones de esta experiencia.

Si en la poesía Benedetti refuerza, como hiciera Santiago en su exilio interior, su subjetividad en función de un compromiso ético con el pasado, en esta novela, que además data del final de su exilio, Benedetti se enfrenta al derrumbamiento ineludible de los cimientos que sostienen su lucha por una política redentora y también del discurso teleológico que mantiene a la misma. En la novela, sin embargo, se aprecia todavía cierta resistencia al abandono total del deber ético. En este sentido, los fragmentos autobiográficos, integrados en la obra en diálogo con la ficción, cubren la responsabilidad ética de servir de memoria. Estos capítulos ejemplifican la tensión entre la necesidad simultánea de olvidar y recordar. Los capítulos de exilios imprimen historicidad a la novela porque tratan de hechos concretos, con protagonistas con nombres y apellidos, a

veces guardados en el anonimato, como en el caso de Falco, cuyo nombre real es tan uruguayo como el ficticio (64), o como en el caso de H, en el capítulo “Exilios (la soledad inmóvil),” periodista exiliado que murió solo en Bulgaria. Pero también se encuentran nombres como Luvis Pedemonte, a quien Benedetti dedica el capítulo “Exilios (penúltima morada).” Este capítulo es fundamental por suponer un giro en la tónica de los capítulos testimoniales. En él el autor en tono de nota obituarial se lamenta por la muerte de su amigo y compañero en exilio y plantea abiertamente, una vez más, la tensión entre el recuerdo y el olvido, entre la llamada del país de origen y la integración en el nuevo. Por una parte Benedetti afirma vencer a la muerte en estas palabras: “Y la venceremos porque nadie duda que Luvis regresará con aquellos de nosotros que volvamos algún día al terruño” (125). Con esta afirmación no queda duda de la intención de desexilio de Benedetti.

Por otra parte, en ese mismo capítulo se lee haciendo referencia a Luvis: “Él sabía que la mejor fórmula contra el azote del exilio es la integración en la comunidad que acoge al exiliado” (125). A partir de este capítulo el mensaje de los siguientes “Exilios” es bastante más optimista. Los dos últimos fragmentos testimoniales abren una puerta a un presente de esperanza que se materializa en el exilio. Los anteriores capítulos narraban hechos ya acontecidos que principalmente tenían que ver, directa o indirectamente, con el exilio que padeció Benedetti. El penúltimo, “Adiós y bienvenida” narra la liberación de David Cámpora gracias a la intervención de la comunidad en la que se encuentra exiliada su familia. El reencuentro del preso liberado con su familia tiene lugar el 20 de marzo de 1981, es decir, en el presente inmediato de la escritura de la novela.

Benedetti ya no se remite más al recuerdo e incluye, en los dos últimos capítulos realidades que suceden durante el proceso de escritura de la novela. Durante este período de tiempo el autor ha dejado de remitirse al pasado para dejarnos en los dos últimos fragmentos testimoniales la realidad de un presente que tiene proyección de futuro. Por una parte la liberación de David Cámpora, que también augura argumentalmente la de Santiago, nos presenta una realidad de integración y compromiso por parte de la comunidad de acogida para con los exiliados. Por otra parte, el relato de la recepción de la noticia del plebiscito en Uruguay en la comunidad exiliada de La Habana es otro ejemplo de la inserción del presente inmediato del autor en la obra. Este capítulo también abre la puerta a un futuro de esperanza en un Uruguay que empieza a dar sus primeros pasos hacia el fin de la dictadura. Curiosamente, sin embargo, cuando Benedetti recibe en Mallorca la noticia de la victoria del no en el plebiscito piensa “en Alamar, en que habría sido bueno celebrar allí la increíble goleada” (204). Este recuerdo nostálgico que remite no ya a un “pasado de patria” como diría el autor, sino a un pasado de exilio deja entrever el grado de integración del autor en uno de los países en los que pasó parte del mismo. Esto trae a colación el efecto que Cuba tuvo en la carrera política y artística de Mario Benedetti.

A lo largo de toda la obra queda clara la apología que el autor hace de la revolución cubana, especialmente en los capítulos testimoniales “Venía de Australia” y “Los orgullosos de Alamar.” La identificación de los intelectuales latinoamericanos de

izquierdas con la revolución cubana tuvo su crisis con el caso Padilla en 1971,<sup>45</sup> pero Mario Benedetti siguió fiel a su compromiso con la revolución, trabajando para la “Casa de las Américas” en la labor de creación de una conciencia literaria latinoamericana, rescatando el pasado cultural desde una perspectiva revolucionaria. Su compromiso político de cara al público tiene así una continuidad sin fisuras, pero con todo y con ello el autor decide salir de Cuba y continuar su exilio en España en 1980. Las razones de este traslado las explica en una entrevista a Hortensia Campanella: “En Cuba, sin prejuicio de que yo trabajé muy a gusto, muy identificado con la Revolución, también, como cosa negativa, padecí el bloqueo que estando allí se siente y el aislamiento desde el punto de vista familiar, editorial, social...” (31). Después de unos años el autor hace concesiones a

---

<sup>45</sup> En 1968 Herberto Padilla presentó su poemario *Fuera de juego* al concurso Julián del Casal de la Unión de los Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), lo ocurrido como consecuencia de esto marcó un antes y un después en las relaciones que intelectuales de todo el mundo tenían con el sistema revolucionario cubano. La misma Zoé Valdés, con motivo de la muerte de este poeta cubano en septiembre del año 2000, escribe sobre la relevancia de lo sucedido con este poeta: “Los jurados del concurso literario -José Lezama Lima, José Zacarías Tallet, Manuel Díaz Martínez, el inglés J.M. Cohen y el peruano César Calvo- fueron interpelados por la Seguridad del Estado y sobre ellos cayó el peso de un poder empecinado en evitar que Padilla fuera premiado. Las manipulaciones salpicaron incluso a Nicolás Guillén, presidente de la UNEAC, entre otras personalidades. El libro fue publicado, pero el galardón no fue concedido. Desde aquel instante, el poeta vivió en la más terrible de las pesadillas: persecuciones, vigilancia extrema y acusaciones viles de conspirar en contra de Castro junto al novelista chileno Jorge Edwards, diplomático en La Habana bajo el Gobierno de Salvador Allende y considerado entonces persona non grata. También lo relacionaron con el periodista y fotógrafo francés Pierre Golen Dorf; se suponía que ambos eran colaboradores de la CIA. Golen Dorf pasó sus buenos años en la cárcel antes de su devolución a Francia. En 1971, la policía allanó la casa del poeta; destruyeron cuanto pudieron, llevándoles detenidos a él y a la que entonces era su esposa, la escritora Belkis Cuza Malé. Este hecho ha trascendido a la historia de la represión castrista como el caso Padilla. Hecho que dio lugar a que figuras relevantes de la cultura mundial rompieran con el Gobierno represor de la isla, entre ellas Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Mario Vargas Llosa, Octavio Paz, Susan Sontag, Juan Goytisolo, Federico Fellini, Marguerite Duras, Alberto Moravia. Otros 72 artistas y escritores levantaron su voz en contra del sangriento totalitarismo caribeño.”  
<http://www.letras.s5.com/artpadilla5.htm>. Para más artículos relacionados con este caso se puede consultar <http://www.letras.s5.com/archivopadilla.htm>

su coherencia e integridad y le encuentra alguna fisura al sistema revolucionario cubano.

Ya al haber cumplido los ochenta años, en el 2000, el escritor afirma en una entrevista a la revista *Viva: la revista de Clarín*:

...en cierta forma el exilio me ayudó. Por un lado, empezaron a interesarse por mis libros, me hizo ser más conocido y eso hasta me permitió un alivio económico. Además, he aprendido mucho de la gente que fui conociendo en los diferentes países donde tuve que vivir. No de los gobiernos, porque de ellos no se aprende nunca nada, pero de la gente sí. Es como un fenómeno de ósmosis: uno le da a ese pueblo que lo recibe lo mejor que tiene y ese pueblo le devuelve cosas a uno. Esa proximidad, ese intercambio enriquecedor y evidente, me ha cambiado para bien, me ha hecho madurar, me ha quitado cierta tentación de hacer juicios demasiado apresurados sin que las cosas se asienten (35).

Estas palabras, que podrían perfectamente haberse leído en boca de su personaje Don Rafael, nos revelan a un Benedetti más consciente de sus propias limitaciones, más condescendiente con su compromiso político y más abierto al concepto de derrota y de utopía. *Primavera con una esquina rota* es materialización de las tensiones en la subjetividad del exiliado, y en la subjetividad del autor mismo. Benedetti se debe a su poesía, que es indudablemente el género que ha cultivado de forma más continua, el género que le consagró como escritor. Se debe a sus lectores de poesía. Por eso si en algún género ha de plasmar las tensiones que el exilio le ha originado ha de ser en uno que no le cree un compromiso tan atado a su ideología. Esto no implica una total ausencia en la novela del compromiso del autor para con el ideal revolucionario. Ya en el análisis de la obra ha quedado patente el mismo, sino que esa fuerte responsabilidad ética se desestabiliza con la experiencia del exilio. Es esta experiencia la que permite al autor adoptar una constante mirada atrás con el fin de iniciar un intento de reconstrucción de su identidad, proceso que se manifiesta en el texto.

La novela es ejemplo de las tensiones que origina en la articulación del sujeto la experiencia del exilio con sus dislocaciones espacio-temporales. Santiago, mediante su intento de autorreconstrucción basado en el pasado –intento fallido, como hemos comprobado—está abogando por una temporalidad lineal que responde a una concepción de cultura, nacionalidad e identidad esencialistas. Santiago responde al ideal de militante plenamente comprometido con su causa. Pero su esfuerzo por autorreconstruirse resulta fallido en el momento en que el personaje es insertado de nuevo en la realidad externa a la cárcel, que es, para entonces, una realidad que no sigue los principios políticos del pasado. La realidad en la que viven su esposa y su padre se trata de una sociedad basada principalmente en una temporalidad presente y que responde más a categorías socio-económicas. El ajuste que estos otros personajes exiliados han tenido que llevar a cabo en el nuevo país les provoca un rechazo hacia el pasado y les conduce a intentar reconstruirse desde el presente, posibilidad ésta también inválida, como hemos visto, que les sumirá en un profundo sentimiento de culpa.

Estas dos temporalidades en conflicto en la obra (la de la modernidad en Santiago, la de la posmodernidad en el resto de personajes) ponen de manifiesto el conflicto ético-estético a que Benedetti se enfrenta en su exilio. Este autor se ha enfrentado a la ambivalencia que ha propuesto la experiencia y la discursividad posmoderna. Ha tenido que asumir que el conocimiento cultural está lejos de ser un código integrado y en progreso y ha cuestionado las bases de su propia subjetividad como uruguayo y como intelectual comprometido. Fruto de la tensión que ha generado ese proceso es la novela que nos ha ocupado. Ejemplo de que las tensiones aún se marcan en su obra y de que el

proceso es constante, a más de veinte años del fin de su exilio, es el título que el autor ha dado a su último libro de cuentos: *El porvenir de mi pasado* (2003).

La presencia imborrable de ese compromiso ético que Benedetti presenta en su obra es una característica que la escritora cubana Zoé Valdés comparte con él. Esta autora, que en sus novelas reivindica sobre todo la individualidad femenina y la importancia del deseo en la conformación de la subjetividad, no deja de elaborar un discurso que, de forma más velada en su ficción y bastante más abiertamente en sus escritos periodísticos, supone un discurso contrahegemónico. Y es que, aunque pretenda desvincularse de la isla por medio del exilio, el cubano, como afirma Iván de la Nuez, es

(...) un sujeto anómalo marcado fatalmente por el comunismo. Y estará, igualmente bajo sospecha porque, como hizo con muchas consignas comunistas, compartirá los motivos del orden burgués en términos declamatorios, pero un día –o mejor, una noche—echará mano de su experiencia única y comprobará que no sólo corresponde a ese pasado ‘terrible’ que precisa ser borrado, sino que podrá emplearlo como cuaderno de bitácora, un plano para construirse un porvenir en el cual está llamado a alojarse como un extraño (“El Hombre Nuevo ante el otro futuro” en *Cuba y el día después*, 13-14).

Delinear el “cuaderno de bitácora” pendular de la producción de esta autora es el objetivo de las siguientes páginas.

### **3. Zoé Valdés en el péndulo de su identidad**

El título de este capítulo responde al movimiento pendular que se observa en la producción novelística de esta escritora cubana. En las páginas siguientes se analizan dos de sus más recientes novelas (*Querido primer novio* y *El pie de mi padre*, ambas publicadas en el año 2000), en las que se ilustra dicho movimiento. El péndulo que se aprecia en las obras de Valdés responde a la necesidad, por parte de la autora, de alejarse de Cuba y de remitirse a ella al mismo tiempo. A lo largo del capítulo analizaremos estas dos obras, delinearemos ese movimiento pendular, y veremos las implicaciones que éste tiene en el intento por parte de la autora de reconstruir su identidad desde el exilio. Valdés, que rechaza la política redentora y utópica del discurso revolucionario cubano, mantiene, sin embargo, una postura de compromiso ético en sus publicaciones periodísticas y también en sus novelas. La imposibilidad de eliminar esa responsabilidad de su discurso, a pesar de que éste parte de presupuestos posmodernos, nos hará desvelar la ausencia de un espacio en la discursividad posmoderna desde el que se puedan articular estas experiencias y necesidades contradictorias.

#### **1. Cuba y el exilio**

La historia de Cuba ha estado marcada por el exilio durante los dos últimos siglos. Por su continuidad durante más de cuatro décadas, el exilio producido a partir del triunfo de la Revolución Cubana ha sido el que ha generado un análisis más constante por

parte de la crítica y de los mismos exiliados. A pesar de las diferencias generacionales, raciales, políticas y geográficas que caracterizan el exilio cubano de la segunda mitad del siglo veinte, algo que ha unificado esta diáspora ininterrumpida ha sido el afán de reconstrucción de su nacionalidad fuera de las fronteras cubanas y una fuerte consciencia de ser exiliados.

El enclave más característico de la diáspora cubana, quizá por contar con mayor presencia de exiliados, se localiza en Miami donde, muchos claman, se alza una segunda Cuba que ha sabido recoger tradiciones propias de la Isla. En relación a esta comunidad, Andrea O'Reilly Herrera, en su introducción a *ReMembering Cuba. Legacy of a Diaspora* (2001), afirma:

Their exile consciousness, therefore, can be attributed both to the physical proximity of Miami to the Island, and to the fact that they were socialized in a socioeconomic environment that reinforces a particularly strong sense of Cuban cultural identity (xxxiii).

Pero lo cierto es que el exilio cubano no se acoge a una territorialidad específica y hay bastantes exiliados que difieren en mucho, no sólo de la ideología que parece prevalecer en la comunidad de Miami, sino también de la imagen idealizada que se mantiene de Cuba en esta comunidad.<sup>46</sup> Un caso representativo podría ser el de Elías Miguel Muñoz, quien en su testimonio en *ReMembering Cuba* afirma:

---

<sup>46</sup> De hecho, la caracterización de la comunidad cubana en Miami no puede ser homogénea. A pesar de que la primera oleada de exiliados después del triunfo de la Revolución en 1959 pertenecía a la clase alta, que en su mayoría seguían unas pautas políticas de derecha, la comunidad cubana de Miami se ha visto muy incrementada desde entonces y presenta una población muy heterogénea en procedencia social y en ideas políticas.

I grew up in California, a world away from Little Havana's *patriotismo*. I don't share Miami's obsessions and idiosyncrasies, its superiority complex. That community insists on being unique, special, profoundly Cuban. (...) Miami demands a political posture and imposes its *tema*. Silence on this topic isn't an option here. If you don't scream out your anticommunist passions, then you're a suspect, and incomplete Cuban, like me (199).

Las opiniones sobre el exilio cubano son tan variadas como los testimonios que aparecen recogidos en la obra de Andrea O'Reilly. No se puede pasar por alto que el exilio cubano ha sido un proceso continuo desde el triunfo de la Revolución, y que ha habido diversas oleadas migratorias con perfiles muy diferentes.

En lo que al panorama literario respecta, varios críticos han establecido diferentes tendencias o generaciones entre aquellos escritores que emigraron de la isla, entre ellos Mirta Yáñez, Nicolás Padrón y Ángel Cuadra. Este último en su artículo "La literatura cubana en el exilio" distingue principalmente tres generaciones entre los exiliados de la Revolución: la primera la de aquellos que salieron de Cuba en los años siguientes al triunfo de la Revolución y antes de 1980, entre los que se dan principalmente dos líneas estéticas, una directa y racional, y otra hermética y más sugerente, siendo la preocupación política una constante en ambos grupos. La segunda generación la conforman aquellos que salieron de Cuba por el puerto de Mariel y en los años posteriores, entre los que se aprecia el tema de lo cubano desde la perspectiva que otorga el exilio, con una tendencia entre aquellos que salen después del Mariel hacia el desarraigo y la desilusión. Finalmente se encuentra, según Cuadra, la que se ha dado en conocer como "generación de los 90," entre los que se encuentran Zoé Valdés, Daína Chaviano o José Rivero. En esta generación, argumenta Cuadra, se aprecia "una visión infernal, de marginación y de

crisis de valores, de vacío, desesperanza y sexo” (“La literatura cubana en el exilio”, La Jornada Semanal) y ya no cultivan la visión nostálgica de sus antecesores. Por último, Cuadra habla de los que se han dado en llamar “cubano-americanos,” que se ven insertados en dos realidades, la de los EEUU y la de Cuba, generando una identidad en conflicto. En este grupo se encuentran Gustavo Pérez Firmat, Carolina Hospital o Ricardo Pau Llosa entre otros.

Ha habido un gran número de intelectuales que, desde el exilio, han disertado sobre Cuba, su situación política, y han tratado de reconstruir su subjetividad en relación a su “ser (o no) nacional.”<sup>47</sup> Partiendo en este estudio de un concepto relacional de la identidad (uno que cambia constantemente y que es por naturaleza infijable), parece pertinente cuestionarse no sólo si el discurso oficial del régimen en todas sus versiones (política, cultural, social, etc.) tiene legítimamente la exclusividad o no de formular lo que constituye Cuba como nación, si no si de hecho algún discurso específico tiene dicha exclusividad. El discurso oficial ha tratado de fijar el significado de la identidad nacional atribuyendo características muy específicas a lo que constituye el “ser cubano”, entre ellas el espíritu de sacrificio, que viene a favorecer la sumisión al régimen y la conformidad con las circunstancias que padece la isla. Algo que caracteriza el discurso del exilio cubano, a pesar de las notables diferencias que ciertamente presenta, es el énfasis en minar esa idea esencialista que implica cierta fijación de la noción de identidad

---

<sup>47</sup> Entre estos intelectuales se encuentran: José Kozer, Herberto Padilla, Ricardo Pau Llosa, Antonio Benítez Rojo, Iván de la Nuez, Rafael Rojas, José Manuel Prieto, Ernesto Hernández Busto, Rolando Sánchez Mejías, Jorge Ferrer.

nacional.<sup>48</sup> Por ejemplo, desde el exilio Gustavo Pérez Firmat retoma el término que acuñara Fernando Ortiz, “cubanía,” para privarle de la oficialidad que desprendía el término “cubanidad” y lo define así: “Unlike *cubanidad*, which is essentially a civil status, *cubanía* is a spiritual condition, but a spiritual condition identified with an act of the will, one that is fundamentally a desire, a wanting” (*My Own Private Cuba*, 38). El mismo Pérez Firmat, y otros intelectuales en el exilio, como por ejemplo, Antonio Benítez Rojo, señalan precisamente que lo que caracteriza a la cultura cubana es su desarraigo, su movilidad. En palabras de Pérez Firmat:

What characterizes Cuban culture is mutability, openness, uprootedness. Indeed, given this state of affairs, it might not even be appropriate to speak of a Cuban “culture,” since the term implies a fixity of configuration that is belied by the fluidity of the situation (*My Own Private Cuba*, 32).

Benítez Rojo en su prólogo a *La isla que se repite* reincide en esta misma idea cuando, al hablar de la cartografía del Caribe, señala que se caracteriza por su “fragmentación, su inestabilidad, su recíproco aislamiento, su desarraigo” (ii). Esta fragmentación no sólo sirve para invalidar la univocidad que clama el discurso oficial de la Cuba a partir de la Revolución del 59, sino que además da cabida a la inclusión de las voces exiliadas en el discurso de lo que se considera nación cubana. Esta univocidad, que Iván de la Nuez caracteriza de “discursos ‘duros’ de identidad nacional” (*Cuba y el día después*, 12), es lo

---

<sup>48</sup> Iván de la Nuez señala en su ensayo “El hombre Nuevo ante el otro futuro,” publicado en *Cuba y el día después* (2001), algunas de las pautas del nuevo ensayo cubano, entre las que destaca: “la victoria de una poética de la experiencia; el distanciamiento con lo que la academia norteamericana ha impuesto como *non-fiction...*”; “la necesidad de un compromiso con el dibujo del futuro; el ejercicio de la libertad...”; “la conciencia de una experiencia única en la cultura occidental; la incomodidad con el presente –lo mismo para los que viven en Cuba como para los que están fuera-; la utilización de la primera persona del singular; la ironía; la irreverencia ante los padres fundadores; la puesta en solfa de la esencia cubana como una entidad invariable” (16).

que produce una sensación de “agobio” que finalmente, según él, desplazará a los nuevos ensayistas a buscar “*afuera y después,*” al contrario de lo que ha ocurrido en la nueva novela, que “ha buscado *adentro y antes*” (*Cuba y el día después*, 11, cursiva del autor).

Es cuestionable, como ya veremos, afirmar que entre los intelectuales que dejaron Cuba en la década de los 90 no se da cierto sentimiento de nostalgia o una cierta idealización del pasado de Cuba, pero sí es cierto que se advierte en ellos un sentimiento de desengaño generalizado. Este desengaño y la ausencia total de nostalgia por una Cuba actual y pasada se aprecia, por ejemplo, en el mismo Iván de la Nuez. Este intelectual que reside ahora en Barcelona salió de la isla en 1991, como tantos otros cubanos.<sup>49</sup> Con *El mapa de sal. Un poscomunista en el paisaje global* (2001) Iván de la Nuez abre una perspectiva del exilio cubano diferente de la que ha protagonizado lo que él llama el “Exilio Jurásico” (“versión retrógada y oficial de la diáspora cubana,” 28). Propone la balsa como objeto de culto de los artistas cubanos y “como hundimiento de la simbología nacional” (28).<sup>50</sup> Se proclama exiliado sin nostalgias y se propone dibujar un mapa de sal para posicionarse “tanto frente a los fundamentalismos del comunismo vencido, como en contra de la globalización pletórica de su victoria” (30); por eso propone un mapa de sal apátrida. De la Nuez plantea una visión crítica y sarcástica del mundo globalizador occidental, pero también del paisaje poscomunista que se ha creado tras la caída del Muro de Berlín en 1989.

---

<sup>49</sup> Después de la caída del muro de Berlín en 1989, Cuba acusó mucho la pérdida de apoyo del bloque soviético. La isla inició lo que se dio en conocer como “período especial.” Las condiciones extremas a que los cubanos se enfrentaron en este período forzó a muchos de ellos al exilio.

<sup>50</sup> Ya había hecho tributo a ese símbolo en su obra previa *La balsa perpetua: Soledad y conexiones de la cultura cubana*.

Este exiliado presenta como uno de los problemas de la revolución el hecho de que ésta quisiera “subvertir al sujeto sin subvertir a su cuerpo,” de que olvidara “la revolución del cuerpo,” que es “la obsesión de la cultura producida en la globalización” (72). Éste es precisamente uno de los desajustes entre el panorama globalizador occidental y un país como la Cuba actual: mientras que Occidente atiende a las pautas del culto al cuerpo, Cuba responde a una sublimación de valores humanistas que nada en absoluto tiene que ver con lo corpóreo, sino que más bien instan a un sacrificio ante todo lo que pueda suponer el placer hedonista. Esta idea la desarrolla Aída Beaupied en su artículo “From Liberty to Fatherland: Sacrifice and Dead Certainties in the Critical Discourses of Cuba,” donde afirma:

most of Cuba’s learned thinkers have chosen to glorify the surrender of personal freedom for the moral imperatives that inspired them. Thus an important aspect of Cuba’s master narrative of nationalism is the glorification of sacrifice, at the core of which is found an old longing for transcendence –culturally and religiously transmitted (130).

Es por esto que presentar una literatura que da culto al cuerpo y al placer supone una subversión de ese discurso oficial y del sacrificio implícito que conlleva.

Otro gran desajuste que se desprende de la perspectiva que Iván de la Nuez presenta es el hecho de que Occidente, en esta etapa multicultural con “mentalidad New Age”(50), hace una síntesis antropológica de todas las culturas que le son ajenas y a las que pueda aplicar conceptos como “raza” y “origen” (50) para acabar reduciéndolas a “tres tópicos mal concebidos, aunque bien vendidos” (45). De la Nuez refiere aquí a algo que ya Bhabha aborda en su ensayo “The Commitment to Theory”: la falta de articulación entre política y teoría presente en parte del discurso posmoderno. La

perspectiva crítica que Iván de la Nuez presenta conecta con la llamada de atención que Bhabha realiza ante la supuesta inocencia política del discurso teórico de Occidente:

Are the interests of ‘Western’ theory necessarily collusive with the hegemonic role of the West as a power bloc? Is the language of theory merely another power ploy of the culturally privileged Western elite to produce a discourse of the Other that reinforces its own power-knowledge equation? (...) Montesquieu’s Turkish Despot, Barthes’s Japan, Kristeva’s China, Derrida’s Nambikwara Indians, Lyotard’s Cashinahua pagans are part of this strategy of containment where the Other text is forever the exegetical horizon of difference, never the active agent of articulation. The Other is cited, quoted, framed, illuminated, encased in the shot/reverse-shot strategy of a serial enlightenment. Narrative and the *cultural* politics of difference become the closed circle of interpretation (20-21, 31).

Partiendo de lo que ambos críticos apuntan, se desprende que lo que Occidente pretende es tener una política aparentemente inclusiva, pero que se basa en una filosofía social individualista. Muy al contrario, Cuba, último reducto en Occidente del comunismo y cerrada al mundo exterior, pretende ser exclusiva partiendo de una filosofía comunitaria.

La crítica que Iván de la Nuez hace del poscomunismo es que éste se alza contra el pasado y su política, pero no contra el presente de capitalismo.<sup>51</sup> Dado que en el discurso revolucionario cubano el futuro pertenece por completo al socialismo, en el poscomunismo hay un rechazo al concepto de futuro y una tendencia a volver al pasado. La solución que ofrece Iván de la Nuez con su *Mapa de sal* es pues la de “reinventar el porvenir” y de hacerlo desde la perspectiva crítica que cercena tanto el poscomunismo como la globalización a la que apunta Occidente. Para esa reinvención del porvenir de la Nuez plantea para sí mismo un concepto de subjetividad que pasa por la apropiación:

---

<sup>51</sup> “Pretende borrar lo existente en cuarenta años de historia revolucionaria para situarnos en un punto anterior, del que se obvian, por cierto, sus horrores y dictaduras varias” (99).

“Yo escribo desde una constante enajenación de las experiencias propias y una múltiple apropiación de las experiencias ajenas” (25). Esta enajenación y apropiación desde la que Iván de la Nuez propone dibujar su mapa de sal apátrida, conduce paradójicamente a la noción de “transculturación” que Fernando Ortiz acuñara para describir la cultura cubana, la cual se basa precisamente en la asimilación de elementos de diferentes tradiciones.<sup>52</sup>

## 2. Zoé Valdés en contexto

Esta postura apropiadora nos parece adecuada a la hora de considerar la obra de la cubana Zoé Valdés, también exiliada en París desde enero de 1995. Si bien es cierto que Valdés está muy lejos de la propuesta apátrida de Iván de la Nuez, sí se puede apreciar en ella un concepto de subjetividad que pasa necesariamente por la negociación y la apropiación de otras voces. Voces que, como veremos, pertenecen a la tradición cultural de Cuba, pero también voces que surgen de otras tradiciones. Esta actitud negociadora de apropiación de otras voces facilita la asimilación del exiliado a la sociedad que lo acoge.

---

<sup>52</sup> Ortiz, en su obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* afirma: “Hemos escogido el vocablo *transculturación* para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano...” (86). “Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, (...) sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente...” (90). Gustavo Pérez Firmat, haciéndose eco de la importancia de la obra de Ortiz, aplica la idea a lo literario y explica en estas palabras: “...*contrapunteo* serves to underscore the fact that Cuban culture emerges from a ‘conversation’ or ‘dialogue’ between the home-grown and the foreign. A counterpoint designates a relation of at least two terms in which the second term answers or ‘counters’ the first. In a literary context, that first term is the ‘literary precedent’ that enables and gives meaning to the work of the successor. Without the initial ‘point,’ there is no counterpoint; and without a European *contrapunto*, there is no Cuban *contrapunteo*, word as well as genre” (*My Own Private Cuba*, 68).

Valdés, quien nació con el triunfo de la Revolución en 1959, no inició su exilio parisino hasta 1995, aunque ya había trabajado en la Delegación de Cuba ante la UNESCO en la capital francesa de 1984 a 1988. Así pues, y atendiendo a la clasificación que proponía Cuadra, Valdés pertenece a esa “generación de los 90” en la que, al recrear la isla en el exilio, se da una visión cínica, caótica de la miseria que se vive en el país.

Valdés inicia su carrera literaria en Cuba escribiendo poesía y nunca abandona en prosa el lirismo que acompaña sus primeras obras poéticas, por las que recibió premios internacionales. *Respuestas para vivir* fue galardonada en México en 1982 con el premio “Roque Dalton” y *Todo para una sombra* recibió el segundo premio “Carlos Ortiz” en Madrid en 1985. Según la misma Valdés, fue gracias a su obra poética que un editor se interesó por su trabajo en Francia y le pidió prosa para publicar, a lo que ella respondió con *Sangre azul*, su primera novela.<sup>53</sup> Desde entonces ha publicado prosa, con la excepción de *Cuerdas para el lince* (1999), y su obra poética más reciente, *Breve beso de la espera* (2002).

La labor literaria en Valdés se ha visto complementada, como en el caso de Benedetti y del mismo Panero, por la periodística,<sup>54</sup> que recientemente ha recobrado

---

<sup>53</sup> Entrevista con Jesús Hernández Cuéllar, publicada en *Contacto*.

<sup>54</sup> La escritora cubana ha colaborado en publicaciones españolas de *El País*, *ELLE*, *Vogue*, *El Mundo*, *El Semanal*, *Qué leer*. Y con *Le Monde*, *Libération*, *Le Nouvel Observateur*, *Beaux Arts*, *Les Inrockuptibles*, entre otros en Francia.

protagonismo en su carrera dados los acontecimientos ocurridos en Cuba en el último año.<sup>55</sup>

Este giro en Valdés hacia el periodismo testimonial y condenatorio,<sup>56</sup> coincide con la caracterización que Rafael Rojas hace del “discurso de la diáspora de los noventa.” En este discurso, afirma Rojas, se da “la redención de una subjetividad, inhibida por fuertes pulsiones colectivas, o con ese desprendimiento del yo de un nosotros totalitario y la reconstrucción de la identidad personal que se experimenta en todo exilio” (“La venganza del paisaje” en *Cuba y el día después*, 61-62).<sup>57</sup> Pero en Valdés el elemento testimonial y denunciatorio está también presente en su obra novelística. Al observar los emplazamientos en que tienen lugar las novelas de esta autora vemos que a lo largo de su carrera se dibuja un movimiento pendular de acercamiento y alejamiento de la geografía cubana. Este movimiento en su versión distanciadora responde a la necesidad de desvincularse de la colectividad e identidad gregaria que impone el régimen castrista para así iniciar el intento de reinención de la individualidad por medio de la escritura en una

---

<sup>55</sup> El gobierno cubano llevó a cabo durante el 2002 una operación de desarticulación de los grupos independientes que se consolidaron contra la política de Castro. Hizo detenciones masivas de ciudadanos cubanos y abrió juicios sumarios a muchos de ellos, condenando a duras penas de cárcel a buena parte de los detenidos. Así mismo, el 11 de abril del 2003 Lorenzo Enrique Copello Castillo, Bárbaro Leodán Sevilla García y Jorge Luis Martínez Isaac, fueron ejecutados por el gobierno cubano acusados de haber secuestrado un ferry intentando salir de Cuba. Se les juzgó siguiendo las leyes antiterroristas aprobadas en Cuba en Diciembre del 2001, y se les fusiló sin atender sus recursos al Tribunal Supremo ni al Consejo de Estado. Las detenciones masivas aumentaron en abril del 2003. Amnistía Internacional ha estado denunciando los hechos y ha cubierto las noticias más significativas ocurridas en Cuba en los últimos ocho años, para más información sobre sus denuncias se puede visitar la página <http://web.amnesty.org/library/eng-cub/news>

<sup>56</sup> Para tener una idea de las reacciones de Valdés a los acontecimientos más recientes en Cuba, se pueden consultar sus contribuciones al periódico español *El Mundo*. <http://www.elmundo.es/elmundo/2003/04/24/internacional/1051201300.html>  
<http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2003/04/693/index.html>

<sup>57</sup> En este punto Rojas se basa en *Acto de presencia* (1996) de Silvia Molloy.

nueva geografía del exilio. Por otra parte, en su versión de aproximación a la isla el movimiento responde a la necesidad de denuncia y testimonio de la realidad cubana en lo que se puede ver como compromiso cívico-moral por parte de la autora. Esto implica, como en el caso de Benedetti, una resistencia a descartar totalmente la responsabilidad ética que Sartre asocia al intelectual.<sup>58</sup> El texto es el espacio en el que esa ambivalencia se articula y aunque en todas sus novelas se aprecian tensiones producto de su experiencia en el exilio, ese movimiento observado a lo largo de su trayectoria novelística prueba que la tensión es irresoluble.

Con *Querido primer novio* y *El pie de mi padre* la autora recrea la Cuba de la que huyó, la Cuba castrista. En *Milagro en Miami* (2001) Valdés traslada su ficción a la comunidad cubana en Miami por vez primera. Este reconstruirse y conectarse con la isla de diversas maneras, implica una necesidad de hacer del texto el espacio en el cual revisar su subjetividad a la luz del exilio. La Cuba que se respira en las últimas novelas de Valdés es producto de esa isla imaginada desde el exilio y se trata de un espacio en el que el deseo y la imaginación son elementos fundamentales para las protagonistas de las mismas y para la conformación de sus subjetividades en las novelas. Las protagonistas de Valdés proyectan sus deseos por medio de su imaginación. Todas ellas atienden a un deseo que quiere satisfacer las necesidades más corpóreas, más inmediatas; aquéllas que no satisface la revolución: las que tienen que ver con el hambre, con la sexualidad, con el amor, con el goce de los sentidos más básicos. La importancia que Valdés otorga en sus

---

<sup>58</sup> Sartre desarrolla sus ideas sobre el papel del intelectual en su obra *Politics and Literature*, publicada inicialmente en 1948 y reeditada en varias ocasiones.

textos a la expresión del deseo de sus personajes convierte a sus obras en muestra de ese Otro heterogéneo. La autora está dando un espacio discursivo a lo que en Cuba difiere del discurso oficial. Las subjetividades tras del texto se convierten en “agentes activos de la articulación” (usando la terminología de Bhabha) y esto ocurre mediante la confrontación del deseo de sus protagonistas con el del discurso oficial cubano. Se contraponen así el deseo del individuo, corpóreo, inmediato, con las exigencias de la política de la revolución, que responden a un proyecto colectivo, redentor y de sacrificio de la individualidad.

### **3. Valdés y la crítica: puntos de partida del análisis**

La crítica ha tardado en prestar atención a la obra de esta exiliada cubana. A pesar de su éxito editorial, la academia no ha abierto las puertas fácilmente a Zoé Valdés y es sólo recientemente que se ha empezado a ver un acercamiento crítico a su obra. El primer estudio académico de la obra de Valdés, que se centra en su producción poética, es el que llevó a cabo Adriana Castillo en “La retórica del discurso amoroso en la poesía de Zoé Valdés.” En un estudio sucinto de las dos primeras obras poéticas de Valdés, Castillo destaca en la poesía de la cubana una “apelación al Otro” que es reveladora “de un deseo intenso de comunicación” (107). Lo más interesante del estudio es la identificación de la segunda persona de los poemas amorosos con el quehacer escritural en sí. Acerca de esta característica metapoética Castillo afirma:

El lenguaje, entidad masculina en *esencia*, a menudo resiste. Si escribir es para Zoé realizarse en tanto individuo, reivindicarse en tanto mujer, el hacerlo usando el lenguaje como materia prima, le significa vincularse con

un cuerpo que antes de rendirse, lucha y agrede. (...) la poetisa “se escribe” mostrándose en su condición de creadora. Escribir poesía es para esta mujer decirse, contarse, mostrarse tanto en su condición de creadora como en su *esencia femenina* individual (Cursiva mía, 109, 116).

A pesar de no compartir el acercamiento esencialista de Castillo, me parece importante que se destaque que Valdés entiende la escritura como proceso mediante el cual conformar su identidad, y que la novelista vea en el quehacer escritural el medio por el que ese Otro --la voz que disiente en Cuba-- le proporciona “el pretexto de la creación” (116). Es importante que se haya señalado esta característica en la obra temprana de la autora porque es algo que la seguirá acompañando, como veremos, a lo largo de toda su carrera literaria.

Las obras en que más se han centrado los estudiosos de Valdés han sido *La nada cotidiana* (1995), su siguiente novela *Te di la vida entera* (1997) y *Café Nostalgia* (1997). Parece ser común denominador entre la crítica destacar el uso del erotismo y la sexualidad explícita como característica constante en la producción de Valdés, quien se vale del mismo como arma transgresora contra el discurso moralista y de sacrificio que crea el régimen castrista. Rita Molinero señala que esto es algo que ya habían protagonizado Cabrera Infante y Reinaldo Arenas (130), pero en el caso de Valdés conlleva también una transgresión genérica al hacerse, afirma Cristina Ortiz, “desde un *locus femenino*” (121). Lógicamente, el tema del exilio es omnipresente de una u otra forma en la obra de Valdés, aunque de forma más explícita en *Café Nostalgia*. Hilma Nelly Zamora analiza desde la perspectiva de los estudios culturales el tema de la memoria, la idealización del pasado, la nacionalidad y el exilio en esta novela de Valdés,

pero su acercamiento parece un poco reduccionista, tanto en sus conclusiones, como en sus referencias bibliográficas.<sup>59</sup>

Miguel Ángel González Abellás hace un estudio sólido y generalizado de la obra de Valdés en el que, partiendo del tema del exilio, se centra en establecer un patrón repetitivo de personajes y motivos comunes en la obra de la autora. Comentando los detalles en que se aprecia la aparición de los personajes en diferentes obras, González Abellás pasa a analizar los elementos comunes: el mar, el cine, el sexo y el humor.

Desde la perspectiva marxista Carmen Faccini lleva a cabo un análisis de *La nada cotidiana* y *Te di la vida entera* en el que se basa, con Fredric Jameson, en la idea de que el texto literario lleva implícita la realidad como subtexto, y que éste, el texto, es un acto social simbólico por el cual se puede acceder a lo social. Partiendo de aquí Faccini presenta y analiza estas dos obras de Valdés para concluir caracterizándolas de discursos contrarrevolucionarios que reducen el discurso oficial al absurdo.

Sin duda el estudio que más interesa al enfoque que estoy presentando en este análisis de la obra de Zoé Valdés es el realizado por Cristina Ortiz. Siendo un estudio relativamente temprano de la obra de la escritora, Ortiz se centra sobre todo en las primeras obras en prosa de la autora: *La hija del embajador* (1996), *La nada cotidiana*,

---

<sup>59</sup> Hilma Nelly Zamora concluye que los personajes de la novela están profundamente “sumidos en los recuerdos y la nostalgia de la experiencia del exiliado” (131) y que hasta que la situación política no cambie ellos seguirán alimentando esos recuerdos y nostalgias para no perderlos. A este afán de conservación atribuye “el final de la novela de corte hiperrealista” donde los protagonistas se comen entre sí “para no perder y conservar por siempre el sabor del ser cubano” (132). No mencionar en este punto a Virgilio Piñera y su cuento “La carne” es olvidar a un innegable precedente de este final de la novela de Valdés.

*Sangre Azul y Te di la vida entera*. Ortiz comienza distinguiendo a Valdés de las escritoras cubanas de su misma generación, para lo cual se basa principalmente en el estudio de Nara Araújo, quien atribuye a la caída del socialismo real y la introducción de las tendencias posestructuralistas un cambio de perspectiva en la literatura escrita por mujeres en Cuba. Este cambio, según Araújo, se caracterizaría por un desentendimiento de los problemas colectivos y un análisis más detallado de los problemas individuales.

Llegado este punto es pertinente recordar que uno de los problemas que Iván de la Nuez aprecia en la filosofía de la Revolución consiste en el desprecio de la individualidad y el sacrificio de la misma por la colectividad, algo que entra en conflicto con la filosofía que subyace en el resto del mundo occidental capitalizado. Con la llegada del posestructuralismo francés, teoría basada en una filosofía occidental, se lleva a cabo no sólo el cuestionamiento de los grandes discursos, entre ellos, obviamente, el discurso oficial de regímenes dictatoriales, sino también la apreciación de lo individual, y el cuestionamiento de la identidad de esa individualidad en base a un sistema colectivo. Ahora bien, es importante tener en cuenta, con Bhabha, que tras el discurso teórico de Occidente existe también una política inclusiva que atiende a intereses hegemónicos.

Según Nara Araújo, estas jóvenes escritoras cubanas se decantan más por una escritura experimental, abandonando la crítica explícita a fenómenos sociales, la inscripción del género en sus obras y las consignas políticas. La novedad que Cristina Ortiz observa en la obra de Valdés es la mezcla de la experimentación, con el comentario de la situación política actual y la inscripción de un “yo sexuado” en sus novelas. Así, Ortiz pone a Valdés como puente “que combina las tendencias experimentales e

ideoestéticas de las ‘novísimas’ con la preocupación y el comentario social de la generación precedente” (117). Esta novedad y subversión social, genérica y estilística, afirma Ortiz, se materializa a través de un “cuestionamiento de los complejos mecanismos de la construcción de la identidad” que se lleva a cabo tanto en el nivel de identidad nacional como individual (118). Al articular ambas identidades, afirma Cristina Ortiz, se dan una serie de contradicciones que se ilustran en el psicoanálisis en su tendencia lacaniana.

Lacan argumenta que para que el discurso se produzca es necesaria la fractura entre el sujeto del enunciado y el objeto (sujeto) de la enunciación. Dado que el sujeto es un sujeto lingüístico, esto invalida la unidad en la conformación de la identidad, proclamándola múltiple y mutable. A pesar de que el acercamiento lacaniano, con su énfasis en lo fragmentario, parece pertinente a la hora de abordar el concepto de identidad patente en las obras de Valdés, me parece también necesario apuntar que el concepto bakhtiniano de identidad es igualmente aplicable a la obra de la escritora cubana. Bakhtin afirma en *Speech Genres and Other Late Essays* (1986):

Our speech, that is, all our utterances (including creative works), is filled with others’ words, varying degrees of otherness or varying degrees of “our-own-ness,” varying degrees of awareness and detachment (89).

Así, Bakhtin nos invita a asumir que los hechos de un ser humano son incomprensibles sin su expresión significativa potencial, es decir, sin el lenguaje que los expresa, y de este modo la expresión del proceso de conformación de la identidad queda reducida al lenguaje que, a su vez se ve determinado por la percepción del mismo, es decir, por las otras voces que nos rodean. Es bastante posible que Valdés conozca de primera mano las

ideas de Bakhtin, dada su familiaridad con las teorías europeas, pero es también probable que este concepto de la identidad le venga por la influencia directa de escritores como Reynaldo Arenas,<sup>60</sup> y desde luego se ve reforzado por el concepto de contrapunteo que Fernando Ortiz acuñara como característico de la cultura cubana.

Tras presentar el punto de partida teórico que le permite tratar con un concepto fragmentario de la identidad, Cristina Ortiz pasa a explicar cómo la Nación-estado precisa de una historiografía homogénea que rechace la fragmentación que amenaza con desestabilizar la coherencia del discurso oficial del régimen. Para mantener esa unidad, afirma la crítica, es necesario acallar esas otras voces desestabilizadoras que emergen, en el caso de Valdés desde el exilio, cuestionando “los márgenes discursivos establecidos” (120). La obra de Valdés se levanta, desde “un *locus femenino*” para presentar una alternativa al discurso oficial. Este nuevo discurso, que subvierte el oficial, se basa en lo que Ortiz llama “memoria del cuerpo,” que parte de la proclama del deseo individual (como opuesto al colectivo, manipulado por el régimen) desde una metáfora que presenta la analogía entre el proceso escritural y la posibilidad de “engendrar” o “dar a luz” una nueva imagen de Cuba (121). Basándose en las ideas de Julia Kristeva, Cristina Ortiz afirma:

...se nos advierte que la búsqueda de un nuevo discurso que reconfigure el imaginario nacional tiene que venir desde dimensiones de género antes que nada. Sólo así podemos entender el texto entero como un “parto”

---

<sup>60</sup> Es así mismo importante señalar la afinidad y admiración que Zoé Valdés expresa sentir por el escritor portugués Fernando Pessoa, creador de diferentes heterónimos para su obra, y cuya lectura por parte de Valdés refuerza la noción de identidad como producto del diálogo de un conjunto de voces internalizadas.

producido tras la “dolorosa” reconstrucción de las experiencias más íntimas de la protagonista (122).

Analizando las obras tempranas de Valdés, Ortiz concluye que la escritora reclama la hibridación cultural cubana desde un discurso que se basa así mismo en una hibridación geográfica y en el humor. Desde su experiencia del exilio y desde la narración del mismo, la autora desdibuja las fronteras de la nación y mina el discurso oficial mediante el humor reduciéndolo al absurdo, mostrando una identidad en crisis, fragmentada, que se localiza en una realidad también múltiple y heterogénea. La proyección del deseo conduce, según Ortiz, a la cierta idealización del pasado, que contribuye a conformar un cliché de nostalgia: “imbuirse en la nostalgia del pasado, sucumbir a su ficción, puede conllevar el peligro de limitar el potencial transgresor del discurso que se presenta como cuestionador de las narraciones totalizantes tanto del sujeto como de la nación” (126).

Estas características que Cristina Ortiz aprecia en las primeras novelas de Valdés tienen continuidad en sus novelas más recientes. El análisis que voy a presentar de *Querido primer novio* y *El pie de mi padre* va a confirmar la continuidad de la creación de un discurso alternativo que subvierta el del régimen castrista, y lo hará, como afirma Ortiz, aceptando la hibridez cultural y geográfica desde la que la autora se sitúa; es decir, se trata de un discurso que crea un espacio o temporalidad que Bhabha llama de “negociación”, en el que la temporalidad que rige es aquella que permite la articulación de elementos antagonistas.<sup>61</sup> El análisis de estas dos novelas, y su puesta en perspectiva

---

<sup>61</sup> “ When I talk of *negotiation* rather than *negation*, it is to convey a temporality that makes it possible to conceive of the **articulation of antagonistic or contradictory elements**: a dialectic without the emergence of a teleological or transcendent History. (...) In such a discursive temporality, the event of theory becomes the *negotiation* of contradictory and antagonistic instances that open up hybrid sites and objectives of

dentro de la producción novelística de la autora, también contribuirá a consolidar la idea de movimiento pendular en la obra de Valdés. Si bien es cierto que *Querido primer novio* se centra más en el conflicto de la constitución de la identidad individual y en la presentación de una identidad fragmentada, tampoco se puede olvidar que la novela se emplaza en Cuba, y que en ella la protagonista vuelve al mundo que ha recreado durante años en su imaginación: el de la adolescencia en las escuelas al campo cubanas. Aunque de forma más implícita, la crítica a la situación en Cuba está presente y la consolidación de un discurso que mina el del poder patriarcal es patente en esta novela. En *El pie de mi padre* la narrativa de Valdés toma un giro mucho más testimonial y también autobiográfico. Según declaraciones al periódico español *El Mundo* la autora señala que la primera mitad de esta novela es muy autobiográfica, mientras que la segunda está basada en los hechos reales de un grupo de jóvenes cubanos que decidieron inyectarse el virus del SIDA como forma de protesta ante el régimen.<sup>62</sup> Valdés afirma también que ha sido el exilio lo que ha favorecido que se agudicen su memoria y el recuerdo de experiencias ya olvidadas, y que gracias a la carta que concluye la novela, una carta a su hija, se ha podido reconciliar con su pasado, su infancia y su padre.<sup>63</sup>

El análisis de las novelas se va a llevar a cabo prestando atención a las diferentes formas en que Valdés ficcionaliza el concepto de identidad fragmentada, pero este análisis va a tener como punto de partida la experiencia del exilio de la escritora, que en

---

struggle, and destroy those negative polarities between knowledge and its objects, and between theory and practical-political reason” (Bhabha, *The Location of Culture*, 25, énfasis mío).

<sup>62</sup> Es también pertinente señalar que estos hechos que Valdés relata en su obra, aparecen en la película cubana-americana *Azúcar amarga* de Leon Ichaso (1996).

<sup>63</sup> Para leer el artículo que habla de esta novela en *El Mundo*, se puede remitir a <http://elmundo.es/elmundolibro/2002/01/23/anticuario/101179930.html>

*El pie de mi padre* abiertamente critica las consignas de la revolución y desprecia el sacrificio impuesto por el régimen, para ensalzar su individualidad y su capacidad de reinventarse no sólo como ser individual, sino también nacional. Estas dos novelas ilustran el conflicto entre la narrativa lineal nacional del discurso de la Revolución, narrativa necesariamente homogénea, y esa zona oculta de fragmentación subjetiva que sigue unas coordenadas temporales reiterativas (Bhabha, “DissemiNation” 303). Esta última zona de fragmentación responde al discurso individual en constante interrogación de su temporalidad y espacialidad, o como diría Rafael Rojas, de su Geografía y su Historia (“La venganza del paisaje,” 64). La revisión de su propia identidad, como la de sus personajes, se da en Valdés periódicamente con cada obra, con lo que se ilustra la recursividad de lo performativo que Bhabha anuncia. Esta revisión implica necesariamente la alienación en el proceso significativo de la identificación cultural: “The subject is graspable only in the passage between telling/told, between ‘here’ and ‘somewhere else’, and in this double scene the very condition of cultural knowledge is the alienation of the subject” (“DissemiNation,” 301). De nuevo la paradoja. El exilio se ve como provocador de ese cuestionamiento de identidad nacional e individual, y potenciador de la negociación con la comunidad de acogida. Pero, por otra parte, el exilio también conlleva la necesidad de mantener un recuerdo que implica simultáneamente nostalgia por un pasado y necesidad de articular un discurso que subvierta el oficial desde una perspectiva genérica. Si la presentación del yo narrativo fragmentado en las novelas de Valdés toma relevancia a la luz de la teoría expuesta por Bhabha es porque, según él mismo afirma, la política sólo cobra dimensión pública por medio de la ruptura en la significación del sujeto de la representación. Esto es pues lo que contribuye a articular la

confluencia entre política y discursividad, o entre teoría y política en los textos de esta escritora.

#### **4. *Querido primer novio: el deseo del campo cubano***

La voz que nos da a conocer como sujetos surge, como hemos venido anunciando, del proceso de apropiación constante de un conjunto de voces que se internalizan e intentan producir una voz original, pero impensable sin esas otras voces que la construyen. La psiquiatría moderna, muy basada en presupuestos metafísicos clásicos, como veremos en el capítulo dedicado a Panero, ha favorecido una postura logocentrista que entiende que si este proceso de apropiación de que hablamos resulta fallido y la conformación de la voz propia no llega a articularse, el sujeto desemboca en un estado de alienación extrema que se ha conocido tradicionalmente como “locura.” Zoé Valdés somete a Dánae, la protagonista de esta novela, a esa experiencia de búsqueda de voz. Dánae, como Alma Desamparada en *El pie de mi padre*, trata de reconstruir su identidad y recurre en ese intento a una mirada interior que no necesariamente responde a la forma de raciocinio más extendida socialmente, una mirada que la conducirá a la marginalidad. A lo largo de estas obras Valdés presenta una noción de subjetividad en constante cambio y reconstrucción, por medio de la cual, e implícitamente, socava el concepto tradicional de locura. Curiosamente, es en ese discurso de alienación extrema que las protagonistas encuentran salida a su situación y parecen coincidir con Leopoldo María Panero cuando éste afirma que la locura “no es descartar la razón sino ofrecerle una alternativa” (*Mi cerebro es una rosa*, 138).

Subvirtiendo la tradición positivista y reconduciendo el tema de la locura más hacia la “interpretación,” Foucault presenta este concepto aceptando lo que de conocimiento personal pueda aportar ese estado.<sup>64</sup> Así pues, si seguimos a Foucault, este estado no causa la disgregación del individuo, sino que se incluye como una de las posibles manifestaciones de su identidad en constante cambio. Esto se debe a que este proceso contiene también un elemento constitutivo de la subjetividad. De esta forma si lo que se ha conocido médicamente como “locura” sufre una redefinición que no califica al que sufre este proceso como “enfermo”, la filosofía de base que caracteriza lo que es un comportamiento “normal” o “razonable” se ve también cuestionada.

*Querido primer novio* es un buen ejemplo del discurso heterotópico y polifónico que presenta la indeterminación y multiplicidad que subyace a esta negociación e internalización de voces.<sup>65</sup> En el plano ficticio las voces narradoras de la acción en la obra son las que Dánae internaliza para tratar de autorreconstruirse. Por otra parte, en el plano de lo metanarrativo, la obra de Valdés ha sido punto de confluencia de un extenso y variado conjunto de voces literarias y filosóficas que, tras el proceso de apropiación

---

<sup>64</sup> Las ideas de Foucault sobre la locura están recogidas principalmente en *Madness and Civilization*. De especial interés es el capítulo titulado “Passion and Delirium” en el que el autor establece el puente entre locura e imagen en los siguientes términos: “There is an original innocence of the imagination... and only the mind can turn what is given in the image into abusive truth, in other words, into error, or acknowledged error, that is, into truth. ...Madness is thus beyond imagination, and yet is profoundly rooted in it; for it consists merely in allowing the image a spontaneous value, total and absolute truth” (94). Esto es precisamente lo que, como veremos, se lleva a cabo en la novela de Zoé Valdés.

<sup>65</sup> Los dos finales de la novela presentan una visión utópica y otra heterotópica: el final utópico, Tierra Fortuna Munda y Dánae uniéndose eternamente transformadas en ceiba, responde a la interpretación de las diferentes voces de la naturaleza como meros narradores. El otro final, el que nos deja ver a una Dánae en el psiquiátrico tratando de autoreconstruirse mediante la serie de voces que le hablan en su internamiento, cuestiona esa otra visión utópica. La heterotopia radica en la presentación de estos dos finales como posibilidades igualmente plausibles. El que se presenten ambos finales de forma consecutiva en el texto es lo que fuerza los límites de las taxonomías que damos por sentadas, en este caso la que responde a la locura o a lo considerado comportamiento “normal.”

por parte de la autora, cobran una nueva significación en su pluma. Este proceso se manifiesta implícitamente en esta novela, cuya protagonista ficcionaliza el origen mismo de la literatura por medio de un constante recurrir al mito del origen. El texto, rico en posibilidades interpretativas, se puede leer como discurso polifónico, fruto de la presencia de varios narradores. Sin embargo, esas voces también se pueden interpretar como proyecciones de la protagonista, quien desde el psiquiátrico en que la internaron lucha por afirmar su identidad mediante un discurso lleno de imágenes y de referencias míticas, literarias, filosóficas; es decir, un discurso literario.

En la obra hay varias voces narrativas entre las que se encuentran la voz del tiempo de la ciudad, la de la música, la de una maleta de madera, la de una ceiba, la de una palma real y la de un manatí. Es a través de todas estas voces de la naturaleza que Dánae reinventa su pasado y proyecta su futuro. Dánae, la protagonista, pasa de ser un ama de casa al servicio de las necesidades de su esposo y sus hijas, a ser una mujer que rechaza su identidad únicamente como madre y esposa, con el fin de buscar una identidad propia y no funcional. Para ello se remite al período más significativo de su adolescencia: su estancia en la escuela al campo, y retoma las voces que entonces marcaron esa identidad. Con *Querido primer novio*, novela que sigue a *Café Nostalgia*, Valdés lleva a cabo una vuelta a Cuba, abandonando el exilio geográfico. Pero la Cuba en la que se deleita es la que resulta placentera a su protagonista, la que es testigo de su inicio en el mundo del deseo y el goce amoroso: la del campo cubano.

Desde su exilio parisino Valdés recrea en su novela la Cuba del campo y, con su protagonista, dulcifica una experiencia de trabajo en el campo convirtiéndola en su memoria en la experiencia que le dio a conocer por primera vez el amor y el deseo. A

pesar de que en la obra se ponen de manifiesto las duras condiciones que los adolescentes tienen que sufrir en estas jornadas de trabajo, la novela se centra más en el recuerdo por parte de Dánae de sus aventuras amorosas, y en el intento por su parte de retomar el control de su vida reinventando su identidad en base a la adolescente que fue. El valor de realidad que Dánae imprime en su proyección del futuro en base a ese pasado es precisamente lo que conduce a que la internen en un psiquiátrico, desde el cual tiene lugar la narración.<sup>66</sup>

En el análisis de esta novela vamos a presentar la articulación de la identidad fragmentada y en crisis de Dánae, desde un discurso que se presenta así mismo, con su multiplicidad de narradores, fragmentario. Del mismo modo, vamos a ver la presencia en la obra de las voces de otros escritores, lo cual viene a ilustrar esa apropiación y fragmentación también en el nivel metadiscursivo. Que descubramos a Jorge Luis Borges, a Guillermo Cabrera Infante, a José Triana,<sup>67</sup> a José Lezama Lima o a Lydia Cabrera en *Querido primer novio* no es más que una prueba de este tipo de apropiación en la propia identidad de Zoé Valdés. Ficción y proceso creativo se unen de este modo conformando un círculo vicioso. Dicho esto, parece obvio el carácter metaliterario de la obra, que en este caso nos sitúa en ocasiones en un espacio no sólo mágico (con ceibas,

---

<sup>66</sup> “¿Dónde se hallaba ella en aquel momento, en la terminal de trenes o en un manicomio? ¿Acababa de hablar con una viajera o con una enfermera? ¿Eran espasmos emocionales o simples electrochoques esos corrientazos recorriendo los invisibles laberintos de su cerebro? ¿En qué zona de la memoria se encontraba anclada?” (28). Los ecos de “El sur” de Borges son evidentes en este fragmento, así como los del cuento “La noche boca arriba” de Cortázar. Éste es el primer momento en que la linealidad temporal se ve subvertida en la obra y supone una llamada de atención al lector que le alerta del carácter transgresivo de la novela.

<sup>67</sup> El dramaturgo que Dánae conoce en la escuela al campo es, a juzgar por la cita de la obra que se representa allí mismo, José Triana, quien también estuvo exiliado en París, como la misma Valdés. La obra que se representa y cita es *La noche de los asesinos*.

palmas reales y manatíes que hablan), sino, y sobre todo, altamente poético. Con este análisis pues veremos la confluencia de la reinención de la identidad tanto en un plano narrativo, con Dánae, como en un plano metanarrativo, con Valdés reconstruyéndose como cubana exiliada y recuperando voces de precursores. Consideraremos la función del exilio en la presentación de una Cuba imaginada desde el recuerdo. La configuración de un discurso que atiende a lo individual y al deseo subvierte el discurso homogéneo del régimen, pero esto, y la idealización de esa Cuba imaginada impiden así mismo una total asimilación por parte de Valdés de la comunidad parisina que la acoge. A pesar de que la autora comprende la identidad como negociación de las voces externas y la apropiación de las mismas, se aprecia en ella una reticencia a vivir el exilio como Don Rafael lo propusiera en *Primavera con una esquina rota*: sin provisionalidades. Si en esta novela, como en *El pie de mi padre*, se presencia la “liberación” de la subjetividad y como anunciara Rafael Rojas, “el desprendimiento del yo de un nosotros totalitario” (“La venganza del paisaje,” 63), lo que subyace al elemento referencial en que se basan ambas novelas responde, como ya apuntábamos anteriormente, a una ineludible responsabilidad ética, pues como afirma Rojas: “En cada recuperación moral del pasado se produce un forcejeo entre el instinto de eludir y el de afrontar la responsabilidad por las acciones de compromiso con el régimen castrista” (62). La marca indeleble del comunismo hace que el escritor cubano exiliado, en este caso Valdés, acabe sintiéndose extraña en la geografía que la acoge, presa de la historia a la que pertenece (de la Nuez, *Cuba y el día después*, 14).<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Sobre el efecto de esta marca fatal del comunismo en el cubano exiliado, afirma Iván de la Nuez: “... [el

El elemento autóctono en *Querido primer novio* viene en el plano temático por la inclusión del tema de las escuelas de campo. Este componente temático lleva al lector a considerar una experiencia común al pueblo cubano en los últimos 40 años, (con lo que se aborda la identidad nacional), pero también se personaliza al desarrollar la trascendencia y significación de esta experiencia en Dánae,<sup>69</sup> y a nivel extranarrativo en la propia autora. Lo autóctono también está presente en el diálogo con obras de escritores cubanos. La figura más claramente presente en esta novela es Lezama Lima, quien aparece en el texto como “el poeta” y cuyo poema *Muerte de Narciso* inspira el nombre de la protagonista.<sup>70</sup> Ésta es la referencia más significativa, pero tampoco se pueden pasar por alto las apariciones de literatos y dramaturgos cubanos, como por ejemplo, José Triana, o la referencia muy velada al mito de Sikán y Ecué que ya había sido usado por Guillermo Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*.<sup>71</sup>

---

exiliado cubano] estará, igualmente, bajo sospecha porque, como hizo con muchas consignas comunistas, compartirá los motivos del orden burgués en términos declamatorios, pero un día –o mejor, una noche– echará mano de su experiencia única y comprobará que no sólo corresponde a ese pasado ‘terrible’ que precisa ser borrado, sino que podrá emplearlo como un cuaderno de bitácora, un plano para construirse un porvenir en el cual está llamado a alojarse como un extraño” (14). La tensión presente en la obra de Valdés se aprecia igualmente en la de Iván de la Nuez, quien, a pesar de querer trazar un “mapa de sal apátrida,” admite el efecto del sistema sociopolítico cubano en su propia individualidad.

<sup>69</sup> “...si yo no participaba se burlarían de mí. Era obligado, no tenía otra alternativa. Si ella deseaba verme en un futuro en la universidad no podía rajarme. Además, yo quería hacer lo mismo que los demás, cooperar, marcharme del hogar, sentirme independiente de mi madre, Gloriosa Paz, cortar el cordón umbilical” (84).

<sup>70</sup> El hecho de que el primer lugar al que la protagonista se dirija tras su decisión de implantar un cambio en su vida sea la casa de Lezama Lima es también significativo de la importancia del poeta en la conformación de la identidad de la protagonista, e incluso de la misma autora.

<sup>71</sup> Con respecto a la relación de Valdés con Cabrera Infante, va desde la admiración de la autora por su predecesor, a una dedicación al cine compartida por ambos. Los puntos de “encuentro” de ambos escritores son varios, y ya han sido señalados por Aleida Durán, que en un artículo cita a la autora afirmando lo siguiente “¿Qué fuera de nosotros, los infantes infelices nacidos después del fatídico año 1959, sin la obra novelística de Guillermo Cabrera Infante? Cabecearíamos perdidos sin el barrio, sin la ciudad, y luego sin el mundo. Flotaríamos sin recuerdos, sin esquinas de referencias, sin la música de las calles de esa Habana hoy apuntalada, barrida como un tablero de regadas y regateadas fichas de dominó, o semejante a un

El elemento foráneo en la obra se aprecia más en el enfoque que Valdés ofrece de ciertos conceptos que ya se encuentran en el posestructuralismo, como por ejemplo el considerar como punto de partida el texto como espacio discursivo y la concepción dinámica de la identidad. Este componente extranjero no es tan visiblemente perceptible como lo cubano, pero sirve para dar forma al mismo y que éste cobre significación.<sup>72</sup> El aspecto novedoso del contrapunteo que lleva a cabo Zoé Valdés viene dado por la aplicación de este concepto al reciclaje de precedentes literarios con el fin de crear un discurso que indague en la noción de identidad. Mediante su obra Valdés crea un discurso que contribuye a ese proceso constante, dinámico, implícito en la conformación de la identidad, que en este caso se plasma en la escritura. Sin embargo, con ello la autora da un paso más e indaga en la especificidad de la identidad femenina, pero esto será como consecuencia de abordar un concepto que es, tras unas bases comunes, inevitablemente genérico. Es decir, Zoé Valdés replantea los elementos constituyentes de la identidad, para luego, una vez reafirmado que se trata de un proceso dinámico, abordar el tema desde la perspectiva que le otorga su propio género. La escritora cubana engrosa de este modo la lista de autoras que, según Mary Beth Tierney-Tello, presentan la escritura más como proceso que como

---

rompecabezas con la mayoría de las piezas extraviadas." La admiración es, sin embargo mutua y en una reciente entrevista de Jesús Hernández Cuéllar a Cabrera Infante, éste afirma sobre Valdés: "presenté a Zoé Valdés en la entrega de los premios Planeta y la hubiera presentado con gusto si ganara el premio Cervantes. Sólo tengo que añadir que literariamente, no se merecía el segundo premio, se merecía el primero -y ahí está de best-seller."

<sup>72</sup> Es importante señalar, no obstante, que no hay una clara demarcación entre lo cubano y lo foráneo posestructuralista, ya que muchos escritores cubanos, anteriores a Valdés, habían asimilado esas tendencias y en algunos casos, como es el de Severo Sarduy, participaron activamente en su diseminación teórica.

resultado; proceso éste que implica una nueva forma de plantear el género reimaginando la subjetividad (Tierney-Tello, 14).<sup>73</sup>

Un papel determinante en esta indagación sobre la identidad femenina son los mitos y la subversión de los mismos. Dánae, mujer joven, casada y con dos niñas, comprende que su rechazo a mirarse al espejo se debe a un motivo mucho más profundo que la preocupación por la apariencia física; se debe a un desajuste entre lo que fue y lo que ha llegado a ser, entre lo que soñó de sí misma y la realidad.

Debo reconocerme. Debo vivir bastante más para mí. Mirarme en el espejo como antes, y aunque mi físico haya cambiado sentirme bella en algún lado de mi cuerpo. Le he cogido fobia a los espejos. No soporto mi carne, pues ya ha dejado de ser una piel. Estoy envuelta en una vulgar albóndiga harinosa, grasienta, granulada (30).

Es ese viaje al campo lo que provoca en Dánae un deseo de existir de nuevo por sí misma, e implica el rescate de las voces que una vez contribuyeron a conformar su identidad: las voces de la naturaleza, y sobre todo, la voz de Tierra Fortuna Munda. Si como afirma González Echevarría “[a]utobiography is to give a voice to the dead, the dead other left behind” (570),<sup>74</sup> podemos sin duda afirmar que Dánae está en su proceso de recuperación de voces, escribiendo su propia autobiografía, para así renacer y comenzar a replantearse su identidad. Este renacer tiene lugar en el plano ficcional, pero

---

<sup>73</sup> En un momento dado, la voz narrativa en *Querido primer novio* afirma: “Lo del problema de ser mujer. Siempre que una mujer transgrede, paf, el poder se descontrola. Provoca un desequilibrio. Una mujer hace algo grande y enseguida pondrán a un hombre por encima de ella para intentar apagar el esplendor de su obra. Y si para colmo se equivoca, la decapitarán...” (275). “¿Por qué se llama tierra y no *tierra*? ¿Por qué es redonda, semejante a dos senos cosidos, cual las dos mitades de una naranja, o a un vientre de embarazada, y en cambio nunca ha poseído tendencia fálica, ni siquiera durante la época de su formación? ¿Por qué decimos naturaleza y no *naturaleza*? ¿Por qué aquellos antiguos poetas preferían escribir *la mar* y no *el mar*? ¿Por qué la noche, la madrugada, la soledad, la ternura, la felicidad, la luz, la luna, las constelaciones, las voces, las caricias, las flores, la melancolía?” (290).

<sup>74</sup> Roberto González Echevarría “Autobiography and representation in *La Habana para un infante difunto*.”

también en el metanarrativo, pues Zoé Valdés recupera asimismo las voces de sus precursores literarios y las hace revivir en cada obra, lo cual supone una constante revisión de ese diálogo, y por ende, de su identidad.

Es aquí donde debemos considerar el mito de Narciso, y el giro que Lezama Lima hace del mismo en *Muerte de Narciso*. La protagonista de la novela de Valdés, Dánae, lleva su nombre por el personaje mítico del poema. *Muerte de Narciso* es una de las obras que resume magistralmente la poética del escritor y ejemplifica su concepción de la Imagen, incluyendo al mismo tiempo el mito clásico de Narciso pero con un giro cuanto menos autorreflexivo que Lezama tomó en parte del poeta francés Paul Valéry.<sup>75</sup> La noción de Imagen en Lezama está íntimamente relacionada con el acto de recordar y con la tradición. La temporalidad en este poeta no adopta la forma circular platónica, pero tampoco se somete a la irreversible linealidad cristiana. Más bien, su temporalidad adopta la forma espiral, concluye Emilio Bejel, lo que posibilita la noción de un nuevo comienzo. Según Bejel, el poeta debe tener en cuenta la tradición y recordar el pasado para “revivir lo creativo de la imaginación” (79).

Esta noción lezamiana del recuerdo está presente en la novela de Valdés en dos niveles: el ficcional y el metanarrativo. Dánae, en su recuperación de las voces del pasado y al recordar su vida en forma de autobiografía por medio de esas otras voces, crea una heterotopía que rompe con la temporalidad lineal. Desde su recuerdo del pasado Dánae es capaz de proyectarse hacia un futuro que transgrede cualquier limitación, y en esto la

---

<sup>75</sup> Para una consulta más detallada sobre la poética de Lezama Lima, y en particular sobre *La muerte de Narciso*, se pueden consultar, entre otros, a Pedro Correa Rodríguez en *La poética de Lezama Lima: Muerte de Narciso*, 1994, y a Aída Beaupied en *Narciso hermético. Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama Lima*, 1997. Un análisis de la poética lezamiana se encuentra también en *José Lezama Lima, poeta de la Imagen* de Emilio Bejel.

autora muestra la huella, inconsciente quizá, de la concepción lezamiana de Imagen. Para Lezama, la Imagen es conformadora de la realidad, no reflejo de la misma. Según Bejel, “su respuesta se sitúa fuera del racionalismo moderno, pues la Imagen lezamiana surge como el poder original e independiente que funda lo real” (74).<sup>76</sup> En ese sentido, la imagen que el pasado le devuelve a Dánae es lo que la lleva a rescatar las voces con las que reiniciará el proceso de internalización y a llevar a cabo una proyección futura que conforma una realidad propia, diferente y alternativa. Pero ese futuro imaginado se mantiene en el mismo nivel de ficción. El presente de la narración apenas tiene espacio en la obra. Desde el psiquiátrico Dánae se intenta reconstruir en base a su pasado y proyecta su futuro obviando su situación de reclusión.

En este sentido, la proyección que la protagonista lleva a cabo es similar a la de Santiago en *Primavera con una esquina rota*, en cuanto el presente de exilio/insilio sirve como medio y espacio en el que hacer justicia con el pasado e imaginar un futuro liberador. Sin embargo, aunque el valor de verdad que ambos otorgan a sus respectivas proyecciones es similar, hay una diferencia elemental entre ambos personajes: Santiago se basa en su experiencia del pasado para proyectar, desde el presente de encarcelamiento, un futuro que le ayude a superar su situación de aislamiento en la cárcel. Pero a diferencia de Dánae, Santiago no niega el presente en que se encuentra, sino que es consciente del mismo y haber asumido su circunstancia le lleva a un proceso de autocuestionamiento y autoconocimiento que le permite crear soluciones a su situación, pero soluciones no escapistas, y en absoluto fantásticas. Santiago deberá

---

<sup>76</sup> Es aquí también donde se crea el puente entre la poética lezamiana y la conexión de Foucault entre la imagen y la locura.

enfrentarse de nuevo al proceso de reconstrucción al ser liberado y comprobar que sus planes poco tienen que ver con la realidad de su familia. Pero aunque elaborados en el aislamiento, sus proyecciones de futuro nunca estuvieron basadas en el elemento fantástico. Dánae, por el contrario, desde el presente de reclusión en que se encuentra, lo que hace es volver al pasado e imaginar un desenlace (fantástico) que imposibilitaría su internamiento en el psiquiátrico. La proyección de Santiago es única y exclusivamente hacia el futuro, la de Dánae, obviando el hecho de ser fantástica, se remite al pasado para cambiar y negar el presente en que se encuentra y el futuro que le espera. En esta tarea imaginativa, la concepción de un tiempo versátil es fundamental. El hecho de que la narración en la novela de Valdés comience con una voz narrativa que dice ser el tiempo nos ofrece una concepción del mismo que transgrede la linealidad:

Yo, el tiempo de la ciudad, el que narra, me había extendido lo suficiente como para que ella soñara (23). Yo, el que aquí narra, el tiempo de la ciudad, le estaba ofreciendo posibilidades de huir. Ella ya no creía en mí ni en nada, ni en los segundos, ni en los minutos, ni en las horas ganadas o perdidas. Ella me detestaba también como elemento acosador. Y acusador. Las mujeres suelen perder súbitamente la confianza en el tiempo. Su noción bienhechora (24).

El recuerdo que Dánae tiene de su propio pasado es también parte de esa proyección, parte de ese sueño. Se debe considerar la posibilidad de que el viaje de vuelta al campo en busca de Tierra Fortuna no sea más que una proyección en la imaginación de Dánae. Con todo, si así fuera, el mero hecho de formularlo como recuerdo le otorga la misma validez que la experiencia real, y por lo tanto, tiene la misma incidencia en el proceso de elaboración de la identidad.

En este proceso de intento de reconstitución un elemento simbólico de vital importancia es el espejo, cuya presencia en la novela sirve para resaltar la importancia del

mito de Narciso. Ese espejo aparece al principio y al final de la novela, es decir, antes y después del viaje de Dánae al campo. La imagen que se distingue en ese espejo antes de su viaje es fragmentada: “Dos hombres cruzaron de una acera a la de enfrente, cargando uno por cada punta un espejo inmenso. Ella se vio repetida en el azogue, rota en fragmentos desiguales” (18). Ante esta visión fragmentada Dánae no se reconoce, como tampoco se reconoció Narciso frente a las aguas. El viaje de regreso a su pasado, a su juventud en el campo cubano, delata la necesidad de calmar un deseo asociado a la relación original entre el sujeto y la naturaleza, deseo éste que evoca el momento en que Narciso se acerca a la fuente para saciar su sed. No en vano la raíz etimológica del nombre griego, Dánae, significa “sequedad”, y no se debe olvidar que según el mito griego Zeus intenta seducir a Dánae, encerrada por su padre (la figura masculina) para evitar las acechanzas del dios. Pero Zeus sufre una serie de metamorfosis para seducir a su amada, hasta que finalmente la fecunda en forma de lluvia dorada.<sup>77</sup> La similitud va más allá de lo puramente accidental. La situación de reclusión común a las dos mujeres conduce a una sublimación del deseo que en ambos casos genera una creación: en el caso de la Dánae mítica un hijo, en el caso de la Dánae cubana, un futuro reinventado.

Hay, sin embargo, un giro en el uso que Valdés hace de la mitología. En la novela es Dánae quien, hastiada de la vida claustrofóbica de La Habana, va en busca de Tierra Fortuna Munda. Emblema de la sequedad, según la etimología de su nombre, Dánae

---

<sup>77</sup> Emilio Bejel resume de la siguiente forma: “Cuenta el mito antiguo que Dánae es encarcelada por su padre Acrisio (rey de Argos) para evitar la profecía de Tiresias de que si Dánae tuviera un hijo, éste mataría a su abuelo. Una vez en la cárcel, Dánae engendra a su hijo Perseo por obra de Zeus, que desciende sobre ella en forma de lluvia de oro. Acrisio expulsa a Dánae y a su hijo al mar, pero ambos son rescatados por Serifo, que los conduce hasta una isla. Más tarde, madre e hijo retornan a Grecia, y allí se cumple la profecía cuando Perseo mata a Acrisio por accidente” (87-88).

encuentra a Tierra Fortuna Munda, la fuente de su deseo, junto a una laguna, del mismo modo que Narciso encontrara su imagen en las aguas. Se puede observar así que la Dánae del mito griego, mujer pasiva en espera de la figura masculina, se convierte en esta obra en la protagonista (no ya personaje secundario) en busca de su propia identidad y al margen no sólo de su esposo, sino también de la sociedad patriarcal que la rodea. Indudablemente esto supone una subversión del mito griego, y también un giro del mismo ya que presenta a la mujer como ente activo en la conformación de su identidad y como última responsable de este proceso.

Ya Lezama había subvertido el mito narcisista, y con la inclusión de Dánae en esta nueva versión suya también había minado el papel eminentemente pasivo que solía otorgársele al personaje griego, haciéndola responsable del tiempo: “Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo.”<sup>78</sup> Trasladando esa reponsabilidad al plano escritural, se puede decir que en ambos casos Dánae controla el tiempo poético o narrativo, cobrando un papel de vital importancia en las obras de ambos escritores.<sup>79</sup> Sin embargo, Zoé Valdés da un paso más al retomar a este personaje clásico y convertirlo en protagonista y responsable de su re-conocimiento, de su propio futuro. Dánae sufre una etapa de sumisión y aniquilación de su identidad a favor del servicio a su marido e hijas, etapa en la cual representa las características de la figura mítica griega. Pero por otro lado, no cabe duda que ella es la artífice del cambio que se lleva a cabo en su vida, y que es precisamente en este momento

---

<sup>78</sup> Un estudio sobre las implicaciones de la subversión del mito de Narciso en Lezama, y de la contribución de esta subversión al concepto de identidad lezamiano se puede encontrar en Aída Beaupied, *Narciso hermético. Sor Juana Inés de la Cruz y Lezama Lima*.

<sup>79</sup> Si en el poema lezamiano Dánae “teje” el tiempo, en la obra de Valdés, la protagonista “teje” historias, lo cual refuerza la vinculación, no sólo entre ambas obras, sino también entre el mito, su giro y el quehacer escritural.

donde empieza su narración, y con ella, el proceso de diálogo que conformará su identidad. Paradójicamente, es en este momento de cambio, de toma de decisiones, cuando se empieza a dudar de su salud mental, y son las acciones que acarrearán ese cambio trascendental lo que la llevan a su internamiento en Mazorra. Es desde allí que Dánae recuerda su vida y manipula el recuerdo a su antojo, ofreciéndonos un discurso que presenta dos desenlaces.

La obra de este modo ofrece una temporalidad espiral que recuerda a Lezama, pues el recuerdo y su ensimismamiento llevan a Dánae a crear un nuevo comienzo para ella y Tierra Fortuna, que es lo que conforma el capítulo final de la novela. Es un desenlace fantástico, imaginativo -por lo que se le da énfasis al papel de la Imagen- pero que aporta la única posibilidad de renovación en la obra. En oposición, ese otro final de reclusión en el psiquiátrico, que supone estancamiento.

Al final de su viaje, justo antes de enfrentarse con su marido, Dánae se encuentra de nuevo a los hombres cargando un espejo, que ahora aparece enmarcado en oro, como la lluvia que fecundó a la Dánae clásica. Sobre ese marco dorado, que pronostica un final feliz, de renovación y creación, Dánae ve “posado un zonzún fulgurante. El zonzún, cuentan, es el dueño de los talismanes y de los amantes afortunados” (267). Ese zonzún le augura un buen presagio a Dánae. No es casual que no se haga referencia a la imagen de la protagonista. Habiéndose mencionado la fragmentación del reflejo inicial, se esperaría alguna mención al reflejo de su imagen después del viaje. Esta omisión, sin embargo, reincide en el carácter dinámico y nunca concluyente de la identidad. Con la imagen fragmentada del primer capítulo se marca el principio de un proceso que, si bien se puede emplazar temporalmente en su comienzo, se prolonga de forma indeterminada y rompe

con los límites de la temporalidad en su desarrollo. Como hemos visto, esa ruptura de demarcaciones temporales le permite al sujeto proyectarse en el pasado o en el futuro para de esa manera iniciar el proceso de búsqueda constante de esa imagen finalmente irrecuperable. Los dos finales presentes en la obra remiten a este aspecto: el final de reclusión es el que refiere a la alienación extrema causada por la consciencia de la imposibilidad de recuperar la imagen; el final fantástico remite a la invención de esa imagen, a la fe depositada en la creencia de haberla recuperado.

La confluencia de estos dos mitos, el de Narciso y el de Dánae tiene lugar en la novela de Valdés en la repetida mención del verso de Lezama: “Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo”. Este primer verso del poema lezamiano se repite de forma constante en la novela como elemento asociado indisolublemente a la identidad de la protagonista. Es el verso que nos abre una puerta a la reinterpretación de los mitos y de la obra lezamiana. De esta manera la tarea reinterpretativa es al menos doble, ya que no sólo debemos considerar el mito griego en el contexto de *Querido primer novio*, sino también el papel que Lezama le otorga a Dánae en su revisión del mito narcisista. Se trata pues de una lectura hecha de palimpsestos.

Según Emilio Bejel, la inclusión del mito de Dánae en el poema lezamiano inscribe en el mismo “el devenir temporal” por medio del acto parricida de Perseo, el hijo de Dánae, para con Acrisio, su abuelo.<sup>80</sup> Sin embargo, si Lezama imprime esta huella

---

<sup>80</sup> Afirma Bejel: “La muerte del abuelo por Perseo es como la muerte del padre (o muerte del Padre) por Edipo: el tiempo, para seguir en su sucesión cambiante, tiene que borrar el pasado en un parricidio que va engendrando un cambio vertiginoso. Pero la temporalidad lezamiana surge de la paradoja entre una tradición que recuerda y un parricidio que borra: memoria y olvido simultáneamente” (88). Esta noción de rebelión contra la temporalidad es también apoyada por Pedro Correa Rodríguez en *La poética de Lezama*

temporal en su poema es para proponer más tarde la superación de esa temporalidad lineal en “un nivel sobrenatural”. Tal superación se lleva a cabo mediante la inmersión de Narciso en las aguas, inmersión que, según Bejel la caracteriza, supone el “suicidio del Narciso lezamiano” (88). El suicidio de Dánae es análogamente su propia narración, pues precisamente su discurso fragmentado es lo que provoca el diagnóstico de enferma mental y su internamiento en un hospital. Pero paradójicamente, y como ya hemos visto, ese discurso es al mismo tiempo la vía salvadora, porque gracias a él puede romper con la realidad que la rodea y crear una realidad alternativa, que colabore en la búsqueda incesante y reestructuradora de la identidad.

Del mismo modo, Dánae es en el verso lezamiano un sujeto activo. Ha dejado de ser la figura femenina que en el mito griego se deja fecundar por la lluvia dorada. La lluvia es en el mito griego el elemento que representa a la figura masculina y con ella, gracias al nacimiento de Perseo, Dánae entra en la temporalidad. El equivalente a la figura masculina en el verso lezamiano es el Nilo. La Dánae lezamiana adopta un papel activo por medio de una acción que es característicamente femenina, la acción de tejer. Pero mediante esta postura activa lo que hace es precisamente jugar con la linealidad del tiempo, del río, del hilo a tejer, y manejarlo a su antojo en el acto creativo por excelencia de la escritura.

---

*Lima: muerte de Narciso*, donde asegura que “el primer verso supone una rebelión contra la incontingencia de la poesía de su tiempo” (83).

La Dánae de Valdés teje su propia historia, como le enseñaran a hacer su madre y su abuela,<sup>81</sup> y como lo hace la propia autora. Para ello la protagonista posee la llave que maneja su propio tiempo, que es dorado como la lluvia que fecunda a la Dánae mítica y como el marco en que se inserta el espejo en que ella se mira al volver a la ciudad. A la luz de esta apropiación del verso de Lezama, se puede comprender que no se mencione la imagen de Dánae en el espejo al final de la obra, cuando ésta vuelve a la ciudad y se encuentra de nuevo con los hombres cargando el espejo. Con esta omisión de su imagen en el espejo se refuerza la idea de que cuando el sujeto está inmerso en la temporalidad lineal se requiere una imagen especular que proporcione una identidad basada en esa imagen referencial. Es decir, la linearidad temporal apunta a lo referencial. Pero cuando se transgreden las barreras de una temporalidad lineal, la identidad pierde su referencialidad, el espejo pasa a ser desterrado en la conformación de la misma, y la imagen propia se transforma en algo que pasa necesariamente por la creación, por la invención. El sujeto entonces comienza el diálogo consigo mismo y con todas sus voces. Ése es el diálogo que le llevará a la creación. Tejer es aquí una metáfora de la escritura, metáfora que usa una acción por tradición femenina. Es precisamente ese acto de tejer su historia, insertándola en un plano atemporal, lo que permite a Dánae crear una realidad alternativa que admita su discurso polifónico, y que le abra horizontes en la observación de su propia imagen. No se trata ya de una imagen enmarcada en los límites espaciales y temporales que simbolizan el espejo. La escritura es la puerta a un mundo de infinitas posibilidades, no sólo para Dánae, sino también para Zoé Valdés.

---

<sup>81</sup> “Ni mi madre ni mi abuela fueron amas de casa de renombre universal. Sabían tejer historias, es decir, contándolas destejían sus vidas” (290).

La autora presenta una experiencia totalmente identificada con la sumisión al régimen castrista, las escuelas al campo, como iniciación en el deseo por parte de Dánae. Por una parte se da la iniciación al amor heterosexual con Andrés, su futuro esposo, pero también al amor homosexual con Tierra Fortuna Munda. La inclusión en la novela de este amor homosexual ataca la marginalización de la homosexualidad por parte del régimen, ensalzándola como posibilidad de un amor pleno y liberador. El final fantástico de la novela apunta a esa liberación. En un proceso judicial que Andrés inicia contra su esposa Dánae, acusándola de abandono del hogar y de traficar con droga, y en la que el abogado solicita la pena de muerte, se mina la efectividad de la justicia en el sistema legal cubano, y se subvierte mediante la intervención del elemento mágico en el proceso judicial. Este final fantástico, creado literariamente, es el que abre la puerta a la liberación:

Tierra Fortuna Munda sintió pavor ante tanta algarabía. Cerró los párpados y pidió un último deseo a su madrina, la ceiba. Entonces el polvillo dorado de la luz las envolvió arrullándolas en una nube espesa para conducir las a un sitio solitario, no muy distante de allí, al borde de la fuente de la India. Tierra Fortuna Munda y Dánae se besaron los labios. Cayó un aguacero torrencial que barrió con cuanta hojarasca había. Y pocos comprendieron la existencia del fenómeno, de cuyo origen se seguirá hablando durante muchos años. Arreció la tormenta durante varias semanas. Habrá que señalar que al día siguiente, al pie de la fuente se inauguró un espectáculo insólito. Por obra y gracia del milagro se habían erigido dos ceibas entrelazadas de espigados troncos. Cuyas raíces desde entonces veneran los fieles, quienes se dirigen en procesión para recibir la bendición eterna de la naturaleza y del amor, simbolizado este acto con tres rodeos a los árboles. Los enamorados cultivan votos de paz al tiempo, lanzando mohosas monedas al aire” (345-46).

Zoé Valdés cumple con esta novela uno de los propósitos que según Pedro Correa cumpliera Lezama con *Muerte de Narciso*: afirmar su personalidad como escritor proyectándose en Narciso (101). Al hacer referencia explícita al poema lezamiano Valdés está, como hizo el poeta, identificando al escritor con Narciso. La figura que une la obra

con la lezamiana es la de Dánae. Si en ambos casos el proceso autocontemplativo tiene trascendencia es porque se ha vuelto literatura, sobrepasando la barrera de la individualidad para convertirse en un proceso compartido con el lector.

La autora presta tributo a Lezama Lima al retomar su poética, pero también está personalizando su lectura de la misma desde la perspectiva genérica femenina. Se trata de una crítica implícita de la identificación masculina con Narciso. Dánae en Valdés es Narciso, no única y exclusivamente tejedora del tiempo, y esto es un punto de distancia entre la escritora y Lezama. Sin embargo, el giro del mito que Lezama propone, siguiendo en cierto modo a Valèry, consiste precisamente en la posibilidad de comprender la escritura como espacio ambiguo. Y esta ambigüedad también está presente en *Querido primer novio*. Para usar un término platónico reapropiado por la deconstrucción, se trata de comprender la escritura como “pharmakon,” es decir, como portadora de muerte y vida al mismo tiempo.<sup>82</sup> La posibilidad vital se materializa en Lezama en un retorno del escritor en forma de palabra. Del mismo modo, Dánae muere a todo lo demás cuando la internan, exiliándola en el psiquiátrico, y renace al reinventarse en texto.

A una identidad en constante proceso de formación y diálogo sólo le puede corresponder una imagen fragmentada, que es la imagen de Dánae a la que el lector tiene acceso en la novela. Su discurso correspondiente se caracteriza por la polifonía, intertextualidad, fragmentación y multiplicidad interpretativa, características opuestas al

---

<sup>82</sup> Otra muestra de que la autora comprende la escritura en estos términos es el final del poema “Yalodde,” publicado en *Breve beso de la espera* (2002). La voz poética, que clama a una Cuba renovada a lo largo del poema, concluye: “Escúchame Oshún/ Estoy izándote mis palabras/ Que son mi condena/ Mi libertad. (La Habana, 1992. París, 1999).” La datación del poema alude de nuevo al carácter pendular de la obra de la autora, que en su exilio retoma textos que había concebido en la Isla.

discurso homogéneo y unívoco que propone el régimen castrista. Así pues, si la identidad se ve como un proceso siempre dinámico, fuente de conocimiento, la escritura, del mismo modo, será fuente de conocimiento sólo en tanto se presente como proceso abierto, múltiple e intertextual. El espejo, como la escritura, tiene sus limitaciones, su marco. Atendiendo al verso lezamiano de nuevo, ese marco viene dado por el tiempo, es decir, por la tradición. De lo que se trata es de comprender la escritura en los términos de Foucault, “ ... like a game that inevitably moves beyond its own rules and finally leaves them behind” (116), asumiendo así que se trata principalmente de crear una apertura por la que el sujeto que escribe desaparece constantemente.<sup>83</sup> Esa desaparición se explica en esta novela porque el yo, Dánae-Valdés, se disemina en las otras voces con las que dialoga. Aunque según la misma Valdés algunos de sus personajes tienen mucho de autobiográficos, por ejemplo, Alma Desamparada en *El pie de mi padre*, la unión en este caso de Valdés y Dánae no implica la identificación de la autora con su personaje, sino la afirmación de que el proceso de diálogo y de internalización de voces se lleva a cabo en el nivel narrativo y también en el metanarrativo. Estamos ante dos espejos que enmarcan la obra, y que además están colocados uno frente al otro, de modo que quien se asome a dicha novela lo hace al abismo de la imagen creada y repetida hasta el infinito.

*Querido primer novio* es por tanto una novela profundamente cubana en su emplazamiento y en sus referentes. Se trata de una obra que, escrita desde el exilio, se emplaza en la territorialidad isleña de nuevo. Pero este retorno a su geografía, que no debe interpretarse como un retorno al origen, se realiza desde una concepción de la

---

<sup>83</sup> M. Foucault, “What is an Author?”

identidad individual, no colectiva como propone el discurso nacionalista del régimen, y además se lleva a cabo desde la perspectiva de una individualidad femenina, con lo cual Valdés está presentando un discurso que, como aseguraba Cristina Ortiz sobre la obra anterior de la autora, desarticula la unidad del imaginario colectivo oficial. Valdés refuerza la significación de este discurso contrahegemónico al situarlo en Cuba. Que existe un discurso antirrevolucionario en la diáspora cubana es más que sabido, pero lo que la autora consigue con esta obra es dar ejemplo del carácter fragmentario de la individualidad de aquéllos que siguen en la isla y que ven su voz acallada por el discurso oficial, especialmente las voces femeninas. Esta subversión que presenta la autora con *Querido primer novio* viene a reforzar su compromiso ético con Cuba. A pesar de partir de presupuestos posmodernos y de haber salido de forma voluntaria de Cuba, la autora siente la necesidad de volver, en novelas como ésta, a imaginar una Cuba deseada desde la distancia que le da el exilio. Es la experiencia del exilio lo que conduce a Valdés a centrarse más en un discurso de identidad individual que en uno colectivo. Esto forma parte de su subversión al sistema gubernamental cubano.

Mediante el diálogo con las diferentes voces que la protagonista y la misma Valdés llevan a cabo en la obra, el discurso o escritura, cifra de la identidad, se constituye como un espacio abierto que, de forma constante cuestiona sus propios límites. Si el conocimiento, es decir el lenguaje, se ve siempre constreñido por ciertos márgenes, el único resquicio de salvación consistirá en transgredirlos en lo posible para crear otros nuevos. El lector de la obra, que es testigo del diálogo de la protagonista y también del de la autora, se ve desafiado, entre esos dos espejos que enmarcan la obra. Éste es un desafío

que invita al lector al abrir la novela a buscar su propio reflejo y a iniciar así ese proceso interminable.

### **5. *El pie de mi padre*: el ajuste de cuentas de Valdés con su pasado y presente.**

Publicada en el 2002 tras *Milagro en Miami*, esta novela supone de nuevo una vuelta a Cuba, tanto por su emplazamiento como por la actitud denunciante de Valdés para con la realidad social de la isla. Si en *Querido primer novio* la individualidad venía enfatizada por la manifestación del deseo de Dánae en forma de final fantástico, en *El pie de mi padre* Alma Desamparada va a afirmar su individualidad desde la directa oposición a la colectividad que le impone el régimen. En esta novela el elemento testimonial y autobiográfico cobran mayor relevancia. En declaraciones al periódico *El Mundo* la escritora afirma que, siendo ésta su novela más autobiográfica, se identifica mucho con la soledad de Alma Desamparada en su niñez y con el ferviente deseo de ésta por encontrar a su padre.<sup>84</sup>

*El pie de mi padre* está dividida en dos mitades que constan de diez capítulos cada una. La primera narra la infancia de Alma Desamparada hasta su adolescencia, y la voz narrativa es una tercera persona. La segunda mitad narra en primera persona la juventud de la protagonista, su fracasado matrimonio y las causas que la llevan a optar por el exilio, desde el cual y en retrospectión, está escrita esta segunda mitad de la novela. Entre estas dos mitades, y articulando una transición al cambio de la voz narrativa en

---

<sup>84</sup> Para ver el artículo que sobre esta obra publicó el periódico *El Mundo*, se puede visitar la página <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2002/01/23/anticuario/1011799930.html>

tercera persona a la primera persona de la segunda mitad, Valdés recurre al género epistolar, al que también recurre para concluir la novela. En una carta de Alma Desamparada a la figura siempre ausente de su padre, la protagonista empieza el proceso de reinención por medio de la escritura que se anuncia al final de la primera parte de la obra. Motivada por el payaso con el que Alma conversa en momentos de crisis, esta reinención no sólo supone una proyección futura, sino también una reestructuración del presente y el pasado. Este personaje, que aparece ya como protagonista en el primer capítulo de la novela, “El amigo payaso,” es un desdoblamiento de la personalidad de Alma, quien desde su infancia recurre a esta figura infantil como refugio de la crueldad y el sufrimiento que experimenta tanto en casa como en la escuela. Mediante este desdoblamiento, que tiene lugar ante el espejo, Alma reconstruye un mundo fantástico en el que sus ansiedades y obsesiones se ven calmadas por la invención de una vida alternativa:

En el espejo podía adivinar a su interlocutor y confidente. El único que le decía la verdad. El payaso.

-Hola cariño. Tu padre es un mago. Ha decidido desaparecer por un tiempo. Un día lo hallarás dentro de la cafetera, o en el cofre donde tu abuela guarda las joyas falsas. Gracias a un pase de magia seguramente se habrá transformado en hombre minúsculo, o en hombre invisible.

El payaso consolaba a Alma Desamparada (10-11).

La mentira tiene en la vida de Alma especial relevancia, pues desde niña se ve expuesta a ella cuando pregunta por la identidad de su padre:

-Buba, di, ¿quién es mi papá?

-¡Ah, eso otra vez! Ya te recontrarrepetí; a ti te hallamos en un latón de basura, buscábamos ropa usada, y en mala hora te recogimos. ¡Eres un fastidio! (...)

-¡No, no fue en el latón de basura, te equivocas, Buba! ¡La dejaron en un cesto delante de la puerta, y fuimos tan recomemierdas que, apiadándonos de ella, la adoptamos! (9).

La mentira menos cruel es la que le ofrece el payaso, la de inventarse cada vez un padre que proporcione estabilidad a la infancia de la niña. Y dado que su realidad, desde la infancia, se basa en falacias, Alma Desamparada decide acogerse a la menos dolorosa. Alma proyecta su deseo por medio de este personaje y hace de este deseo su vida. Que la mentira forme parte fundamental de la vida de Alma no es un hecho que carezca de proyección socio-política en la novela. El acceso a la universidad le viene garantizado a Alma por haber ganado el primer premio en el concurso de “La Mentira Más Grande del Mundo”, y es que “para conseguir la matrícula en la universidad había que haber sido muy hijoeputa y haber echado palante a unos cuantos, o vanagloriarse de tener el primer premio” en este concurso (23). La mentira que sin saberlo Alma medio articula frente al jurado, supone una crítica no sólo al control ideológico que el gobierno cubano lleva a cabo en la institución educativa, sino también a la docilidad y pasividad del pueblo cubano frente a este control ideológico impuesto.<sup>85</sup>

Esta crítica, que se hace ya patente desde los primeros capítulos, va a ser una constante que se intensifique en la segunda parte de la novela. La articulación de esta subversión del sistema falaz que la rodea se lleva a cabo a través de la presentación de

---

<sup>85</sup> “Alma Desamparada aún no entendía bien, ¿quería decir que ella había ganado con sólo decir el inicio de su frase? «Yo pienso que...» Sí, significaba exactamente eso, el que un cubano pensara ya constituía la mentira más grande del mundo” (25).

una realidad que, también basada en un sistema de valores falso, el que propone el régimen, se muestra como un mundo violento y que roza lo surrealista. Así por ejemplo, cuando se habla del primo Ratero, se cuenta que se había convertido en delincuente común desde la adolescencia, y que ya en la juventud había matado por robar. En el momento en que se narra que es llamado a filas para cumplir con el servicio militar, la voz narrativa inserta un comentario que mina el sistema de valores de las fuerzas armadas del país: “en aquel país ser soldado o asesino era más o menos lo mismo” (40). La crítica se extiende a lo largo del capítulo y se hace aún más aguda cuando en una visita de tía Primor y Alma al cuartel del primo, éstas encuentran una escena de sublevación entre los soldados que, aprovechando la ausencia de los altos mandos, que disfrutaban de una orgía, habían iniciado una salvaje cadena de violencia ante la que las fuerzas del orden civil no se ven capaces de reaccionar:

Por fin, Alma Desamparada desarmó a un policía, arrebatándole la pistola del cinturón (...) A la tía Primor sólo le habían rapado la cabeza y sacado las uñas de un tirón. Con las agujetas habían tejido las tiras de pellejo que habían entresacado de sus piernas. Menos mal que seguía viva (43).

El primo Ratero queda caracterizado en la obra como producto del régimen político al que se ven sometidos los cubanos. El hecho de que en un momento dado el mismo sistema intente desprenderse de él apunta a la culpabilidad del gobierno y critica la “limpieza social” que el régimen castrista ha llevado a cabo en la isla.<sup>86</sup> Esta ácida crítica al sistema continúa en el capítulo “La verborrea interminable” concretándose ahora en la

---

<sup>86</sup> “En el año noventa y cuatro lo soltaron, le dieron tres días para que aprovechara y se fuera a Miami en una balsa, si volvía le doblaban la pena, que ya era máxima. O sea, que tenía que ser inmortal para cumplirla. Él aprovechó la libertad y estranguló y violó a nueve mujeres, tres por día. Regresó tan tranquilo, tan patriótico. Ya no puede vivir sin torturar” (44).

figura del dictador.<sup>87</sup> Esta crítica se refiere a una realidad que ha llevado a Alma a una falta total de credibilidad en el sistema político y en su propia familia.<sup>88</sup> Para la joven, saciar el hambre y la falta de alimento constituye su única y más inmediata preocupación, y esa necesidad material anula cualquier intento de rebelión:

El largo discurso no cesaba...Alma Desamparada se despertó con ganas de matar, pero se contuvo porque tenía el estómago pegado al espinazo (51).

Alma Desamparada dejó de pensar en su estúpido origen, tenía hambre, coño, pero prefería matar, robar, a prostituir su cuerpo (55).

(en diálogo con uno de sus amantes) –No jodas, a todo lo largo de esta isla hijaeputa no hay nada que comer, ni nada que pensar, ni nada en que creer... (76).

En los siguientes capítulos se nos narra la iniciación sexual de Alma, el deterioro de su madre, quien irónicamente se llama Consuelo, y quien tras la muerte de la abuela, cae en el alcoholismo y en un patrón de soportar abusos por parte de los hombres que entran en su vida. Todo esto refuerza aún más la necesidad por parte de Alma de encontrar una salida a su situación.<sup>89</sup> El título del último capítulo de esta primera parte, “Doble vida,” ya anuncia ese desdoblamiento radical que se va a producir en la vida de Alma, y nos narra el momento y las circunstancias en las que, en su diálogo con el payaso, Alma decide reinventarse. Este personaje, que le habla a Alma desde el espejo y

<sup>87</sup> “...y así seguían los desvanecimientos y el orador Orate no interrumpía su verborrea, salvo para ir un momentico a fusilar a algún que otro indisciplinado, o para tirar carne fresca a los tiburones, sus fieles secuaces, quienes adoraban como menú los bocados de desesperados y de disidentes” (46).

<sup>88</sup> “La política es la misma resinguetta cuyo único objetivo es aplastar a los débiles; los políticos son unos tramposos y unos cabrones.”(52) “Tanto habían especulado sobre la verdadera identidad de aquel maldito padre y con sus orígenes: que si había sido encontrada en un basurero, que si la habían dejado abandonada en una cesta frente a la puerta del apartamento y que había sido recogida por piedad; ya no creía ni pitoche” (54-55).

<sup>89</sup> “En más de una ocasión, Alma Desamparada había tenido que ir a recoger a la mujer a un bar de mala muerte, a salvarla del ridículo, o del estrangulamiento. Porque alguien la avisaba de que había sido testigo de cómo su padrastro golpeaba salvajemente hasta dejar a la mujer en estado comatoso boqueando en el suelo” (63).

que, al igual que ocurriera con el espejo en *Querido primer novio*, aparece simbólicamente al inicio y al final de la obra, va a instar a la protagonista a que se reinvente. Al igual que en esta otra novela, el espejo, y el payaso con él, reaparece al principio y al final de la primera parte, y en este juego de espejos, puesto el uno frente al otro, Alma, instada por ese desdoblamiento de su personalidad que es el payaso, decide reinventarse y crear, en los reflejos de su identidad especular, una gama de posibilidades infinitas: la realidad que se multiplica infinitamente entre los reflejos del último espejo de la primera parte de la obra.

Al llegar a su casa una mañana Alma encuentra a su madre totalmente drogada y borracha, y tras intentar ayudar y calmarla en vano, recibiendo la respuesta cruel habitual, (“¡Déjame sola, maldita puta de mierda! ¡No sé por qué carajo te parí!” (88)) Alma inicia un diálogo con su yo fantástico, el payaso, que le ruega protagonismo en su vida. “Sería el caso de anular tu personalidad real por completo y que yo, tu segunda e imaginaria personalidad, pudiera acaparar tu alma”(90). A pesar de que Alma rompe el espejo en añicos, el diálogo con el payaso, que ya había puesto “un pie en el exterior, en la realidad” (90) continuó:

-¿Qué debo hacer?

-Muy sencillo; toma un cuaderno, escribe, desahógate, luego quemas los papeles, ¡y a olvidar!

-Bah, eso ya lo hice mil veces.

-Y cada vez tendrás que recomenzar, cada vez...Es un círculo vicioso. Nunca podrás cortar por lo sano, si no reinventas tu vida en cada ocasión que te ocurra un contratiempo como el de hoy. Deberás decirte, y creerlo, pero fíjate, cada vez, lo subrayo, te convences a ti misma: Yo no soy ésa, yo soy el payaso, y tengo una vida feliz, esto que sucede no son más que

los hilos de mi imaginación, enredados entre ellos (subrayado de la autora, 91).

Que Alma decide aceptar el consejo de su yo fantástico, lo prueban las últimas palabras de esta primera parte de la novela, con las que una vez más se vuelve a relacionar la nueva vida de Alma con la mentira: “Ah, la mentira. Entonces Alma Desamparada halló interesante rehacer su historia, empezar desde cero. (...) Una mentira útil. Total, el mundo estaba repleto de prodigiosas y provechosas mentiras” (92-93).

Lo que sigue, la carta a su padre y la segunda parte de la novela, constituye la reconstrucción de Alma a través de la escritura, y supone la disolución de los límites entre la realidad y ficción, porque el lector, que ha presenciado la toma de decisión por parte de Alma de crear “una bella y grandiosa mentira” no va a ser capaz de distinguir cuánto hay de inventado en la narración en primera persona de Alma. Del mismo modo, y en un plano metanarrativo, que Valdés asegure que esta obra es muy autobiográfica, no hace más que recalcar ese proceso de reinención en la misma autora. Aunque sí existen muchas coincidencias entre sus personajes y ella, debemos señalar que en última instancia, quien tiene la última palabra sobre su biografía, sobre su identidad, es la misma Valdés, y que esa identidad, precisamente, no es una construcción permanente que se pueda fijar en lenguaje. Es a través de sus textos que ella, igual que su personaje, se reinventa, se crea, intenta moldear su identidad.

En esta segunda parte de la novela el lector se va a encontrar con fragmentos de información, producto de la ruptura por parte de Alma del simbólico espejo mediante el que conversaba con el payaso. Es sólo en retrospectiva, después de haber concluido la novela, que el lector comprende que esa segunda mitad está escrita desde el exilio, o

desde el exilio imaginario, y que entre esto y la primera mitad han pasado varios años. Es ese espacio temporal lo que la narración en primera persona intenta completar de forma fragmentaria y con saltos en el tiempo.

Esta segunda mitad, siendo en primera persona, es mucho más consciente de la ficcionalidad de la escritura y de la necesidad de la invención en la reconstrucción de la subjetividad. En la carta a su padre, por ejemplo, Alma escribe: “Ambos hemos estado demasiado retraídos. Ahora creo que de mi parte podré. Sin traumatismos. Mintiéndome a mí misma sobre mi infancia, dándote más posibilidades a favor de tu perdón” (95). Y ya al final de la misma afirma:

Ahora que estoy presa, amortiguada en esta celda imaginaria que es la escritura –inerte en el *trompe l'oeil* de espejos, desequilibrada en la cuerda tensa entre verdad y ficción- donde sólo si yo advierto que tú me observas y que soy importante para enriquecer tu ternura y no soy únicamente un dato más para tu percepción de la realidad; entonces puedo admitir que eres tú, auténtico. Mi padre, y no el payaso de mentira (117-18).

En esta carta al padre se presenta a una Alma dolida por la ausencia paterna. Alma recuerda (¿o inventa?) los breves encuentros con su padre en su infancia y adolescencia hasta que conoce a sus hermanastros. Poco después le llega la noticia de que su padre había sido encarcelado por motivos políticos. En esta carta Alma se recuerda entablando una relación regular con su padre cuando éste sale de la cárcel: “Mamá siempre había deseado que tú y yo nos entendiéramos. Nadie iría a prohibir nuestra relación. La de un padre y una hija que empiezan a tratarse con reticencias” (108). La salida del país de su padre rompe esa relación hasta que, seis años más tarde, nos cuenta Alma, cuando ya ella se gana la vida como escritora, viaja a Nueva York por un proyecto cinematográfico, y de una forma totalmente casual se reencuentra con su padre. Ella, que se imagina escritora,

redacta esta carta para su padre desde el exilio, dos años más tarde de ese encuentro en Nueva York. Si en esta carta la protagonista proyecta su deseada relación paterna, en la segunda parte de la novela nos va a dar la clave de esos cuatro años en los que su vida cambia radicalmente: desde los veintiocho y su viaje a París, hasta los treinta y dos, momento en que escribe desde el exilio. La carta sirve pues como engranaje que va a conectar la vida real y dolorosa de una adolescente habanera y la juventud imaginada de esa misma adolescente, contada a los treinta y dos años. Es un capítulo que sirve también de despedida del payaso como desdoblamiento de Alma, porque, como anuncia la protagonista en el primer capítulo de la segunda parte: “Yo me había transformado en un payaso” (120).<sup>90</sup> El final de la primera parte, con esa conversación entre el payaso y ella, y el inicio de la segunda, con esta afirmación, refuerzan la idea de que esta vida recordada es una proyección del deseo de Alma.

Esta segunda parte en conjunto supone una subversión absoluta de estereotipos y, sobre todo, del sistema de valores que la revolución impone a los cubanos. Para empezar, el hecho de que esta segunda parte sea una reinención de la vida de Alma implica ya una subversión de la realidad contemporánea cubana, pues en esa reinención Alma está rechazando las circunstancias que la sociedad en que vive le ha impuesto. El escape a esa realidad asfixiante y permeada a todos los niveles de la vida de los cubanos lo supone el hecho de que esta autobiografía esté escrita desde el exilio (real o imaginario). Este ataque a lo que Cuba representa y a los pilares que sostienen el sistema se lleva a cabo desde el primero hasta el último capítulo de esta segunda parte. En el primer capítulo,

---

<sup>90</sup> Es importante señalar que Heberto Padilla, en el poema que da título a su polémica obra *Fuera del juego*, presenta esta idea de poeta como payaso.

“Rebelde”, Alma se encuentra en París, becada por su trabajo poético,<sup>91</sup> y cuestiona el carácter supuestamente rebelde de los cubanos: “¿Por qué tenía obligatoriamente que ser combativa? ¿por qué debía ser participativa, ofensiva, agresiva? Yo, que era todo lo contrario, indiferente, pasiva, introvertida” (119). En este viaje parisino Alma se enamora de un cubano revolucionario que está de viaje de negocios, y que acabará siendo su esposo. Ernesto, como personaje, es el pretexto perfecto para ofrecer una visión interna de la realidad del gobierno cubano. Tras la vuelta de Alma de París y dos años de armónico matrimonio en los que Alma “había abandonado todo”, su familia, sus poemas, para dedicarse a entender a su marido (130), el matrimonio tiene sus primeros desajustes, que se deben principalmente a desacuerdos ideológicos:

Yo no podía estar de acuerdo con lo elemental: el hambre y la miseria, el sentido ridículo del sacrificio. Un sacrificio sin objetivos (129).

Es increíble, en cualquier sitio del mundo el cambio de un gobierno a otro no trasciende a la vida conyugal de manera tan determinante. Allí una simple guardia de comité podía provocar un divorcio, en el mejor de los casos (129).

La situación empeora hasta que el gobierno manda a Ernesto de viaje por trabajo, y él decide confesarle a su esposa su desazón por la realidad que le rodea: “Andaba obsesivo, preocupado, sucedían cosas terribles, y nadie se asombraba de las contradicciones, todo aquello era aceptado con una alevosía espantosa, así expresó sus sentimientos” (137). La acción se sitúa en lo que se ha dado en llamar en Cuba “el período especial”, que es la época que refiere a los años que siguieron a la caída del

---

<sup>91</sup> “Había logrado un pasaporte gracias a mi inteligencia, pero todos creían que había sido gracias a la Revolución, así, con mayúscula. Eso tienen de jodido las revoluciones, hay que estarles agradeciendo todo, eternamente, desde el desayuno –si es que hay–, hasta el sueño; es decir, la vida” (120).

bloque soviético, y que supuso un momento de acusada escasez y crisis para el pueblo cubano, debido sobre todo al cese de la ayuda que Cuba recibía de los países soviéticos. La novela narra cómo el mismo pueblo empieza, ya desde el principio de la escasez, a expresar su desaprobación.<sup>92</sup> Esta actividad inicial de rebelión en el pueblo, que se acentúa, como veremos, a lo largo de la novela, viene a corroborar lo afirmado por Beauplied sobre la relación entre el aparente nihilismo del pueblo cubano y sus resistencia a dejarse gobernar. La disponibilidad del cubano a ser gobernado, señala Aída Beauplied, es sólo aparente, porque en realidad, y a pesar de su actitud derrotista, su deseo de poder es muy fuerte:

Behind that apparent nihilism I see a resistance to the surrender of personal freedom. This leads me to read today's disillusionment as symptomatic of a rejection of the traditional ideas that have sustained the master narrative of the national Cuban Subject, particularly the idea of patriotism dependent on the individual's ability to surrender his or her personal dream –his or her difference- for the fatherland (134).

Este nihilismo aparente y la lucha por la libertad personal es lo que viene a representar esta Alma de la segunda parte de la novela.

Tras la muerte en accidente aéreo del esposo de Alma, el régimen le convierte en héroe nacional. A pesar de la crisis que Ernesto experimenta por ser consciente de las inconsistencias y contradicciones del partido, éste quiere ver en él un ejemplo perfecto de sacrificio por la nación.<sup>93</sup> Después de la muerte de su esposo, Alma atraviesa un período de crisis y confrontación personal que tiene varias etapas. Alma pasa en un periodo

---

<sup>92</sup> “Las gentes, con los ojos vacíos, mascullaban entre dientes maldiciones en contra de la situación, sumamente revirados contra el régimen, pero sin atreverse a ir más lejos” (130).

<sup>93</sup> “Jefes y secretarios generales del partido decidieron ponerle su nombre a empresas, escuelas y policlínicos, pegaron fotos de Ernesto junto al buró, y homenajearon su recuerdo en los murales de propaganda ideológica. Lo hicieron héroe del trabajo y de cuanto había. Lo convirtieron en ejemplo a seguir” (170).

inicial de la negación de la muerte de su esposo y de imaginarlo aún vivo, a desear olvidar su tragedia: “Y deseé que llegara la conciencia del olvido. Que no es del todo olvido. Ahora, cuando recuerdo, es como si me fragmentaran la cabeza con una sierra eléctrica, lento, muy lento, para cortar los trozos en exacta medida” (161). Desde su presente de exilio, o quizá desde el presente de la Alma que se reinventa, la de la primera mitad, la protagonista comprende que el olvido es imposible y que sólo puede aspirar a dosificar el recuerdo, a renegociar con su pasado. En este momento es cuando Alma deja de ser, como ella se había caracterizado, “indiferente, pasiva, introvertida” (119) para iniciar un comportamiento subversivo en todos los aspectos.<sup>94</sup> La subversión comienza con un ataque autodestructivo que conduce a Alma a un intento de suicidio. Pero hay dos factores que reconducen la fuerza de la protagonista: saber que no importa cuál sea su comportamiento nunca alcanzará la aceptación social de la gente que la rodea, es decir, reconocerse alienada,<sup>95</sup> y saber que está embarazada.<sup>96</sup>

El comentario crítico de la situación social cubana se intensifica y se hace omnipresente en los últimos capítulos, cuando se narra la manera en que el régimen agudiza la represión y la violencia y la forma en que el pueblo decide recurrir a la religión como única vía de esperanza. El pueblo es consciente de que el sacrificio que le exige la nación no conduce a la trascendencia, a pesar de toda la tradición que ha

---

<sup>94</sup> “No era una viuda aceptable, no cumplía con los cánones. No era vieja. No quise asumir el dolor colectivo, necesitaban desembarazarse de su agonía y adjudicármela. No sé qué habría pensado él, reaccioné con mi rebelión individual, íntima” (164).

<sup>95</sup> “Con sólo observar brevemente a la gente podía adivinar sus pensamientos, todos me reprobaban algo: cuando supieron que había guardado las fotos de Ernesto en las gavetas, también de que lo mencionara sin angustias teatrales, que hablara de él en presente como si no hubiera dejado de existir, (...) cualquier mínimo gesto bastaba para culparme. La gente confundía la nostalgia con la disciplina” (170).

<sup>96</sup> “No deseaba tener ese hijo, pero carecía de valor para sacármelo. Más por acto de protesta que por convicción me dejé la barriga” (171).

alimentado esa idea. Es así que la novela describe cómo el cubano recurre a la religión como vía alternativa a esa trascendencia inalcanzada por medio de la vida política: “No podía imaginar que en nuestra sociedad se dieran tales espectáculos multitudinarios de creencia religiosa, de hecho, eso no pasaba desde antes de 1959” (174).

El capítulo “Nacimiento y muerte” narra ficcionalmente la historia basada en hechos reales de un grupo de jóvenes roqueros que decide inyectarse el virus del SIDA como forma de protesta contra el régimen. Alma acompaña a una pareja de estos jóvenes hasta que el muchacho fallece. La vida de la protagonista se ha convertido ya en errática, y participa de manifestaciones populares antigubernamentales, como por ejemplo, la que se narra en el capítulo “Libertad,” cuyo título anticipa ya la fuga de Alma en el capítulo siguiente: “Los rostros petrificados, conteniendo años de años de cólera reprimida, se desataron en gritos, en improperios, pero sobre todo, en reclamos desgarradores de: - ¡Libertad, libertad, libertad, libertad!” (190).

El capítulo “La fuga” narra el momento en que Alma, siguiendo el ejemplo de miles de cubanos, decide arriesgarse y lanzarse al mar con su embarazo de nueve meses en una balsa. La narración, muy precipitada y de ritmo muy acelerado, como los acontecimientos que narra, nos muestra a Alma como superviviente en la balsa y siendo rescatada por una avioneta de Miami que la traslada a la base naval de Guantánamo donde, finalmente, da a luz a gemelos. El hecho de que el niño nazca muerto y sobreviva la niña enfatiza la continuidad de la estirpe femenina en las obras de Valdés, en las que el mundo que se narra es predominantemente el femenino, y en el que el papel de lo masculino siempre queda relegado a un segundo plano.

El último capítulo, “Carta a mi hija”, está escrito con posterioridad al resto de la segunda parte. Si la carta al padre databa de poco después de su maternidad,<sup>97</sup> esta carta la escribe la protagonista al fin del siglo XX, cuando su hija está a punto de cumplir siete años y cuando el alejamiento de los hechos y su experiencia de exilio han marcado la identidad de Alma. El tono emocional de la carta denota un deseo en la protagonista por suplir en su hija las carencias afectivas que ella misma tuvo en su infancia. Que el segundo nombre de la hija de Alma sea Luna, como la hija de Valdés, Attys Luna, y el hecho de que las fechas de nacimiento y las circunstancias de exilio sean similares en protagonista y autora nos lleva a sospechar una gran proyección por parte de Valdés en esta carta. Protagonista y autora plasman sus deseos para el nuevo milenio en la escritura del texto epistolar: “Anhelo que seas una mujer digna y libre en tu época, y que conozcas otros mundos, diversas culturas, y así, con sensibilidad honres a la tuya propia, una cultura sólida porque es mestiza” (222). Con este deseo, y recordemos que en la novela deseo equivale a vida, Valdés está precisamente enfatizando el mestizaje de la cultura cubana y la necesidad de la apertura a la experiencia de otras culturas, siendo ésta la mejor forma de hacer tributo a la cubana. Esta certeza, que viene no sólo de un conocimiento sólido de la historia de la cultura cubana, sino también de su propia experiencia en el exilio, no impide que en la carta se respire cierto sentimiento nostálgico por la territorialidad abandonada:

¡Cuánto daría para que te devuelvan el sol, las arboledas de los parques, el mar que amparó tus pies al nacimiento, la palma real que te ofrendó su canto en el vaivén de las yaguas, la ceiba que acunó tu cuerpo pegajoso en

---

<sup>97</sup> “Pero ya sabes, entretanto han pasado un par de años, mi hija nació, y sé cuán importante es confesar a los niños que sus padres los quieren” (117).

el perfume que rezuman sus raíces, cual caja de resonancia de los sentidos! (222-23).

Y ese deseo que se prolonga acaba en la carta siendo intuición de un futuro.<sup>98</sup> Un futuro en el que la figura materna ha proyectado en su hija el amor y la potencialidad de la palabra. Alma, como Valdés, ha experimentado la reconstrucción de su vida, de su identidad, a través de la escritura:

Y te enamorarás a la sombra de la palabra. Y amarás por encima de todo la luz de la palabra. La palabra, hija, es la que ilumina o refresca, es la densidad voluptuosa del espíritu, la que descifra y define, para después envolverte en un enigma superior. La palabra es la libertad (223).

Y es a través de la escritura que ambas, protagonista y autora, quieren hacer llegar a sus hijas el amor que les profesan, inculcándoles también ese amor por la palabra, que como asegura Alma, es libertad. Manteniendo el tono intimista que se aprecia en la carta, ésta concluye, irónicamente con la cita del héroe nacional de Cuba por excelencia: José Martí. Valdés, desde el exilio se apropia de José Martí en una carta que es, sobre todo, la proclama de un deseo, íntimamente femenino además, y de un deseo de libertad. Esto está obviamente subvirtiendo la apropiación que del discurso martiano ha hecho la revolución cubana. Desde su discurso íntimo, personal y femenino, Valdés, con su protagonista, rescata al Martí más intimista, al que canta a su hijo, y con ello nos muestra la otra cara del héroe: el Martí de *Ismaelillo*. Con la inclusión de esta carta de Martí a su hijo, Valdés está de nuevo haciendo un contrapunteo, apropiándose de Martí para

---

<sup>98</sup> “Intuyo que un día de cualquier mes florido *el deseo trepará por tus venas* hasta hincharte el suspiro, y la boca se te llenará de colibríes. Las pupilas te brillarán, alumbradas por cocuyos, y la mirada avanzará hacia la silueta de la noche y tu misterio será a imagen y semejanza de paseos soñados por la *ciudad recobrada*” (cursiva mía, 223).

expresar su fe “en el mejoramiento humano, en la vida futura, en la utilidad de la virtud” (225) y en su hija.

La firma al final de la carta, “París, enero del 2000”, que coincide con el final de la novela, puede estar cumpliendo dos funciones. Valdés acostumbra a fechar sus novelas al concluir las, pero en ésta en concreto, esta técnica puede estar cumpliendo la función de ubicar espacial y temporalmente a Alma. La narración de esta segunda parte, que se realiza supuestamente desde el exilio, queda, sin embargo en cierta ambigüedad espacio-temporal hasta que el lector llega a este punto final de la obra, y se le ofrece la posibilidad de interpretar esta información, “París, enero del 2000”, como parte integrante de la carta de Alma a su hija.

Esta necesidad de reinventarse desde el exilio, que se da en Valdés tanto como en su protagonista, entra en tensión con el tono abiertamente denunciatorio y testimonial de la novela, que presenta multiplicidad de hechos reales acontecidos en Cuba desde la caída en 1989 del bloque soviético. Así mismo, la reconstrucción topográfica de La Habana que tiene lugar en la novela señala un deseo por parte de Valdés de visitar imaginariamente lugares emblemáticos de la ciudad. Consciente o inconscientemente, en la recreación del universo que rodea a Alma Desamparada la autora ha tenido que reconstruir ese espacio geográfico memorísticamente, y lo ha hecho con una gran precisión. Esa memoria detallada implica una necesidad por su parte de no alejarse de un espacio físico que, desde el exilio, siente aún como propio. Paradójicamente, esta novela que es escrita fuera de Cuba y que presenta el exilio y la escritura como única vía de libertad y reconstrucción individual para Alma, lleva a cabo una inmersión absoluta en el espacio habanero, y deja a la ambigüedad la localización de su exilio. Si en *Querido*

*primer novio* se reconstruía el campo cubano, y con la siguiente novela, *Milagro en Miami*, la acción se centraba principalmente en esta ciudad del simulacro cubano por antonomasia, *El pie de mi padre* vuelve de nuevo a la Isla. Parece que en su prosa escrita desde el exilio Valdés esté siguiendo un patrón pendular de acercamiento y alejamiento al espacio geográfico cubano, patrón que se aprecia también en su producción anterior: con *La nada cotidiana* Valdés sitúa la acción en Cuba, en *La hija del embajador* la narración tiene lugar en París, ciudad que tanto ha marcado a la escritora. Con su novela posterior, *Te di la vida entera* Valdés nos lleva de nuevo a la Habana de la mano de Cuca, para salir de nuevo al exilio, París, en *Café nostalgia*, que es la novela que precede a *Querido primer novio*.<sup>99</sup>

## 6. Conclusión

Se aprecian en estas dos novelas características que son ya constantes en la obra de Zoé Valdés, por ejemplo, la creación de un universo narrativo femenino, en el que falta la presencia de una figura masculina estable. Del mismo modo, en ambas novelas, como en su ficción anterior, la voz narrativa es muy consciente de la textualidad y de las posibilidades creadoras de la misma en el intento de reconstrucción de la identidad. *El pie de mi padre* presenta el proceso mediante el cual Alma Desamparada, desde la crueldad y el sufrimiento que padece, trata de reconstruir su identidad mediante el

---

<sup>99</sup> La escritora acaba de ganar, en Mayo del 2003 el premio Lara de novela en España con la que es su última obra *Lobas de mar*. Esta novela, que tiene como protagonistas a dos mujeres piratas, a pesar de estar ambientada en el Caribe, supone un alejamiento de la realidad cubana contemporánea y reafirma esta tendencia pendular en la carrera novelística en el exilio de la escritora cubana. Ver <http://www.elmundo.es/elmundo/2003/05/22/cultura/1053640523.html>

quehacer escritural. Que la protagonista comparta tantos rasgos con Valdés nos lleva a reafirmar, como hicimos en *Querido primer novio*, que este esfuerzo de reconstrucción se lleva a cabo a nivel narrativo y también a nivel metanarrativo.

En estas dos obras de Valdés es el deseo de las protagonistas lo que las impulsa no sólo a reconsiderar su identidad social, sino a reafirmarse como individualidades en ese proceso. En ambos textos se aprecia un acusado énfasis en la necesidad de proclamar una individualidad a la hora de reevaluar e intentar reconstruir la subjetividad. Este énfasis nos remite de nuevo a lo señalado por Iván de la Nuez como lacra del sistema comunista vigente en Cuba: la falta de atención a las necesidades individuales y sobre todo a la corporalidad. Así mismo, reincide en lo que Nicolás Padrón había señalado ya a principios de los años noventa como tendencia en la narrativa contemporánea cubana, tanto de dentro de la isla como de fuera. Afirma Padrón en su entrevista en 1993 con José Alvarez:

...la gente que está escribiendo ahora, están [sic] haciendo una búsqueda *ontológica*, la búsqueda del ser y de la *verdadera* historia, la historia como la ven ellos, una historia que está fundamentalmente hablada a partir de la individualidad, no de los grandes argumentos colectivos, sino a partir del individuo” (cursiva mía, 89).

Esta proclama de la historia fragmentada, despojada de la colectividad, tiene ecos del discurso posmoderno, pero es el carácter “ontológico,” y esa necesidad de creencia en lo trascendente del discurso y en el “progreso” de la humanidad, expresado además mediante la apropiación de Martí, lo que une a Valdés a una política redentora y de carácter modernista. Este tipo de política cuadra muy bien, como vimos con Benedetti, con una literatura de carácter marcadamente denunciatorio, que en el caso de Valdés está sobre todo patente en *El pie de mi padre*. Con la subversión de la noción de sacrificio

individual, prevalente en el discurso colectivo oficial, la autora dota a su obra de un compromiso social que entra en conflicto con su concepción posmoderna de la escritura como espacio discursivo. Pero es precisamente en ese movimiento entre el recuerdo y el olvido del pasado -y el pasado, para ella, implica la territorialidad de Cuba con su realidad socio-política- donde se articula repetitivamente la subjetividad de la autora. Valdés crea en sus obras esa temporalidad negociadora de que habla Bhabha en la que se articulan elementos antagonistas. Se trata de una dialéctica irresoluble, sin la síntesis unificadora que podría resultar de la misma, y en ese sentido, volvemos a analizar las palabras de Braidotti citadas al hablar de Benedetti:

The nomadic subject, however, is not altogether devoid of unity; his/her *essential* mode is one of definite, seasonal patterns of movement through rather fixed routes. It is a *cohesion* engendered by repetitions, cyclical moves, rhythmic displacements (énfasis mío, 22).

Aunque el patrón repetitivo de olvido y recuerdo sí se aprecia en Valdés, y como hemos visto, también en Benedetti, lo que no se produce es esa cohesión de que habla Braidotti. Aseverar que el carácter o el modo “esencial” del sujeto nómada es uno de repetición, y hacerlo partiendo de teorías posestructuralistas es caer en una contradicción teórica. Con este patrón pendular que en Valdés, como en Benedetti, tiene implicaciones temporales (vuelta al pasado) y espaciales (vuelta a la territorialidad nacional desde el exilio), se produce pues lo que Bhabha ha dado en llamar “negociación”:

By negotiation I attempt to draw the structure of *iteration* which informs political movements that attempt to articulate antagonistic and oppositional elements without the redemptive rationality of sublation or transcendence (*The Location of Culture*, 26).

En Valdés se observa un agnosticismo para con los valores que subyacen al discurso nacionalista cubano y al Sujeto Nacional imaginario creado por el mismo, que

como señala Beaupied, tiene una vocación de sacrificio por el bien común y la unidad nacional (131). El deseo de trascendencia en Valdés abandona la colectividad y pasa a la individualidad. La apropiación que la autora hace del Martí más intimista al final de *El pie de mi padre* le sirve para proclamar la fe en la trascendencia del deseo individual. Esa fe en el individuo y en su capacidad de reinención lo que le impide a Valdés renunciar por completo al compromiso ético-social para con su país. Los elementos oposicionales que se enfrentan en su obra son producto de la hibridez que ha causado en ella el exilio y que, paradójicamente, como hemos visto, caracteriza también la historia cultural cubana. La distancia, temporal y física que Valdés experimenta, junto con el convencimiento de que en el proceso escritural se crea, más que se refleja, la realidad, es lo que sitúa a la autora en esa temporalidad negociadora, no exenta de contradicciones, que le permite en cada obra volver a reinventarse y marcar ese movimiento pendular en su trayectoria novelística.

La fe en el poder de la escritura como creadora de la realidad es algo que Leopoldo M. Panero comparte con Zoé Valdés. En las dos novelas analizadas de esta escritora hemos visto cómo las protagonistas, rozando la locura, se han sometido a un proceso de reinención por medio del diálogo con otras voces (las de la naturaleza en *Dánae*, la del payaso en *Alma*), y desde el mundo que ellas se han creado a partir de ese diálogo, sus discursos han servido para minar y subvertir la realidad que las ha alienado y marginalizado como si pertenecieran a un orden diferente, a esa “otredad.” Desde esta desterritorialización, Panero lleva a cabo una tarea similar: exiliado en un hospital psiquiátrico desde más de treinta años este escritor se empeña en la subversión del mundo que le rodea porque, como en el caso de *Dánae* en la novela de Valdés, la destrucción de

lo externo es el único medio que concibe de salvaguardar el mundo propio. En el caso de Panero, la capacidad creadora de la discursividad que se apreciaba en Valdés, pasa a ser la única forma en la que este escritor puede manifestar su identidad en constante cambio. Panero es, como veremos en el siguiente capítulo, escritura.

## 4. Leopoldo María Panero y su manifiesto filial

### 1. Introducción

La figura de Leopoldo María Panero ha estado caracterizada por el malditismo desde que éste se diera a conocer en el mundo literario de la mano de Jose María Castellet en la antología que consagró al grupo de *los novísimos*. Su comportamiento, casi siempre excéntrico, junto con su reclusión en diferentes psiquiátricos durante los últimos treinta años, no han evitado que este escritor publique su obra de forma consistente. Diagnosticado con esquizofrenia, el autor entabla en sus textos lo que pretende ser una lucha contra la psiquiatría como ciencia y contra los presupuestos filosóficos en los que ésta se asienta.<sup>100</sup> Los textos ensayísticos de Panero abundan en referencias filosóficas, y el autor demuestra, no sólo un sólido conocimiento de los pilares de la metafísica moderna, sino también de las corrientes francesas que la cuestionan, en especial de los pensadores posestructuralistas.<sup>101</sup>

El siguiente capítulo sitúa el discurso de Panero en el contexto de lo que se ha conocido como “esquizofrenia,” con todo lo que este fenómeno implica en la conformación de la subjetividad. La discusión detallada de los presupuestos metafísicos

---

<sup>100</sup> Principalmente Panero describe a la psiquiatría en estos términos: “La psiquiatría, que es la objetivación del sujeto, consiste en descartar vivencias y ridiculizar vivencias” (*Locos*, 128).

<sup>101</sup> Panero, de hecho, se muestra bastante crítico con el estructuralismo: “...la escritura no tiene correlato objetivo alguno, ni siquiera en el espíritu, puesto que aquélla tiene que deconstruir los soportes de aquél, y denegar simbólicamente la metafísica. He aquí la razón de nuestro odio al estructuralismo, en el que se opera algo así como una degradación del espíritu en favor de la palabra, al tiempo que se hace de ella una metafísica estéril y sin savia” (“Acerca de la escritura”, en *Mi cerebro es una rosa*, 96).

que subyacen a la psiquiatría moderna es de particular relevancia porque Panero lleva a cabo un ataque radical de los mismos en su obra poética y ensayística así como en su ficción en prosa. El comentario de este ataque en algunos de sus ensayos, así como el análisis de su cuento “Allá donde un hombre muere, las águilas se reúnen” nos revelarán la lucha de este escritor que ya desde 1976, fecha de publicación de este cuento, presenta todas las características de una subjetividad absolutamente consciente de las contradicciones de la era posmoderna.

Es conveniente destacar la tendencia que ha establecido puentes entre la psiquiatría y la filosofía clásica, y que ha querido ver en la institucionalización de la práctica psiquiátrica un elemento de poder que perpetúa un sistema logocentrista. Michel Foucault ha abierto un campo de investigación en este terreno que no ha dejado indiferente a las disciplinas sociales. Pero ya antes de Foucault se habían hecho intentos por comprender las enfermedades mentales desde un punto de vista que fuera más humanamente empático y que respondiera a un deseo real de comprender al sujeto enfermo, sin partir de un concepto de identidad cartesiano y unificado. Por ejemplo, el trabajo de Ronald David Laing (1927-1989), a quien Panero menciona consistentemente en sus ensayos, ha supuesto, tras mucha controversia, un camino a seguir para aquellos que han querido establecer un vínculo entre la filosofía posestructuralista y la creación de prácticas terapéuticas que conlleven a una integración. Laing contribuyó a la consolidación de un discurso teórico que facilita la comprensión de los desórdenes mentales como producto de prácticas sociales contemporáneas basadas en una larga tradición filosófica. Psicoanalista en sus inicios, Laing se aleja del psicoanálisis y en su estudio de la esquizofrenia, inicia una crítica a la práctica psiquiátrica que intenta explicar

la esquizofrenia como carencia biológica. En *The Politics of Experience & The Bird of Paradise* Laing, refiriendo específicamente a dos pacientes diagnosticados como esquizofrénicos, afirma:

To regard the gambits of Smith and Jones as due primarily to some psychological deficit is rather like supposing that a man doing a handstand on a bicycle on a tightrope 100 feet up with no safety net is suffering from an inability to stand on his own two feet. We may well ask why these people have to be, often brilliantly, so devious, so elusive, so adept at making themselves unremittingly incomprehensible (85).

Y en una entrevista con R. Evans afirma:

In our environment we have these jams and impasses of an interpersonal and social nature where there's nothing physically the matter with the essential processing capacities of an individual, but where the person is exposed to such contradictory programs, injunctions, different types of data in different ways, that the activating systems of the body 'boggle,' and one gets into classifiable dysfunctional states (28).

Laing establece la causa de la esquizofrenia en un problema de intercomunicación social, caracterizándola más como mito que como un problema real, aunque él mismo admite que la bioquímica de las personas es sensible a las condiciones sociales y que puede haber un resultado químico a causa de las mismas. Laing plantea así un cambio de actitud social ante esta enfermedad que va a tener continuación en otros estudios acerca de la locura. Por ejemplo, sus ideas tienen eco en algunos de los argumentos de Michel Foucault cuando éste mantiene que son las contradicciones sociales las que causan alienación, y ésta proporciona defensas, que a su vez originan trastornos cerebrales, desembocando en comportamientos anormales (H. Dreyfus, xxvi).

Ya más recientemente, Irene Harvey ha establecido, mediante una práctica deconstructiva, los puntos de unión entre una metafísica clásica y el discurso psiquiátrico

que define y describe los desórdenes mentales, en especial en lo concerniente a la esquizofrenia, llegando a la conclusión de que:

The truth of the self is in fact that it does not govern itself, in fact that it does have thoughts, impulses, actions and feelings that are not always conscious, but are in no way one's own; that in fact intention, purpose and the theories of the subject based in self-certainty can no longer be seen as guidelines, fundamental grounds, or as normative, but rather must be understood as effects, products and results and not as origins (314).

Así mismo, el trabajo de Joel Kovel resulta de destacable relevancia en cuanto presenta la esquizofrenia como una forma de relación del ser consigo mismo, es decir, no como algo que se tiene, sino como algo “que se es”, como una condición ontológica que pasa por la aniquilación total del sujeto y, consecuentemente, de su subjetividad. Según Kovel el esquizofrénico se ve obligado a destruir el mundo alienador que le rodea para intentar reconstruir una subjetividad que le permita la supervivencia. Entre la caracterización que Kovel hace de la esquizofrenia, basada en presupuestos posestructuralistas, cabe destacar tres afirmaciones que merece la pena citar del original:

Whatever weakened the ontological foundations of the self *predisposed* to schizophrenia.”(...) “Whatever interrupted the subjectivity moorings of the person could *precipitate* schizophrenia.”(...) “Whatever sustained alienation (thereby preserving the intersubjective rupture and through it, the subjective one) might *maintain* schizophrenia (338, cursiva del autor).

Bajo este punto de partida, concluye Kovel, la sociedad tecnócrata actual no sólo potencia la alienación que puede concluir en un estado esquizofrénico, sino que además no propicia un ambiente de integración en el que los esquizofrénicos puedan adaptarse y del cual sentirse parte. Es así que el esquizofrénico, como señala James Glass, es aniquilado, disminuido, victimizado y exiliado de la comunidad humana (412).

Leopoldo María Panero coincide con esta idea de exilio del enfermo mental, y considera la necesidad de un trabajo “simbólico o dialéctico” que permita “reterritorializar” la vida psíquica del enfermo, pues “la psiquiatría, al negar de entrada al loco toda posibilidad de reconocimiento real, y no simbólico, hace para siempre irreconocibles los contornos de su ser” (*Y la luz no es nuestra*, 36).<sup>102</sup> Panero, muy consciente de su desterritorialización, deplora la sociedad que lo exilia y crea su propio espacio desde el cual llevar a cabo el intento de reconstrucción de su subjetividad: el texto. El autor, quien no puede identificarse en sociedad, recurre a la textualidad, a la comunidad que conforman sus precursores y sus fuentes, y se intenta autorreconstruir desde la apropiación de los mismos en la propia escritura.

El objetivo de este capítulo es analizar ese espacio textual en el que Panero trata de reconstruirse constantemente adoptando géneros y voces diversas y ver qué papel juega su condición de esquizofrénico en esa reconstrucción. En ese espacio predomina la temporalidad recursiva, debido al rechazo por parte del autor de la historia lineal. Esto, como veremos, está directamente relacionado con una percepción temporal que ha sido asociada al modo de percibir del esquizofrénico. De hecho, el mismo Panero es consciente de la importancia en su caso de remitirse a una temporalidad repetitiva:

...y comprendí entonces el oscuro secreto de la muerte, el oscuro secreto llamado YO, y vi que pronto se disiparían las tinieblas, pero que antes tenía que

---

<sup>102</sup> Esta terminología basada en la territorialidad le viene a Panero como influencia de las teorías de Deleuze y Guattari, que tratan la esquizofrenia como un paradigma cultural al que subyace una noción libidinal de economía capitalista cuya lógica se basa en “corrientes” que sirven para des-territorializar o re-territorializar límites geográficos y también psíquicos. Ver su trabajo en dos volúmenes llamado *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. En el uso de términos como “simbólico” o “real”, Panero está en deuda con Lacan, a quien repetidamente menciona en su obra ensayística sin que éste se libre de la crítica y revisión de Panero.

pasar por repetir mi vida como un tapiz, como el empapelado azul de esta habitación cerrada (“Inferno”, en *Mi cerebro es una rosa*, 20).

Leopoldo María Panero no está libre de las tensiones señaladas en los otros dos escritores que padecen un exilio geográfico en sentido estricto. De hecho, él experimenta constantemente el choque cultural que los exiliados enfrentan al trasladarse a un país diferente, y su condición no hace más que magnificar esas tensiones. Sin embargo, aunque su alienación le aleja de la comunidad y le convierte en un ser improductivo dentro del sistema, es notorio su afán por inscribirse de alguna forma en los anales de la sociedad, y ganar así un espacio que, aunque carezca de una rúbrica nacional (Panero nunca ha mostrado especial interés por consolidar una identidad nacional), sí al menos le otorgue cierto reconocimiento en su comunidad. Ese afán de reconocimiento implica un deseo de inscripción en la linearidad histórica. En el caso de Panero, el choque entre esas dos temporalidades, producto de las tensiones internas y externas con las que se enfrenta, genera el espacio en el que el autor se inventa, el único espacio en el que Leopoldo María Panero cree realmente existir. Recluido como está desde hace más de treinta años en un psiquiátrico, la existencia de este escritor se ve privada de toda proyección social, y él se sabe vivo sólo por medio de la escritura.<sup>103</sup> Es en ella donde su comportamiento, irreverente e insultante para muchos, cobra significado y perfila una subjetividad alienada, en lucha y tensión constante. A lo largo de su vida Panero se ha ganado la fama

---

<sup>103</sup> Panero es consciente de la doble vertiente de la escritura. Sus textos se hacen eco constantemente del concepto derridiano de *pharmakon*, como demuestran, por ejemplo, estas palabras: “La única escritura que existe no está fuera de ese control social de la percepción de que hablara la antropóloga norteamericana Margaret Douglas, y que es lo que crea la locura, lo mismo que lo que constituye la llave de su curación” (“Acerca de la escritura” en *Mi cerebro es una rosa*, 94).

de escritor maldito por esa actitud irreverente, y él mismo juega con ella, consciente de la artificialidad y de la máscara que supone.

Analizando la obra del autor desde la perspectiva que arroja el posestructuralismo a las ciencias humanas, delinearé la ideología que subyace a la misma, con el fin de ver el discurso etiquetado de sinrazón a través del prisma de lo que socialmente se acepta como razón. Panero es marginalizado como esquizofrénico en base, principalmente a su discurso, pero es precisamente en la escritura donde él encuentra una alternativa al territorio del que le han despojado. Me centraré en primer lugar en la producción ensayística del autor, que ha sido en su mayoría originalmente publicada en periódicos españoles, porque en ésta es más patente el deseo por parte de Panero de acortar la distancia que le separa de la sociedad y de inscribirse en la misma. Consideraré los textos periodísticos publicados en *Y la luz no es nuestra* (1993) y *Mi cerebro es una rosa* (1998), que es una ampliación de la primera. Sus poemas y prosas ficcionales responden más a ese mundo alternativo al que Panero, como esquizofrénico, recurre para tratar de restituir su identidad aniquilada. Están por ello cargados, como veremos, de simbolismo, y muestran la asimilación de todas esas voces que han ido (trans)formando su subjetividad.

Cuando enfrentamos la poesía de Panero encontramos una textualidad y un universo de arduo acceso. Se trata de un mundo que en general incomoda al lector, porque a eso es precisamente a lo que aspira el autor. Con todo, Panero es muy consciente de que como escritor y también como sujeto es al lector a quien se debe: “La poesía, es verdad, no es nada en sí misma; muchas veces lo he dicho: no es nada sin la lectura” (“Entender la poesía”, *Y la luz*, 21). Los cuentos de este autor son a menudo

recreaciones de mundos que rozan el plano de lo mágico, y siempre se manifiestan como textos que reflejan en el plano ficcional las ideas que Panero presenta en sus ensayos.

En este capítulo, tras haber abordado la producción ensayística del escritor, nos centraremos en el análisis de “Allá donde un hombre muere, las águilas se reúnen”, publicado en *En lugar del hijo* (1976). Es el mismo escritor quien en varias ocasiones ha resaltado la importancia de este cuento haciendo alusión al título en entrevistas y escritos varios.<sup>104</sup> El título, tan versátil y rico en simbología violenta, le ha servido a Panero en varias ocasiones para presentarse como hombre devorado por la sociedad que le rodea, y para ensalzar la importancia de esta narración dentro de su obra. Este cuento es una alegoría en la que el autor recrea la vida de una comunidad de vikingos, consiguiendo presentar una crítica muy aguda a las bases ideológicas en las que se asienta el sistema de poder en la sociedad moderna.

En su narración Panero sigue muy de cerca el ensayo de Jacques Derrida “Plato’s Pharmacy,” donde el filósofo hace una revisión y actualización de la crítica al idealismo platónico al señalar la ambivalencia del concepto de *pharmakon*.<sup>105</sup> Lo que Panero lleva a cabo es una apropiación ficcional de las ideas de Derrida en la que también la influencia de Borges cobra un papel determinante. El análisis de este cuento teniendo en mente estas dos presencias textuales nos permitirá arrojar cierta luz a un texto de otro modo muy

---

<sup>104</sup> Por ejemplo, su ensayo “La poesía confesional o el discurso a-poético”, publicado en *Mi cerebro es una rosa*, bastantes años después de publicar *En lugar del hijo*, acaba de la siguiente forma: “Es así que mi poesía es una mística herética y delirante, por cuanto sólo en la locura se encuentra a Dios, sólo en la catástrofe, que *allí donde muere un hombre, las águilas se reúnen*” (cursiva mía, 94).

<sup>105</sup> Ya hemos señalado anteriormente que Panero sigue las ideas de Derrida. Otra muestra del eco de la idea derridiana del *pharmakon* y de la ambivalencia del mismo se encuentra en “(Narración)”, publicado originalmente en 1974 y recogido de nuevo en *Mi cerebro es una rosa*: “(metateórica:) descuartizada la palabra: haciéndola a un tiempo, recorrer ambos sentidos...” (32).

hermético, pero sobre todo nos permitirá articular la tensión que subyace en la obra y pensamiento de Leopoldo María Panero. Así mismo este análisis presentará el cuento como una perfecta ilustración de las ideas que Panero ha ido presentando previa y posteriormente en su obra ensayística. Este autor se nos va a manifestar así como caso extremo de exiliado. En él convergen también las ideas de Homi Bhabha en cuanto Panero trata de articular el puente entre el discurso de la posmodernidad y la política que rige la institucionalidad de la psiquiatría.

Panero reclama un espacio para los “desterritorializados” desde la escritura, y para eso recurre y parte del discurso teórico de la posmodernidad, a través del cual deconstruye el de la psiquiatría y trata de convertirse en agente activo de la enunciación de su propia subjetividad. El proceso de constante reconstrucción que lleva a cabo el sujeto que se exilia de su nación, tiene tregua en el caso de Benedetti, por ejemplo, con el desexilio, aunque sólo para volver a iniciarlo al comprobar que su comunidad tiene poco que ver con lo que era cuando él se marchó. En el caso de Valdés y Benedetti, ambos cuentan con una comunidad que les acoge y que ellos deben apropiarse para asimilar a su identidad cambiante. En Panero, que no cuenta con ningún tipo de tregua, el proceso de reconstrucción es siempre violento y radical. Siendo el único que no padece un exilio en el sentido tradicional de la palabra, es quien sufre sus consecuencias de forma más severa y continua.

## 2. La esquizofrenia, Panero y su exilio

Ya en 1972 Gregory Bateson afirmó que la esquizofrenia se manifiesta en problemas comunicativos por parte de aquél que la padece; problemas que se basan en una ruptura de la intercomunicación humana, o intersubjetividad. Si se entiende comunicación como percepción que implica una categorización conceptual y una escala de valores, bien se puede argumentar, con Laing, Scher, Hacking, Kovel, Harvey y Glass, Deleuze y Guattari, que la esquizofrenia es una categorización cultural y no tanto un desequilibrio biológico científicamente probado. Mucho se ha argumentado sobre si la esquizofrenia es o no “normal” (Laing), pero, como afirma Scher, esa discusión no nos lleva a comprender qué es exactamente lo que ocurre con esos sujetos cuyo comportamiento difiere de la “norma,” y a los que calificamos de “esquizofrénicos.”

Que Leopoldo María Panero coincide con la corriente anti-psiquiátrica (con Laing entre ellos), queda de manifiesto en sus ensayos. Pero de lo que se trata aquí no es de justificar la afiliación a una u otra corriente (anti)psiquiátrica en la consideración de síntomas, causas, o terminología a usar para este fenómeno, sino de especificar y dejar claro qué concepto de esquizofrenia hay bajo el análisis a efectuar de la obra del autor, y cuáles considero las marcas más significativas en su caso, por quedar éstas manifestadas en la obra y por contribuir a la mejor comprensión de un escritor que a menudo ha sido mal valorado o incomprendido. Perfilando la manifestación de la irresoluble ambigüedad que radica en la identidad de Panero es como se sitúa al autor en ese “territorio de nadie” que no presenta posibilidad alguna de desexilio. Desde esa “tierra de nadie” que supone

su marginación y consciente como es del discurso de la posmodernidad, Panero trata, como Bhabha, de articular un espacio textual que conjugue teoría y acción política.

En los otros dos autores se veía cierta resistencia a la puesta en práctica del discurso de la posmodernidad con todas sus consecuencias –principalmente la resistencia en Benedetti y Valdés se traduce en una imposibilidad de desprenderse del compromiso ético para con su nación, y éste se manifiesta en una idea esencialista de la misma. Pero Panero, como veremos, es ejemplo perfecto de la ambivalencia de que hablan Derrida y Bhabha.

Así pues, partimos con Harvey de que la práctica psiquiátrica que auspicia el DSM-III (*Diagnostic and Statistical Manual*)<sup>106</sup> se basa en una metafísica que caracteriza al ser como presencia, a la verdad como “logos” y al tiempo como lineal (307).

Coincidimos en que esta metafísica sigue, como señala el mismo Panero, la tradición del positivismo (“El castigo de la idea” *Y la luz*, 34) y que implica la “objetivación del sujeto” (entrevista con E. Fraile, en *Locos*, 128). Es así que encontramos el primer desajuste importante. Según Foucault:

(...) if the patient is ill, he is so insofar as present and past are not linked together in the form of a progressive integration. (...) the sick patient experiences his anxiety and his defense mechanisms in a circularity that makes him defend himself against anxiety with mechanisms that are historically bound up with it, (...) In contrast with the history of the normal individual, the pathological history is marked by this circular monotony (*Mental Illness and Psychology*, 41).

---

<sup>106</sup> Hoy en día existe ya el DSM-IV revisado que, a pesar de haber hecho cambios considerables en esa tercera versión, favorece todavía una metafísica cartesiana. El DSM-III, y su versión revisada, tuvo vigencia hasta la aparición en 1994 del DSM-IV. La práctica psiquiátrica que critican Harvey y Panero es aquella que ha seguido las pautas de esta tercera versión, aunque parece poco probable que los cambios de esa cuarta versión repercutan en la metafísica que subyace en el texto.

La temporalidad recursiva del sujeto que padece esquizofrenia entra en conflicto con la temporalidad lineal que dicta la ‘normalidad.’ Wrobel señala así mismo que el esquizofrénico hace uso de diferentes bases en la comprensión comunicativa en lo referente al nivel pragmático y a menudo el deíctico, especialmente en lo concerniente a nociones de tiempo y a la organización de historias (31-32). Panero expresa así su descrédito de la linealidad histórica :

“...no hay historia en el sentido de un progreso lineal, sino sólo una sempiterna alternancia de ascensiones y caídas, tal como en una enfermedad” (“Tema de la muerte del héroe”, *Y la luz*, 50). Sin embargo, este desajuste que afecta la percepción de lo temporal procede de un hecho de mayor relevancia en la consideración de la condición del esquizofrénico. Que éste percibe el mundo de forma diferente es un hecho incuestionable ya entre los estudiosos que han tratado esta condición. Esta diferencia en percepción se manifiesta a su vez en una diferencia en la pragmática que convierte la percepción en lenguaje y que implica una reconceptualización del mundo distinta de la que se considera normativa.

De este modo, el esquizofrénico sólo puede producir un discurso que es particular, idiosincrático y que no participa de la intersubjetividad propia de la comunidad en la que se encuentra. Kovel lo plantea así: “They are on another plane; and the language of their delusions represents the effort to relate this plane, and the suffering and violence living on it, to the mundane world” (333). Es esa ruptura, esa no participación de la intersubjetividad comunitaria lo que crea la ansiedad y la consiguiente alienación y aislamiento de la sociedad, alienación que se ve en dos planos: “alienated itself from consensual, everyday reality; and

hyperalienated from the relevant objectifying discourse” (Kovel, 334). Panero, muy consciente de esa ausencia de intersubjetividad, comenta al hablar de la experiencia de la locura: “Se trata de una experiencia humillada, ridícula por cuanto *aparentemente* carece de sentido, un sentido sin circulación social” (“Nijinsky y Artaud”, *Y la luz*, 87, cursiva mía). Que Panero dote la experiencia de la locura con significado forma parte del proceso de restitución que tiene lugar en el esquizofrénico, como veremos más adelante.

Esa no participación en la intersubjetividad de su comunidad produce una ruptura bidireccional en la comunicación del y con el esquizofrénico que Michael Scher caracteriza como “choque cultural”, y que pone al exiliado y al esquizofrénico en un nivel similar de enajenación inicial:

Only when we talk with someone of a different cultural background do we find ourselves challenged, often in frustratingly subtle ways, to get our points across and to comprehend the deep meaning of what is being said to us. (...) This experience is culture shock; in some sense, the title "schizophrenic" is given to those who continually experience a kind of culture shock in their own culture.

Es conveniente recordar la definición de exilio adoptada al inicio de este estudio que nos remite a Paul Ilie: “...exile is a state of mind whose emotions and values respond to separation and severance as conditions to themselves. To live apart is to adhere to values that do not partake in the prevailing values; he who perceives this moral difference and who responds to it emotionally lives in exile” (2). Partiendo de aquí, y destacando la condición de exilio como “estado de mente”, ésta parece aplicable especialmente al esquizofrénico. Ahora bien, aunque la situación de desajuste cultural se aprecia también en el exiliado geográfico, la diferencia principal radica en que, tras una etapa de

asimilación, la enajenación inicial del exiliado en la nueva comunidad se supera, incluso si nunca llega a superarse la sensación de desarraigo y la nostalgia por la nación de origen. Esa relativa superación hace que la producción textual de estos escritores no genere una sensación de choque cultural tan radical. En el caso de Panero lo que se aprecia es una diferente percepción de la realidad, que él plasma en sus textos y produce en el lector ese mencionado choque.

Aunque Benedetti y Valdés hagan referencia en sus obras a realidades relacionadas con sus naciones de origen, y que poco tienen que ver con la realidad del país que les acoge, lo cierto es que sus lectores no perciben ese desplazamiento total de la realidad que experimenta el lector de Panero. Este autor vive este choque en su propia comunidad, y lo traduce a su obra, de forma que la ruptura comunicativa es, como anuncia Scher, bidireccional.

Con este desajuste inicial en común en ambas experiencias tenemos una temporalidad circular recurrente en exiliados y en sujetos que padecen esquizofrenia. En las dos experiencias de exilio el presente y el pasado no están unidos en una integración progresiva. Esta discontinuidad es la que, según Foucault, caracteriza la historia patológica. Por otro lado, tenemos en ambos casos ese choque cultural, inicial en el caso de Benedetti y Valdés, perpetuo en el caso de Panero. Y este choque es lo que implica una negociación con lo que Bhabha llamó “the ‘irremovable strangeness’ of cultural difference” (“On the Irremovable Strangeness...”, 37).

Si en el caso de Benedetti y Valdés, la negociación puede alcanzar, no exenta de contradicciones y tensiones, un punto de estabilidad en medio de la comunidad de acogida, esa negociación es más compleja en el caso de Panero, porque el “enfermo

mental” no cuenta con la mirada empática de quienes le rodean, sobre todo cuando, como en su caso, el comportamiento verbal y su actitud en público se alejan tanto de la norma. Es por ello que se inicia un proceso reconstitutivo que pasa, en el caso de Panero, por dotar a la locura de significación otorgándole a la misma una dimensión trascendente: “...la Psiquiatría, en parte resultado de esta situación meta-política, se encarga de reprimir y perseguir la experiencia mística y paranormal, pues no otra cosa es el loco que un iluminado” (“Dios y la esquizofrenia”, *Y la luz*, 82). Es así que Panero se interna en una indagación del delirio, que le lleva también a justificar el uso de drogas como medio conductor hacia esa experiencia místico-religiosa.<sup>107</sup> Joel Kovel, sin embargo, marca la diferencia entre la esquizofrenia y la religión y el arte, basándose en la prevalencia del momento destructivo sobre el creativo en la esquizofrenia:

In moments of artistic creation or spiritual engagement, the amplitude of both moments is magnified, although creativity prevails. The world is destroyed, but then remade. (...) In schizophrenia, by contrast, the moment of destruction is amplified out of proportion to that of creation. The result is annihilation without corresponding production or association. (...) what is left for the creative process is not the building of new objects in the world (a poem being an object in the world, as would be a shared rite or passage), but the *desperate restitution* of the shattered subject” (*Cursiva mía*, 336).

Así pues, se da una destrucción total del mundo exterior e interior, con la consiguiente incapacidad de mantener lo que se conoce como una “subjetividad normal.”

Se trata en realidad de un intento de supervivencia, como explica Kovel: destruir el

---

<sup>107</sup> “Así definiendo yo un uso mágico de las drogas, como el mezcalito del brujo de Castañeda. Creo también que hace falta un guía de viaje, como en el viaje ritual de amanita muscaria, que era la droga que tomaban los cristianos primitivos, (...) Ciego, digo, de lo que mal se llama locura, y que se parece más a un arrebato místico, por mucho que este arrebato místico sea un arrebato místico catastrófico: y ello debido no a la locura en sí misma, como pretende la superstición psiquiátrica, sino al control social de la percepción” (“Drogas y locura”, *Mi cerebro es una rosa*, 133).

mundo para recuperarse a uno mismo: “as I cease to exist for myself, I find parts of my scattered self in the world, while parts of the world come to occupy spaces of nonbeing within the self” (Kovel, 336). Esta destrucción absoluta marca una radical diferencia entre este autor y Benedetti y Valdés, pues, éstos, como mencionábamos, aspiran, si bien transitoriamente, a una estabilidad en la comunidad de acogida, y siguen manteniendo una comunidad en su país de origen como punto de referencia. En Panero ese punto de referencia existe como negación, y es, en ese sentido que se puede afirmar que su exilio es radical y absoluto.

### 3. Bases filosóficas y proceso reconstitutivo en Panero

Ciertamente, en Panero encontramos un descrédito total del concepto de identidad. En primer lugar, el autor la considera una función, no una estructura. Siguiendo su lógica, si fuera estructura, “jamás se la perdería” (...) “y no habría como hay contenido gratificante en la locura” (“La identidad como problema esquizofrénico”, *Mi cerebro*, 112).<sup>108</sup> Parte de esa gratificación que Panero encuentra en el estado de locura es la asunción de muchos roles (otra de sus definiciones del concepto de identidad).<sup>109</sup> Esto respondería a lo afirmado por Kovel en relación al hecho de que el

---

<sup>108</sup> El autor se refiere al “yo” como “...la noción utópica de un inconsciente paradisíaco o temible, pero en cualquiera de los casos deseable como una estructura perdida, que nos recuperase de la falta o de la *manque* ontológica. (...) “Y para compensar la falta de ser, sólo está el juego del otro, el inefable juego de la religión o de la ética, que algunos llaman modestamente revolución” (“Ética y locura, lenguaje y comunicación”, *Y la luz*, 31).

<sup>109</sup> Ver “Hegel y Lacan” en *Y la luz no es nuestra*, página 40.

esquizofrénico encuentre partes de sí mismo dispersas en otros, o que encuentre en otros partes que apropiarse.

De hecho, esta apropiación es un aspecto señalado de forma consistente en la crítica de Panero. Que el autor tiene un bagaje cultural vasto y variado es indudable, pero además, Leopoldo María Panero toma las voces de otros autores para, en algunos casos traducirlas,<sup>110</sup> en otros “pervertirlas,”<sup>111</sup> pero siempre apropiándose las con un giro en el que imprime su propio sello. Mary Makris señala y comenta la influencia y apropiación por parte de Panero de T.S. Eliot, Ezra Pound, Edgar Allan Poe y Lewis Carroll, pero la lista es mucho más extensa, como apunta Túa Blesa, quien ha recopilado una lista de nombres significativos en la biblioteca de Panero.<sup>112</sup> Los nombres de Borges y Pessoa resaltan en esta lista no sólo como meros predecesores, sino como escritores que también son conscientes en su obra de la apropiación de otras voces. La apropiación es pues en el caso de Panero doble, pues ya en esta actitud apropiadora y “perversora” seguía muy de cerca la obra de Borges. La influencia de este escritor argentino es, como veremos en los sucesivos, obvia en la obra de Panero.

---

<sup>110</sup> Sobre la traducción afirma el escritor: “una labor que nada sabe de la identidad mientras que pretende saberlo todo de la alteridad” (“Prefacio” de *Visión de la literatura de terror angloamericana*, 31).

<sup>111</sup> “La per-versión es, pues, la única traducción literal, o mejor dicho, *fiel* a su original: y esto lo logra mediante un adulterio, mediante su –aparente- infidelidad” (“Prólogo” a *El omnibus sin sentido*, 17).

<sup>112</sup> “Ensayo de una biblioteca: Aiken, Aleixandre, *Apocalipsis*, Barrie, Basílides, Bataille, Benn, Blake, Bocángel, Borges, Browning, Carroll, Catulo, Cavafis, Cavalcanti, Clare, Coleridge, Corbière, Crane, Crowley, Dante, Derrida, Deleuze, Eliot, Faulkner, Ferenzy, Fitzgerald, Foucault, Freud, Gimferrer, Góngora, Hegel, Jacob, Jarry, Kafka, Kierkegaard, Lacan, Laing, Lautréamont, Lear, Lowry, Machen, Mallarmé, Marx, Milosz, Nerval, Nietzsche, Pessoa, Poe, Pound, Quincey, Rilke, Rimbaud, Sade, sagas nórdicas, Saint-John Perse, Scardanelli (a. Hölderlin), Stevens, Tarot, Trakl, trovadores provenzales y unos versos de la *Antología Palatina*, Villon, Wittgenstein, Yeats, Zukofski, et alii” (*Leopoldo María Panero, el último poeta*, 13-14).

Esta apropiación de la obra de pensadores y escritores anteriores lleva implícito un reconocimiento del Otro, una crítica al cogito cartesiano y, de nuevo, una reincidencia en la noción de temporalidad cíclica. Panero afirma que es en ese Otro donde radica el sentido de la vida, pues es en él donde se origina el lenguaje.<sup>113</sup> Es por esto que este autor concibe la escritura como un intento de reconocimiento por parte de ese Otro. Su crítica al cogito cartesiano radica en esa ignorancia de la alteridad que se implica y determina el discurso. Esto es precisamente lo que el autor señala con su afirmación “no hay escritura sin lectura”, y que tiene una doble implicación: una a posteriori de la escritura, que no cobra significación hasta que ese Otro inicia la lectura determinando el significado; la otra, a priori de la escritura misma, pues para Panero la lectura de otros determina su propia escritura, tanto es así que tiene un concepto de literatura palimpséstica –muy borgeana también, evidente al afirmar: “Y es que toda la literatura no es sino una inmensa prueba de imprenta y nosotros, los escritores últimos o póstumos, somos tan sólo *correctores de pruebas*” (“Dos prefacios para un título” en *Palabras de un asesino*, 14).

Esa “corrección de pruebas” es sin embargo lo que hace que Panero se inscriba de alguna forma en el texto sobre el que escribe, ilustrando así el concepto de temporalidad circular, pero con un giro, con una vuelta de tuerca:

Es así que se vuelve. Pero no se retorna al mismo estado del que nos fuimos. Se vuelve transformado, convertido en el señor de sí mismo, en Fausto, en aquél que puede decir que ha hecho de su locura una obra de arte (“La idea como esencia trágica”, *Y la luz*, 63).

---

<sup>113</sup> “Porque el origen del lenguaje está en el otro: si es verdad que aquél radica en una convención. Lo mismo, no hay escritura sin lectura, y ésta puede destruir lo que el lenguaje creó. De la misma manera, no hay ojos solitarios, y el *cogito* no es nada sin otra conciencia, sin otro *cogito*. Este es el famoso proceso de circulación del lenguaje sin el cual aquél no es nada” (“Acerca de la escritura”, *Mi cerebro*, 98).

Ése es el sentido que Panero le otorga a la locura. En su caso la restitución propia del esquizofrénico pasa por la escritura, una escritura que muestra en permanente tensión la recreación de un mundo que es producto de su idiosincrática manera de percibir la realidad, pero que al mismo tiempo busca y necesita el reconocimiento del lector. El proceso restitutivo tiene así en este autor una vertiente creativa. Pero en la recreación de un mundo ficcional que gira constantemente alrededor de la muerte y del elemento escatológico el autor se hace vulnerable de nuevo al rechazo del lector. Ésa es la gran paradoja en Panero: aquello que debía contribuir a la recuperación de sí mismo, acaba alienándolo más de la sociedad que le rodea. Se trata del círculo vicioso al que refiere Foucault: el paciente usa mecanismos de defensa contra la ansiedad y la alienación que están históricamente asociados a las mismas, siendo así que recurre a una monotonía circular.

Consciente de su enajenación, Panero materializa su desprecio por esa sociedad que le rechaza en un odio irreprimible hacia España, puesto de manifiesto en múltiples ocasiones y textos.<sup>114</sup> Así, por una parte, se observa un patente desprecio por lo español, una influencia marcada de lenguas extranjeras en su poesía, y además un bagaje cultural poco relacionado con la tradición española. Todo esto conduce, como señala Túa Blesa, no sólo a un espíritu internacionalista que recuerda a la vanguardia, sino también al

---

<sup>114</sup> Sus manifestaciones contra todo aquello que le rodea van desde lo más general a lo más particular: “Mi fuente de inspiración ha sido siempre el odio, el odio a la realidad y a la vida, cuya destrucción acrisola el lenguaje” (“Entender la poesía”, *Y la luz*, 23). “...esto es el Infierno, tú mismo, tú a quien odias y maldices por causa de este lugar horrendo al que odian los niños y las mujeres, y que los muertos llaman España” (“Inferno”, *Y la luz*, 22). “Aquí [en el psiquiátrico de Las Palmas] odian el pensamiento, como en toda España. Por eso delirar y soñar es una defensa. Y por eso para “curarte” se empeñan en quitarte las fantasías”(…) “Este es un país de sudorosos obsesionados con el fútbol y con los toros por culpa de la represión sexual. Son tan machos...” (Entrevista con Javier Rodríguez Marcos).

cuestionamiento del concepto de literatura nacional (*Leopoldo María Panero, el último poeta*, 38-39).

Su escritura, lejos de ser inocente, pretende alzarse como radical transgresión contra el sistema, siguiendo de cerca la “teoría del extrañamiento” del ruso Sklovsky: “No es pues extraño que nadie me comprenda por cuanto, llevando hasta sus límites la técnica del extrañamiento, mi poesía busca el choque frontal con el lector” (“Algo sobre mi literatura”, *Mi cerebro*, 90).<sup>115</sup> Es ese arriesgarse, el forzar los límites de la significación, el intentar dar sentido y contexto a lo que no lo tendría de otra forma, lo que caracteriza la obra de este autor, que pretende en última instancia, destruir la realidad que le aliena: “La obra de arte, pues, ya no será inútil: ayudará a destruir la realidad” (“Escribir: Cuerpo o el triunfo del falso pretendiente”, *Mi cerebro*, 165).

#### 4. Panero y la posmodernidad

Coincidiendo en fundamentos filosóficos con la corriente posestructuralista, (similitud que el mismo autor ha colaborado a establecer con su repetida mención de autores como Derrida, Deleuze y Guattari, etc) la crítica de Panero ha tendido, en lo general, a celebrar su obra como radical ejemplo del sujeto posmoderno, como escritor

---

<sup>115</sup> La interpelación directa al lector es algo común en la obra poética de Panero, como muestra este primer poema que citamos a continuación, pero el choque con las expectativas del lector y el sentimiento de desarraigo es constante en toda su obra. Muestra de ello son los siguientes poemas, incluidos en *Locos* (1995): “El poema hecho trizas/ desnudo cae de mi mano/ polvo en los labios, y muerte/ cuando aparezco en tus ojos” (50). “Sólo hay dos flores: la amapola y la rosa./ La rosa, la rosa, la rosa/ que soy yo/ pues un hombre nacido de rosa/en esta tierra que no es mía” (56). Rozando el estándar de lo que el lector puede considerar mal gusto se encuentra, por ejemplo, este poema llamado “La destruction fut ma Beatrice” publicado en *Orfebre* (1994): ‘Oh vida, dime/ tú, la sin palabras/ dime/ qué sendero hay que conduzca al excremento/ y donde el semen no sean las lágrimas/ que conducen ciegas al sendero del excremento:/ Oh Belzebú!/ He aquí el regalo para las moscas/ he aquí mi vida entera/ ofrecida al recuerdo” (52).

transgresor hasta las últimas consecuencias. Atendiendo al uso que del término “posestructuralista” hace Sophia McClennen,<sup>116</sup> referido a prácticas como el “textualismo,” que se enfocan en la inestabilidad de la significación (21), podemos sin duda calificar algunas de las ideas de Panero como posestructuralistas. Pero esto no lo excluye de la caracterización de posmodernismo que presenta McClennen y que le atribuye como rasgo común y característico a la crítica posmoderna el cuestionamiento de meta-narrativas, sistemas de verdad, jerarquías sociales significadoras y de los fundamentos del conocimiento (21). McClennen se apropia de la distinción establecida entre la crítica posmoderna lúdica y de resistencia o política.<sup>117</sup> Atendiendo a esta distinción esta crítica señala en la escritura de los exiliados y de grupos marginados una tendencia hacia lo que se conoce como posmodernismo político.

A pesar de que en Panero se aprecia una evidente crítica al sistema de poder, que incluye la teoría marxista, el psicoanálisis, y cualquier sistema epistemológico, en su literatura y en su concepción de la misma se observan rasgos típicamente modernistas.

---

<sup>116</sup> Sophia McClennen, en *The Dialectics of Exile: Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures*, se propone confrontar la forma en la que la teoría se ha apropiado de la literatura de los exiliados restándole importancia a la experiencia traumática que la misma conlleva en favor de la representación de la experiencia del exilio como utópica. Esta llamada de atención nos parece igualmente pertinente en el caso del acercamiento a la literatura de Leopoldo María Panero. Esta crítica de McClennen al aspecto celebratorio de la posmodernidad está directamente relacionada con la crítica que Bhabha o Iván de la Nuez hacen del carácter “multicultural” del discurso teórico de Occidente, que, en términos de Bhabha, no permite que los márgenes se conviertan en agentes activos de su propia enunciación. Heller y Fehér, como veíamos en la introducción, también presentan esa actitud celebratoria como una posibilidad más dentro del amplio panorama de la posmodernidad.

<sup>117</sup> McClennen caracteriza el posmodernismo lúdico como aquél que se queda en el nivel de juego y no lamenta la pérdida de algunos de los ideales asociados a la teoría moderna. Es aquél que se interesa principalmente en la representación sin buscar conexiones entre el texto y su referente material. El posmodernismo político es, por otro lado, escéptico de las tácticas asociadas con la teoría moderna y cuestiona los ejemplos modernistas de revolución y acción política. Todo ello sin renunciar a la necesidad de buscar teorías y comprometerse en una política que conduzca a un cambio social. Esta tendencia posmoderna sí busca conexiones entre el texto y su contexto material.

Quizá el más sobresaliente de estos rasgos esté relacionado con su asociación entre la locura y una experiencia mística, y con la transmisión de dicha experiencia a través de la escritura de los “visionarios” que tienen acceso a la “iluminación.” Esto lleva implícito una crítica despiadada del capitalismo que le inscribe al mismo tiempo en ese posmodernismo de resistencia que señala McClennen:

...la categoría ética, lo mismo que la categoría religiosa, es objeto en el capitalismo de una represión más sutil y psicológica de lo que podría ser la mera persecución política: es objeto de irrisión y marginación y ello hasta unos lindes que no me extraña acerquen la experiencia religiosa hasta los bordes de la locura. Por otra parte, la psiquiatría, en parte resultado de esta situación metapolítica, se encarga de reprimir y perseguir la experiencia mística y paranormal, pues no otra cosa es el loco que un iluminado. (“Dios y la esquizofrenia”, *Y la luz*, 81-82)

Es así que confluyen en el autor tendencias divergentes que contribuyen a acrecentar las tensiones que se encuentran en su obra. Por un lado, por ejemplo, se aprecia una marcada influencia surrealista que se traduce, entre otras cosas, en una concepción de la poesía como libertad, en sus tendencias anárquicas y en cierto gusto en ocasiones por la escritura automática (Eugenio García, 22).<sup>118</sup> Por otro lado se aprecia un sólido y continuado ataque a cualquier manifestación de sistema de poder, bien en su forma más política (crítica al capitalismo y sus consecuencias) o en su forma más convencional e institucionalizada (psiquiatría, heterosexualidad, matrimonio, etc).

Bajo esta crítica despiadada al sistema subyace un implícito deseo de cambio y de inscripción en esa temporalidad lineal en la que el autor asegura no creer. En sus textos se

---

<sup>118</sup> Este gusto por la escritura automática que sí se aprecia a veces en su poesía, viene contrarrestado, sin embargo, por la creación de segundas o terceras versiones de muchos de sus poemas. Blesa, que ha estudiado esta característica de la obra poética de Panero, señala que se inaugura en *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979) y que continúa en su poesía como afirmación de la “relativización del absoluto textual” (*Leopoldo María Panero, el último poeta*, 42).

respira el dolor, y a pesar de que su regodeo en la destrucción del mundo exterior e interior pueda inducir a una nada absoluta y al abismo, lo cierto es que en la actitud de Leopoldo María Panero aún se respira un atisbo de esperanza, pues como pone en boca de Hacón, el gobernante de Amlodi en “Allá donde un hombre muere, las águilas se reúnen”: “si alguien se duele es porque aún le queda una esperanza, ya que sin esperanza no puede haber dolor ni gozo” (233).

De este modo, aunque sea desde la negación de todo lo que le rodea, Panero reclama su esperanza, exige su lugar. Es así que el autor presenta esa lucha con las tensiones que le caracterizan y recrea, a pesar de todo, una subjetividad, una máscara de poeta maldito que sabe artificial pero que le mantiene a salvo temporalmente: la escritura se convierte para él en esa máscara que le protege y le aísla al mismo tiempo, cura y veneno en términos derridianos. El cuento “Allá donde un hombre muere, las águilas se reúnen” es ejemplo de la confluencia de las tensiones que hemos ido anunciando a lo largo de este estudio. Su análisis contribuirá a la ilustración de las ideas que ya se han comentado en la prosa ensayística del autor y apuntará a una metodología a seguir a la hora de enfrentarnos con su obra.

## **5. “Allá donde un hombre muere las águilas se reúnen”: en diálogo con la intertextualidad.**

### ***5.1. Encuadrando la obra***

“Allá donde un hombre muere, la águilas se reúnen” es parte de *En lugar del hijo*, publicado en 1976. La obra consta de tres partes, compuestas por diferentes textos. La

primera, “Cuatro variaciones sobre el filicidio” está formada por cuatro narraciones. La segunda sección, “El trono entre los dos ojos” comprende un cuento y un guión cinematográfico, “Hortus Conclusus”. La última parte, “El lugar del hijo”, consta únicamente del cuento que nos ocupa. Cabe destacar que la mayoría de los textos son narrados en primera persona, excepto el guión y “Acéfalo”.

El uso de la primera persona es muy común en la prosa de Panero, y esta reiteración apunta a su necesidad contradictoria de intentar encontrar una voz propia por medio de la escritura. Además, la mayoría de sus personajes están relacionados con el quehacer escritural y las alusiones de los mismos al intento de forjar una identidad por medio de la escritura se repiten frecuentemente. Por ejemplo, el protagonista de “Mi madre” afirma en un momento dado: “Relato y diario no tienen más finalidad que hablar conmigo mismo, y poder, algún día, si el porvenir es posible, recordar, recordarme” (42). Así mismo, el protagonista de “El presentimiento de la locura” comienza la narración con las siguientes palabras:

Aunque como alguien dijo, no hay nadie que logre, a lo largo de su vida, saber quién es, puedo decir de mí un nombre, Arístides Briant, y mis tentativas infructuosas por hacer que éste tuviera algún sentido, dos libros de poemas enredados y amargos, escritos al dictado de la *Philosophy of Composition* de Poe, y un pequeño volumen de ensayos al que titulé *Los lobos devoran al rey muerto*, entendiendo que ese “rey muerto” era la cultura y también yo mismo(47).<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> Nótese la similitud entre el título del volumen de ensayos que este personaje escribe, *Los lobos devoran al rey muerto*, y el título del cuento de Panero que nos ocupa: “Allá donde un hombre muere las águilas se reúnen.” Este es sólo un detalle, entre muchos otros, que acerca a Panero a sus personajes.

Las alusiones en toda la obra a la búsqueda de identidad, a la locura, al intento de dar cuenta de la misma,<sup>120</sup> así como al alcohol y sus efectos, hacen inevitable establecer paralelos entre Leopoldo María Panero y sus personajes. El tono y la ambientación de muchos de los textos recuerdan la cuentística de un Leopoldo Lugones en su versión más decadente. Del mismo modo, es forzoso mencionar la obvia influencia en la producción prosística de Panero de autores como Edgar Allan Poe o Jorge Luis Borges.<sup>121</sup>

### *5.2. Borges en el cuento*

Para el cuento que nos ocupa, “Allá donde un hombre muere, la águilas se reúnen”, Panero hace una indudable labor de documentación sobre la cultura y la mitología nórdica, tras la cual el autor realiza una apropiación, o una “perversión” en sus propios términos, para ofrecernos la historia apocalíptica de una comunidad vikinga. El texto, también narrado en primera persona, presenta la experiencia de Snorri Storluson, quien habita en una comunidad vikinga de la que no se siente parte. La narración se inicia con lo que supondría un “desastre” para la comunidad de Amlodi.

El texto, denso y oscuro de por sí, está lleno de referencias a la mitología nórdica y a la cultura germánica medieval que dificultan la lectura al no iniciado en este tema.

Una fuente de documentación para Panero ha sido, indudablemente, *Literaturas germánicas medievales* (1965) de Jorge Luis Borges y María Vázquez, donde los autores

---

<sup>120</sup> Una de las abundantes alusiones al tema de la locura y de la experiencia de la misma en el cuento “El presentimiento de la locura” sería el momento en que el protagonista admite: “ninguna medicina, ninguna teoría, ninguna ciencia puede dar cuenta del dolor de la locura” (62).

<sup>121</sup> La referencia directa en Panero a escritores como Edgar Allan Poe o Jorge Luis Borges indica, entre otras cosas, la influencia de cuentos en primera persona que deconstruyen la noción de sujeto.

presentan los inicios de la literatura en la Inglaterra sajona, Alemania y Escandinavia. En el cuento de Panero el protagonista y narrador es Snorri Storluson, quien se presenta como “escaldo, esclavo de las palabras, mercader de sentidos, bufón de Odín” (177). Snorri Sturluson<sup>122</sup> (1179-1241) es un personaje histórico de importancia vital en la vida política y cultural de la Islandia del siglo XIII. Tanto Faulkes como Borges y Vázquez coinciden en señalar que Sturluson no sólo era un mitógrafo, sino que además era un historiador de la religión, pues reunió, completó, organizó y estudió con detallado análisis los diversos mitos del paganismo, perfeccionando la antigua teología del norte en su *Edda Menor o Prosaica* (Borges y Vázquez, 175).

Fue, de algún modo, la conciencia del Norte; la historia, la poesía, la mitología, revivieron en él. Quizá ejecutó la tarea de fijar esas viejas cosas escandinavas, porque intuyó que estaban *tocando a su fin*; quizá intuyó la *desintegración de aquel mundo* en la flaqueza y en la falsedad de su propia vida (Borges y Vázquez, 176, cursiva mía).

Creo que esta es la faceta de Sturluson que atrajo a Panero a este personaje. Se trata de alguien que hace de cronista de la historia y cultura de una sociedad en decadencia. Y, como veremos, es precisamente ese estado decadente, apocalíptico de la comunidad de Amlodi lo que Panero refleja en su cuento. Amlodi se puede ver como símbolo de la decadencia y aniquilación que Panero percibe a su alrededor y en sí mismo, y en este sentido, la elección de Snorri Sturluson como narrador y protagonista de su texto no es fortuita. Como la narración de “Allá donde muere un hombre...” no ofrece precisión cronológica se hace difícil saber con certeza si la presencia de Sturluson en una

---

<sup>122</sup> El cambio de “Storluson”, en el cuento de Panero, a “Sturluson”, nombre del personaje real, no parece significativo. La correspondencia entre los dos personajes, al menos en cuanto al nombre se refiere, es indudable.

comunidad como la descrita en el cuento supone o no un anacronismo. Pero en realidad tampoco es éste un aspecto fundamental porque la precisión histórica no pretende ser el objetivo de Panero en la composición de su prosa.

El nombre del pueblo en que acontecen los hechos narrados, Amlodi, procede también de un poema islandés del siglo diez cuyo protagonista recibe este nombre y que origina la historia de Saxo Gramático “Amleth” aproximadamente en 1185. Continuando la tradición, ese personaje a su vez daría origen de forma indirecta al drama de Shakespeare *Hamlet* en 1602. La elección de este nombre y la alusión indirecta al drama de un príncipe que finge haber perdido el juicio tampoco es casual en el caso de Panero, en cuya obra el tema de la locura es omnipresente. Curiosamente Borges y Vázquez, en *Literaturas germánicas medievales*, mencionan a Saxo Gramático como perteneciente al mismo linaje de Snorri Sturluson, y además añaden:

el tercer libro de su *Gesta Danorum* contiene la primera versión de la historia de Hamlet. El autor refiere que Hordenvil, padre de *Amlodi* o Amleth, fue asesinado por su hermano Feng, que incestuosamente se desposó con su mujer, la reina Geruth (Gertrude en el drama de Shakespeare) (193, cursiva mía).

Es muy significativo que Panero ponga el nombre de Amlodi al pueblo en el que, como veremos, ocurren acontecimientos que presentan y hacen cuestionar el concepto de locura. Del mismo modo, no deja de ser significativo que el drama de Hamlet se base en la relación paterno-filial, que como veremos, está presente también en este cuento a nivel metaliterario en el concepto derridiano del *pharmakon*.

Otra referencia a la cultura nórdica que debe haber pasado por el filtro de Borges son las *kenningar*, a las que el argentino refiere en el capítulo dedicado a ellas en su *Historia de la eternidad* como “el primer deliberado goce verbal de una literatura

instintiva” (43). Se trata de equivalencias a modo de metáforas usadas en la poesía islandesa. Borges se encarga de comentarlas y listarlas en su capítulo “Las *kenningar*”. Dado que Snorri Sturluson es el narrador del cuento de Panero y dada la aparición de algunas de las *kenningar* más comunes en la obra, ya no es de sorprender que Borges señale que a Snorri Sturluson “le agradaban las *kenningar*, siempre que no fueran harto intrincadas y que las autorizara un ejemplo clásico”(49, cursiva del autor).<sup>123</sup> Una de las *kenningar* que Borges incluye y que aparece también en la narración del Snorri de Panero es, por ejemplo, “marea de la copa” como “cerveza”:

El hecho fue tan simple, tosco y brutal como que una noche, en el curso de una estruendosa borrachera colectiva, *la marea de la copa* cobrara un gusto agrio y amargo y que nos hizo sentir un vertiginoso asco... (182, cursiva mía).

Otra *kenningar* tradicional que aparece recogida por Borges y está presente en la prosa de Panero es “tierra del cisne” como “mar,” usada de forma repetida a lo largo del texto.

Panero además menciona de forma directa este recurso estilístico en boca de su narrador cuando al llegar un grupo de saltimbanquis a Amlodi, los habitantes los desprecian y les tachan “con los peyorativos *kenningar* de ‘los que sobreviven con el sudor de su cama’, y de ‘los que únicamente trabajan con su sueño’” (178, cursiva del autor). Lo interesante aquí es la apropiación del término que Panero hace al crear sus propias *kenningar* y ponerlas en boca de su narrador Snorri, quien disfrutaba de este recurso en la vida real. Algunas de las *kenningar* originales son “sendero del polvo” para “tierra” (178), “hija del mar” para “la lluvia” (183), “rocío del cuerpo” para “sangre”

---

<sup>123</sup> Nótese que al partir del texto de Panero y referirnos al de Borges y Vázquez, estamos, como el mismo Borges señalara, construyendo al predecesor a partir del sucesor, de forma que ya el lector no puede leer a Borges sin pensar en Panero.

(195), “injusticia de lo posible” para “realidad” (201), o “príncipe de la memoria” para “la infancia” (205), por mencionar sólo algunas.

Una *kenningar* presente en Borges y en Panero que se relaciona indirectamente con el título es “avena de las águilas” o “trigo de los lobos” para “el muerto” (Borges 54, Panero 180). El título, “Allí donde un hombre muere, las águilas se reúnen” relaciona la muerte con las águilas y refuerza el carácter perecedero de la carne humana. Siendo animales depredadores, las águilas representarían las fuerzas en la sociedad que han convertido a Panero en un ser marginal, muerto a la sociedad tecnócrata y eminentemente productiva en la que el escritor no se adapta. La imagen que evoca el título sobrepasa lo puramente escatológico y anticipa el tono macabro de lo que espera al lector en el resto de la narración.

Así pues, la apropiación de materiales y referencias que Panero lleva a cabo queda patente no sólo en su acercamiento a la cultura y mitología nórdica, de la que presenta su propia visión, sino que, y más significativamente, esa apropiación se lleva a cabo por medio de la lectura de Borges. Con esto se refuerza así el carácter palimpséstico de la obra de Panero y la temporalidad circular en que este tipo de literatura reincide.

### ***5.3 De los mitos a la deconstrucción: Derrida en Panero.***

En el cuento Snorri narra cómo la llegada de un grupo de gitanos a Amlodi cambia los acontecimientos en el pueblo y cómo las consecuencias que esta visita genera desencadenan en una serie de hechos que llevan a Snorri a no sentirse parte de la comunidad y a entrar en un exilio de la misma. Básicamente, el Snorri ficcional cumple

la función que Borges le otorgara al personaje real, es decir, la de “historiador de la religión.” En este sentido, Snorri tiene una función similar a la que desempeñara Tot en la mitología egipcia. En una cultura eminentemente oral, Snorri, como Tot, es el encargado de trasladar a escritura los acontecimientos de la comunidad. Como afirma Jacques Derrida en “Plato’s Pharmacy”:

Thoth is represented as the model and patron of scribes, so important to the chancelleries of the Pharaohs: “while the sun god is the universal master, Thoth is his top functionary, his vizir, who stands near him in his ship in order to submit his reports” (91).<sup>124</sup>

Snorri es así quien, en asociación con Hacón, transmite en grafía los designios divinos para su comunidad. “Mi innoble profesión es la de escaldo, esclavo de las palabras, mercader de sentidos, bufón de Odín” (177).<sup>125</sup> Hacón es el gobernante de Amlodi en el cuento. Su gobierno es despótico y clama estar en contacto con las divinidades, quienes le dictan la sabiduría que le sirve para gobernar y para transmitirla a Snorri. Así, como afirma Derrida: “Language, of which he [Tot] is depositary and secretary, can thus only represent, so as to transmit the message, an already formed divine thought, a fixed design”(88). En este sentido, señala el mismo Derrida, Tot es también un intérprete, como Snorri. Es en esta labor de intérpretes que ambos coinciden con el dios griego Hermes Trismegistus.

Después de sorprender nuestra perpetua ignorancia con estas aclaraciones, en las que empezaba por fin a desvelar *su saber, que una larga permanencia en el secreto había reducido a fetidez y angustia*, y a abrir

---

<sup>124</sup> Derrida está citando en este fragmento a A. Erman, *La Religion des Egyptiens* Paris: Payot, 81.

<sup>125</sup> Odín, en la mitología nórdica es el patriarca de los dioses y el dios de la sabiduría. Tenía una insaciable sed de conocimiento y creó las artes. Era un poderoso mago, hechicero y curador que, en su aparición física cambiaba de forma. Con frecuencia viajaba entre los mortales disfrazado de vagabundo (<http://www.pagancenter.com/grimore/gods.html>). Esta faceta de Odín como vagabundo, como veremos más adelante, es de fundamental trascendencia para el cuento que nos ocupa y el análisis que realizaremos.

así con la llave de la palabra el arca cerrada de nuestras propias intuiciones, Hacón, nuestro sombrío tirano, cuya sola ciencia de gobierno estaba basada en armas tan simples como eficaces, tales como el miedo, la duda y la fuerza, nos comunicó que se retiraría a deliberar con sus sacerdotes y a conversar con los dioses...(cursiva mía, 184).

Es esa impermeabilidad a la apertura lo que constituye la fortaleza de Amlodi, como bien señala Derrida, “the immortality and perfection of a living being would consist in its having no relation at all with any outside”(101). Pero en el mundo de Hacón se abre una cuña a lo externo, a lo que viene de fuera.

Desde su condición de subordinado, Snorri va a llevar a cabo un proceso de destitución de Hacón por medio de la crítica despiadada al sistema y su cuestionamiento primero. Luego por medio de la interpretación directa del designio divino. Este acceso al conocimiento superior y la usurpación de poder que llevan a cabo Tot y Snorri, se realizan a menudo por medio de una subversión violenta, como apunta Derrida.<sup>126</sup> El proceso de cuestionamiento que conduce a Snorri al contacto directo con la divinidad se realiza, como vamos a ir viendo, gracias a la llegada a Amlodi de lo que desde una perspectiva teórica vamos a caracterizar como la otredad.

La semejanza entre Tot y Snorri va aún más allá de lo ya expuesto si atendemos a la caracterización de Tot que nos ofrece la mitología egipcia. Al parecer Tot comprendió los misterios divinos en esa su usurpación de poder y los plasmó en una serie de libros sagrados que dejó escondidos en la Tierra para que fueran encontrados por generaciones

---

<sup>126</sup> “As the god of language second and of linguistic difference, Thoth can become the god of the creative word only by metonymic substitution, by historical displacement, and sometimes by *violent subversion*” (cursiva mía, 89).

posteriores, pero sólo por aquellos que fueran realmente dignos.<sup>127</sup> De forma similar, cuando Snorri accede a ese conocimiento superior y lo plasma por escrito, lo hace en forma de enigmas, que ciertamente, quedan totalmente abiertos a interpretación, como veremos más adelante: “Así que propondré aquí una suerte de mediación entre la confesión y el secreto, revelándolo bajo la forma de dos enigmas, destinados a los que saben leer” (226).

Dado el tema que nos ocupa parece relevante señalar que el texto comience y acabe con referencias directas o indirectas al nomadismo o al exilio. El grupo de saltimbanquis gitanos, gente primordialmente nómada, errante, alteran al llegar a Amlodi el orden de los acontecimientos. Habiéndoles negado la entrada al pueblo, los saltimbanquis pasan la noche a las afueras de Amlodi y se marchan por la mañana, dejando tras de sí lo que a primera vista es un cadáver y que, como veremos, desencadena una serie de extraños hechos que desconciertan la vida de la comunidad. Al final del cuento, Snorri es quien sufre el ostracismo (exilio interior) por parte del pueblo. La comunidad de gitanos que llega a Amlodi se ve rechazada básicamente por representar todo aquello que supondría lo opuesto de la comunidad vikinga, basada en la guerra y la violencia. Que Snorri es consciente de este contraste entre su comunidad y los visitantes lo muestran estas palabras:

...lo que dio principio al largo y prolijo desastre que me lleva a escribir por última vez, fue la llegada, para todos inesperada, en este país de miedos y sombras, de unos saltimbanquis, gente amante sólo de la ligereza

---

<sup>127</sup> El mismo Derrida afirma sobre Tot: “As ‘Master of the books,’ he becomes, by dint of consigning them, registering them, keeping account of them, and guarding their stock, the ‘master of divine words’” (91).

de sus bromas y piruetas, y que reían de todo, empezando por ellos mismos” (178).

Esta comunidad cerrada se ve así invadida por un elemento externo y opuesto en naturaleza a la suya, por eso, como señala Snorri críticamente, “ni siquiera se les permitió alojarse en el interior de Amlodi, y hubieron por si esto fuera poco de acampar a unas millas de distancia, como si la felicidad apestará” (178).<sup>128</sup> En la llegada de este grupo ajeno a la comunidad es que, en palabras del mismo Snorri, “comenzó a manifestarse esa otra Verdad, o si queréis, esa verdad de lo Otro” (181). Tras la marcha de este grupo de extranjeros, Sigurd Jorsafalari, un miembro de la comunidad, curiosamente alguien que no gozaba de la apreciación social, se da cuenta de que éstos han dejado atrás lo que parece ser un cadáver.<sup>129</sup>

Los vikingos de Amlodi deciden dejar el cadáver insepulto (“Y de esa manera quedó en la tierra el que llamaron muerto como una suerte de última semilla, avena de las águilas, trigo para los lobos”, 180) y al hacerlo siguen el consejo de Platón con respecto a magos y hechiceros.<sup>130</sup> Esa imagen del cadáver abandonado recuerda la que se ve en el título (“Allá donde un hombre muere, las águilas se reúnen”). Las águilas en este caso

---

<sup>128</sup> “...como la cólera no tiene simpatía alguna por la risa y los juegos, no fueron nada bien recibidos en Amlodi estos héroes de lo absurdo, de ese otro absurdo más lleno de sentido que el constituido por fenómenos como el de encolerizarse y reñir por la propiedad de un andrajo, en la cercanía de la perdición y de la muerte. Así pues, los que vinieran a vendernos alegría fueron pródigamente despreciados y se defecó sobre ellos todo tipo de insultos” (178).

<sup>129</sup> “...el cuerpo de un anciano que ofrecía, sin embargo, todo el aspecto de ser sólo un niño. Pero luego, continuó diciendo Sigurd, le pareció observar en él ciertos detalles que no pudieron menos de inquietarle. Según nos contó, aunque el cuerpo tenía los ojos cerrados, Sigurd tuvo al cabo de unos instantes la impresión de que le miraba. Y además, le tocó, y su piel no estaba fría, y aún peor: al acercar su rostro a aquella boca que supuso sin vida, experimentó la inconfundible sensación de que le había arrojado su aliento a la cara” (179-80).

<sup>130</sup> Afirma Derrida: “...he recommends that they be excluded –expelled or cut off- from the social arena. Expulsion and ostracism can even be accomplished at the same time, by keeping them in prison, (...) then by depriving them of burial” (97).

podrían simbolizar los acontecimientos que minan los fundamentos en los que se basa la sociedad de Amlodi.<sup>131</sup> No en vano, Snorri afirma inmediatamente después de presentarnos la imagen del cadáver insepulto:

Y, sin embargo, pronto una suavemente dolorosa cuña habría de introducirse, quebrándola poco a poco, en la conciencia de los habitantes de Amlodi: se introdujo por los agujeros de sus paredes de barro negro, y por las grietas que eran el único y mayor adorno de sus estatuas de ídolos, insinuando lentamente lo que no se podía decir (180).

Remitiendo de nuevo al texto de Derrida para establecer puntos de unión con el título de Panero, no se puede pasar por alto el hecho de que este autor mencione que Ammon, otro de los nombres de Tot, sea también un pájaro (87). Como tampoco se debe obviar que Derrida relate en su texto cómo Tot añadió al calendario cinco días más para que Nout engendrara cinco hijos, entre ellos Osiris, quien sería rey al sustituir a su padre, y a quien su hermano Seth asesinaría por celos, desmembrando el cuerpo del entonces rey. Isis, la esposa de Osiris, recompone su cuerpo, a excepción del falo y, convertida en ave de presa sobre el cuerpo de Osiris, engendra a Horus (89-90). Ésta es la imagen que se ve en el título de Panero y que además nos invita a ver en la criatura engendada por Sorbst al final del cuento un equivalente de Horus. Si esta criatura es también, como veremos, metáfora de la escritura, comprenderemos que ésta es simultáneamente fruto de la creación, de la vida, pero también de la muerte.

Tras decidir abandonar el cuerpo y dejarlo insepulto empiezan a sucederse en Amlodi hechos insólitos que la comunidad interpreta como presagios de cólera divina: los

---

<sup>131</sup> También, como veremos más adelante, puede referir el título a la cara mortal de la escritura, y si relacionamos el mismo con el autor, como ya hemos hecho anteriormente, se puede ver en las águilas la metáfora de la psiquiatría, el capitalismo, la sociedad española y de todas las fuerzas que insisten en categorizar a Panero como loco.

cerdos inician un ciclo de vómitos contagiosos a los humanos, a las vírgenes se les vuelve el cabello canoso y comienza una lluvia torrencial, que es el signo inconfundible para los vikingos del llanto y la ira de Loki:

Hacón, el gobernante del pueblo, convoca a éste en asamblea y comunica su certeza del origen del desastre: "...solo de algo, dijo, podíamos estar ciertos, y es de que todos esos daños que habían empezado a caer sobre el cuerpo de la Sippen (...) tenían su origen en aquel cuerpo que vehiculaba probablemente alguna maldición o hechizo de los malhadados húngaros, que eran, como es de todos sabido, concedores de las artes del maleficio y el embrujo, y que es de suponer que mediante esas técnicas habían querido vengarse de la odiosa acogida que tuvimos para sus danzas" (185-86).<sup>132</sup>

Este cuerpo, este muerto viviente y deambulante evoca, dentro de la mitología nórdica, a la figura de Odín quien, como he anotado anteriormente, aparece a veces entre los mortales en forma de vagabundo errante. Así lo entiende Gundrel, uno de los sacerdotes de Hacón, y lo anuncia públicamente, abriendo más el paso a la destitución de poder del gobernante:

«...¿y si ese cadáver (...) fuera el mismo Odín en persona? El mismo Odín que hubiera decidido venir traído por extranjeros para así hacernos saber que era para nosotros un extranjero, puesto que nuestro amor por él no era más que palabra, la cual, a falta de fuego interno que la permitiera circular en el aire, caía sobre la tierra sin fecundarla jamás; en resumen, que nuestro amor y nuestro culto no eran ciertos» (188).

Efectivamente, con la llegada de este cuerpo viviente, con la llegada de la otredad, se instala la duda en la comunidad. Hacón, que hasta entonces había sido rey infalible, ve con estos acontecimientos inexplicables tambalearse su poder y por el miedo empieza progresivamente a confiar secretos a Snorri. Es así que también Hacón tiene

---

<sup>132</sup> La inclusión de esta serie de desastres y su asociación a la ira divina hacen inevitable la conexión con las plagas bíblicas del Exodo.

necesariamente que abrirse al Otro, y lo hace al representante de la escritura en la comunidad:

...quiso comunicar con alguien que no estuviera a sus órdenes, es decir, que no fuera él; y me eligió a mí para ese diálogo (...) Pero el caso es que charlamos, o más bien –pues parece inevitable que sea siempre un monólogo la primera ocasión de dialogar con quien poco o nunca se habló – *charló* él solo por los codos, meando sobre mis oídos un torrente de confesiones, acompañadas de caricias que no todas las veces por desgracia limitó el verbo (205).

Es de este modo que Hacón muestra su vulnerabilidad, y progresivamente Snorri, tras su cuestionamiento de la validez del poder de Hacón y del culto que rige a la comunidad, es quien va adquiriendo una fortaleza que le conducirá finalmente al desprecio de Hacón, a su desidentificación con la comunidad, y finalmente al ostracismo:

¡Oh, maldito seas, Hacón, por los podridos secretos que me confiaste, arrebatando la paz a un alma dormida! ¡Maldito seas tú y aquellos a quienes sirves por esta conciencia horrible que ya ninguna ilusión podrá descansar, maldito sobre todo por convertir en dios a quien no lo desea y por tanto no lo es, aunque no tiene ya más remedio que seguir siéndolo (226).

Es así como la llegada al pueblo de ese elemento externo, extranjero, provoca una inestabilidad del sistematismo en que la comunidad de Amlodi se basa. Ese muerto viviente, caracterizado de anciano-niño, tiene notable similitud con la caracterización que Derrida, en su acercamiento al platonismo, hace de la escritura.<sup>133</sup> Caracterizándola de hijo huérfano –como huérfano es Horus, hijo de Isis y Osiris y también huérfana de padre

---

<sup>133</sup> “Writing is not an independent order of signification; it is weakened speech, something not completely dead: a living dead, a reprieved corpse, a deferred life (...) This signifier of little, this discourse that doesn’t amount to much, is like all ghosts: errant. (...) Wandering in the streets, he doesn’t even know who he is, what his identity –if he has one– might be (...) He repeats the same thing every time he is questioned on the street corner, but he can no longer repeat his origin. Not to know where one comes from or where one is going, for a discourse with no guarantor, is not to know how to speak at all, to be in state of infancy” (143-44).

la criatura que engendra Sorbst-- Derrida presenta la escritura como vulnerable por estar expuesta a la interpretación, siendo así múltiple en significación: “this almost insignificant signifier is at everyone’s disposal, can be picked up by both, the competent and the incompetent...” (144). Es precisamente esta condición de orfandad de la escritura, afirma Derrida, lo que la sujeta a la multiplicidad: “Writing can thus be attacked, bombarded with unjust reproaches that only the father could dissipate –thus assisting his son- if the son had not, precisely, killed him” (146).

La escritura pasa así a verse en términos de la oposición en una relación paterno-filial, en la que se acusa la ausencia de la figura paterna. En el caso de este extraño personaje en el cuento de Panero, su significación es múltiple y nula al mismo tiempo. Nula porque es una significación que llega desde el silencio, desde su incapacidad de comunicar a través del lenguaje. Múltiple por representar la escritura. Porque como tal, su apariencia es descrita de formas contradictoriamente diversas (anciano-niño, muerto-viviente) y también porque su presencia-ausencia lleva a la comunidad a plantearse diferentes posibilidades que expliquen su aparición y su resistencia a desaparecer. Este es el elemento repetitivo en él.

A pesar de los numerosos intentos que la comunidad lleva a cabo por hacer desaparecer su cuerpo, éste se resiste a todos (incineración, ahogamiento, desmembramiento, etc). Ante este extraño hecho, y ante la serie de acontecimientos que se suceden en Amlodi tras la llegada de este fantasma (lluvia incesante, incendios, niños que mueren, vírgenes a las que se les vuelve el pelo canoso, etc.), Snorri comienza con su

crítica y su cuestionamiento del sistema de creencias que sostiene a su comunidad, intuyendo que él está en disposición de un mejor entendimiento de los hechos.<sup>134</sup>

Así pues tenemos que el muerto-viviente es quien, siendo un elemento externo, inaugura la duda en la comunidad cerrada de Amlodi. Esto inicia una serie de acontecimientos extraños que, como hemos visto, la comunidad se siente incapaz de explicar. Pero al mismo tiempo también genera que Snorri comience a comprender la realidad como confluencia de términos contradictorios. Esta serie de elementos o circunstancias donde confluyen los dos elementos opuestos de una dicotomía abunda en el cuento. En primer lugar tenemos, obviamente, el caso ya mencionado del muerto-viviente, anciano-niño, pero también vemos al antihéroe por excelencia, Sigurd Jorsafalari,<sup>135</sup> quien acaba siendo el chivo expiatorio. Sigurd aparece como el antihéroe por excelencia, no sólo por su descripción física (“rechoncho y bonachón y afeminado y cobarde,” 179) sino también por su oficio de comerciante, despreciable para los vikingos. Él es quien primero descubre el cadáver y sus anomalías (“miraba con los ojos cerrados, su piel no estaba fría, expulsaba aliento por la boca” 179-80), pero el pueblo decide no prestarle atención porque, como asegura Snorri con su explícita crítica: “pocos, como dije, muy pocos, tienen caridad para lo increíble, pocos o acaso nadie sabe que la verdad es increíble” (180). Tras el intento de quitar el corazón al muerto-viviente, Sigurd huye y

---

<sup>134</sup> “Tan ilógicas y dementes llegan a menudo a ser las explicaciones a toda costa “naturales” cuando se atormentan por ser razonables, tratando de oscurecer la luz de fenómenos que son más vastos que la naturaleza, y más dotados de razón que los hombres”(203) “así que me dirigí a la programada Hunderschaft con la determinación cada vez menos pálida y más firme, a cada paso que daba, de hacer uso esta vez de mi superioridad intelectual para el bien de mis hermanos vikingos y para el bien mío, liberando así a mi aldea-ciudad de esa peste que es dios.”(216)

<sup>135</sup> Sigurd Jorsalfar Magnusson fue un personaje histórico que nació en 1090, murió en 1130 y fue rey de Noruega entre 1103 y 1130. Parece significativo que Panero dé el nombre de un rey histórico a uno de los personajes más difamados del cuento.

acaba por volverse loco, atormentando a la población de Amlodi con sus alaridos. Es en este momento, sin que hayan cesado de sucederse los hechos insólitos que asedian a Amlodi, cuando se decide sacrificar a Sigurd.<sup>136</sup> Su sacrificio cumple una función purificadora.<sup>137</sup> Es lo que en “Plato’s Pharmacy” de Derrida aparece como la figura del *pharmakos* o chivo expiatorio, cuyo sacrificio colabora a la restitución de la unidad de la ciudad y expulsa el mal o la locura (133).<sup>138</sup>

En esta su narración de la historia de la decadencia de Amlodi, Snorri comprende que la realidad es, a pesar de lo que la comunidad se empeñara en afirmar, ese *coincidentia oppositorum* de que habla Derrida. Y a lo largo de esta narración nos va dando muestras repetidas de esta conciencia, por ejemplo, al admitir que el símbolo que no goza de circulación social produce rechazo y miedo.<sup>139</sup> También se afirma que mito o religión e historia son parte de un mismo texto. Esta afirmación, que viene, paradójicamente de la mano de Hacón, como confesión a su pueblo, implica el cuestionamiento y la trivialización, por parte de Hacón y del mismo Snorri, de lo que hasta entonces se consideraba como sagrado, y con ello, del concepto en sí de religión. Y

---

<sup>136</sup> “por ser éste el primero en haber iniciado con sus ojos el proceso de caídas y derrumbes, al descubrir lo que creyó un cadáver; pero sobre todo, creo, por ser éste igualmente el miembro más odiado por la Sippen, y al que por tanto suponía más favorito de dioses extranjeros o enemigos”(194).

<sup>137</sup> En su libro *Violence and the Sacred* René Girard afirma que el sacrificio restaura la armonía y refuerza la unión en la comunidad (8). También comenta sobre la figura del *pharmakos*: “Even in the fifth century Greece –the Athens of the great tragedians-- human sacrifice had not, it seems, completely disappeared. The practice was perpetuated in the form of the *pharmakos*, maintained by the city at its own expense and slaughtered at the appointed festivals as well as at a moment of civic disaster” (9).

<sup>138</sup> “The conjunction, the *coincidentia oppositorum*, ceaselessly undoes itself in the passage to decision or crisis. The expulsion of the evil or madness restores the *sōphrosunē*” (133).

<sup>139</sup> Esto, que queda expresado de formas diferentes a lo largo de la narración, se lee cuando Snorri nos cuenta cómo las vírgenes del pueblo despiertan un día con el cabello blanco y esto les produce espanto: “...levantándose de un salto, fueron enseguida a mirarse al espejo, y allí comprobaron, con ese espanto que produce la certeza de todo símbolo privado socialmente de estatuto de verdad, que sus pelos, hasta entonces primaverales (...) se habían vuelto canosos, tremendamente blancos” (181).

así, explica Snorri cómo Hacón, “...nos procedió a explicar con voz ronca y atronadora, que Loki (...) tiene como vehículo de expresión de su larga amargura a la lluvia, por cuanto lo mismo el humano llanto que el hecho por las nubes están escritos en idéntico renglón de la escritura de las cosas, en la misma cadena analógica” (183-84).

Otra muestra de esta conciencia es la afirmación de que todo saber guardado en secreto expira, es decir, se empobrece y pierde su validez. Esta idea la expresa Snorri al hablar de cómo Hacón comienza a comunicarse con su pueblo, y a transmitirle su saber, convertido ya en miedo. Otras afirmaciones que pretenden desestabilizar las bases de la sociedad son, por ejemplo, que Dios es probablemente una creación humana,<sup>140</sup> que la realidad no hace justicia a lo que es posible, ( “y con esa injusticia de lo posible que llaman los hombres ‘realidad,’”201) y que la razón puede convertirse en sin razón: “tan ilógicas y dementes llegan a menudo a ser las explicaciones a toda costa ‘naturales’ cuando se atormentan por ser razonables, tratando de oscurecer la luz de fenómenos que son más vastos que la naturaleza y más dotados de razón que los hombres” (203). Esta certeza de lo incierto en Snorri le lleva a escribir el enigma bipartito, que lee así:

«Sé tu mismo padre y tu misma madre, sólo entonces nacerás»; y el segundo sigue y explica «y habrás, para nacer, de invertir tu nacimiento y olvidar el día en que dejaste el vientre de tu falsa madre para empezar a morir, naciendo así en otro lecho de sábanas secas, por primera vez desnudo, para renovar tu cama usándola en otros sueños que los que tú no soñabas; dejando así de mancillar, al dormir sobre ella, la pesadilla de esa vida que supones despierta» (226).

Este enigma, que subvierte el rol familiar establecido, propugna la vida tal cual la entendemos como muerte, y la necesidad de volver a nacer a una nueva vida que no sea,

---

<sup>140</sup> Afirma Snorri: “...y que me perdone Odín, el ‘héroe sin historia,’ si es que existe y cree en mí, y yo lo he creado, por no haber abierto antes del todo y francamente los oídos al silencio” (211).

como ésta, una pesadilla. Snorri, quien se sabe revelador de este secreto largamente mantenido, es consciente de que quien logre descifrar su contenido y significado en escritura debe ser alguien que ha albergado ya en sí esas ideas, que ha decidido morir a la realidad y nacer a esa otra vida. Quien entienda esas palabras reconoce a Snorri como el Otro, y en ese reconocimiento Snorri vuelve a nacer, es por eso que exclama, no sin miedo: “juro desde aquí que quien coja estas palabras al vuelo encontrará en mí a un Hijo” (226). Pero con esto Snorri está ya determinando el significado de su enigma y está además coartando su propia libertad. El miedo a la escritura que admite sentir inmediatamente después de plasmar su enigma y juramento es señal inequívoca de la consciencia de su subyugación:

habiendo anotado esta voluntad extraña, sentí pánico, pensando que acaso [las palabras] encierran un contenido terrible que ignoro y que espero no resuelva jamás el desenlace de este relato; pero que se cierne ya como un ala negra sobre el cadáver de mis páginas: y tanto pesar me infunde ese velo de oscuridad en el blanco pergamino que daría sinceramente lo que fuera por concluir cuanto antes el trabajo, ya que empiezo a tener miedo de escribir (226).

La necesidad de Snorri por saber que su escritura responde algo más que a sí misma, necesidad patente en todo escritor, le conduce a escribir este juramento y a dejarlo libre en espera de una respuesta por parte de un Otro, espera que al mismo tiempo le subyuga a un lector. Snorri usa la misma metáfora familiar que usara Derrida en su ensayo al hablar de la escritura o *pharmakon*.

Efectivamente, Snorri, el señor de la escritura, (no en vano he anotado sus paralelismos con Tot), reclama su independencia y poder por medio de la violencia. Deja su secreto de libertad, su conocimiento, en forma de enigma escrito, para luego, paradójicamente, jurar obediencia o amor filial al Padre que le encuentre sentido al

mismo. Pero ese Otro de quien espera reconocimiento es también el dios que él lleva en sí mismo. La otredad en este cuento viene dada en la figura del muerto viviente que, como veremos al final, “resucita” en forma del hijo que Snorri y Sorbst tienen. La existencia de Snorri, tras haber comprendido la flaqueza de su comunidad y tras sentirse totalmente desmembrado de ella, se vuelve paradójicamente como la de sus vecinos, sin sentido:

Pero lo más extraordinario de todo fue que, a pesar de que toda la realidad había naufragado ya en el diluvio, siguiéramos repitiendo al encontrarnos, al hablar, al tocarnos, aquellos mismos gestos de marionetas sin dueño que por muchas y espantosas que fueran las estridencias con que sonaban ahora los goznes de la vida, ésta repetía, imperturbable demostrando que nunca fue en torno al sentido a lo que estuvo anudada (227).

Su miedo de dependencia se materializa, aunque él no sea consciente, cuando por fin encuentra a ese Otro por medio de Sorbst. Ella, como la escritura, es el vehículo necesario para el encuentro con la otredad.

Sorbst es la elegida para comprobar el estado del muerto-viviente en el que supone el último intento de la comunidad por hacerlo desaparecer. Tras varios intentos infructuosos, Snorri, quien ya ha asumido cierto poder en Amlodi, propone que la mejor solución es llevar al “anciano-niño” a la montaña de la Volva. La Volva, en la mitología nórdica, es una figura que representa a una vidente capaz de hablar del futuro, del Ragnarok (fin del mundo) y del pasado, incluyendo la creación. Es anterior a todo, por eso su origen es incierto. En este cuento de Panero la Volva se presenta como ausente, desaparecida de su montaña sagrada, que era inhóspita y totalmente desierta. Esto indica la desaparición de la mitología, y de quien puede dar cuenta de ella, y con ello, la desaparición del origen, creando así un vacío de nada que es, curiosamente adonde Snorri

propone llevar al muerto-viviente, tan íntimamente relacionado, como hemos visto, con la figura por excelencia de la escritura, Tot.

...la Volva, y lo único por tanto que podría acompañar a ese desgraciado tanto en la falda como en la cumbre: un agujero que, como tal, sugiere sólo una falta, ya que es sabido, en efecto, que las hechiceras como la Volva *carecen de alma*, y su pensamiento no es suyo, lo que hace que no sea lícito decir que en verdad mueran, sino que lo único correcto es afirmar que desaparecen, dejando sólo tras de sí aquello que esa abertura hacia la nada mantiene, un hueco de concepto o signo alguno. Allí pues, estará solo por completo este malhadado santo, allí estará por fin donde nadie, y menos que nadie él, puede o debe vivir (219).

Allí, los habitantes de Amlodi esperan que, ante la ausencia de vida, y lo que es más importante, de signo, este cuerpo-viviente desaparezca en el vacío tras un espacio de tiempo de siete días, por ser siete los espíritus de Odín. Durante esos siete días las tragedias en la comunidad no cesan; ya para entonces habían muerto todos los niños de Amlodi menos dos, había llovido incesantemente, un incendio había arrasado los alrededores y la lluvia había estropeado la madera de los barcos de los vikingos, su única vía de escape de la tragedia. Por este motivo Hacón, Marduk el Rojo y Snorri deciden visitar al muerto-viviente e implorarle perdón o la posibilidad de huir. Cuando éstos llegan al lugar encuentran que el cuerpo se había multiplicado:

...a ambos lados del niño de pelo blanco había ahora otros siete cuerpos, tres a la derecha y cuatro a la izquierda, idénticos en todo a aquél que quisimos que desapareciera, y crucificados del mismo modo en siete árboles próximos; (...) uno de los cadáveres vivientes era una hermosa mujer, si bien extraordinariamente parecida a su padre sin sexo (230).

En este espacio vacío, sin signo alguno, sin origen, sin padre si se quiere, este cuerpo viviente, que se puede ver como una de las ficcionalizaciones de Tot, de la escritura, acaba reproduciéndose, multiplicándose. En palabras del mismo Derrida:

The absolute invisibility of the origin of the visible, of the good-sun-father-capital, the unattainment of presence or beingness in any form (...) gives rise to a structure of replacements such that all presences will be supplements substituted for the absent origin... (167).

El “fantasma” se ha multiplicado en suplementos que quieren suplir esa falta de unidad, esa falta de vida, de padre. Sin embargo, estos suplementos van a ser, como veremos, creadores de vida, constituyendo así la paradójica reversibilidad de la escritura: veneno y cura al mismo tiempo.<sup>141</sup>

Es en este momento cuando se elige a Sorbst para que vuelva a la montaña a comprobar si los ocho cadáveres siguen en el mismo sitio o no. Sorbst, quien también representa un ser marginado dentro de la comunidad, es una mujer que así mismo rompe con los esquemas establecidos por la misma por enfrentarse a la sexualidad tradicional en una comunidad patriarcal que subestima a niños y mujeres.<sup>142</sup> Cuando Snorri se encuentra con Sorbst, éste descubre a su doble.<sup>143</sup> Es en esa unión, en este reconocimiento de sí mismo en el Otro, que Snorri encuentra una salida a la tristeza y la alienación en que se había sumido.<sup>144</sup> Esa vía de escape que Snorri ve en Sorbst implica una subversión del

---

<sup>141</sup> Volviendo de nuevo al título del cuento éste refiere simbólicamente a ambas caras: la curativa o creativa y la mortal. Si el muerto del título es la propia escritura, tampoco podemos obviar que esa misma imagen es creadora de vida en el mito de Osiris que Derrida menciona, y que en el mismo cuento de Panero, es gracias al muerto-viviente que se engendra el hijo de Sorbst, quien representa de nuevo a la escritura que el lector tiene entre manos.

<sup>142</sup> “Y, para semejante incómoda tarea se eligió, a una mujer, que, en razón de su despreciado sexo, no estaba presente en la Hunderschaft, pero a la que sin embargo se conocía por su valor y desprecio del peligro, que eran virtudes que ahora a todos nos faltaban; esta mujer, de nombre Sorbst, era sabida, en efecto, como alguien dotada de una provocativa virilidad, y era sospechosa en la sucia mente de todos, de practicar vicios que el pueblo consideraba repugnantes; vicios que, sin embargo, eran un amor más suave que el que el hombre dirige a la mujer: porque efectivamente se decía de ella que amaba a otras mujeres” (231).

<sup>143</sup> “...sólo conozco que la mire a los ojos y la vi y me vi a mí mismo por fin a mi lado” (239).

<sup>144</sup> “...dudé entre la tristeza y las ganas de huir, optando finalmente por la primera” (210). El miedo a desmembrarse físicamente de la comunidad vence a Snorri, pero le lleva a una enajenación que implica

concepto de género y del de familia, con la que se apunta a una visión de los mismos como constructos culturales. Amlodi es una comunidad principalmente patriarcal y con destacados rasgos de masculinidad. En medio de esta sociedad y en medio de su lucha por distinguirse o pertenecer a ella, Snorri encuentra a su otro yo en una mujer homosexual, y no le molesta que ella vea en él características femeninas:

...ella me devolvió el beso diciéndome, mientras me acariciaba tenebrosamente el pelo, una frase que, en circunstancias normales, hubiera debido encolerizarme y que, sin embargo, me llenó ahora de una beatitud inesperada, porque en efecto exclamó: ‘Al fin he encontrado a la mujer que toda mi vida busqué y he podido acariciar los cabellos de mi madre; gracias’ (...) y me quedé así largo rato dejándome amar por la mano aquélla que lentamente me devolvía mi perdido derecho a la infancia, haciéndome creer que aquellos días no habían muerto nunca entre los dedos grasientos de mi primer padre (239).<sup>145</sup>

Cuando Snorri y Sorbst se unen carnalmente encuentran en el otro el reconocimiento requerido. Su unión es pues una unión creativa, como el acto mismo de la escritura, que necesita del reconocimiento del Otro, del padre. Es por esto que ambos se llaman “¡hijo mío!”:

...y cuando tras dilatar el acto tanto como quisimos, nos consideramos por fin satisfechos de la Obra, y como lavados por un agua misteriosa que nunca se derrama en vano, nos miramos el uno al otro a los ojos abiertos llamándonos al mismo tiempo: «¡Hijo mío!» (241).

---

cierto nivel de autodestrucción. La opción, tomada conscientemente lleva consigo un sacrificio que repercute en su subjetividad.

<sup>145</sup> La obvia alusión a la teoría psicoanalítica en su noción del complejo de Edipo queda así apropiada por Panero. Sorbst, como lesbiana, encuentra en Snorri a la mujer, la madre que siempre deseó. Por su parte, ella le devuelve a él a la infancia, etapa mitificada por Panero, y la convierte a ella al mismo tiempo en la figura materna que siempre deseó, expresando así su odio hacia el padre. Este odio puede interpretarse, a la luz de la lectura derridiana, como el odio de esa dependencia paterna, a ese logos/presencia que la escritura, en tanto que hijo/ausencia, implica. Pero también puede estar canalizando la adversión que Panero siente por su padre, un reconocido poeta del franquismo, Leopoldo Panero. El título que engloba este cuento en la sección “El lugar del hijo,” puede apuntar al confrontamiento que Leopoldo María Panero mantiene con su padre y con la obra poética de éste, reclamando para sí un lugar y un nombre que le distingan de la sombra paterna.

En efecto, y aquí nos situamos en el nivel extranarrativo, Panero concibe la infancia como una etapa de inocencia absoluta y creativa. Al niño, como al loco, se le perdona la falta de coherencia o la recreación en mundos mágicos, irreales, pero al infante no se le aliena. Es por ello que la niñez es una etapa mitificada por Panero y sus referencias a ella son abundantes en sus ensayos. Así, cuando Sorbst y Snorri aluden a su unión como “la Obra” y se llaman recíprocamente “hijo” están viendo en esa unión el momento creativo por excelencia, y en el Otro, el hecho, el reconocimiento necesario. Pero esa creación conlleva libertad sólo en tanto Snorri y Sorbst no salgan de su propia conciencia.

Huyendo de un sistema cerrado como el que implicaba el de Amlodi, Snorri vuelve a caer, paradójicamente, en otro. En el momento en que Snorri y Sorbst empiezan a vivir juntos, la comunidad les da la espalda y acaban sufriendo el aislamiento.<sup>146</sup> La comunidad ve en la unión de Snorri y Sorbst lo abyecto, el pecado; el castigo que imponen es el ostracismo y el objetivo implícito que Snorri y Sorbst generen un sentimiento de culpa. Sin embargo, esto es precisamente lo que esta unión subvierte. Que minan el concepto en sí de culpa, y que desde su unión son capaces de comprender las grietas que sustentan la comunidad que les rodea, lo prueban las palabras de ambos. Sorbst exclama: “Snorri, sólo hay dos pecados, y uno es la soledad; el otro, la creencia en el pecado” (243). Y Snorri afirma: “descubrimos que lo que los hombres creen con

---

<sup>146</sup> “...todos los demás amigos o vecinos rehuyeron desde entonces por una misteriosa razón mi casa como si hubiera sido tocada por la mano de la lepra, por la mano leprosa de dios; acaso fue por estar dolidos de mi ausencia en aquel horroroso banquete” (...) “Pero lo cierto es que desde que Sorbst vino a vivir conmigo ya no tuve otra amistad con los excrementos de mi infancia que la sumamente ambigua que me otorgaban una serie de insultantes gestos que, a partir de entonces, realizaron con ánimo de provocarme a realizar un delito que pudiera castigar en voz alta la letra de la ley” (246).

justicia un infierno es también en realidad el reino intacto de los cielos, que está aquí, entre nosotros, y nadie lo ve” (242).

De esta forma la muerte y la vida cobran dimensiones diferentes en la narración. No hay que pasar por alto que quien inicia este desencadenamiento de los hechos es un muerto viviente. Snorri y Sorbst viven en un mundo que rinde culto a la muerte. Se trata de una comunidad de guerreros donde la violencia y la muerte del enemigo son pilares fundamentales sobre los que se asienta la cultura de los vikingos. Sorbst y Snorri presencian la muerte ajena, pero también la propia, porque ambos se sienten ajenos a su comunidad hasta el momento en que se encuentran mutuamente. En medio de ese mundo de muerte su reencuentro supone una resurrección, una posibilidad de vida, que se materializará con la llegada del Hijo, fruto, como apunta el título, de la muerte. Aquí, de nuevo, Derrida ilustra teóricamente esta idea: “This god of resurrection is less interested in life or death than in death as a repetition of life and life as a rehearsal of death, in the awakening of life in the recommencement of death” (435).

Esto, que parece un juego de palabras, remite a lo que Snorri plantea como enigma destinado sólo a “los que saben leer” (226). “...« y habrás, para nacer, de invertir tu nacimiento y olvidar el día en que dejaste el vientre de tu falsa madre para empezar a morir, naciendo así en otro lecho de sábanas secas...»” (226). Efectivamente, y si leemos a Derrida en virtud de los dos personajes que pueden ser materializaciones ficticias del dios egipcio de la escritura -el muerto viviente y Snorri- comprenderemos que en ambos casos se da este patrón repetitivo. En el caso de este niño anciano, muerto viviente, con lo paradójico de su apariencia y su comportamiento, se produce como hemos visto esa proliferación de cadáveres que apunta a la capacidad suplementaria de la escritura. Del

mismo modo, en el caso de Snorri, vemos que es su condición de escriba o “esclavo de las palabras” la que le lleva a reproducir lo sucedido en Amlodi.<sup>147</sup>

Significativamente, estos dos personajes se unen mediante el catalizador de Sorbst. Cuando ella visita en la montaña desértica de la Volva a los muertos vivientes, éstos, incluyendo a la figura femenina, la inseminan para que dé a luz a un niño. La descripción de la escena en la que Sorbst se encuentra con los que ahora ella llama “los Inmortales” guarda muchos paralelismos con la Anunciación del Ángel a la Virgen María y con escenas bíblicas que anuncian o están relacionadas con el nacimiento de Jesucristo.<sup>148</sup> Esto, que eleva la inseminación de Sorbst a milagro religioso, resulta también una provocación y subversión del catolicismo. En primer lugar, que Sorbst, una mujer que rompe los patrones tradicionales de comportamiento sexual, sea la recipiente de esta semilla divina, al igual que lo fuera el personaje bíblico de María, puede resultar

---

<sup>147</sup> Otro detalle significativo que une el texto de Panero con el ensayo de Derrida y que permite establecer la conexión entre el fruto de la unión de Snorri y Sorbst y la escritura es la referencia a las circunstancias en que se unen ambos: “Y contemplamos un lapso la luna, rogándole con los ojos, que cerramos para mejor ver, que nos diera algo de su fuerza suave: y eso sin duda debió hacer...” (239). Tras unirse carnalmente, sentirse “por fin satisfechos de la Obra” (241) y exclamar al mirarse al mismo tiempo “¡Hijo mío!” Snorri escribe: “Y creímos que habían sido nuestras palabras las que abrieron el camino al amanecer, porque nada más pronunciar esas dos sílabas, el alba ascendió desde la tierra llenando de pronto con su luz toda la cúpula del Templo del Universo...” (241-42). La mención del sol y la luna como elementos opuestos que sucesiva y repetitivamente dan lugar el uno al otro, y la equivalencia que establece ya Platón entre el sol y el *logos*, nos hacen ver en este fragmento esa “Obra” a la que hace referencia Snorri como la escritura, y el hecho de que se llamen recíprocamente “hijo mío,” haciendo referencia también a la escritura, como el hecho que causa la aparición del sol o *logos*. Afirma Derrida: “The Good, in the visible-invisible figure of the father, the sun, or capital, is the origin of all *onta*, responsible for their appearing and their coming into *logos*, which both assembles and distinguishes them (...) The good (father, sun, capital) is thus the hidden illuminating, blinding source of *logos*” (82). De nuevo se apunta, tanto en el texto de Panero, como en el de Derrida, a la paradójica capacidad creativa o repetitiva de la escritura, que genera incesante e infinitamente más escritura, más suplementos que intenten suplantar esa presencia ausente.

<sup>148</sup> “...contemplé enseguida en lo alto, una luminosa figura coronada por un triángulo, y cuya base era un círculo (...) me encontré al fin enfrente de los Ocho Arboles vestidos por un fuego que no quema” (256); “...y, no lo leí en parte alguna, ni lo oí de cualquier voz, pero fue, sin embargo, como si viera en aquel pequeño astro escrito con grandes caracteres: ‘Esta es la humilde Estrella de los Magos, y el resplandor que pudo, gracias a perder su rostro, guiar a los siete animales en la noche’” (258).

ya una provocación; pero más subversivo puede parecer el hecho de que en la narración de lo ocurrido se use un vocabulario sexual en vez de simbólico,<sup>149</sup> que entre los seres que dan a Sorbst su semilla haya también una figura femenina,<sup>150</sup> y que se acabe dando una crítica de la ceremonia del matrimonio, acto que ha caracterizado la unión amorosa dentro de la iglesia católica durante siglos.<sup>151</sup>

Sorbst llama a los fantasmas o muertos-vivientes “los Inmortales”. Esto no hace más que, de nuevo, remitir a la importancia de Borges y de su pensamiento en la obra de Leopoldo María Panero. Traer a colación el cuento de Borges “El Inmortal” en este punto no sólo enfatiza más la relación de estos “inmortales” de Panero con la escritura (recordemos que el inmortal del que se habla en el relato borgeano, y que acaba siendo el escritor del manuscrito que constituye el cuento, es el mismo Homero), sino que también reincide en el concepto de literatura palimpsestica que Panero defiende y por el que él se ve como un mero corrector de pruebas.<sup>152</sup>

---

<sup>149</sup> “y su mano dejó entonces caer sobre la mía una gota blanca de semen, y la voz me indicó en el acto que debía introducirla en mi vagina, y así lo hice (...) y uno tras otro me fue entregando el mismo preciado regalo, y una tras otra fui introduciendo yo en mi vientre las gotas del precioso líquido inmaculado” (257).

<sup>150</sup> “...cuando llegué delante de la mujer, una duda paralizó un instante mi espontaneidad (...) sin embargo le ofrecí también la palma de mi mano (...) dejó entonces caer sobre ella la última gota de semen, y la más blanca” (257).

<sup>151</sup> “...pensé contemplar una boda, pero esta vez no sentí ya el rencor que había experimentado siempre hacia esa ceremonia que, a lo largo de los siglos, ha destruido a tantos hombres, y pude al fin olvidar que había sido el matrimonio lo que perdió a mi madre, y que por culpa suya ya no la tuve” (257).

<sup>152</sup> En el cuento de Borges, que, como el de Panero, presenta una gran autoconciencia narrativa por constituirse como manuscrito, se narra la búsqueda de un romano de la Ciudad de los Inmortales. La búsqueda de la inmortalidad, su relación con la divinidad, y el hecho de que los buscados inmortales acaben siendo trogloditas que “carecen del comercio de la palabra” (Tomo I, 534) son temas que tienen eco en la obra de Panero. En este cuento, el narrador inmortal aboga por una temporalidad cíclica y causal, despreciando la linealidad judeocristiana y musulmana: “Más razonable parece la rueda de ciertas religiones del Indostán; en esa rueda, que no tiene principio ni fin, cada vida es efecto de la anterior y engendra la siguiente, pero ninguna determina el conjunto...” (Tomo I, 540). Para llegar a una conclusión que recuerda la ambigüedad significativa de Panero (multiplicidad y nulidad significativa al mismo tiempo): “Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no

Sorbst confiesa este encuentro con “los Inmortales” a Snorri después de que ambos hubieran iniciado ya su vida en común y hubieran sufrido el ostracismo por parte de su comunidad. Sorbst admite que el hijo que ella dará a luz

...es el regalo y el broche de oro que dejó en la tierra aquel Cadáver cuyo auténtico nombre fue siempre Adamas, el Irrompible, y que decidió premiar la hazaña de tu crimen imaginario porque sabía que eras tú el único en esta ciudad-aldea, a pesar de todo, en cuyo espíritu había espacio suficiente para cultivar cierto día la semilla que una noche dejó en mi vientre (255).

Es así que estos dos personajes, ambos representantes de la escritura, quedan unidos en la persona de Sorbst. El hijo que ella da a luz queda también asociado a la escritura por la descripción que de él hace Sorbst en términos familiares y que al mismo tiempo subvierten la lógica de la familia como institución, pero que cobran significación si se lee a la luz del texto de Derrida y de la metáfora platónica para la escritura. Afirma Sorbst de su criatura: “Este hijo nacerá en breve, y no será para ti un hijo, sino un padre verdadero, y una familia entera por sí solo” (...) “Y, aunque el que ha de nacer no sea hijo tuyo, serás tú mismo y seré yo ese niño...” (255). Siendo Tot, como anuncia Derrida, el dios de la no identidad,<sup>153</sup> puede tomar, y de hecho toma, cualquier forma. Esta unión de carácter divino, que resulta en el nacimiento de un hijo, implica así mismo una trinidad: Padre (Hijo de Sorbst), Hijo (Snorri) y Espíritu Santo (Sorbst) que refuerza la noción de familia sagrada.

---

soy” (Tomo I, 541). Esta actitud derrotista y divinizada, que comparte también Panero, se aprecia en el narrador y protagonista del cuento “La escritura del Dios”, parte, como “El inmortal” de *El Aleph* de Borges (1949).

<sup>153</sup> “If he had an identity -but he is precisely the god of nonidentity- he would be that *coincidentia oppositorum* (...) The god of writing is thus at once his father, his son, and himself. He can not be assigned a fixed spot in the play of differences” (93).

En el caso de Snorri y en el caso de la mayoría de los textos de Leopoldo María Panero la escritura se trata de un medio, como anuncia Derrida, donde se produce la diferenciación en general, un medio reservado para la “imaginación trascendental” (126). En su texto Panero ejemplifica ficcionalmente este concepto de escritura como espacio de génesis de diferencias, pero también, paradójicamente, muestra fe en la noción platónica de dialéctica a través de su creencia en la posibilidad de encontrar libertad en el Otro. Snorri encuentra la libertad, en su otro yo, en Sorbst y en ese sentido este personaje, a pesar de ofrecernos un relato favorecedor de la noción derridiana de “suplemento,” defiende la estructura binaria de la otredad, y con ella, una estructura dialéctica. Snorri se siente, antes de conocer a Sorbst, totalmente desmembrado ya de la comunidad,<sup>154</sup> pero es encontrarse a sí mismo en esa otra presencia lo que le confiere a Snorri una sensación de libertad que le llevará a la escritura.<sup>155</sup> Exiliado por su propia comunidad, pero aún dentro de ésta, lo que le resta a Snorri es buscarse a sí mismo, y a ese Otro en las páginas de su escritura.

## **6. Conclusión: Entre la dialéctica y la diseminación: la tensión de la subjetividad en Panero.**

Esta apreciación del Otro como portador de verdad es una idea que Panero manifiesta de diversas formas en su producción ensayística, y que se materializa

---

<sup>154</sup> “...en mi conciencia que ya no me sentía lo más mínimo formando parte de aquel Sippen, de aquella ciudad y de aquel paisaje, a pesar de que para todos sus habitantes era ahora un héroe muy superior en prestigio...” (235-36).

<sup>155</sup> “Entonces la miré y, por primera vez en mi vida, supe (...) que al menos había despierta en la noche una conciencia para libramme a mí de la mía (...) No sé por qué lo supe; sólo conozco que la miré a los ojos y la vi, y me vi a mí mismo por fin a mi lado” (239).

textualmente en la necesidad de un lector.<sup>156</sup> En esto Panero remite a una tradición hegeliana que se basa en el principio dialéctico. En su ensayo “Hegel y Lacan” el escritor afirma:

El *cogito* cartesiano desconoce al otro. Es por ello que habla en nombre de una evidencia que no se sabe de dónde sale, y cuya cercanía se esconde. Ahora bien, el desconocimiento del otro, del prójimo, es algo inherente a aquella tradición filosófica que ignora, quizá con la sola excepción de Sócrates, que el receptor del discurso se halla implicado en él, y determina su sentido. (...) la teoría hegeliana del reconocimiento (...) felizmente acaba con la soledad de la palabra y del libro, al afirmar que el deseo del hombre es deseo del otro.

Es por ello que la palabra nos une al otro, por lo que ésta es, contra lo que la filosofía opina, objeto de deseo: de otra manera no se produciría jamás el hecho de su pérdida, que es aquello a lo que se llama locura (*Y la luz no es nuestra*, 39).

Es en el acto de escribir que el autor busca ese reconocimiento que la sociedad en la que vive le niega. Encasillado en la caracterización de “esquizofrénico,” Panero se rebela contra la negación de reconocimiento real que recibe de manos de la psiquiatría y de la sociedad capitalista. Es por eso que sus escritos constituyen un ataque a todo aquello que procede del positivismo y el cartesianismo. Su escritura quiere dotar de sentido la experiencia de la locura, cuyo valor ético es, según el autor, “encontrar signos

---

<sup>156</sup> “...el sentido de la vida es el otro, aquél al que el cristiano llamara prójimo, y el misterio de esa cercanía es todo el misterio de la vida” (“Acerca del yo y del otro” en *Y la luz no es nuestra*, 55). Sobre el “yo” el escritor afirma que es una “noción utópica de un inconsciente paradisíaco o temible, pero en cualesquiera de los casos deseable como una estructura perdida, que nos recuperase de una falta o de la *manque* ontológica. Porque el ser nos falta a todos, incluido Dios, si es verdad que es el tiempo. Y para compensar esa falta de ser, solo está el juego del otro, el inefable juego de la religión o de la ética, que algunos llaman modestamente revolución” (“Ética y locura, lenguaje y comunicación” en *Y la luz no es nuestra*, 31).

donde se dice que no los hubo,<sup>157</sup> y ello implica una sólida labor de ataque a la realidad capitalizada y tecnócrata que le rodea.

Esta imagen de quebrantamiento de la conciencia social la traslada Panero a su personaje Snorri, cuando éste al principio del cuento percibe que la llegada del niño anciano suponía una dolorosa cuña en las conciencias de los habitantes de Amlodi, pero es un principio que ya queda de manifiesto en la obra ensayística del autor como objetivo propio.

Lo que Panero pretende con su literatura es agrietar las conciencias de sus lectores, cruzar los límites impuestos por la sociedad de lo que es “normal” o “adecuado” y estirar los márgenes de lo que se considera posible en la “realidad.” Para ello Panero nos introduce con este cuento en un mundo en el que la violencia llega a extremos insospechadamente macabros y donde ocurren, como hemos visto, hechos bastante insólitos. En efecto, el texto abunda en realidades paradójicas que no pretenden más que cuestionar la realidad. En su narración Snorri lleva a cabo un ataque a todo aquello que suponen las bases sociales, culturales e ideológicas de la comunidad en que se encuentra. El narrador hace una crítica implacable al gobierno y las instituciones que lo sustentan, la religión y la puesta al servicio de ésta al poder, la cultura que determina comportamientos genéricos, la familia como institución, etc. En suma, todo aquello que componen las

---

<sup>157</sup> Panero habla, apropiándose de ideas de Ronal D. Laing, en los siguientes términos de la época que le toca vivir: “vivimos en una *Edad oscura*, donde aparece todo lo más como símbolo del mal un manco y donde no hay norma de conducta, o donde esa norma de conducta es todo lo más esa *normalidad* que se constituye como cesación del sentido o como vacío de él, donde lo que pasa, si se quiere que sea símbolo de la salud mental, ha de ocurrir de manera que no pase nada, siendo esto lo que reivindica como valor ético en la locura la llamada *pansignificación* que en ella descubrirá Karl Jaspers: la locura encuentra signos donde se dice que no los hubo” (“Palabra y realidad” en *Y la luz no es nuestra*, 44).

instituciones sociales, constituyendo una crítica que se puede extrapolar geográfica y temporalmente.

La crítica que Snorri presenta es así paralela también a la que Leopoldo María Panero realiza de la sociedad contemporánea, pues, como hemos visto, minan los mismos ejes. Si atendemos a la caracterización que Borges y Vázquez nos habían proporcionado de Snorri Sturluson, (su afán de fijar por escrito las “viejas cosas escandinavas” porque “quizá intuyó la desintegración de aquel mundo en la flaqueza y en la falsedad de su propia vida”<sup>176</sup>), comprenderemos que, en efecto, lo que el Snorri ficticio está verbalizando son precisamente las grietas que hacen que la comunidad de Amlodi se venga abajo, así como su creciente desidentificación con los valores que su comunidad defiende. La conciencia de estas grietas y su consiguiente desidentificación con la comunidad le conducirán a separarse de la misma y a sufrir el ostracismo, de nuevo, una forma de exilio de esta comunidad. La escritura se alza para él, como para Panero, como forma alternativa de reclamar ese reconocimiento del otro y de intentar recuperar la subjetividad perdida por la negación de reconocimiento en la sociedad que le rodea, pero la escritura es también veneno, como aprendiéramos con Platón.

Si bien Snorri no admite la locura como posibilidad para él, sí reconoce haber accedido a la libertad que la misma aporta por otros medios.<sup>158</sup> Ahora bien, esa libertad, ese acceso a la Verdad lleva consigo, paradójicamente, una ineludible esclavitud, una

---

<sup>158</sup> “...dejé perderse a mi pensamiento por un desfiladero en que llovían lágrimas, porque no podía al parecer desembocar en parte alguna, a no ser el suicidio o la locura, imposibles (...) y la segunda alternativa la sentía también como seguramente inviable, porque estaban ya abiertas serenamente en mi cerebro las puertas que la locura hace saltar por la fuerza, y sin poseer su llave de manera que pensé con desespero que aquella conciencia lo podía todo con tal de no salir de ella misma, siendo capaz ya de ocluirse ni tan siquiera por un solo instante de olvido (...) y yo era pues desde ahora el esclavo de una conciencia que no podía perecer, era como un esclavo encadenado a mi alma” (249).

reclusión en sí mismo (“con tal de no salir de ella misma”). La situación que Snorri vive encuentra paralelo en la que el mismo Panero experimenta, pues éste, al igual que Snorri, se ve forzado, en su intento por la supervivencia, a destruir el mundo que le rodea y le aliena e intentar reconstruir otro que le permita recuperar la subjetividad perdida.

Se trata, como plantea Panero en *Y la luz no es nuestra*, de llevar a cabo una reterritorialización que aporte al esquizofrénico su propio espacio. Ese espacio es, como ya he mencionado, el texto mismo. Ahora bien, el quehacer escritural, que comparten autor y personaje, ese terreno de supuesta libertad, es un espacio polivalente. La dialéctica que defiende Panero en sus ensayos al atribuir al descubrimiento del Otro el sentido de la escritura y la solución a la desterritorialización del sujeto calificado de “loco”<sup>159</sup> es, precisamente de lo que parte Derrida en su ensayo crítico al sistema platónico.

En “Plato’s Pharmacy” Derrida argumenta que las oposiciones binarias platónicas, incluyendo la de *pharmakon* como cura y veneno, no pueden sostenerse dada la existencia de puntos de ambivalencia en que los términos mergen. Lo que constituye a algo como verdad es la repetición. La consensualización de lo que se supone verdadero se consigue a través de la circulación. Sin embargo, esa ritualización o circulación es precisamente lo que caracteriza a la escritura como engañosa. El efecto de análisis que ésta genera produce, por medio de la interpretación, la reducción de la escritura a uno de sus elementos, afirma Derrida (99). Panero ilustra las oposiciones platónicas en su cuento

---

<sup>159</sup> “...la psiquiatría, al negar de entrada al loco toda posibilidad de reconocimiento real, y no simbólico, hace para siempre irreconocibles los contornos de su ser. Sin embargo, el sujeto *está ahí* bien como pudiera estarlo en cualquier otro lugar. Y si se quiere sacarle de allí, nos hará falta, aparte de un mínimo de clemencia para sus sueños, un trabajo simbólico o dialéctico que nos permita *reterritorializar* su vida psíquica.” (cursiva del autor, “Miedo y estremecimiento. Temor y temblor” en *Y la luz no es nuestra*,36).

presentando algunos puntos de ambivalencia en que esas oposiciones se unen (anciano-niño, muerto-viviente, etc). Tanto el autor ficcional, Snorri, como el autor real, Panero, son conscientes del *coincidentia oppositorum* que, en términos derridianos, tiene lugar en la escritura. Pero aceptar por completo la indefinición textual con todas sus consecuencias, dejar el texto en el vacío supone aniquilar también la única vía de acceso que Panero tiene al intento de reconstrucción de su propia subjetividad.

Si la identidad, que según Panero es una estructura utópica pero deseable, se articula en el juego del otro, y para él ese juego sólo puede articularse en la escritura, dado su exilio y desterritorialización, es claro que Panero tiene necesariamente que proyectar en la posibilidad textual una función. Esta función es lo que, en medio de la negatividad y destrucción que supone su cuestionamiento absoluto de todo, configura la vía de la reconstrucción, de la restitución de su subjetividad, esa restitución que Kovel mencionaba como necesaria en el esquizofrénico.

El lenguaje y el mundo recreado por Panero en su literatura representan el sufrimiento y la violencia que implica en él la negociación por la que tiene que pasar para intentar abrirse un espacio e inscribirse en la linearidad de la historia literaria. Ciertamente Panero parte del supuesto de que ya todo está escrito y de que lo único posible en literatura es una “corrección de pruebas.” Esto nos lleva al concepto de temporalidad recursiva y a la apropiación que el autor lleva de otros escritores (Platón, Derrida, Lacan, Borges, Poe, etc.). Panero sí se inscribe en las apropiaciones que hace de las obras de otros autores, porque es de ese modo como funciona su noción de dialéctica con el otro. La forma que tiene el autor de “pervertir” los textos ajenos, de imprimirles su sello característico de absoluta negatividad, es lo que, por un lado, colabora a la

restitución de su subjetividad, y por otro, muestra su deseo de hacerse un hueco en la temporalidad lineal que dice rechazar.

Con “Allá donde un hombre muere, las águilas se reúnen” Panero ha problematizado esta paradoja que rige su vida personal y literaria, que en su caso, son una misma cosa, pues él es en tanto que escribe. La influencia de Borges es, como hemos visto, omnipresente en la obra. La relación más inmediata es la apropiación que de su obra *Literaturas germánicas medievales* hace Panero. En concreto, la apropiación que el autor hace del personaje histórico Snorri Sturluson, en quien se proyecta como cronista de una sociedad en decadencia.

La preocupación de Panero por el tema de la locura se manifiesta en la obra, no sólo de forma más patente en el personaje de Sigurd, a quien acaban sacrificando como chivo expiatorio para calmar la cólera divina, sino, y de forma más sutil, a través de Amlodi, que, como hemos mencionado antes, es el nombre del personaje que originó siglos más tarde el Hamlet de Shakespeare. Es así que la mitología nórdica, personajes históricos medievales como Snorri Sturluson y Sigurd Jorsafalari, y el mismo Shakespeare confluyen en la obra de Panero a través de Borges, reforzando esa noción de temporalidad recursiva.

La misma estructura del cuento reincide en la circularidad al remitir con su final al comienzo mismo de la obra. No olvidemos que Snorri es el narrador y que hace un recuento de los hechos a posteriori de que hayan sucedido, y que la criatura que nace de Sorbst y de los Inmortales es precisamente la escritura, es decir, el texto que el lector tiene entre manos. A esa temporalidad recursiva, típica como anunciamos de individuos que padecen esquizofrenia, se contraponen la necesidad de restitución, que impone una

mínima creencia en la inscripción en la temporalidad lineal. Esta es, como veíamos en los otros casos de escritores en exilio, la tensión que caracteriza la escritura de estos autores y su concepto de ellos mismos.

Es el exilio en que se encuentra lo que lleva a Panero, como a Benedetti y a Zoé Valdés, a tener que lidiar con lo que Bhabha llamó “the irremovable ‘strangeness’ of cultural difference.” En su caso, Panero se basa en una metafísica que ha cuestionado sistemáticamente el positivismo, y para ello se ha apoyado en la filosofía que ha generado la posmodernidad en un intento de estirar los límites de la realidad que le limita, oprime y aliena. Al valerse del discurso teórico posmoderno y al incluirlo en sus ensayos de una forma tan abierta, en un intento de cambiar el pensamiento que rige las instituciones que le mantienen aislado, Panero está, como propone Bhabha, articulando el puente entre el discurso teórico y la política.

Los textos de Panero representan la ruptura en la significación del sujeto de la representación, y en este sentido, según Bhabha, su discurso sería un discurso político y público. Pero como anunciara Foucault, los mecanismos de defensa que usa el paciente “enfermo” ante la ansiedad y la alienación, son mecanismos que están históricamente relacionados con esa ansiedad (*Mental Illness and Psychology*, 41), y en este sentido, este vacío abismal al que le lleva la escritura entendida desde la deconstrucción, ese vagar permanente del signo, esa indeterminación que incluye todas y cada una de las posibilidades, acaba paradójicamente no colaborando al proceso restitutivo de su subjetividad.

En su ficción, Panero nos presenta mundos que comprenden una realidad más amplia y abarcadora que la realidad referencial que le exilia, y una realidad que, al mismo

tiempo destruye esa referencialidad. Pero esa destrucción recae en sí mismo porque le sume en un exilio aún más acuciante, el que él más teme: el alejamiento de su lector, la falta de diálogo con ese otro por medio de la escritura. Panero sabe que la escritura es arma de doble filo, sabe con Derrida que es cura y veneno a un tiempo, y a pesar de ser consciente de esto y de plasmar esa conciencia en el texto, necesita pensar en la escritura como única vía de dar circulación social al entorno desterritorializado del loco. Sabe de la necesidad de romper los límites que encuadran la realidad, pero en el intento por romperlos se acoge, inevitablemente a la sistematicidad de la dialéctica.

The leaves of writing act as a *pharmakon* to push or attract out of the city the one who never wanted to get out, even at the end, to escape the hemlock. They take him out of himself and draw him onto a path that is properly an exodus (Plato's Pharmacy 429-30).

Desde ese éxodo el escritor se sabe preso en las tensiones que su propia escritura genera, y se abandona a la misma, coincidiendo con el abandono del personaje principal de Borges en “La escritura del Dios.”<sup>160</sup> Panero es la personificación del signo que vaga, es eterno errante que se repite, que clama un espacio, un padre, un origen, un territorio.

---

<sup>160</sup> Tzinacán, tras haber comprendido que en las manchas del tigre radicaba el mensaje secreto de la divinidad, y habiendo descifrado el mismo, concluye con unas palabras que bien podría apropiarse Panero: “Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre *ha sido él* y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad” (“La escritura del Dios” Tomo I, 599).

## **5. Conclusión**

Mario Benedetti, Zoé Valdés y Leopoldo María Panero comparten, como hemos visto, una experiencia de exilio que les ha hecho replantearse su identidad en base a la dislocación en las coordenadas espacio-temporales. En el análisis del concepto de la identidad hemos observado en las obras sobre el tema del exilio de estos tres escritores un ensalzamiento de la individualidad y el consiguiente rechazo de la inscripción de su propia identidad en el marco de discursos colectivos. Esto, especialmente en el caso de Valdés y Panero, se relaciona directamente con el descrédito que los grandes discursos han sufrido en la posmodernidad –factor que no ha ocurrido de forma repentina ni aislada-- y que afecta en gran medida la actitud que estos escritores han adoptado ante cuestiones de carácter político, así como su compromiso ético como intelectuales.

Dado que los tres se mantienen activos en su producción, es necesario poner las obras de Benedetti, Valdés y Panero en el contexto de la serie de cambios que han transformado la vida política, social, cultural y económica después del fin de la Guerra Fría. Es decir, se hace necesario contextualizar a estos autores en el fenómeno que se ha dado en llamar “globalización.” Las transformaciones que han tenido lugar en el ámbito político-social inciden también en el plano de lo individual, y exigen además un cuestionamiento teórico de los conceptos de nación, cultura y subjetividad; cuestionamiento éste que es similar al que estos escritores han llevado a cabo en el intento de reconstruir su identidad personal mediante sus diferentes experiencias de exilio.

En las obras de los tres autores hemos observado la ruptura en la significación del sujeto de la representación, lo cual convierte sus textos en espacios de negociación en los cuales se aprecia la confluencia de política y discursividad teórica. Tras el detallado análisis de las obras de estos autores en las que aparece el tema del exilio, el objetivo de las páginas siguientes es comentar las conclusiones extraídas de estos análisis a la luz del contexto político-social y cultural contemporáneo. La perspectiva que nos ofrece la reciente discursividad de la globalización y sus consecuencias favorece la reevaluación en retrospectiva de las obras de estos autores y, al mismo tiempo, la consideración del fenómeno del exilio como anticipador de cambios radicales en la concepción epistemológica de tiempo, espacio, identidad y nación.

Mario Benedetti, Zoé Valdés y Leopoldo M. Panero producen parte de su obra en un espacio de tiempo que se podría describir como bisagra entre una serie de fenómenos y la articulación discursiva de los mismos en toda su magnitud. Tenemos en los años setenta y ochenta el desarrollo de toda una discursividad sobre la otredad en el plano teórico, la caída en el marco político del concepto de nación-estado en el mundo occidental, el descrédito de los grandes discursos en el plano de la filosofía, y la transformación en las relaciones internacionales tras la caída del Muro de Berlín. Por otra parte, se ha dado recientemente la articulación teórica de lo que se conoce como fenómeno de la globalización en todas sus posibles aplicaciones: filosófica, política, económica, cultural, etc. Este discurso, que ha empezado a desarrollarse recientemente, se emplazó primero en el fenómeno de la posmodernidad. Es en la década de 1980 cuando empiezan a surgir aplicaciones de la posmodernidad en diferentes ámbitos disciplinarios. Por ejemplo, J. F. Lyotard con su temprano *The Postmodern Condition*,

publicado originalmente en francés en 1979; Linda Hutcheon con *The Politics of Postmodernism* (1989); Heller y Fehér con *The Postmodern Political Condition* (1989), Richard Allan Smith *After postmodernism: education, politics, and identity* (1995), por nombrar sólo unos cuantos. Hoy en día la discursividad sobre las transformaciones que han tenido lugar en los últimos treinta años en el mundo occidental, que han afectado ineludiblemente las otras regiones del mundo, se articula en torno al término globalización, un fenómeno que, como afirma Zaki Laïdi, es versátil en exceso:

Because globalization has no virtue of prescription –even less of prediction— beyond market efficiency, it lends itself to all sorts of deviations that no actor can condemn as excessive or reprehensible. (...) The great challenge of globalization thus stems from our difficulty in objectifying it, in interpreting it to ourselves, in investing ourselves in it personally, emotionally and collectively, other than from economic necessity. (6)

Pero las transformaciones sociales siempre se producen con bastante antelación a su articulación discursiva. El análisis de las obras y de las experiencias de exilio de estos tres autores nos conduce a concluir que las tensiones y paradojas que hemos puesto de manifiesto en los tres casos piden la conformación teórica de lo que Bhabha llama “tercer espacio de enunciación”:

The pact of interpretation is never simply an act of communication between the I and the You designated in the statement. The production of meaning requires that these two places be mobilized in the passage through a Third Space, which represents both the general conditions of language and the specific implication of the utterance in a performative and institutional strategy of which it cannot ‘in itself’ be conscious. What this unconscious relation introduces is an ambivalence in the act of interpretation. (*The Location of Culture*, 36)

Teniendo en cuenta los importantes cambios que han ocurrido en las últimas décadas, y a la luz de las ideas de escritores como Mignolo y Bhabha, entre otros, me propongo comentar, a manera de conclusión, cómo las obras analizadas de estos tres autores, en su experiencia de exilio, apuntan hacia la necesidad de crear un nuevo espacio de enunciación.

Mario Benedetti en sus ensayos y entrevistas ha mostrado siempre una concepción de la realidad social en términos clasistas, con la atribución del poder a una clase en concreto: la clase alta. Esto se aprecia claramente en las siguientes afirmaciones:

Es indudable que la gran consumidora comercial es la clase media. Por formación o por cautela, el obrero es menos sensible a la persuasión publicitaria. La clase alta sí adquiere muchos bienes materiales, pero constituye una élite de privilegio, y en consecuencia es menos numerosa. (...) Para el hombre que tiene dinero, y por lo tanto poder, la vida es facilidad, diversión, confort, estabilidad. (...) [el consumismo] intenta convencernos (apuntando la persuasiva empresa con imágenes seductoras y estribillos pegadizos) de que esa clase es la *superior*, la que indefectiblemente tiene el poder, la que en definitiva *decide* (*Algunas formas subsidiarias...*, 56-57, cursiva del autor).

En este mismo ensayo, que data de 1979, Benedetti acusa, sin embargo, un creciente deseo de evasión en la sociedad de la época, lo cual muestra sensibilidad ante la serie de cambios que comienzan a tener lugar. Refiriéndose a esa evasión afirma:

Motivos no faltan, claro, en cualquiera de nuestros países: la violencia diaria (que no es sólo la de los tiros, sino también la que imponen el hambre, la miseria, el desempleo, la escasez de vivienda, distintos tipos de mordaza, etc.) con su correspondiente cuota de inseguridad; la corrupción y sus tentaciones; la ley de la selva de las grandes ciudades, con su inhumana competencia para sobrevivir; el desencanto frente al derrumbe de ciertos mitos, todo ello produce una cadena de frustraciones individuales y colectivas que generan un comprensible inconformismo, canalizable hacia dos rumbos: la rebeldía o la fuga. (...) Quienes eligen la evasión provienen por lo general de capas sofisticadas de la sociedad (27-28).

La caracterización que Benedetti presenta de los problemas sociales de finales de los años setenta, puede sonar un tanto maniquea al lector contemporáneo, pero responde no sólo a una concepción marxista, como hemos anunciado anteriormente, sino también a la atribución del poder a una clase política en concreto y a la división del espacio geopolítico en términos binarios: países comunistas y capitalistas, con la localización del poder en cada uno de estos frentes en una nación concreta, los Estados Unidos y la entonces Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). A pesar de ser consciente de la creciente importancia del factor socio-económico en la constitución de las clases sociales, Mario Benedetti sigue pensando en términos de clases políticas, y eso bastantes años después de que en 1914 Max Weber anunciara el fin de las mismas con el surgimiento del factor socio-económico como determinante socialmente y con la universalización de las relaciones de mercado (*Economy and Society*, Vol I, 302-305).<sup>161</sup>

Otra causa que explica el fin de las clases políticas, según apuntan Fehér y Heller, es la universalización de la democracia que, precisamente en este período, década de los años setenta y ochenta, brilla por su ausencia en países como Argentina, Brasil, Chile y Uruguay. En un momento en el que el mundo se divide geopolíticamente en países comunistas y capitalistas, el capital occidental, sobre todo estadounidense, se desvía hacia países de Latinoamérica --en forma de grandes empresas corporativas-- con la justificación de traer el desarrollo a los países subdesarrollados. Se trata de un momento en el que Occidente tiene en el punto de mira el comunismo como enemigo del sistema

---

<sup>161</sup> Como bien señala Rafael Rojas en su ensayo "La venganza del paisaje," Max Weber emplaza la tarea del intelectual en el marco de la ética al asignar a éste la obligación de desarrollar un sentimiento de responsabilidad en los ciudadanos, algo que coincide con la tarea que Benedetti se impone como intelectual.

capitalista, sin poder olvidar, por otra parte, la fuerza que los movimientos comunistas en estos países latinoamericanos estaba cobrando. Considerando estas circunstancias, se puede comprender la forma en que Occidente se valió de la defensa de los derechos humanos como instrumento para la promoción de la democracia liberal contra el comunismo (Mignolo, 738).

Con la creciente organización social en base a clases socio-económicas, el marco discursivo en el que Benedetti sitúa su compromiso ético como intelectual, basado en la supremacía de clases políticas, acaba quedándose obsoleto. Este cambio en el plano de lo político tiene su correspondencia en el ámbito discursivo en el abandono de los grandes discursos teleológicos, que al mismo tiempo se refleja en un rechazo hacia cualquier política con tintes redentores (Heller y Fehér, *The Postmodern*, 3). En su exilio en países latinoamericanos, marcado sobre todo por su estancia en Cuba, Benedetti refuerza su compromiso ético desde la defensa de una hermanada cultura latinoamericana:

Empieza a verificarse una operación de ósmosis, un trasiego de culturas nacionales que, sin perder sus rasgos propios, van impregnando las culturas hermanas. Por lo pronto, el conocimiento mutuo significa una revelación, una conquista, para un continente que fue deliberadamente organizado –por los sucesivos imperialismos-- en compartimentos estancos, todos y cada uno convenientemente aleccionados para la xenofobia (*Algunas formas subsidiarias*, 79).

Cuando Mario Benedetti llega a España en 1980 se encuentra con un país al final de un período de transición política hacia la democracia. Tras la larga dictadura franquista, en España se instaura un gobierno democrático de centro que tiende a la implantación de un modelo político neocapitalista. Incluso con el partido socialista (PSOE), que habría de suceder al de centro en los años posteriores, la tendencia fue al desarrollo de una economía capitalista en España que pusiera a la nación a la par del resto de los países

Europeos. Esta tendencia en la consolidación de una democracia en el panorama político español viene a ilustrar lo que Ferenc Heller y Agnes Fehér afirman:

For in our firm view, it is not only the development of capitalist economic organization plus industrialization that creates democracy (as its own 'super-structure'): the interrelationship works the other way round as well. The existence of socio-economic classes is just as much a precondition, as it is a result of industrial development, the capitalization of the world, and democracy as a universalistic project (*Eastern Left, Western Left*, 210).

En España Benedetti se enfrenta a una sociedad que experimenta el creciente debilitamiento del comunismo y un notable afán por abrir sus fronteras a la Europa occidental, donde la conceptualización del estado como una agencia clasista queda obsoleta y en necesidad de una reconsideración que contemple el complejo panorama social y político a que se enfrentan España y Europa.

En este contexto la ética de responsabilidad que Benedetti adopta, tan de acuerdo con la que Max Weber propone, no da cuenta de la magnitud de las transformaciones que tienen lugar en el marco político-social. En *The Postmodern Political Condition* Heller y Fehér explican bien lo inadecuado del acercamiento de Weber, quien, basándose en la propia ética, no puede dar cuenta de qué consecuencias de la acción política son buenas o deseables y cuáles no (62):

(...) Weber himself made his own decision *not* from the position of his own theory, the 'ethic of responsibility', but from the position of a *political (and moral) principle* which he believed to be *valid*, and not simply successful. (...) Taking responsibility for consequences presupposes a *prior* distinction on a basis *other* than that of the 'ethic of responsibility' (cursiva de los autores, 63).

La novela *Primavera con una esquina rota*, augurio del Plebiscito en Uruguay y del fin de la dictadura, es muestra del compromiso ético de Benedetti pero, como hemos apuntado, la novela deja patente la tensión que el sujeto experimenta en su experiencia de

exilio. La reevaluación de su identidad como ser nacional y el enfrentamiento a la serie de transformaciones polifacéticas que experimenta en su período de exilio marcan en esta novela de Benedetti la presencia de tensiones que problematizan la naturaleza del compromiso ético del autor. Ahora, más de veinte años después de la publicación de *Primavera con una esquina rota*, es posible enmarcar las paradojas que presenta el discurso de Benedetti en lo que Bhabha llama “tercer espacio de enunciación” o en el “cosmopolitanismo crítico” de que habla Walter Mignolo. A esto volveremos un poco más tarde.

Como hemos venido anunciando, el caso de Zoé Valdés es diferente, en parte porque su obra se basa en la conciencia de la disociación entre significado y discurso político. La permanencia del régimen totalitario castrista que ha cerrado a Cuba al resto del mundo, no ha evitado, sin embargo, que en la isla se fragüe el descrédito de la discursividad retórica revolucionaria, lo cual, por otra parte, es también una manifestación de la pérdida del telos y del rechazo de las grandes narrativas en la posmodernidad. En 1989 Cuba sufre severamente las consecuencias de la caída del régimen soviético en Europa, y queda sumida en un período de profunda crisis que se ha conocido como “período especial” en la historiografía de la isla. Este período, que comienza a finales de la década de los ochenta, coincide con el inicio de la carrera de Valdés como escritora. Según Rafael Rojas, el comunismo totalitario --y Cuba no es una excepción-- produce la “supresión social de la responsabilidad moral” (58-59), pero para que esta idea se asiente en Occidente Europa tiene que enfrentarse a los horrores del comunismo tras la caída del muro de Berlín. Este hito histórico que da paso a lo que se conoce como sociedad “poscomunista” favorece también el desarrollo de una memoria

crítica que se encarga de reivindicar la responsabilidad moral perdida en el discurso totalitario:

Por medio del recuerdo de sí, de su lugar bajo el poder, el escritor, el artista, el académico complacen o, por lo menos, alivian una subjetividad humillada en el pasado y alienada en el presente. Esa vigilancia contra el olvido, que aspira a cerrar, mas no a borrar, las cicatrices de la barbarie, responde a una Política de la Memoria ubicada más allá o más acá de las políticas partidarias y muy cercana a ese ‘poder ético’ del que hablara Max Weber (Rojas 58).

Es la huella de esa “Política de la Memoria” la que se aprecia en la obra de Valdés. La autora siente la necesidad de todo exiliado de denunciar esa falta de ética en la realidad actual de Cuba y lo hace desde ese movimiento pendular anunciado en su obra. En su acercamiento geográfico a la isla Valdés presenta a sus personajes con la perspectiva que ofrece esa memoria crítica. Se trata de desvincular la “subjetividad humillada” del discurso colectivista revolucionario mediante el proceso de la escritura, y de hacerlo, no ya sólo con personajes que, como la misma autora, se encuentren exiliados –de eso se encarga en las novelas que atienden al movimiento de alejamiento de Cuba--, sino también de poner esa mirada crítica e individualizada en los ojos del cubano que aún reside en la isla. Y es que el discurso contra-hegemónico también precisa de una estrategia geográfica.

El discurso del exiliado cubano es generalmente anticastrista, pero Valdés usa en las novelas analizadas, aquéllas que sitúa en la Isla, una primera persona que acerca la experiencia de sus protagonistas a su propia experiencia pasada. Y la manifestación de esa memoria crítica se realiza sin la grandilocuencia prometeica del discurso revolucionario, sin la fe ciega en un futuro intangible anunciado por la Revolución, y más

bien desde la inmediatez de la intrascendencia que otorga el presente mismo, lo cual sitúa a la autora en la temporalidad característica de la era posmoderna.

El discurso novelístico de Valdés se emplaza en la profunda preocupación “por la inmediatez de la experiencia humana” (José Manuel Prieto, 79). Este ensalzamiento del deseo individual que se observa en Valdés, materializado desde un discurso en primera persona, acerca a la autora a esa responsabilidad weberiana que también se aprecia en Benedetti. Emilio Ichikawa afirma al considerar el futuro de Cuba: “Entre la isla del día de antes y la isla del día después existe un espacio y un tiempo cero de donde sale la voz en primera persona” (127). Es en ese espacio y tiempo cero donde se sitúa la obra de esta autora cubana.

La diferencia entre el compromiso ético que se impone Benedetti y el que presenta Valdés radica en el rechazo por parte del primero de privar su experiencia y su discurso de trascendencia, y en la necesidad por su parte de tratar de proyectar un futuro para el uruguayo de a pie. Este intento acaba resultando fallido, como hemos podido comprobar por medio de su personaje Santiago. Valdés, por el contrario, que ya de principio parte del descrédito de los discursos políticos, deja también patente la conciencia del carácter de invención de la identidad. La autora sabe que se crea, como sus propias protagonistas, por medio de la escritura. La constante invención de la individualidad le permite a Valdés reconstruir un espacio similar al espacio redentorio de Benedetti, pero sin llegar a serlo. Esto es lo que la acerca a Panero. Por medio de la apropiación de las voces de sus antecedentes (cubanos y no cubanos) la autora da voz a una subjetividad alienada, una voz, que aunque pretenda trascender mediante la escritura,

no puede abarcar más que el presente inmediato. Un fragmento de “Libertad y filosofía”

de Ichikawa ilustra muy bien esta complejidad en Valdés:

Yo soy lo que fui y soy lo que seré. Tanto en el pasado como en el futuro me habitan multitudes. Soy muchos en una batalla donde ninguno vence. Soy muchos en plenitud. Así que, aun cuando elija la primera persona del singular para expresarme, mutilo un coro para exhibir una voz. La autoinvención de uno mismo como sujeto es consciente, intencional, pero escapa al control racional (127).

En este volcarse en la escritura y sobre todo, en ese escape del control racional, es que la obra de Valdés y la de Panero convergen. Lo que inserta el elemento paradójico o irracional en estos dos escritores es la fe en la escritura desde una subjetividad plenamente posmoderna. En Valdés esta paradoja se manifiesta en ese movimiento pendular a través de una literatura que muestra, según Rojas, la “redención de la Geografía,” creando lugares donde habitan sujetos movidos por el principio del deseo. Esto responde a un concepto de literatura como arma que protege al sujeto contra la Historia, idea que viene, afirma Rojas, de una tradición y herencia nihilista por dos siglos de frustración política en Cuba (“La venganza del paisaje,” 64).<sup>162</sup>

En el caso de Panero la paradoja se manifiesta en su lucha desde la escritura contra la institución psiquiátrica que le recluye alienado, y por extensión contra la sociedad tecnócrata y capitalista que defiende y mantiene la metafísica logocéntrica que subyace a la psiquiatría como ciencia. “Allá donde un hombre muere, las águilas se reúnen” se publica en 1976, sólo unos años más tarde de que Derrida publicara “La farmacia de Platón” en francés en la revista *Tel Quel* (1968). Panero, quien como hemos

---

<sup>162</sup> A pesar de que Valdés tiene obras de marcado carácter nihilista, por ejemplo, *La nada cotidiana*, en el tono general de su obra no abunda el nihilismo, aunque sí el sarcasmo y la actitud posmoderna.

visto sigue muy de cerca la deconstrucción, augura ya en este cuento temprano una poética que le acompañará en su carrera literaria en todas sus manifestaciones. En los textos ensayísticos que hemos comentado, que datan de los años noventa (*Y la luz no es nuestra*:1993 y *Mi cerebro es una rosa*: 1998) vemos cómo Panero ataca frontalmente la psiquiatría y cualquier práctica institucionalizada, y representa la destrucción del mundo que le rodea para crearse e inventarse en su obra por medio de la palabra, por medio del palimpsesto. Panero remite constantemente a su máscara de loco y se construye desde la conciencia de su locura.

En una de sus más recientes publicaciones, *Prueba de vida. Autobiografía de la muerte* (2002) encontramos al mismo Panero que hemos venido leyendo en los últimos treinta años: un Panero en lucha --con el mundo y consigo mismo- quien, en la temporalidad reiterativa que le caracteriza como esquizofrénico, viene a reunir en ésta su autobiografía todos sus tópicos más comunes, reforzando y actualizando de nuevo su total y absoluta ambivalencia, presente ya desde el título mismo. Así, leemos referencias en este texto al cuento que hemos analizado,

Fondo del vaso, fondo de la ruina, desesperación en la desesperación, más allá de la desesperación: ¡oh!, yo que fui rey de la palabra. ¡Ah!, esclavo de las palabras, mercader de Odín, ¡ah! Wotan el invencible, guerrero como yo y por lo tanto asesino, que por cierto es el insulto que más me duele... (70).

Encontramos también frases que lo sumen en el más profundo nihilismo: “Yo soy sólo entre colillas, soy la ceniza del poema en el que no creo, soy la ceniza del verso y del poema, soy el que vive sin tener ya sentido...” (55); y leemos también afirmaciones que provienen de la necesidad de un atisbo de esperanza:

“...mientras hay guerra hay esperanza, puedo ganarme el premio Nobel, y si no

volver a reptar húmedamente por la página, esperando el final de la condena”

(75). Pero todo ello se presenta desde la certeza de saberse un ser textual:

¿Quién soy yo sin un asidero simbólico, sin una palabra, sin un concepto? (...) Como decía Nietzsche, yo soy Napoleón, yo soy César Borgia, yo soy Madame Bovary, yo soy Flaubert, todos los nombres de la Historia soy yo; bien como diría Pound: I thought I was a villon [sic], I was Arnaut, but just an instant and the flame was gone, ‘yo soy todos los nombres de la literatura, yo soy la literatura y yo soy san Juan (80, 83).

Panero vaga, como dijimos, entre la vida y la muerte, como el título de su autobiografía reciente indica. Y no podía ser de otra forma si ya desde la publicación de “Allá donde un hombre muere...” su identificación con la palabra escrita le lleva a afirmar, inspirado en Derrida, que él es al tiempo cura y veneno, y a saberse destinado a una eterna desterritorialización, al constante y más radical exilio. El intento de destrucción de todo lo que le rodea conduce a Panero a auto-reconstruirse desde la negación de todo lo externo por medio de la escritura. Pero por medio de una escritura que también denota un afán de reconocimiento por parte del otro, y sobre todo, un deseo de transformar la concepción social de la locura.

Se trata pues de tres autores que se inscriben en su obra, creándose constantemente en ese espacio y tiempo cero que menciona Ichikawa (127). Pero las obras de Benedetti, Valdés y Panero, desde el discurso de la individualidad que ellos crean, reclaman al mismo tiempo la inscripción del desterritorializado en la discursividad pedagógica lineal de que habla Bhabha:

the continuist, accumulative temporality of the pedagogical, and the repetitious, recursive strategy of the performative. It is through this process of splitting that the conceptual ambivalence of modern society becomes the site of *writing the nation* (*The Location of Culture*, 145).

Es en el desajuste entre esas dos temporalidades donde se sitúa la obra de estos escritores.

Los movimientos migratorios masivos de las últimas décadas han desembocado en la creación de políticas de control migratorio por parte de los países occidentales. Con la generalización de los desplazamientos y de la experiencia contradictoria de los millones de inmigrantes/exiliados/refugiados políticos, éstos se han abierto ya un espacio físico en Occidente. Se trata de una presencia que precisa de manera más urgente la articulación teórica de ese “tercer espacio de enunciación”, o del concepto de “cosmopolitanismo crítico” que Walter Mignolo ha acuñado recientemente.<sup>163</sup>

Este giro que se está llevando a cabo en parte del discurso teórico se caracteriza, entre otras cosas, por la consideración de la otredad desde una perspectiva relacional, y no tanto desde un punto de vista inclusivo o exclusivo de los márgenes. Esto último supondría atribuir a esos grupos, a ese “otro no occidental”, un discurso disciplinario y normalizado. De lo que se trata, sin embargo, es de situarse entre una presencia subjetiva ontológica y una mutualidad ética, no de elegir entre uno y otro (Bhabha, “On Cultural Choice”, 192). Se trata de crear un espacio teórico que responda a esa “presión ética” que menciona el mismo Bhabha:

What remains to be thought is the *repetitious* desire to recognize ourselves doubly, as, at once, decentred in the solidary processes of the political group, and yet, ourself as consciously committed, even individuated, agent of change –the bearer of belief. What is this ethical pressure to ‘account for ourselves’ –but only *partially*—within a political theatre of agonism, bureaucratic obfuscation, violence and violation? (*The Location of Culture*, 65).

---

<sup>163</sup> También Derrida menciona la urgencia de articular este espacio teórico en su obra *On Cosmopolitanism and Forgiveness*, y la necesidad de que este espacio teórico tenga también un carácter político: “... a theoretical task indissociable from its political implementation --a task which is all the more imperative given that the situation is becoming ever more bleak with each passing day” (9).

En su artículo “The Many Faces of Cosmo-polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism” Mignolo plantea la necesidad de reconceptualizar el término “cosmopolitanismo” en relación con la globalización, de hacerlo desde el punto de vista del colonialismo, y contemplando las coordenadas espacio-temporales: “It should be conceived historically as from the sixteenth century until today, and geographically in the interplay between a growing capitalism in the Mediterranean and the (North) Atlantic and a growing colonialism in other areas of the planet” (723). La diferencia principal que este autor establece entre los términos globalización y cosmopolitanismo es que el primero es un conjunto de diseños para manejar el mundo, mientras que el segundo es una serie de proyectos para conseguir una convivencia planetaria (721). Según Mignolo, el cosmopolitanismo crítico es el proyecto necesario en un mundo transnacional y posnacional como el que vivimos ahora, y es aquél que se sitúa en lo externo a la modernidad:

By *exteriority* I do not mean something lying untouched beyond capitalism and modernity, but the outside that is needed by the inside. Thus, exteriority is indeed the borderland seen from the perspective of those “to be included,” as they have no other option. Critical cosmopolitanism, in the last analysis, emerges precisely as the need to discover other options beyond both benevolent recognition (Taylor 1992) and humanitarian pleas for inclusion (Habermas 1998). Thus, while cosmopolitan projects are critical from inside modernity itself, critical cosmopolitanism comprises projects located in the exteriority and issuing from the colonial difference (724).

Desde que surgieran en la teoría discursos que contienen el tema de la otredad, en cualquiera de sus acercamientos (psicoanálisis, deconstrucción, (pos)colonialismo, posestructuralismo, estudios culturales, (pos)feminismo, multiculturalismo, etc.) se ha notado como elemento subyacente a esos planteamientos teóricos cierto “discurso moral”

(Heller y Fehér)<sup>164</sup> o “humanismo” (Iván de la Nuez). El tono moral que se aprecia en la discursividad occidental puede, indudablemente, asociarse a la “presión ética” a la que refiere Bhabha.<sup>165</sup> Este elemento, que coincide en nuestros autores con la manifiesta necesidad de defender la democracia en su país desde una memoria crítica, o de defender su condición de esquizofrénico en el caso de Panero, nos insta a plantearnos los presupuestos teóricos desde los que articulamos discursos “sobre” grupos marginados. Y, como venimos anunciando, es precisamente en la agencia de ese discurso en donde radica el problema.

Las obras analizadas de estos autores nos han conducido, en primer lugar, a analizar el efecto de la dislocación espacio-temporal experimentada por los exiliados. Es dicha dislocación lo que ha forzado a estos escritores a aceptar la ambivalencia en la consideración de su subjetividad. Desde este punto de partida se puede afirmar que estas obras son anticipatorias de un fenómeno social que tiene repercusiones directas e inmediatas en el ámbito discursivo: los desplazamientos masivos a países considerados del primer mundo, y la consiguiente reconsideración en el plano teórico de conceptos como “nación” o “identidad.”

---

<sup>164</sup> Afirman estos autores en *The Postmodern Political Condition*: “Although generally speaking the atmosphere of the postmodern political condition is not conducive to universals, moral discourse is nevertheless still going on in its niches and *intermundia*. From such discourses (in the plural) certain moral principles of democratic politics can indeed be extracted...” (10). “...we embark on a quest for the ties which are still capable of holding our world together, for an ethos which, we surmise, might have outlived the process of fragmentation and which could serve as an antidote to the cynicism of absolute relativism” (12).

<sup>165</sup> Curiosamente, Iván de la Nuez considera este humanismo en Cuba como elemento necesario en su visión de la futura isla. De la Nuez afirma sobre la condición cubana en su artículo “El Hombre Nuevo ante el otro futuro,” publicado en *Cuba y el día después*: “Acaso lo interesante de esta condición futura se deba, entre los cubanos, al resurgir de un tipo de humanismo, pero sin las coartadas que el existencialismo, el marxismo o el liberalismo propusieron para él. Se trata de un humanismo en el cual la elección y la experiencia prevalecen por encima de la esencia –fija e invariable– con la que suelen teñirse las identidades nacionales, entre ellas la cubana” (19).

Partir del análisis de metáforas espaciales (exilio, insilio, desexilio, desterritorialización, etc) en la consideración de la identidad en las obras de estos autores, nos ha conducido a una discusión de carácter ético: qué lugar ocupan las minorías en la discursividad occidental. Es decir, la consideración literaria del tema del exilio ha desembocado en la discusión de los dilemas morales que surgen de la diversidad cultural que caracteriza la sociedad del siglo XXI.

Como afirma Mignolo, hoy son esas voces que llegan a Occidente las que activamente entran en la discursividad: “Inclusion is always a reformative project. Bringing themselves into the conversation is a transformative project that takes the form of border thinking or border epistemology...” (736). La “exterioridad” que menciona Mignolo en su artículo, como necesaria en el concepto de “cosmopolitanismo crítico,” así como el concepto de “tercer espacio de enunciación” de que habla Homi Bhabha, responden a esa lacra en la discursividad occidental sobre ‘el otro’ que varios intelectuales han anotado ya.<sup>166</sup>

El desplazamiento en lo discursivo hacia esa ‘otredad’ tiene quizá como acontecimiento histórico simbólico la caída del Muro de Berlín; así lo expresa Iván de la Nuez en *El mapa de sal*.<sup>167</sup> Pero lo que queda de manifiesto es que a estas voces que

---

<sup>166</sup> Sol Yurick, por ejemplo, en su artículo “The emerging Metastate versus the politics of ethno-nationalist identity” caracteriza el discurso y pensamiento occidental de imperialista (211) y nota también lo inadecuado de los discursos multiculturales: “However, this orgy of harmonic unification, celebrated on the paradisiacal, *offshore*, blessed isles of finance, is counterpointed by a dangerous disharmony on the ‘bottom.’ Virulent nationalisms have been awakened from their long, enchanted slumber giving rise to an orgy of multi-cultural, ethno-entropic, postcolonialist politics of ‘identity.’ But what does ‘identity’ in this context mean?” (205).

<sup>167</sup> “Occidente amanece cada día con esas inundaciones anegando su propio jardín, invadidos sus espacios y teorías. De repente los seres y formas estéticas o religiosas que provienen del Este, las balsas cubanas o haitianas en el estrecho de La Florida, los espaldas mojadas en la frontera entre Estados Unidos y México,

llegan a Occidente de otras geografías les falta un espacio teórico desde el cual poder articularse a sí mismas, con la magnitud de su experiencia paradójica de vida entre dos tiempos y dos espacios. Un espacio discursivo, como afirma Mignolo, que no base su política en nociones de inclusión o exclusión, sino en el que ellos sean los propios agentes de articulación.

Los tres autores que nos han ocupado, cada cual desde su idiosincrasia, toman la escritura como espacio donde reinventar constantemente una subjetividad que saben relacional y en perpetuo cambio. La temporalidad a la que se ven sometidos externamente desde sus exilios es aquella que no les permite articular una visión futura ni una identidad fija. En esto vemos el impacto que han tenido en ellos los acontecimientos sociales, políticos y culturales que han caracterizado las últimas décadas del siglo XX ( la fragmentación discursiva y la consiguiente pérdida del centro o ‘telos,’ la pérdida de fe en los grandes discursos totalizadores; la caída del concepto de nación como portador de seguridad y significado; el decaimiento de los discursos colectivos y el surgir de un discurso individual; el cambio de sociedades clasistas a sociedades basadas en aspectos socio-económicos; etc.). Las obras analizadas son muestra discursiva que ejemplifica la experiencia ambivalente y contradictoria del ser en exilio en la segunda mitad del siglo XX. Estas obras son, así mismo, respuesta a esa “presión ética” que persigue al exiliado. Desde el discurso teórico que ahora se comienza a fraguar en figuras como Bhabha o

---

las pateras que arriban a las costas españolas, los albaneses en Italia, comienzan a interceptar el territorio occidental y, de paso, las redes que constituyen su circuito cultural. La caída del Muro de Berlín es esa especie de estampida cuyos efectos físicos y culturales nos han abocado, con toda contundencia, al paisaje desnudo de la intemperie del mundo” (16-17).

Mignolo, parece necesario visitar textos que, como los de estos autores, ponen de manifiesto la experiencia paradójica de la consideración de la subjetividad.

El reconocimiento de la importancia del carácter ambivalente de esta experiencia y de la inadecuación del discurso teórico existente hasta el momento suponen un primer paso para la consolidación de un ámbito discursivo que contemple (no que resuelva) los aspectos contradictorios de esta experiencia, y que colabore a unir la discursividad con la acción política.

## Bibliografía

### 1. Bibliografía teórica

Aciman, André (ed.). *Letters of Transit. Reflections on Exile, Identity, Language and Loss*. New York: The New Press, 1999.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso 1991. (Revised edition)

Avelar Idelber. "Restitution and Mourning in Latin American Postdictatorship" *Boundary* 2 26.3 (1999): 201-224  
<http://muse.jhu.edu/journals/boundary/v026/26.3avelar.html>

Bakhtin, M.M. *Speech Genres and Other Late Essays*. Eds. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin : University of Texas Press, 1986.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.

--- --- --- "Interrogating Identity" en A. La Vonne Brown Ruoff and Jerry W. Ward Jr. *Redefining American Literary History* MLA.

--- --- ---- "On the Irremovable Strangeness of Being Different" en PMLA.113  
 Jan-May 1998: 34-39.

--- --- --- “On Cultural Choice” en *The Turn to Ethics*. M.Garber, B. Hansen y R.B. Walkowitz (eds.) New York and London: Routledge. 2000.

--- --- ---, Sheldon I. Pollock, Carol A.Breckenridge y Dipesh Chakrabarry.

“Cosmopolitanisms” en *Public Culture* 12.3 (2000) 577-589. Duke University Press.

[http://muse.jhu.edu/journals/public\\_culture/v012/12.3pollock02.html](http://muse.jhu.edu/journals/public_culture/v012/12.3pollock02.html)

Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1994, 22.

Brennan, Timothy. “The National Longing For Form” en Homi Bhabha (ed.) *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990: 44-70.

Debray, Regis. “Marxism and the national question” *New Left Review*, no. 105, Sept-Oct. 1977.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Mille plateau*. Paris: Editions de minuit. 1980.

Derrida, Jacques. *Dissemination*. The University of Chicago Press: Chicago, 1981.

--- --- --- *On Cosmopolitanism and Forgiveness. Thinking in Action*. London and New York: Routledge, 2001.

- Foucault, Michele. *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason.*  
New York, NY: Pantheon Books, 1965
- --- --- *Tecnologías del yo y otros textos afines.* Barcelona: Ediciones Paidós  
Ibérica. 1990.
- --- --- “What is an Author” en *Language, Counter-Memory, Practice: Selected  
Essays and Interviews.* Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1977.
- --- --- *Mental Illness and Psychology.* Berkeley: University of California Press,  
1987.
- García Moreno, Laura y Pfeiffer, Peter C. *Text and Nation.* Columbia: Camden House.  
1996.
- González Echevarría, Roberto. “Literatura y exilio: Carpentier y *El derecho de asilo*” en  
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/>
- Hall, Stuart and Paul Du Gay (Eds.). *Questions of cultural identity.* London ; Thousand  
Oaks, Calif. : Sage, 1996.
- Heller, A. & Fehér, F. *The Postmodern Political Condition.* New York: Columbia  
University Press, 1988.
- --- --- *Eastern Left, Western Left. Totalitarianism, Freedom and Democracy.*  
New Jersey: Atlantic Highlands, Humanities Press International,  
1987.

Ilie, Paul. *Literature and Inner Exile. Authoritarian Spain, 1939-1975*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.

Kaminsky, Amy K. *After Exile. Writing the Latin American Diaspora*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

Lăidi, Zaki. *A World Without Meaning. The Crisis of Meaning in International Politics*. London-New York: Routledge. 1998.

Loueiro, Angel G. *The Ethics of Autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain*. Vanderbilt: Vanderbilt UP. 2000.

Liotard, Jean François. *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*. University of Minnesota Press, Minneapolis. 1999.

Massey, Doreen “Doble Articulation. A Place in the World” en Bammer, Angelika (ed) *Displacements. Cultural Identities in Question*. Bloomington and Indianapolis. Indiana UP, 1994: 110-121

McClennen, Sophia. *The Dialectics of Exile: Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures*. Purdue University Press. West Lafayette, Indiana. 2002.

- McClintock, Anne “The angel of progress: pitfalls of the term ‘postcolonialism,’” en F.Barker, P. Hulme & M.Iversen (eds). *Colonial discourse/postcolonial theory*. New York: Manchester University Press, 1994: 253-266
- Mignolo, Walter. “The Many Faces of Cosmo-polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism.” *Public Culture*. Volume 12, Number 3, Fall 2000: 721-748.
- Rama, Angel. *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Montevideo: Arca, 1995.
- Rosaldo, Renato. “Social injustice and the crisis of national communities” en F.Barker, P. Hulme & M.Iversen (eds). *Colonial discourse/postcolonial theory*. New York: Manchester University Press, 1994: 239-252
- Reicher, S. and Hopkins N. *Self and Nation*. California: SAGE publications, 2001.
- Rivkin, Julie and Ryan Michael. “Starting With Zero: Basic Marxism” en *Literary Theory: An Anthology*. Rivkin and Ryan (eds). Blackwell Publishers: Massachusetts, 1998: 231-242

Said, Edward W. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 2000.

--- --- --- *Nationalism, Colonialism, and Literature*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1990.

Yurick, Sol. "The emerging Metastate versus the politics of ethno-nationalist identity." En *The Decolonization of Imagination. Culture, Knowledge and Power*. J. Nederveen Pieterse and B. Parekh (eds.) London-New Jersey: Zed Books Ltd. 1995: 204-224.

## 2. Bibliografía sobre Uruguay y Benedetti

Abril Trigo, Jorge. "Frontería: liminaridad: transculturación: para una hermenéutica de la neomodernidad posuruguaya" en *Estudios/El Departamento*. Caracas. Vol.3:5. Jan-June 1995: 173-198.

Alfaro, Hugo. *Mario Benedetti. Detrás de un vidrio claro*. Montevideo: Ediciones Trilce. 1986.

Benedetti, Mario. *Letras de emergencia*. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina. 1973.

--- --- --- *Con y sin nostalgia*. México: Siglo Veintiuno Editores. S.A. 1977.

- --- --- *Algunas formas subsidiarias de la penetración cultural.* México:  
Ediciones Tierra Adentro. 1979.
- --- --- *Viento del exilio.* México D.F.: Editorial Nueva Imagen. 1981.
- --- --- *Primavera con una esquina rota.* México D.F.: Editorial Nueva Imagen.  
1982.
- --- --- *Escritos políticos (1971-1973).* Montevideo:Arca. 1985.
- --- --- “Tres géneros narrativos”. *La realidad y la palabra.* Barcelona, Destino,  
1991: 114-129.
- --- --- *Articulario: desexilio y perplejidades: reflexiones desde el sur.* Madrid:  
El País/Aguilar, 1994.
- --- --- *Andamios.* México D.F.: Alfaguara. 1997
- --- --- *El porvenir de mi pasado.*Buenos Aires: Seix Barral. 2003.

Campanella, Hortensia. “Mario Benedetti: A ras de sueño.” *Anthropos: Revista de  
documentación científica de la cultura*, 132, 1992: 25-32.

Cores, Hugo *El 68 uruguayo: los antecedentes: los hechos: los debates.* Montevideo:  
Ediciones de la Banda Oriental. 1997.

Davis, William Columbus. *Warnings from the Far South: Democracy versus  
Dictatorship in Uruguay, Argentina, and Chile.* Westport: Praeger,  
1995.

Dorfman, Ariel. "Commentary on "Interventions" in the Field of Dreams with Ariel Dorfman," en *Learning History in America: Schools, Cultures, and Politics*. Ed. Lloyd Kramer, Donald Reid, and William L. Barney. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Dutrénit, Silvia. *Diversidad partidaria y dictaduras: Argentina, Brasil y Uruguay*. México DF: Instituto Mora. 1996.

Faccini, Carmen. *Mario Benedetti: Un discurso contra-hegemónico en el exilio*. Gaithersburg, MD: Hispamérica. 2001.

Martínez, Ezequiel. "Benedetti, el escritor: memoria y balance." *Viva: La revista de Clarín*. Buenos Aires, Octubre, 2000: 26-36.

Myers, Scott L. *Los años oscuros: Uruguay 1967-1987*. Montevideo, Uruguay: Editorial Latina. 1997.

Olivera Williams, Maria Rosa. "La literatura uruguaya del Proceso: Exilio e insilio, continuismo e invención" en *Nuevo texto crítico* 3, No 5, 1990: 67-83.

Tamara Dejbord, Parizad. *Cristina Peri Rossi: Escritora del exilio*. Buenos Aires: Galerna S.R.L. 1998.

### 3. Bibliografía sobre Cuba y Valdés

Araújo, Nara. "Literatura femenina, feminismo y crítica literaria feminista en Cuba."

*Letras femeninas* 11.1-2, 1995: 165-70.

Bakhtin, M.M. *Speech Genres and Other Late Essays*. Eds. Caryl Emerson and Michael

Holquist. Austin: University of Texas Press, 1986.

Beaupied, Aída. *Narciso hermético: Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama Lima*.

Liverpool: Liverpool University Press. 1997

--- --- --- "From Liberty to Fatherland: Sacrifice and Dead Certainties in the

Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite; el Caribe y la perspectiva posmoderna*.

Hanover, NH.: Ediciones del Norte, 1989.

Castillo de Berchenko, Adriana. "La retórica del discurso amoroso en la poesía de Zoé

Valdés" en *Escritura y sexualidad en la literatura*

*hispanoamericana: coloquio internacional*. Centre de recherches

latino-américaines, Université de Poitiers. Madrid, Spain :

Fundamentos, 1990: 105-116.

Correa Rodríguez, Pedro. *La poética de Lezama Lima: Muerte de Narciso*. Universidad de Granada. 1994.

Cuadra, Ángel. "La literatura cubana en el exilio." *La Jornada Semanal*. 16 de agosto 1998. <http://www.jornada.unam.mx/1998/ago98/980816/sem-cuadra.html>

Davies, Catherine. *A Place in the Sun? Women Writers in Twentieth-Century Cuba*.

Londres: Zed, 1997.

De la Nuez, Iván. *La balsa perpetua: Soledad y conexiones de la cultura cubana*.

Barcelona: Casiopea, 1998.

--- --- --- *El mapa de sal. Un poscomunista en el paisaje global*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 2001.

--- --- --- (ed) *Cuba y el día después*. Barcelona: Mondadori, 2001.

--- --- --- "El Hombre Nuevo ante el otro futuro" en *Cuba y el día después*. Barcelona: Mondadori, 2001: 9-20

Durán, Aleida. “Daína Chaviano: *El hombre, la hembra y el hambre.*” *Contacto*. Sin número. <http://www.contactomagazine.com/daina.htm>

Faccini, Carmen. “El discurso político de Zoé Valdés: *La nada cotidiana y Te di la vida entera.*” *Ciberletras*. Vol. 7.  
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/faccini.html>

Ichikawa, Emilio. “Libertad y filosofía: ‘aplicando’ para ciudadano.” En *Cuba y el día después*. Barcelona: Mondadori, 2001: 125-148

González-Abellás, Miguel Angel. “ ‘Aquella Isla’: Introducción al universo narrativo de Zoé Valdés.” *Hispania* Vol. 83, No 1. March 2000: 42-50.

González Echevarría, Roberto. “Autobiography and representation in *La Habana para un infante difunto*”. *World Literature Today*. University of Oklahoma. Autumn 1987, 61: 2, 568-574.

Hernández Cuéllar, Jesús. “Zoé Valdés: La Literatura es Misterio y Libertad.” *Contacto Magazine*. <http://www.contactomagazine.com/zoe100.htm>

--- --- --- “Lo peor del dragón está en la cola. Entrevista al escritor cubano Guillermo Cabrera Infante.” *Contacto*. Sin número.  
<http://www.contactomagazine.com/infante.htm>

Molinero, Rita. "La 'morfología del lagarto' o el erotismo como redención en *La nada cotidiana* de Zoé Valdés." *Crítica Hispánica*, Vol. XXII, No.1 & 2. 2000: 121-134.

O'Reilly Herrera, Andrea. *ReMembering Cuba. Legacy of a Diaspora*. Austin: University of Texas Press, 2001.

Ortiz Ceberio, Cristina. "La narrativa de Zoé Valdés: hacia una reconfiguración de la na(rra)ción cubana." *Chasqui* 27.2, 1998: 116-27.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana : Editorial de Ciencias Sociales, 1991.

Pérez Firmat, Gustavo. *The Cuban Condition. Translation and Identity in Modern Cuban Literature*. New York: Cambridge University Press, 1989.

--- --- ---  
*My Own Private Cuba. Essays on Cuban Literature and Culture*.  
 Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies,  
 1999.

José Manuel Prieto, "Nunca antes habías visto el rojo" en *Cuba y el día después*.  
 Barcelona: Mondadori, 2001: 73-80.

Rojas, Rafael. "La venganza del paisaje. Diáspora y memoria del intelectual cubano." En

*Cuba y el día después*. Barcelona: Mondadori, 2001: 53-69

Serrano, Pío E. "Literatura cubana del/desde/en el exilio." *Nexos: una revista de*

*literatura cubana en Internet*. No. 11. Febrero del 2001. Año 3.

<http://members.tripod.com/~Nexos2/serrano.htm>

Tierney-Tello, Mary Beth. *Allegories of Transgression and Transformation*.

*Experimental Fiction by Women Writing Under Dictatorship*.

Albany: State University of New York Press, 1996.

Triana, José. *La noche de los asesinos. 9 dramaturgos hispanoamericanos*. Vol. 1. Eds.

Frank Dauster, Leon Lyday, George Woodyard. Ottawa: Girol

Books, 1979.

Valdés, Zoé. *Respuestas para vivir*. 1986

--- --- --- *Todo para una sombra*. 1986.

--- --- --- *Café Nostalgia*. Barcelona: Ed Planeta, 1997.

--- --- --- *La nada cotidiana*. Barcelona: Emecé Editores, 1998.

--- --- --- *Traficantes de belleza*. Barcelona: Ed. Planeta, 1998.

--- --- --- *Querido primer novio*. Barcelona: Ed. Planeta, 1999.

--- --- --- *Te di la vida entera*. Barcelona: Ed. Planeta, 1999.

--- --- --- *El pie de mi padre*. Barcelona: Ed. Planeta, 2002.

--- --- --- *Lobas de mar*. Barcelona: Ed. Planeta, 2003

#### 4. Bibliografía sobre Leopoldo Panero

American Psychiatric Association. *Diagnostic and Statistical Manual III-R*. Washington: American Psychiatric Association, 1986.

Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine, 1972.

Blesa, Túa. *Leopoldo María Panero, el último poeta*. Madrid: El Club Diógenes. Valdemar, 1995.

--- --- --- “El laberinto de los espejos” en *Tropelías: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. 1, 1990: 43-63.

Borges, Jorge Luis. *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1953.

--- --- --- y María E. Vázquez. *Literaturas germánicas medievales*. Buenos Aires: Falbo Librero Editor, 1965.

--- --- --- *Obras completas*. Barcelona: María Kodama y Emecé Editores, 1989.

- Castellet, Jose María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral, 1970.
- Dreyfus, Hubert L. "Foreword to the California Edition" Michel Foucault *Mental Illness and Psychology*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- Engelson Marson, Ellen. "Mae West, Superman and the Spanish Poets of the Seventies" en Minc, Rose S. (Ed). *Literature and the Popular Culture in the Hispanic World*. Gaithersburgh, MD: Monclair State College Ediciones Hispamérica, 1981: 191-198.
- Erman, A. *La Religion des Egyptiens* Paris: Payot.
- Evans, Richard I. *R. D. Laing. The Man and His Ideas*. New York: E.P. Dutton & CO., Inc., 1976.
- Faulkes, Anthony (ed). *Snorri Sturluson. Edda*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- Fernandez,-J.-Benito. *El contorno del abismo: Vida y leyenda de Leopoldo Maria Panero* Barcelona, Spain : Tusquets, 1999.
- Franco, Sergio. "Narciso obsesionado con el apocalipsis o la nada constante en L.M. Panero" en *Estigma 2* 1998: 69-74.  
<http://externos.uma.es/estigma/page23.html>

García Fernández Eugenio. "Introducción" en Leopoldo María Panero. *Poesía (1970-1985)*. Madrid: Visor, 1993. (7-26)

Girard, René. *Violence and the Sacred*. Baltimore: John Hopkins University Press. 1979

James M. Glass "Schizophrenia and Rationality: On the Function of the Unconscious Fantasy" en *Pathologies of the Modern Self. Postmodern Studies on Narcissism, Schizophrenia and Depression*. David Michael Levin (ed). NY Univ. Press, 1987. (405-434).

Hacking, I. "Two Souls in one Body," in *Critical Inquiry* vol. 17, no. 4, Summer 1991: 838-867.

Harvey, Irene E. "Schizophrenia and Metaphysics: Analyzing the DSM-III" in *Pathologies of the Modern Self. Postmodern Studies on Narcissism, Schizophrenia, and Depression*. David Michael Levin (ed.) NY University Press, 1987: 305-329

Kovel, Joel. "Schizophrenic Being and Technocratic Society" in *Pathologies of the Modern Self. Postmodern Studies on Narcissism, Schizophrenia and Depression*. David Michael Levin (ed). NY Univ. Press, 1987: 330-348.

- Laing, R. D. *The Politics of Experience & The Bird of Paradise*. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin, 1967.
- Makris, Mary “Popular / High Culture: Universes of Discourse in Leopoldo María Panero’s ‘Canción del llanero solitario’”, *Letras peninsulares*, 10, Spring 1997-Winter 1998: 385-401.
- Panero, Leopoldo María. Selección, traducción y prólogo de Edward Lear, *El omnibus, sin sentido*. Madrid: Visor, 1972.
- --- --- *En lugar del hijo*. Barcelona: Tusquets, 1976.
- --- --- Antología, traducción y prefacio de *Visión de la literatura de terror angloamericana*, Madrid: Felmar, 1977.
- --- --- *Poemas del manicomio de Mondragón*, Madrid: Hiperión, 1987.
- --- --- *Contra España y otros poemas no de amor*, Madrid: Libertarias/Prodhufi, 1990.
- --- --- *Orfebre*. Madrid: Visor. 1994.
- --- --- *Locos*. Madrid: Ediciones Libertarias. 1995.
- --- --- *Mi cerebro es una rosa. Textos insólitos de Leopoldo María Panero*. San Sebastián: ROGER Editor, 1998.
- --- --- *Palabras de un asesino*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1999.
- --- --- *Prueba de vida. Autobiografía de la muerte*. Madrid: Huerga y Fierro Editores. 2002.

Scher, Michael B. "Soliloquy or Psychosis? A Cultural Look at Schizophrenia" 1994, en

<http://www.oikos.org/soliloqu.htm>

Saldaña, Alfredo. "Las cenizas de la rosa: una figura de mujer, la madre en la poesía de Leopoldo María Panero" en Blesa-Tua (ed.); Cacho-Maria-Teresa (ed.); Garcia-Gual-Carlos (ed.); Rolland-Mercedes (ed.); Romero-Tobar-Leonardo (ed.); Smerdou-Altolaquirre-Margarita (ed.). *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, I: La mujer: Elogio y vituperio; II: La parodia; El viaje imaginario. Zaragoza, Spain : Universidad de Zaragoza, 1994: 347-362.

Wrobel, J. *Language and Schizophrenia*. Philadelphia: John Benjamins Publishing, 1989.

## Vita

### Natalia Navarro Albaladejo

#### Education

1999- 2004: Ph.D. in Hispanic Literature at The Pennsylvania State University.

1996-98: Master of Arts in Spanish at University of Rhode Island.

1990-1995: B.A. in English Philology with a major in Literature at the University of Alicante.

#### Scholarships and Awards

Spring 2003: Edwin Erle Sparks Graduate Fellowship Award

Spring 2003: The Spanish, Italian and Portuguese Department “Jesús Díaz Prize for Spanish.”  
Recognition for citizenship, scholarship and commitment to teaching.

Spring 2004: The Spanish, Italian and Portuguese Department Award for Excellence in Teaching.

Spring 2004: The Spanish, Italian and Portuguese Graduate Student Association 2003-2004  
Award for contribution and dedication to the service of graduate students.

#### Teaching experience

1999-2004: Pennsylvania State University

1999: University of Alicante. International Relations.

1996-1998: University of Rhode Island.

#### Academic Service

Graduate student representative, Activities Committee, Department of Spanish, Italian and Portuguese at the Pennsylvania State University. 2002-2004.

Literature Graduate Student representative in faculty meetings Elected by the Spanish, Italian and Portuguese Graduate Student Organization (SIPGSO). 2001-2004. The Pennsylvania State University.

Codirector of weekly film series [“Espacios Hispanos: muestra de cine contemporáneo”](#) for the Spanish, Italian and Portuguese Department at The Pennsylvania State University. Fall 2003-Spring 2004.

#### Conferences and publications

“Dánae: el espejo al infinito de la identidad en Zoé Valdés.” Second International Conference  
“Escritura, Individuo y Sociedad en España, las Américas y Puerto Rico.” Universidad de Puerto Rico (Arecibo). Nov. 2002. **Director of panel:** “Cuba en su narrativa más reciente” at this International Conference.

“Mario Benedetti en la primavera rota de su exilio” *Ciberletras*. December 2003.