

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE ARTES Y LITERATURA

MAESTRÍA EN LITERATURA

TESIS DE GRADO

La revuelta de lo íntimo en *Café Nostalgia*: Julia Kristeva y Zoé Valdés

Presentada por: Gloria Morales Osorio

Dirigida por: Carolina Alzate Cadavid

Bogotá, noviembre de 2013

A Guapa, a Maolo, a mi padre y al Abuelo

Contenido

0. Introducción: <i>Reuelta</i>, concepto y exponentes en Julia Kristeva	4
¿Qué significa <i>revuelta</i>?	5
Implicaciones de la <i>revuelta</i>.....	12
Kristeva rastrea la <i>revuelta</i>: tres autores	22
1. Zoé Valdés y <i>Café Nostalgia</i>: <i>revuelta</i> de lo íntimo desde los sentidos, el exilio y el tiempo	27
Las formas de la <i>revuelta</i> en <i>Café Nostalgia</i>.....	35
a. Revolución y escritura.....	36
b. El cuerpo como escenario.....	42
c. La anamnesis como ejercicio de <i>revuelta</i>.....	50
2. Re-volver, reflexiones sobre la <i>revuelta</i>. A manera de conclusión	57
Algo más acerca del circuito de la <i>revuelta</i>	57
Una forma más	62
Conclusión: ¿qué se pregunta Zoé Valdés con su <i>revuelta</i>?	73
Obras citadas	82

0. Introducción: *Reuelta*, concepto y exponentes en Julia Kristeva

*“Estoy convencida,
la única opción posible
es el porvenir
de la re-vuelta”*

(Julia Kristeva, *El porvenir de la revuelta*, 1998)

En una entrevista con los profesores Ángeles Mateo del Pino y José Ismael Gutiérrez (2004), la novelista habanera Zoé Valdés afirma que para ella el proceso de la escritura no entraña una alegría total, que más bien se siente “libre e inmediatamente condenada” (51) una vez supera la hoja en blanco y se plantea una historia. Esta percepción de la creación literaria hace pensar en varias ideas. Aunque para Mijaíl Bajtín (*Estética de la creación verbal* 15) el autor literario sea el sujeto que menos puede dar cuenta de su obra, hay en la concepción de Valdés como creadora, de la escritura, de las historias y de la vida, un deseo por entender su propia producción; su goce de la escritura, que se puede extrapolar al de la lectura, está vivamente poblado de placer y dolor, de sosiego y ansiedad. Pensando en el contexto político y social de la autora en la Cuba de la década de 1970, hay relación directa entre crear y liberarse de ciertas coordenadas locales (la Revolución y el compromiso del artista) para ubicarse ahora en nuevas entidades, más propias del sujeto creador. Así como también se puede plantear el acto lector (lejos del crimen del diversionismo ideológico) como otro-escenario para habitar la experiencia.

Estas intuiciones sobre la obra de Valdés no hacen más que llevarme a Julia Kristeva y su concepto de rebeldía o re-vuelta, ya que él hace posible localizar las maneras en que los lenguajes artísticos, los cuerpos y las subjetividades generan formas específicas de concebir el mundo, la palabra y el lector. Por esto, creo valioso estudiar la novela *Café Nostalgia* (1997) a la luz de las reflexiones teóricas de Kristeva: propongo entender esta obra como una forma femenina-

latinoamericana de “ser rebelde”, de estar “en revuelta”. Para ello me centraré inicialmente en el recorrido teórico de la psicoanalista y teórica literaria búlgara en lo que se refiere a la noción de *revuelta*. Luego emplearé estas precisiones conceptuales para enriquecer mi lectura de la novela ya mencionada y, para cerrar, plantearé nuevas preguntas sobre esta relación entre revuelta y literatura en contextos femeninos, latinoamericanos y contemporáneos.

¿Qué significa *revuelta*?

Para definir la revuelta de Kristeva y empezar a pensar este concepto como un ejercicio ético y estético en donde el sujeto de la enunciación y el lector problematizan su ser y su lenguaje es necesario recorrer los textos teóricos a partir de los cuales la autora desarrolla su compleja exploración. Rescataré en ellos cuatro características de la revuelta, necesarias para pensar esta nueva definición. Los textos en los que se puede encontrar este tema como centro de la discusión son tres: *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis* (1996), *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis* (1997) y *El porvenir de la revuelta* (1998). También recurriré en algunos casos a una entrevista realizada a la autora en 1998 por Philippe Petit, titulada *Contre le dépression nationale*, traducida en 2002 por Brian O’Keeffe como *Revolt, she said*.

Julia Kristeva ofrece el curso *Sentido y sinsentido de la rebeldía* en la Universidad París 7-Denis Diderot entre noviembre de 1994 y diciembre de 1995. En 1996, su contenido se publica bajo el título *Sens et non-sens de la révolte. Pouvoirs et limites de la psychanalyse I* con la editorial Arthème Fayard. En este mismo año continúa su curso, entre enero y mayo, y publica, en 1997, el texto *La révolte intime. Pouvoirs et limites de la psychanalyse II*, con la misma editorial. En este escenario, la escritora y semióloga búlgara estudia a tres autores que ella

considera exponentes de la revuelta en el siglo XX, Jean-Paul Sartre (1905-1980), Louis Aragon (1897-1982) y Roland Barthes (1915-1980), y desarrolla este concepto, traducido también como re-vuelta, rebeldía o rebelión.

Detengámonos un poco en el sentido de la traducción del término francés al español, pues aquí tenemos también una decisión en la poética de la traducción: tanto Guadalupe Santa Cruz, traductora del primer libro *Sentido y sinsentido de la rebeldía*, como Irene Agoff, traductora del segundo, *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*, deciden fijar el término *re-vuelta* o *en revuelta* para nombrar los vocablos *révolte* (sustantivo) y *révolté* (adjetivo) que usara Kristeva. Considero que, de acuerdo a la misma exposición del concepto que hace su autora, este camino es el más acertado: es necesaria una palabra con cuyo prefijo en español (*re*) se pueda dar cuenta de la necesidad de *volver sobre el movimiento*, de regresar a lo elaborado. Por esto, de ahora en más será *re-vuelta* o *revuelta* el término que usaré para referirme a este concepto.

Ahora, en este apartado no presentaré el contenido total de los tres textos: más bien reconstruiré el término que me interesa y exploraré las formas en que, desde él, la autora se aproxima a los filósofos y escritores mencionados. Creo que este ejercicio me abrirá la posibilidad de multiplicar los escenarios desde los cuales valorar la obra de Zoé Valdés, así como me ha permitido pensar que para Kristeva la revuelta es una excusa para relacionarse, en la comprensión, con estos personajes, tan influyentes en su propia historia teórica, estética y vital.

Es importante delinear el campo en que se mueve la autora en estos textos: Kristeva unirá reflexiones psicoanalíticas con apuntes semióticos y de teoría literaria para construir una idea de lo íntimo enlazada con su noción de revuelta. Por eso, planteamientos sobre el inconsciente, la

transferencia, la interpretación y la creación poética estarán atados a los dos escenarios de la literatura y el psicoanálisis, casi sin límite fijo. Kristeva en un primer momento construirá el concepto de revuelta y luego lo ejemplificará en los tres autores, para ella “representativos de tres cuestionamientos esenciales que han marcado el siglo [XX]” (*Sentido* 37). A continuación planteo cuatro características fundamentales de la revuelta, reconstruidas a partir de las tensiones entre estos campos de la teoría literaria, el psicoanálisis y la semiótica.

La primera característica que nos plantea la autora es que hay un doble sustento etimológico que vitaliza el concepto de revuelta. Por una parte, las palabras latinas *volvere* y *volta* remiten directamente al *movimiento*, y a uno particular que implica regreso: movimiento de re-torno, de torcer para ver, de re-volcarse sobre algo. Por otra, *revolvere* remite a una actitud de leer, de conocer, que para Kristeva tiene como centro una re-elaboración del *espacio-tiempo*: si se desea saber, las formas cotidianas de conocer deben cambiar, desplazarse y re-organizarse siempre. La autora llamará “movimientos semánticos” a esta doble perspectiva (*Sentido* 10), pues demuestra la plasticidad del término y permite declarar con presteza que interpretar –es decir, volver sobre lo visto y descentrar categorías en pro de la comprensión– es ya un acto de revuelta (11).

Así, vemos que la revuelta tiene que ver con la pregunta, con una forma siempre íntima de re-volver el pasado en busca de un conocimiento momentáneo de lo que somos, pues encontrar al hombre es entrever sus conflictos y sus contradicciones. Este cuestionamiento es fundamental para Kristeva dado que se enraíza en la idea psicoanalítica de que la felicidad se construye en el saber-de-sí. Afirmo que es un saber momentáneo, circunstancial, porque, si acordamos con Kristeva que “to think is to revolt, to be in the movement of meaning” (*Revolt*

39), nunca estaremos siempre en el mismo lugar (espacio-tiempo trastocados): rebelarnos siempre nos desplaza y, sobre todo, nos incomoda. La pregunta por el sujeto siempre será dolor de ese mismo saber, re-uni6n del goce de Thánatos y Eros.

La segunda característica del concepto es que no está necesariamente ligado a las rebeliones o revoluciones políticas armadas que tanto lo llenaron de significado desde el siglo XVIII con la Revolución Francesa. Su apuesta tiene que ver con la necesidad de situar la revuelta como una forma de dignidad (*La revuelta* 10, *El porvenir* 13) que puede moverse de lo íntimo a lo colectivo pero que siempre descentra lo político: cualquier sujeto podrá rebelarse, sin importar si está o no en contexto de revolución política colectiva.

Este escenario ampliado de la revuelta, es decir, la vida entera del ser humano, lleva a Kristeva a plantear una tercera característica del concepto: hay dos realidades que arrojan al sinsentido a la intención de rebelarse. Estas son, por un lado, el nuevo orden mundial y sus sujetos; por otro, la transformación de este sujeto en un cuerpo patrimonial.

Con respecto a la primera realidad, la autora expone el contexto del *homo videns*, el hombre de la imagen, y cómo la forma en que experimentamos el poder se da a partir de eventos universales que reemplazan los totalitarismos por el control de los *mass media*. Para ella, este fenómeno demuestra la actual vacancia del poder político, en la cual el crimen se mediatiza (*Sentido y sinsentido* 16), parece haber un desplazamiento de lo interior del sujeto y la culpa a lo exterior de los medios de comunicación y la reparación como escenificación de un castigo. Frente a esta situación, Hélène Pouliquen explica:

En cuanto a la ley, Kristeva subraya que no se habla ya de culpabilidad sino de peligrosidad, no de culpa sino de reparación; la idea de responsabilidad sin falta deviene aceptable –un caso ejemplar: O. J. Simpson–. El derecho de la sociedad a castigar lo inadmisibles se desdibuja y es reemplazado por la represión administrativa. No somos ya castigados sino normalizados. (*Dos genios* 69)

El caso que expone Poulquien nos puede ayudar a ubicar los problemas que detecta Kristeva frente a la ley y los medios en la posmodernidad: Orenthal James Simpson, famoso actor y jugador de fútbol americano, fue acusado en 1994 de doble homicidio por la muerte de su exesposa y de un amigo cercano de los dos. Un año después es declarado no culpable gracias a su equipo de abogados, aun cuando hay pruebas fuertes de que él es el autor material de los hechos. La cobertura mediática que tuvo el juicio, televisado además, nos permite ver que es posible comercializar con la justicia, hacer mercancía de la ejecución de la ley. Sumado a esto, con el caso Simpson se muestra la supremacía de la reparación por encima de la de la culpa.

Hemos observado un caso excepcional, seleccionado por los medios para ser su foco, pero también hay un problema con la justicia para el resto de la población: según Kristeva, como la ley es invisible –solo se muestra cuando puede figurar– y se dispersa en medidas, se vuelve normalizadora al tiempo que falsificable por su misma ausencia. Dado que puedo entender la norma como sea, también puedo pervertirla.

En la segunda realidad identificada por Kristeva, el individuo de este nuevo orden, que pasa de ser sujeto a persona “patrimonial” (*Sentido* 18), solo es el poseedor de órganos con valor

comercial. Kristeva afirmará que, en general, “[l]a persona humana tiende a desaparecer como persona de *derecho*” (18) pues para una parte de nuestros Estado-nación el cuerpo del hombre es solo la suma de sus órganos, susceptibles de ser intercambiados como mercancía y ¿qué derechos puede tener un objeto comercializable? Este fenómeno está unido a la necesidad de una revuelta en el sentido en que el cuerpo humano contemporáneo se ha fragmentado, pixelado y multiplicado en nuevas funciones, exigencias y cánones en donde esta persona patrimonial *es* su cuerpo y la vitalidad que este sea capaz de almacenar. El valor de los órganos sería solo una de las consecuencias de esta explosión de la piel en el contexto del universo de la imagen y la utilidad técnico-instrumental.

Teniendo en cuenta esta tercera característica, es decir, la existencia de una ley normalizadora y perversible y un cuerpo fragmentado y solo útil biotecnológicamente, es posible asegurar que la revuelta podría nunca ocurrir si el sujeto acepta ese poder corrupto pero invisible, si el sujeto, escindido y controlado, margina la búsqueda sensible de sí mismo y la reemplaza por el *zapping* y la distracción vacía de la cultura-show o cultura-performance, a la que ya pronto me referiré. Es en este sentido que el pesimismo de Kristeva es cautivador y movilizador: si hay tan pocos espacios reservados para mantenerse en revuelta, ¿cómo lograr que la ansiedad de construirse pueda convertirse en libertad mediante una revuelta? ¿En dónde?

Una cuarta característica que es posible identificar en toda su exposición sobre la revuelta es que hay una clara oposición entre una posible cultura-rebeldía y una cultura-show. A esta última la considera una amenaza para la primera, pues la cultura-rebeldía, aquella que se despierta de forma crítica junto a la historia, está luchando contra los nuevos órdenes mundiales normalizadores, comerciales y de diversión y distracción, mientras la cultura-show crece en estos

mismos órdenes hegemónicos y tiene como objetivo evadir el poder de la experiencia, que con tanta fuerza los exponentes de la literatura y del arte en general nos han mostrado. Parte de la cultura-rebeldía se origina en la novela, “terreno privilegiado para una exploración semejante y su comunicación al mayor número posible” (*La revuelta* 12) de personas.

Ahora bien, a pesar de que se pueda plantear que la revuelta de Kristeva tiene validez en el contexto europeo y se articula con implicaciones históricas propias de dicho continente, también se puede pensar que la globalización ha afectado la forma de administrar el poder, de concebir el cuerpo y de reproducir la cultura, y que estos factores tan esenciales para el surgimiento de la idea de revuelta se pueden rastrear también en América. Otro cariz, tal vez el más importante, que valida reflexionar sobre la revuelta desde un contexto distinto al europeo es que esta es tanto íntima como social.

Hasta ahora, la hemos definido como una actitud que nos permite dignificar la experiencia, lo vivido, a través de la reflexión y en la que un sujeto anhela una interpretación de sí que obligatoriamente debe pasar por el dolor que implica el conocer, pero que también recompensa con la vitalidad de las nuevas preguntas del ser. Una forma privilegiada de revuelta se encuentra en el arte en general, y, por tanto, en aquella literatura que realice un cuestionamiento y una dinamización del lenguaje. Kristeva la encuentra, más específicamente, en la lectura/escritura del género novela. De ahí que la autora privilegie aquellas “potencialidades de revuelta que lo imaginario puede resucitar en nuestra intimidad” (*La revuelta* 23), y que estas potencialidades se opongan al tipo de cultura-show que dopa la actitud cuestionadora y creadora de los individuos y que, por tanto, hace peligrar la posibilidad actual de esta cultura-rebeldía.

Con lo presentado hasta aquí se revela una clara estructura de las ideas de Kristeva: tanto en sus cursos (*Sentido y sinsentido* y *La revuelta íntima*), como en su entrevista (*Revolt, she said*) y su posterior reflexión sobre el tema (*El porvenir de la revuelta*), Kristeva iniciará su exposición con una clásica re-construcción etimológica que luego aterrizará en los peligros contemporáneos de rebelarse, para finalmente afincarse en lo psicoanalítico de la interpretación literaria de los autores que ha seleccionado.

Su método nos deja entender, entre otras ideas, por qué habría “sentidos y sinsentidos” de una revuelta. Son *sentidos* porque desde el psicoanálisis es posible ver que el goce de la experiencia vital solo se alcanza cuando se ha efectuado una revuelta (20) y *sinsentidos* porque esta pugna por el sentido de ser también implica revuelcos, peligros, pierdes y azares. Además, la forma de construir el discurso sobre la revuelta hace posible comprender la complejidad de la selección de los autores de parte de Kristeva: aunque los tres se encuentran unidos a las luchas políticas del siglo XX, el recuento etimológico y el esfuerzo por demostrar la plasticidad del término (*Sentido* 14) tienen el objetivo de desprender al lector de una noción política limitada del vocablo *revolte*, y proponer para él un foco en donde la intimidad del sujeto sea central aunque sus líneas de sentido se proyecten también en lo social. Vale la pena enfatizar que estos análisis los realiza a la luz de una fusión entre psicoanálisis y literatura: el primero entrega la profundidad para abordar la segunda.

Implicaciones de la revuelta

A pesar de que esta delimitación del concepto de la revuelta nos ubica en los terrenos propios de la reflexión de la autora, es necesario continuar mapeando las implicaciones y trasfondos del

concepto, que van desde la metafísica hasta el psicoanálisis. Estas raíces nos permitirán, de una forma más completa y compleja, establecer al menos una manera de pensar la revuelta y comprender los análisis que Kristeva realiza de los tres sujetos estudiados, Sartre, Aragon y Barthes.

Ya había indicado que el psicoanálisis es la piedra angular de su concepto y ahora es valioso entender por qué. En primera instancia, todas las disertaciones y fundamentos de su teoría tendrán como pensador privilegiado a Sigmund Freud (1856-1939): a partir de sus textos y de su escuela Kristeva podrá afirmar que “el arte y la literatura son los aliados del psicoanálisis” (*La revuelta* 105). Este equilibrio en el estatus de ambas disciplinas nos permite pensar que para la autora la interpretación como acto de experiencia se puede iniciar desde cualquiera de estas dos vías pero debe pasar por ambas para estar completa. En segundo lugar, como lectores se nos relaciona muy pronto con las nociones básicas del psicoanálisis, planteando que la revuelta comienza en la intimidad del sujeto y que la psiquis es el escenario clave para estas dinámicas rebeldes.

Así, sobre todo en *Sentido y sinsentido de la revuelta*, se afirma que hay dos realidades que permiten entender la revuelta desde el psicoanálisis de Freud: en la primera, el Edipo que activa a los sujetos, pues marca la pauta de su lengua, de la comunicación y del deseo; en la segunda, vemos que rebelarse es voltear lo consciente habitando lo inconsciente, lo que Kristeva denomina “acceso a lo arcaico”. Recordemos que en *Tótem y tabú* (1912-1913) Freud propone una manera de pensar la psicología de los pueblos en paralelo con la vida psíquica de los neuróticos, con el infantilismo psíquico, en suma: ambos remiten al horror del incesto y al totemismo. Para el autor, estas dos leyes inapelables –no matarás al tótem y no cometerás

incesto—, inherentes al ser humano, obedecen al complejo de Edipo y a la lucha interna conflictiva que genera la ley/Padre (¿la acato o me rebelo?), pero además son las que dinamizan y estructuran la vida íntima y la social de cada persona.

Según Kristeva, una vez el hombre primitivo decide rebelarse matando a su padre/su tótem/el interdicto, llena el potente espacio vacío con culpa y temor, con simbolización. Cuando llora al padre y ocupa su lugar, encarna la vieja ley y su dolor lo arrastra al lenguaje, a hablar, a narrarse y legislar, como su predecesor. Entonces, la rebeldía moviliza el aprendizaje y la socialización (el ámbito simbólico del sujeto) ya que, después de ese hombre mítico de la narración freudiana, hay generaciones de hombres que necesitamos rebelarnos ante aquella culpa primigenia y hacemos catarsis, simbolizamos, sublimamos, creamos. Simbolizamos porque dotamos de nuevo significado las mismas herramientas con que aquel primitivo asesinó al padre, además de usarlas para el mismo fin: la revuelta. La autora se explica la creación artística así: necesitamos sacrificar (el interdicto) para volver a lo esencial (lo arcaico), y lo hacemos remedando el gesto primitivo. Sin embargo, para Kristeva, dado que en la actualidad no sentimos culpa ni remordimiento —recordemos el Estado invisible—, no hay revuelta posible (*Sentido* 33).

Ahora, sabemos que la revuelta se fundamenta en el psicoanálisis porque el Edipo, complejo nuclear de la neurosis según Freud (*Tótem y tabú* 131), activa nuestra necesidad de comunicar y este es ya un acto rebelde, en contra de lo establecido; el segundo sentido de esta revuelta es ese “acceso a lo arcaico”, ese atavismo que implica develar la psiquis, habitar por instantes ese inconsciente que es libre, incorregible e indestructible (80) y que solo ocurre gracias a un acto de voluntad y de deseo de comprensión-de-sí. Uno de los aspectos más importantes de este vuelco a lo inconsciente es lo extemporal del gesto: el tiempo del conocimiento de la psiquis

no es el mismo que rige al hombre de la vida consciente, el tiempo de los sueños y de la asociación libre es un otro-tiempo. En este punto cabe resaltar el importante valor que Kristeva asigna a este hecho: el arte que propone formas alternativas del tiempo ya es un arte en revuelta, de ahí que piense a Marcel Proust como un autor que señala la necesidad de *experienciar* este tiempo de formas distintas.

Vemos entonces que el psicoanálisis y la revuelta comparten varias características: (i) su inicio está, necesariamente, en la vida psíquica, y aunque se puede extender a lo social, tiene como asidero la intimidad; (ii) hay tres figuras de la rebeldía en Freud que Kristeva rescata, esas tres formas en las que se manifiesta la tensión ley/goce se replican en formas rebeldes como la novela o la música; las tres figuras son lo arcaico, es decir lo sagrado y lo social, la anamnesis como forma de narrar(se) y, finalmente, el juego¹; (iii) tanto para el psicoanálisis como para la revuelta, la culpa es un agente motivador de la representación pues sabemos que el ser hablante es un ser de culpa porque es un ser de simbolización (*Sentido* 48) y que el arte se puede entender como las múltiples formas de responder al interdicto y de ceder al goce; (iv) ambos privilegian la sublimación y la transferencia como mecanismos de curación: derrochar la energía tanática – *transferirla*, desplazarla a otro lugar, dirigirla hacia un nuevo espacio, sacarla de sí– en obras creativas –*sublimarla*, usar en una actividad productiva aquello que ya trasferimos– es mucho más productivo que ejecutar fácticamente el crimen edípico; (v) lo que conocemos como ‘el

¹ Aunque retomaré este punto en el último apartado, es importante señalar las definiciones básicas de estos tres conceptos. Para Kristeva, el psicoanálisis de Freud propone tres formas de revuelta, que ella llamará “figuras de la rebeldía” (*Sentido* 36) y que tienen que ver con aquellas posibilidades que tiene el sujeto de cuestionarse desde el arte o desde el análisis, o como lo indiqué, desde ambos. Lo *arcaico* remite a los esfuerzos que hace el hombre por transgredir el interdicto/Padre y volver a lo inconsciente con otra mirada; la *anamnesis* es la posibilidad que tiene el sujeto de elaborarse, perlaborarse y re-elaborarse a partir de la memoria, la anamnesis es una manera de hacer que el recuerdo se convierta en una forma de saber; finalmente, el juego, también llamado ‘desplazamiento’, es aquella ocasión en la que combinamos tiempos y espacios para decir algo de nosotros.

tiempo' es un escándalo (*La revuelta* 48) tanto para la revuelta como para el psicoanálisis porque no obedece ya a lo lineal sino a la subversión que implica lo atemporal del deseo, motor del ser humano. A esto último se puede atar con facilidad el concepto del *per-dón* en Kristeva: cuando se piensa en el per-dón lejos de la cristiandad y tendiendo al psicoanálisis, estamos pensando en una modificación del juicio, en “el arribo del inconsciente a la conciencia en la transferencia” (33). Al respecto, Paula Andrea Marín Colorado (2010) nos puede dar alguna claridad:

(...) el perdón es la positividad que entra en tensión con la negatividad de la pulsión de muerte. A su vez, esta negatividad simbolizante se transforma en positividad semiótica a través del perdón.

El perdón como actualización de un discurso semiótico, que suspende todo juicio, permite reelaborar la intimidad, es decir, dar forma, re-presentar el pasado a través de una percepción, de una visión interior en la que se produce la organización del pensamiento en un orden de la lengua ya no simbólico (ley del padre: prohibiciones, normas sociales, ideales), sino en otro que pone a prueba el sentido unitario (fijo) de las palabras, que despliega el sentido hasta las sensaciones y las pulsaciones y que nunca puede ser íntegramente incorporado, reducido en el código de las instituciones y de los medios de comunicación (Kristeva, *La revuelta* 19). (Marín Colorado *La 'revuelta'* 16-17)

El per-dón es positividad porque el sujeto en cuestión usa lo negativo para simbolizar. Por esta oportunidad de convertir la herida en símbolo podemos decir que el perdón, desde Kristeva, es

una posibilidad de reinventar la intimidad de un individuo: su pasado ya no es el mismo, ha sufrido una re-construcción desde el recuerdo transformado. En el per-dón, yo *dono* mi culpa a otro, la transfiero y empieza la curación, aunque ocurra a través de mecanismos innombrables, que para Kristeva serán semióticos. Esta transformación modifica mi juicio vital, me cambia.

Debemos ahora detenernos, entonces, en otro concepto que conecta a la autora de *Sentido y sinsentido* (1996) con la de *Revolution in Poetic Language* (1974). Sin intentar ahondar en los complejos conceptos de lo semiótico y lo simbólico propuestos en este último texto, podemos definir lo semiótico como lo pre-edípico, como la inmoderada pulsión que tiene cada sujeto de enunciación, mientras lo simbólico es lo edípico, eso que ya mencionamos como el proceso de simbolización, de lenguaje arbitrario pero social, la comunicación y las represiones que implica. Con estos dos escenarios claros, Kristeva propone el *semanálisis* como un ejercicio dialéctico de interpretación (recordemos que para ella, la interpretación textual está al mismo nivel de una sesión psicoanalítica: hay un juego de transferencias y libertad) que tiene en cuenta lo simbólico y lo semiótico. Este *semanálisis* se centra en la *significancia*, un concepto clave de *Revolution in Poetic Language*.

Recordemos que Freud concebirá el lenguaje desde tres modelos, que Kristeva ha ido reconstruyendo a partir de los textos teóricos y las clases del psicoanalista vienés. El modelo uno data de 1892 y presenta el lenguaje como un ‘hojaldre’ en donde se dan las dinámicas entre la representación de la palabra y la representación del objeto que tiene el hablante. El modelo dos, ya en 1900, ha cambiado, pues ahora Freud ve en el lenguaje humano un camino para la curación y la revelación de lo oculto en la psiquis; Kristeva ha llamado ‘optimista’ a este modelo. Terminamos con el tercero en donde, según la autora, hacia 1915 Freud descubre que “el lenguaje

(...) deja de ser un terreno seguro para conducirnos hacia la verdad” (*Sentido* 92) y determina la *significancia* como el asidero de la relación, ahora problemática, entre “acto y representación” (86).

Este recorrido le permite a Kristeva ubicarnos en el lugar desde el cual analizará la revuelta de sus autores. Para ella, la *significancia*, además de ser el tercer modelo del lenguaje de Freud, es “el proceso, la dinámica y un movimiento del sentido que abarca al lenguaje, sin reducirse a él” (*Sentido* 72), es la tensión entre acto y representación (86) que “se organiza en estructuras intermedias” (87). La simbolización (cultura, revuelta, hominización) es la que rompe esa impotencia del sujeto del trauma: antes había actos irrepresentables, ahora hay representaciones estructurantes con las cuales él puede nombrar la huella y así incluirse en el poder (85).

Desde este lugar del lenguaje como posibilidad de per-dón, de simbolización de las heridas, de transferencia y de libertad en la escritura, Kristeva propone evaluar la cultura-rebeldía que se produzca y a la cual nos enfrentemos. Ya el lenguaje no es el objeto más la palabra que lo nombra, ni tampoco es una armoniosa relación entre esa palabra y el trauma, ahora la *significancia* nos muestra todo el conflicto que atraviesa la significación humana.

Hay otra implicación de la revuelta, ya no en el plano psicoanalítico sino en el cultural: para Kristeva hay una relación conflictiva entre revuelta y barbarie pues considera que todo acto que ignore la necesidad de una libertad en revuelta es un acto de barbarie (20). Podría decirse que para Kristeva el arte en revuelta es una raíz que crece. Es raíz porque se nutre de la herencia estética y al tiempo crece, se multiplica en sus propias coordenadas históricas. Lo que ella

propone es fijar la atención sobre experiencias de revuelta que, desde una historia del arte y desde la construcción de nuevos códigos y lenguajes, sean asidero de la vida interior. El arte es para Kristeva uno de los pocos constructos humanos que permiten acercarse a esa experiencia, y allí radica la importancia del análisis literario, según lo afirma:

(...) no le veo otro papel a la crítica y a la teoría literarias más que el de hacer luz sobre el valor de las experiencias-rebeldía, formales y filosóficas, que tal vez tengan una oportunidad de mantener viva nuestra vida interior: aquel espacio psíquico llamado un *alma* y que constituye sin duda el lado oculto, la fuente invisible e indispensable de lo Bello. (*Sentido* 21)

Estas experiencias existen y son posibles, pero crecen en un contexto de alerta en donde está presente la mortalidad de la cultura y la posible dificultad de esta rebeldía para encontrar su propia belleza, validada y explotada por los sujetos contemporáneos. Cabe aclarar sobre esto último que Kristeva no se detiene en una definición de ‘lo bello’ pero, revisando los análisis de los autores trabajados por ella, podemos ver que la belleza se construye desde el interior del texto, desde sus propias necesidades, expectativas y visiones estéticas.

A la abundancia de juegos mediáticos distractores que no se convierten en espacios que conserven la vida interior de los sujetos, la autora une un segundo problema estético: el arte contemporáneo no esclarece su sentido sino que sus códigos son oscuros y se alejan constantemente de la comprensión, de la comunicación. Su forma de presentar las preguntas por la existencia es confusa, mistificadora. Y como no toda cultura transmite la revuelta, la apuesta

de Kristeva es la de rastrear aquellas obras en las cuales se propongan nuevas formas del tiempo, el sujeto y el espacio.

Tenemos pues un escenario difícil: poco a poco, el arte está dejando de ser un fundamento de subjetividades... Sin embargo, si algunas obras proponen como temas la destrucción, la duda, la incertidumbre, quiere decir que plantear la pregunta es ya una revuelta, nombrar el desastre es ya salir de la lógica mediática o incomunicable del arte contemporáneo. Este desvío de la cultura-show parece para Kristeva una promesa, una apuesta. Y lo toma así porque para ella, la belleza de una obra en revuelta es el antídoto contra el derrumbe contemporáneo (23).

Ahora, veamos una forma concreta de entender todas las nociones hasta ahora implicadas: el texto. Para Kristeva, en un contexto de revuelta, el *texto* debe pensarse junto con las ideas de principio de placer y de experiencia (21). Para hacer esto tengamos en cuenta que el principio de placer o goce “es indispensable para el mantenimiento de la vida psíquica, indispensable para la facultad de representación y cuestionamiento que es propia de lo humano” (*Porvenir* 19), y que la experiencia lo reúne todo pues “moviliza el inconsciente, la percepción, el prelenguaje y el lenguaje” (74). Así, cuando nos acercamos a un escrito literario estamos frente a una experiencia íntima de enunciación, una revuelta que puede generar en nosotros mismos una propia rebeldía. Con esto podemos descubrir junto con la autora que “los pensamientos o las escrituras en *revuelta* (...) intentan encontrar una representación (un lenguaje, un pensamiento, un estilo) de esta *confrontación* del hombre con la unidad o con el límite de la ley, del ser y del ello, a la que el hombre accede a través del *goce*” (24).

Conectada con la idea de belleza está una de las formas más valiosas de revuelta en el arte: la novela. Esta es espacio fértil y producto, pues, por una parte, todo lo posible se puede plantear en ella y, por otra, su condición de producto simbólico, en el marco de la recepción cultural, asegura su difusión (15). Aunque para Kristeva es una “forma menor de la revuelta” (15), expresión que se puede catalogar como una provocación ya que la autora opone las grandes y magnánimas revoluciones a los pequeños objetos culturales que pueden tocar y trocar las fibras de un sujeto, la novela puede invitar a la re-creación de dicho sujeto, a un viaje a sus propias fronteras, a una exposición de lo íntimo que logre “revalorizar la *experiencia sensible* como antídoto para el raciocinio técnico” (15) y para la equivocada concepción unitaria de la existencia.

Así pues, tenemos que en el marco actual de los Estados, ya no punitivos sino normalizadores y pervertibles, y de los sujetos y sus cuerpos-patrimonio, hay un peligro para el arte contemporáneo (y también para su público/lector) que se niega a ser cultura-show. Este peligro tiene que ver con que las formas estéticas ya no están proponiendo cuestionamiento, movimiento hacia lo arcaico, goce en la incertidumbre; revuelta, en resumen. Sin embargo, hay aún espacios en los cuales es posible re-volver(se) en la representación, en el arte. En este lugar encontraremos sujetos y obras que exponen formas subjetivas de mantener viva la psiquis a través de los mismos mecanismos que dinamizan el psicoanálisis: el recuerdo, la experiencia, la asociación libre, la ansiedad, la narración, la búsqueda de la libertad, el deseo, la pregunta por el tiempo y la crítica de los valores asumidos como esenciales, entre otros. Por esta estrecha relación entre arte y psicoanálisis, Kristeva afirmará también que “[t]he artist’s role is not to make a faithful copy of reality, but to shape our attitude towards reality” (*Revolt* 122), como lo haría un prolongado tratamiento psicoanalítico.

Según esto, dado que no es posible acceder a la libertad, no hay forma de habitar si no es gracias a una revuelta íntima en la que el sujeto cuestione su experiencia y construya formas (personales y sociales) de interpretar la realidad desde el lenguaje y sus dinámicas. Por esta razón, una forma, que la autora adjetivará como “menor”, de re-vuelta es la literatura, eso que ella definirá como “aquello que da testimonio de la experiencia” (*Porvenir* 73), particularmente la novela.

Kristeva rastrea la revuelta: tres autores

Como indiqué al comienzo, en los cursos de 1996 y 1997, después de las reflexiones teóricas sobre el concepto de revuelta, Kristeva pasa a exponer los sentidos rebeldes que encuentra en tres autores que, aunque claves para entender mayo de 1968, son tratados desde el plano literario, filosófico y personal con la intención de demostrar la revuelta como una experiencia íntima y no necesariamente pública y político-violenta.

El primer autor que aborda es Roland Barthes (1915-1980). Junto a él, Kristeva trabajó conceptos importantes para el postestructuralismo como la intertextualidad, en escenarios como la revista *Tel Quel* (1960-1982). En ambos cursos la autora afirmará que Barthes es un rebelde sutil por sus constantes trabajos semióticos sobre la percepción de la realidad, el manejo de los signos junto con el placer de la escritura/lectura y de los procesos de significación por parte de la sociedad. Para ella, la experiencia de Barthes con el sentido, con la interpretación, “se entiende como una experiencia de rebeldía” (*Sentido* 319). Kristeva señala que hay un fuerte lazo entre interpretación y revuelta que los ejercicios de Barthes hacen patente: su escritura es

desmitificadora y nos invita al incesante descubrimiento de lo que aparece como cultura. También es un “descifrador de la intimidad” (*La revuelta* 124) porque señala los mitos que han constituido nuestra subjetividad. Por eso sus mitologías van de lo íntimo a lo político, de lo que un mito genera en nosotros hasta lo que se filtra de ideología en él.

Para Kristeva, Barthes se embarca en la “aventura semiológica” de, por una parte, decepcionarse ante la fragmentación del sentido, “el derrumbamiento de las ideologías”, (*Sentido* 323) y, por otra, aficionarse a las trampas, desvíos y retornos de los lenguajes del hombre en su afán por seguir significando el mundo. Estas aseveraciones sobre Barthes se basan en la lectura de textos teóricos del autor, su autobiografía *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), su historia académica y su paso por revistas e instituciones. Este es el insumo que usa Kristeva para pensar, por ejemplo, la relación del autor con el lenguaje: para ella, el hecho de que en la vida de Barthes el padre haya sido una figura ausente hace que, sin interdicto sobre el lenguaje, este sujeto opte por cuestionar lo aparentemente verdadero de la palabra (319).

Con estas y otras observaciones, Kristeva nos permite ver en Barthes a un lector/escritor de la modernidad que afirma que *todo significa polifónicamente*. El autor de *Mitologías* (1957) expone las pugnas del significado y los sujetos mientras aboga por una escritura como acto libertario en negativo –no somos las palabras, que son sociales, somos la historia particular que cada uno de nuestros cuerpos pulsionales, almacena. Para ella, “Barthes se mostró arqueólogo al escrutar los mitos de los otros; en cuanto se refería a los propios, prefirió soñar con la escritura” (*La revuelta* 142).

Finalmente, quisiera rescatar de este primer autor analizado por Kristeva una idea que ella propondrá respecto a la interpretación: “las formas ingeniosas de rebeldía representadas por la interpretación (en tanto crítica y teoría literaria, o en tanto psicoanálisis) coinciden, nada menos, con esta exigencia de sondear el sentido en todo lo que dice (...) y se manifiesta hoy en la calle. Quizás (...) porque buscar el sentido, es la vida” (*Sentido* 326). Con Barthes, Kristeva nos muestra que la interpretación del mundo es una de esas formas de dignificar la experiencia a través del análisis, el cuestionamiento y el goce del lenguaje en construcción.

El segundo autor que Kristeva aborda es Louis Aragon (1897-1982). Para ella, la revuelta de Aragon ocurre en las identidades que se juegan en el goce sexual y de la lengua, y según ella, con su obra este escritor francés logra que “la rebeldía literaria [sea] *verosímil*” (37). En su estudio de este autor, Kristeva también se apoya en la biografía, en las obras literarias, en los manifiestos estéticos en los que participara y en los movimientos literarios (que en el caso de Barthes eran teóricos) en que se ha ubicado a Aragon, para analizar su relación con el poder y con el colectivo social. Con esto último, a partir del surrealismo, se puede ver que hay una invitación al desajuste de los sentidos y de la sensación, una explícita llamada al *a-pensamiento* (*Sentido* 197), a esa fuerza inconsciente que, vuelta lenguaje, transforma el mundo. Estas lógicas paradójicas entre poesía y realidad las encarna la escandalosa escritura de Aragon.

También en Aragon el texto es tanto una experiencia, la interrogación de la propia biografía –“la novela es la clave de nosotros mismos” (citado por Kristeva en *Sentido* 229)–, como el espacio para la exaltación de la bisexualidad de la creación, ya que en Aragon “es con lo femenino, con la traducción de lo femenino, que la rebeldía poética en contra del antiguo estilo y el encuentro con lo imposible van a adquirir todo su sentido” (209). Con respecto a la escritura,

Kristeva señala que “[l]a novela se enuncia, en suma, como un anti-método, como la re-vuelta incesante de un imaginario contra sí mismo, como la interrogación de una intimidad continuamente reinventada” (*La revuelta* 314). Esta noción de intimidad en Aragon es muy importante y surge de la tesis de Kristeva de que algunos personajes femeninos de las novelas del autor (en donde él también se encuentra ficcionalizado) son él mismo, ejecutando y descubriendo roles femeninos.

Otro rasgo valioso de su poética, que Kristeva rescata, es que para el poeta es necesario que su expresión estética nunca alcance la definición, jamás termine de nombrar; la posibilidad que da la lengua solo lo invita a “no ser nunca unívoco” (218), a no dirigirse a una moral impuesta, a revelarse en pro del estilo como síntoma y de lo femenino como respuesta al desgaste de la historia. En resumen, Kristeva considera a Aragon como un caminante que conoció los riesgos de lo imaginario (*La revuelta* 314) porque pasó del totalitarismo del estalinismo al juego de los imposibles de lo literario.

El tercer y último autor en revuelta que Kristeva nos presenta es Jean-Paul Sartre (1905-1980). A partir de un recuento biográfico, del análisis de la relación afectiva que Sartre mantuvo con Simone de Beauvoir, del episodio del rechazo del Nobel y del estudio de las obras de teatro, las novelas y el manifiesto existencialista, Kristeva ve en el filósofo francés una revuelta política en términos tanto de uno mismo como del otro.

Para ella, lo que muestra la obra de Sartre es que lo imaginario debe tomarse como la posibilidad de una rebeldía violenta (*Sentido* 286), en donde la libertad sea siempre una interrogación y no una tranquilidad estática. Bajo la idea de *fantasma* como aquello oculto y que

aparece, que no se esfuma porque, alojado en el inconsciente, el fantasma siempre dice de nosotros, Kristeva propone que dejarse habitar por lo inconsciente es revuelta (*La revuelta* 257). Sartre lo hizo y lo propuso en su filosofía: los fantasmas dan el equilibrio necesario para potenciar la náusea (261).

Para Sartre “lo esencial es la contingencia” (citado por Kristeva en *Sentido* 300), lo que quiere decir que el sujeto debe recibir la existencia con su dinámica de cambio y buscar en su velocidad sus propios principios, sin escapar de la nada, terreno incontrolable e inevitable que tantas preguntas y nuevas direcciones propone.

Así termina el panorama que hace Kristeva de sus autores. Estas plurales voces que se entrecruzan en busca de la definición de una revuelta nos permitirán hacer un análisis rico a la hora de estudiar la obra de Zoé Valdés. De eso se tratará el siguiente apartado.

1. Zoé Valdés y *Café Nostalgia*: revuelta de lo íntimo desde los sentidos, el exilio y el tiempo

Como mencioné al comienzo de este trabajo, libertad y condena son los sentimientos que describen el ánimo en que la escritora Zoé Valdés se encuentra cuando produce una obra. En el apartado anterior, por otra parte, reconocimos en la revuelta de Kristeva un lugar especial para enunciar, una actitud determinada hacia lo que a diario se define como realidad, y un ansia de cuestionar(se) en la escritura. Ahora quisiera proponer un desplazamiento: de la reconstrucción del concepto de *revuelta* de Julia Kristeva a la novela *Café Nostalgia* (1997) de Valdés y, con esto, un viraje a esos espacios en los cuales se puede plantear una revuelta en la literatura de esta escritora cubana. Lo que me interesa es pensar esta novela como una obra en donde habita la revuelta. Esto implica una serie de marcos.

(i) Hemos podido rastrear que parte de la identificación de esta revuelta se encuentra en el lector. Sabemos, por el psicoanálisis, la teoría de la recepción y el post-estructuralismo, que el sujeto es siempre activo cuando se enfrenta a una forma simbólica, que en él intervienen lo consciente y lo inconsciente y todo ello se dinamiza en torno a la experiencia de lectura de un código cualquiera. Sin embargo, esto no es todo: en el escenario de la revuelta no hay forma de que la obra pueda activar su germen rebelde si no es a través del proceso de comunicación de un lenguaje determinado. Esto implica que perseguir esa experiencia de desgarre, saber, duda e intimidad puesta en cuestión nunca representará dos vivencias de revuelta iguales en la lectura ni en la escritura.

(ii) En los textos *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis* (1996) y *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis* (1997) Kristeva explora la vida y la obra de tres autores franceses que ella considera *en revuelta* en sus planteamientos teóricos, literarios y vitales. Recordemos que estudia sus filiaciones políticas (la adhesión de Aragon al Partido Comunista en 1930), su relación con el mundo académico de la literatura (el rechazo de Sartre del premio Nobel en 1964) y las condiciones sociopolíticas que rodearon su producción (la presencia y los debates sobre las formas de rebelarse que se estaban dando en las revistas *Tel Quel* y *Communications* con las que se relacionaba Barthes). Considero que esta es una forma alterna de ver la biografía de un autor como parte de su obra ya que, sin caer en un biografismo totalizador y servil, se piensa que la obra no pudo ejecutarse sin la propia experiencia que late en esas mismas palabras que pone en escena el autor. De ese modo, los sujetos autoriales nos hacen volver a su obra con el impulso de sus propias vidas, con los otros escenarios –paralelos al de la revuelta de su obra– en donde ejercen la rebeldía. Mientras Kristeva se pregunta “¿[p]or qué fue posible esta rebeldía interpretativa en Francia?” (*Sentido y sinsentido* 324) cuando navega en la revuelta barthesiana, nosotros podríamos preguntarnos: ¿por qué fue posible esta rebeldía literaria en Zoé Valdés en su experiencia como cubana y su relación con el exilio?

(iii) Kristeva abarca gran parte de la obra de los autores y, en su búsqueda de la revuelta, presenta a los escritores rebeldes como teóricos de sí mismos. La pluralidad de voces que se pueden encontrar en toda una obra literaria (Sartre y Aragon) o teórica (Barthes) facilitan la multiplicación de espacios para la revuelta. Con todo, en esta investigación me limito a una sola novela de Valdés: aunque temporalmente deje de lado el carácter rebelde del lenguaje como arma doble de Revolución y deserción en *La nada cotidiana* (1995), del viaje como movimiento del ser en *Querido primer novio* (1999) o del juego de las identidades sexuales en *Lobas de mar* (2003),

encuentro en *Café Nostalgia* una propuesta semiótica de la experiencia, una reflexión sobre el exilio y un *collage* de esfuerzos por reinventar el tiempo. Volviendo a Kristeva, y como ya lo había presentado, una faceta menor de la revuelta es la literatura, específicamente la novela, la cual es paradójicamente para ella uno de los géneros más efectivos e insidiosos (*Revolt* 86) del universo de la representación. Indico esto último recordando también que para la teórica búlgara “an act of rebellion always involves representation” (120), lo que implicaría que una obra literaria en-revuelta se rige, únicamente, por la lógica interna de su verosimilitud, genera sus propios símbolos, se enmarca en una tradición y responde a esta desde un cuestionamiento vital de la experiencia, de la intimidad, de la libertad y del tiempo, preguntas centrales en toda revuelta. Dado que es representación, porque la obra es simbolización y propone la experiencia como un objeto comunicable, su compromiso es con el arte mismo y no con otro tipo de revolución, su movimiento es “the movement of meaning” más que “the movement of the streets” (Kristeva, *Revolt* 39).

Así pues, enmarco mi reflexión con estas tres ideas: el lector también instaura la rebeldía en una obra, ciertas experiencias vitales del escritor alimentan su revuelta literaria y, finalmente, una única obra también puede mostrar formas específicas de revuelta. Con esta última intención, paso a esbozar el contenido de la novela para luego plantear el *circuito de la revuelta* que se plantea allí, partiendo de los planteamientos que ya perfilé en el apartado anterior.

En el capítulo sexto de *Café Nostalgia*, “A mi único deseo”, se explica la estructura del texto. En él, la protagonista y narradora, una fotógrafa cubana llamada Marcela Roch que vive en el exilio, visita el Museo Cluny, el Museo Nacional de la Edad Media de París. Allí encuentra el famoso tapiz del siglo XV *La dama del unicornio*. Esta obra es descrita en detalle en el artículo

“El unicornio de Cluny desde el *Sero te amavi*” (2013) de la profesora de Filosofía Medieval de la Universidad de Buenos Aires, Silvia Magnavacca. Su descripción señala:

En cada tapiz los personajes y elementos que intervienen están representados como en una *isla*, de color azul. Todos ellos tienen dos protagonistas que les dan nombre: una dama ricamente ataviada y de cabellos rubios, y un blanco unicornio. Otro animal central es el león; estos dos, león y unicornio, llevan las armas de Jean Le Viste, personaje muy cercano al rey Carlos VII (...). Animales más familiares, como liebres y pájaros, así como multitud de plantas y flores, contribuyen a conferir a los tapices un *ambiente onírico*, sutil y a la vez *abigarrado*; en todo caso de una cierta *voluptuosidad*.

Los cinco primeros gobelinos representan los *sentidos externos*.

(Cursivas mías, 121)

Esta descripción nos permite volver a la novela entendiendo ahora que aquel espacio circular que lleva a sus visitantes por los cinco sentidos externos (la vista, el oído, el gusto, el olfato y el tacto) y los deja en un sexto tapiz llamado *À mon seul désir*, “a mi único deseo”, inspirará su estructuración. La diferencia con el tapiz, aparte del código en que está elaborado, es que el orden de los sentidos cambia: la novela de Valdés empieza por el olfato, luego vienen el gusto, el oído y el tacto, continúa la vista y termina, ahora sí tal y como en la obra medieval, con “A mi único deseo”. Cada uno de estos sentidos nombrará un capítulo de la novela.

El abigarramiento onírico y voluptuoso que describe Magnavacca también puede sentirse en la lectura de la novela de Valdés. Y esta textura de la experiencia narrada estará en la conciencia de la protagonista cuando afirma: “[I]a fotografía del alma es esto [los tapices], la

belleza pensada y trabajada con paciencia de siglos, lo que ninguna cámara podrá jamás captar” (*Café* 334). Frente a la incapacidad de una cámara fotográfica de asir la belleza del alma, solo queda lo auténtico del original, lo más vivo, lo más real: los sentidos.

En estos seis capítulos conocemos la vida de Marcela: nació y vivió en Cuba hasta sus veintitrés años. Cuando tenía diecinueve, en 1980, sus padres deciden irse a Miami a acompañar a su hija mayor, Hilda. Marcela queda sola en la isla y allí conoce a un viejo francés que le pide matrimonio pues se siente completamente solo. Logra preparar sus papeles tras cinco años y llega a París con este hombre con quien no se siente feliz ni respaldada. De hecho, en poco tiempo, agiliza su divorcio para lograr su independencia en una Europa totalmente nueva para ella.

Trabaja como niñera y como vendedora hasta que se postula a un concurso *amateur* de fotografía, su más reciente *hobby*. Gana este concurso, y con él, una beca para estudiar en Nueva York. Allí conoce a Mr. Sullivan, un hombre que la ayudará en su carrera profesional y será su maestro y guarda. Su trabajo la hará famosa y le permitirá viajar por el mundo, volver a Aquella Isla, el mote que tendrá Cuba para ella y sus amigos exiliados, y también conocer el hastío de la fama y los afanes de un trabajo en el espectáculo. Como reacción a esta aversión, decidirá buscar un nuevo espacio laboral como maquillista, que le permita vivir cómodamente sin sustraerse del ocio que tanto le gusta: dormir y leer, soñar con una Aquella Isla donde sus amigos estén.

Se pueden ver varias constantes en la novela: las narraciones del personaje central saltan de París y Nueva York a la Cuba de su infancia y adolescencia; la presencia de Samuel – “mi vecino anterior; más que vecino, mi amigo, mi amante platónico. Samuel, ay, mi misterio” (Valdés 11)– orienta gran parte de los recuerdos y las descripciones; el exilio como problema de

comunicación, de adaptación y de nostalgia; la relación entre los sentidos, los recuerdos y el tiempo, así como la fascinación por la lectura y la fotografía como maneras de asir la experiencia vital.

También es importante aclarar, retomando la primera descripción de los tapices, que la esencia de cada capítulo está atravesada por el sentido que nombra. No es ociosa ni aleatoria la selección de los sentidos y los temas; en cada capítulo reina uno de ellos y la remembranza tiene como vehículo la activación de dicho sentido. Esto no implica una fragmentación del cuerpo: es más bien una re-elaboración del cuerpo sensible como escenario de lo real, lo imaginario y lo simbólico. Aquello que no pasa por los sentidos no puede constatarse en la realidad, los amigos exiliados y recordados están atrapados en los hilos de lo sensorial, pasan por el lenguaje y vuelven al universo íntimo del personaje –tal vez un escenario donde el exilio no separa sino que re-articula a los sujetos.

En esta misma línea de lo sensible se inscribe la historia emocional del personaje. Si Samuel, cineasta cubano, aparece desde las primeras páginas de la novela, es porque de una u otra forma articula la narración. El evento que recibe al lector en el primer capítulo es la partida indefinida de este vecino de Marcela, nuestra narradora, a Nueva York. Ellos están enamorados pero la protagonista tiene ciertas dudas sobre su relación y aprovecha la distancia para pensar en ellas. Cuando Marcela tenía catorce años se enamoró caprichosamente de un hombre mayor llamado Jorge. Lo veía casi a diario pasear con su hijo por Mercaderes y Empedrado, donde vivía su amiga Minerva, y empezó a desatar su imaginaria pasión por medio de veintiún cartas que “no pasaban de ser versitos ridículos, de esos que todas copiamos y coleccionamos en álbumes de autógrafos y poemas entre sexto y oncenno grado” (85).

La siguiente vez que Marcela vio al “Suculento Jorge” estaba muerto, había sido incinerado por su esposa tras el descubrimiento de sus cartas de amor. Desde entonces, Marcela siente un remordimiento que la avergüenza, incluso sufre un embarazo psicológico a causa de la falsa culpa. Y es falsa porque en realidad era su amiga Minerva, Mina, quien tenía relaciones con Jorge. Antes de saber esto, de aliviar su culpa injustificada, Marcela tendrá que enterarse de que Samuel es aquel niño con quien Jorge jugaba béisbol: Samuel es el hijo del hombre incinerado. En ese momento, en el que descubre la relación entre el hombre de sus sueños y el de sus pesadillas, sus dudas se unen a su arcaica culpa, pues ella cree ser la causante de la orfandad paterna de Samuel.

Sin embargo, él vuelve de Nueva York y Marcela prepara una cena que les recuerde su isla. En este encuentro deciden estar juntos y en una bella escena de antropofagia funden sus cuerpos, sus sentidos, en una entrega desde la liberación de la culpa y desde el goce. La novela termina con este banquete humano y un mensaje de contestadora que el gran amigo de la protagonista, Andro, les deja a los dos amantes.

Ahora bien, esta compleja relación amorosa está rodeada por otras redes tanto o más difíciles: Marcela y Samuel tienen amigos en común. Amigos que los invitan a la nostalgia de la distancia, que los obligan tiernamente a permanecer en contacto, que los convidan a sus pequeños asideros, sujetos que lejos de la isla arman sus vidas según sus deseos, combatiendo las reducidas opciones vitales que ven para ellos en Cuba, tal como lo expresa Ana, una amiga de la protagonista: “¡(...) Mar, yo quiero ser actriz, o crítica de arte, pero no médico ni maestra!” (164).

Son, en suma, sujetos que dinamizan los trazados del meta-archipiélago insular según lo plantea Antonio Benítez Rojo (1989). Recordemos que en su texto *La isla que se repite. El caribe y la perspectiva posmoderna*, este autor se hará la siguiente pregunta:

¿cómo dejar establecido que el Caribe es un mar histórico-económico principal y, además, un meta-archipiélago cultural sin centro y sin límites, un caos dentro del cual hay una isla que se repite incesantemente –cada copia distinta–, fundiendo y *refundiendo* materiales etnológicos como lo hace una nube con el vapor del agua? (Cursivas mías, xiii)

Esta pregunta apunta a re-inscribir al Caribe en las nuevas geografías de la diáspora: el Caribe también es sus exiliados. Y ellos, en el nuevo *thopos* en que se encuentren, reconstruirán su isla, tal como lo hacen los personajes exiliados de las novelas de Valdés, de múltiples modos, con distintas intensidades. Dichas dinámicas son una *refundición* porque, como lo indica también el ensayista cubano, la producción caribeña tiene una riqueza caótica que radica en su pluralidad, en las distintas formas en que los artistas abordan temas tan comunes como el exilio o el amor, incluso en la asimetría respecto a las dos Américas. Marcela, Samuel, Andro, Ana, Enma, Randy, Pachy, Yocandra y los demás, son puntos de una isla móvil, de un archipiélago que está más allá de lo geográfico y que contiene en sí todo el material para narrar su exilio, pero también sus alegrías, sus deseos y sus descubrimientos.

El Café Nostalgia es un meta-archipiélago también. En las últimas páginas de la novela, leemos la llamada que hace Andro a Marcela y Samuel y que su contestadora ha grabado. En ella, su amigo, que vive en Miami, les cuenta: “[p]ienso fundar una especie de salón para apaciguar la

agonía de la espera, y mientras tanto se baila, se canta, se goza, se quiere. Le pondré Café Nostalgia” (361). En este salón, que también se puede ver como el resto del mundo, como en todos los espacios donde deben habitar los exiliados, se abrirá un lugar para una nostalgia que no pause la vida, sino que la alimente; un escenario en donde cerca de la tristeza esté la esperanza, en el que compartiendo espacio con el dolor, conviva el deseo.

Las formas de la revuelta en *Café Nostalgia*

En mi lectura de esta novela he identificado tres formas de la revuelta. Lo que puedo ver es que varias de las características de una literatura rebelde se pueden encontrar en esta obra. Presentaré estas tres formas y describiré cómo ocurre en ellas la revuelta que propone Kristeva. De nuevo, reitero mi interés por enriquecer la mirada de la obra de Valdés a partir de este ejercicio teórico que creará lo que denominé antes como un *circuito* de la revuelta, una serie de maneras de problematizar la experiencia, de jugar con el lenguaje, de cuestionar(se) (en) el tiempo y de hacer una presencia política desde la representación.

La primera forma será el problema del exilio y la respuesta literaria a la fuerza de un Estado normalizador. La segunda será el tratamiento del cuerpo como escenario de la experiencia, en contraposición con la idea de un cuerpo-patrimonio planteada por Kristeva. La tercera forma tendrá que ver con la anamnesis, con todo lo que la cita del olvido y el recuerdo generan en la narración. Lo que sigue es mi examen de cada una de estas formas.

a. Revolución y escritura

Resulta interesante que la primera forma de revuelta venga como una respuesta al llamado al artista comprometido que realizan las autoridades cubanas del régimen después de la Revolución de 1959. Quisiera explorar un poco la historia de la escritura de Zoé Valdés en relación con la política y con el exilio, para determinar dónde está lo que se revuelve en su obra.

Recordemos que justo en el año de la Revolución Cubana nace Valdés, quien vive en la isla hasta 1994 y publica allí con éxito hasta 1993. Comenzó su carrera como poeta² pero su reconocimiento internacional se debe a sus novelas³. También ha escrito novelas cortas, libros infantiles, cuentos y ensayos. Como vemos, la primera parte de su obra aparece en Cuba. Las dificultades para seguir publicando, entre ellas la censura, surgirán a partir de su segunda novela.

En 1995 debe presidir una conferencia sobre poesía amorosa martiana en la Escuela Normal Superior de París y allí se entera de que tiene prohibido el regreso a la isla. Así, desde ese tiempo empieza a desplazarse entre España y Francia, junto a su familia. Según relata Lizabeth Paravisini-Gebert en su artículo “Unchained Tales: Women Prose Writers from the Hispanic Caribbean in the 1990s” (2003):

Valdés has been a Spanish citizen since 1997, when the expiration of her Cuban passport, which the Cuban regime had refused to renew because of her political stance against the Castro

² *Respuestas para vivir y Todo para una sombra* (1986), *Vagón para fumadores* (1996), *Poemas de La Habana* (1997), *Cuerdas para el lince* (1999) y *Breve beso de la espera* (2002).

³ *Sangre Azul* (1993), *La nada cotidiana* (1995), *La hija del embajador* (1995), *Cólera de Ángeles* (1996), *Te di la vida entera* (1996), *Café Nostalgia* (1997), *Querido primer novio* (1999), *Milagro en Miami* (2001), *El pie de mi padre* (2002), *Lobas de Mar* (2003), *La eternidad del instante* (2004), *Bailar con la vida* (2006), *La cazadora de astros* (2007), *El todo cotidiano* (2010), *La mujer que llora* (2013).

government, had led to her being refused entry into many countries, including Britain and the United States. (451-452)

Así, vemos a una escritora que, a partir de sus 35 años, debe generar su poética desde el exilio. Sin embargo, aunque la obra que surja después de 1995 esté signada por este, para la autora su literatura no es contestataria, y esto se debe, quizá, a que para ella su compromiso está en otra parte. En la entrevista que del Pino y Gutiérrez hacen a la autora, preguntan: “¿Cree en la literatura como compromiso o como evasión?”, a lo que ella responderá:

Esta es otra pregunta que *jamás les hacen a otros escritores*, ni siquiera a algunos cubanos que viven en la isla. Como *fenómeno de masas*, creo en la lectura para la comprensión del mundo que nos tocó vivir. Como *fenómeno individual*, creo en la literatura como un todo que resume nuestras dudas, evasión, compromiso, amor, pensamiento...*Mi compromiso empieza con la historia que quiero contar*, y si esa historia incluye personajes y contextos sociales específicos, prefiero ser sincera conmigo misma a mentirme para quedar bien con lo políticamente correcto. (Cursivas mías, 53)

Valdés está mostrando cómo la idea que los lectores tienen de los exiliados tipifica unas respuestas, pero sobre todo unas preguntas. Parece que hubiera una “espectacularización” del hecho diaspórico⁴ que impidiera aceptar que el llamado ‘compromiso’, la mentada ‘entrega’, puede estar con la causa de la escritura misma, con las historias como forma de proyectar un ser.

⁴ Este uso del exilio como argumento para juzgar la calidad literaria de los textos de Zoé no se encuentra solo en sus lectores, también en sus detractores. Quisiera detenerme en un breve caso: Eured, la “Enciclopedia cubana en la red”. Allí hay una entrada sobre Zoé Valdés que reza: “Escritora cubana radicada en Francia. Su celebridad y premios se atribuyen más a sus críticas contra la Revolución cubana que a la calidad de sus obras”: esta es la definición que hace el portal de la autora. Luego hace un recuento de sus obras y en la sección **Síntesis biográfica** remite a una entrevista que la periodista cubana

En este mismo fragmento podemos ya relacionar ciertas ideas de Kristeva: según Valdés, una obra debe ser la expresión genuina de la intimidad del artista, de su ansiedad, de su pregunta (lo que Valdés llama aquí *fenómeno individual* y relaciona con la evasión, la duda y el pensamiento), al tiempo que sirve para comunicar-contagiar a otros esa misma actitud vital (*fenómeno de masas* según la autora cubana). Lo que está proponiendo en su respuesta es una lectura del exilio como un fenómeno mucho más espiritual que físico, muchos menos contingente que vital.

Continuando esta reflexión, podemos leer su respuesta frente a una pregunta sobre el exilio y el viaje: “[e]l exilio es castigo, uno de los mayores castigos, pero al mismo tiempo también significa libertad. En mi caso la libertad está muy ligada al estudio, al descubrimiento de mis orígenes, de mi propia persona, a un retorno a la familia” (56). El exilio, entonces, se presenta como posibilidad creadora, como ejecución de una libertad necesaria para volver a lo arcaico, para re-correr la pregunta sobre sí, para explorar el recuerdo y el olvido en el lenguaje,

Rosa Miriam Elizalde, del diario *Cubadebate*, hace a la escritora española Rosa Regás (“Estoy y estaré con Cuba”. *Rosa Regás, sin vergüenza de tener el corazón a la izquierda*). Dicha conversación data del 21 de septiembre de 2003. Elizalde comenta:

-Tambien (sic.), gente que hace muy mala literatura, de pronto tiene una presencia desmedida en los medios y en los favores de las editoriales. Es el caso, por ejemplo, de Zoe (sic.) Valdés. ¿No tendrá tanto “éxito” en el mercado editorial por sus ideas políticas, afiliadas a las posiciones más extremistas de los grupos anticubanos?

Y Regás responde:

- No creo que sea tan así, y le sugiero que ni se preocupe por eso. Toda la vida ha habido arribistas. Esta chica debe haber salido desnuda en alguna revista, o habrá hecho textos absolutamente pornográficos, y por eso debe llamar la atención. Pero eso no importa un comino. Ya pasará. Esta es de las que se ha cambiado de camisa, de los conversos, y yo te diría que su presencia en este mundo es absolutamente coyuntural, como no lo es la de otros cubanos que sí han tenido éxito, y a mi juicio muy merecido.

Es claro que tanto para Elizalde como para Regás el exilio es solo una “catapulta”, como también indica Ecured, que usan ciertos autores para vender su ‘pornografía’. En lo que sigue me detendré en el lugar que ocupa el exilio en la obra de la autora.

para acoger la contradicción y con ella, la vida. Es la posibilidad suya, como para otros creadores hay otras. De ahí que podamos concordar con Rubén L. Gómez (2000), quien afirma que la autora cubana “usa la poética para escapar del despotismo político-social y acceder al angelismo del ser que se escurre de todo determinismo identitario y vuela hacia lo virtual de un ‘yo’ que se busca, que se libera, que se sueña” (139). Angelismo que podemos nombrar también como una búsqueda de sí, como una constante definición del ser.

Esta relación entre despotismo y libertad nos lleva a la idea de que hay una *poética* que se opone a una idea tradicional y limitada de *política*. Dicha poética de Valdés, en *Café Nostalgia*, apunta a esta fuga de lo colectivo nacional a lo íntimo, en donde, claramente, caben sus amigos. Veamos un fragmento de la descripción de las fiestas de amigos fuera de Cuba:

En los guateques apenas se hablaba de política, aunque éste es el tema con tendencia a predominar entre aquellos-isleños, pero por suerte allí pernoctaban más los personajes con ansias de olvidar tanta politiquería barata sufrida allá en la isla, y lo único que anhelaban era emborracharse, bailar, comer, gozar y singar. (256)

Según la protagonista, la política

es la misma exquisita porquería aquí, allá y acullá, y los políticos se desarreglan y arreglan entre ellos. Escribió Bioy Casares que lord Byron declaró a unos periodistas que él había simplificado su idea de la política: ignoraba a todos los políticos. Yo también; a mí lo que me interesa es demostrar mis capacidades como ser humano, mi honestidad, ejercer el derecho a mi libertad individual; es el mínimo lujo, o riesgo, que deseo correr por mi cuenta. (28)

Defender lo propio, salir del espacio político hegemónico y ejecutar una libertad –del goce– individual, parece la misma respuesta de Valdés en la entrevista con del Pino y Gutiérrez:

si existen leyes que están en mi contra, y que sólo sirven para destruir al ser humano, me opongo a ellas, lucho por cambiarlas. Por eso me exilié⁵, porque en Cuba no se puede luchar, ni siquiera se puede gritar (...) Transgredir es una tentación humana y, cuando es necesario, pues no veo por qué no se pueda ser transgresivo y subversivo. (*Entrevista 55*)

Esa tentación humana, ¿no será nuestra revuelta? Pareciera serlo, pues implican, ambas, iniciar un movimiento desde el ser hacia afuera, una primacía del yo, ese que Gómez llama virtual, que se arroja al “angelismo del ser”, es decir, a la lucha con el propio sujeto, a la búsqueda constante de cuestionamientos y de potencialidades y a la crítica de sus contextos.

Y es que, a pesar de que hayamos visto que el exilio es un factor que dispara la libertad en la producción de la obra de Valdés, lo más importante en la postura ideológica de sus personajes es que cuestionan o critican diferentes aspectos de la contemporaneidad que van limitando dicha libertad o su felicidad. Esa búsqueda de una siempre mejor posibilidad de habitar es la que mueve a Marcela Roch, la protagonista. Concebir que la política solo cambia de rostros pero nunca de intenciones ni trampas, tiene el mismo valor que extrañar la forma de comunicarse de antes, como cuando Marcela afirma: “Qué fácil pareciera la comunicación en la actualidad, pero no es

⁵ Resulta interesante también detenernos en el registro de la autora. Ella asume el exilio como una voluntad y no como una orden.

así (...) La prevención atenta contra el intercambio amistoso (...) Ahora es aconsejable solucionar los problemas por teléfono, fax, incluso por Internet” (11). También el gesto de ser incapaz de permanecer mucho tiempo bajo las lógicas del “triumfo” social, el capital económico y la esclavitud laboral: “todavía no me acostumbro al dinero” (49), “ahora somos *ilusoriamente* libres, no sabemos qué hacer con el peligro de la libertad (Cursivas mías, 20)”, o “la celebridad comenzó a perjudicar mi libertad de movimiento” (53). Afirmo que tienen el mismo valor porque no hay en los personajes una desazón localizada, un rechazo a todo lo nacional o a todo lo extranjero, es la posmodernidad lo que los arrastra a la tristeza, al desespero, al deseo de crear un nicho sin la contaminación de lo artificial del capital, por ejemplo, un verdadero hogar.

Vuelvo ahora a retomar la palabra *fuga* para relacionarla con la partida: ante un sistema opresivo (dictadura o capitalismo salvaje, empleo esclavizador o embarazo no deseado, formas de opresión que aparecen en la novela) que comercia con, apenas, ilusiones de libertad, siempre está la posibilidad de partir, de abdicar, de refugiarse en otros espacios en donde el conocimiento del propio sujeto y de la otredad son el centro: el amor, la lectura, el silencio, el cuarto propio. En Marcela estas respuestas de fuga ocurren en *la música*: recordemos las narraciones sobre los guateques de adolescentes en la isla, en donde escuchan a Los Beatles, Jackson Five, Led Zeppelin y José Feliciano, “prohibido por la misma razón que nunca pudimos leer completo *Moby Dick*, por las constantes invocaciones a Dios” (139). También hay una fuga en *el sexo*: en estas mismas reuniones hay un reto a la autoridad estatal y paternal a partir del cuerpo adolescente en busca de goce. Finalmente, y como tercera forma de fugarse, encontramos *la literatura*: el refugio de Marcela ante la realidad siempre es un libro, especialmente la obra de Marcel Proust: “vivir de esa manera tan física, tan trascendental, me aniquila; entonces me refugio en los libros” (12). El placer, en suma, se convierte en la forma de transgredir el dominio.

Finalmente, quiero indicar que he mostrado la biografía de la autora, sus respuestas a preguntas comunes sobre el exilio y los espacios que propone la novela para la fuga, con el objetivo de mostrar que hay formas de revuelta que se encuentran lejos del círculo político estrecho pero que, conscientes de su realidad, de su experiencia, deben alimentarse de todas las coordenadas vitales. Y entre esas coordenadas se encuentra la política. Tal vez la propuesta de los personajes de Valdés sea que la revuelta está en la posibilidad de descentrar eso que es político: una revuelta desde allí ocurre ahora *en* los sujetos y no en un territorio ni un partido. Está en su lucha por sobrevivir y defender lo que creen, lo que desean, lo que les permita una libertad de nombrarse, así sea efímera la palabra que los nombre. Y el carácter de esa palabra es volátil porque, si estamos en revuelta, nombrarnos siempre nos arrojará a la contingencia del decir(nos).

b. El cuerpo como escenario

Esta segunda forma de revuelta tiene que ver con el cuerpo de Marcela Roch y su relación con la experiencia, con lo íntimo. Estamos frente a un cuerpo receptor y emisor de lo sensible, un cuerpo que en lugar de dividirse en funciones, se multiplica en sentidos. Veo este tema desde dos lugares que exploraré a continuación: el cuerpo como espacio para el goce, y el cuerpo femenino y sus sentidos como estructuradores de la experiencia narrativa y configuradores de lo íntimo.

Este primer lugar, el del cuerpo que goza, lo encuentro sobre todo en el final de la novela, en la escena de antropofagia con la que se cierra la historia amorosa de Marcela y Samuel y en donde se recibe el mensaje que enlista los eventos más recientes en la vida de sus amigos aquellos isleños. Este final es importante porque hay una liberación en la verdad: ya Marcela se ha

enterado de que la culpa que siempre se endilgó por la muerte de su amante imaginario no le correspondía, pues Jorge, el hombre del que ella estaba enamorada, realmente había mantenido una relación adúltera, pero con Minerva, la amiga de Marcela y un personaje más de este grupo de adolescentes isleños. Ese amor platónico de adolescencia y el medio para expresarlo, las cartas, dejan de ser vistos como los causantes de esta triste muerte, y por lo tanto de la orfandad de su nuevo amor, Samuel.

Recordemos también que esta temprana culpa, “mi conciencia era peor que el fuego, la culpabilidad me ahogaba como el humo emanante de una pira caliente” (95), provoca en la adolescente Marcela un embarazo psicológico y luego, ya en su adultez, un afincamiento en la idea de que es frígida, de que los goces del placer le están vedados. Este último es, incluso, uno de los argumentos que ella da a Samuel para explicar que su relación no puede existir más allá de la amistad.

Así pues, el final de la novela expone a una mujer que ya no tiene culpa, que fue liberada de esta a través de la verdad y que se puede entregar por completo a su corporalidad y su cariño por Samuel. Como no hay carne para acompañar la cena, los personajes deciden alimentarse entre sí:

De repente [Samuel] se levanta de la silla y se me encima, inclinado besa mis labios. Yo lo incito a que tome el cuchillo de cortar la carne, doblo en cuatro partes la manga de la blusa, él serrucha una tajada de mi brazo (...) rebano una lasca de su costilla, pues con exquisita gentileza se ha abierto la camisa (...) El corazón y las arterias aparecen expuestos al aire libre. Pongo el trozo de carne en

la parrilla, antes lo espolvoro con sal, ajo molido, pizquitas de comino y orégano (...) Luego encaja el tenedor en su bajo vientre y entresaca una lámina de su tejido (...) Sería muy agradable probar tu sexo, como menú especial, murmuro (...) Acostados y entrelazados encima de la mesa, él arranca de un mordisco mi vena aorta (...) he empezado a roer sus huesos (...) Dame tu boca, solicita en un quejido herrumbroso, una vez que ha acabado de succionar mi corazón (...) La dentadura de Samuel se alinea en fila india, encima de las fronteras de los restos de mi pulpa labial. Escucho un desgarrón como propiciado a una seda muy fina. Esto ocurre en el preciso instante en que pienso declararle, antes de que sea demasiado tarde, antes de que seamos un burujón de sobras: “Te am...” (...) Nuestros cuerpos inician, más apresurados que discretos, un proceso de recomposición. Sólo que en lugar de recuperar mi corazón me apodero del suyo (...). (356-359)

La entrega de los cuerpos es literal, el goce ocurre con todos los órganos y libera el pesar, la nostalgia, el dolor, la espera, la culpa, dentro de la misma lógica del recuerdo y de la identidad, pues toda esta escena de canibalismo viene después de la mención de la anécdota del cuento del cubano Virgilio Piñera, “La carne” (1944). Sin embargo, con respecto a este hay una importante diferencia: en Piñera, la carne se come para destruir al otro y alimentarse de él; en Valdés, la carne se come para acercarse al otro y re-construirse *con él*⁶.

⁶ En “La carne” nos enfrentamos a la ironía del goce y la muerte: un pueblo hambriento de carne descubre que cada habitante puede comer partes de sí mismo y así evitar sustraerse de este placer. Lo que resalta Piñera es lo inoportuno

Este cierre, reitero, reúne todas las preocupaciones de la novela: el exilio, el amor, la culpa, los sentidos y su relación con la memoria, las amistades dispersadas por el mundo pero comunicadas en el afecto, el deseo... Y el cuerpo es el protagonista de todas ellas. Con el cuerpo se experimenta la duda, el dolor, el deseo, el hambre, la plenitud y el amor: con la materialidad física, que hace parte de aquello que Marcela llama “mi cicatriz de nacimiento”, a saber, “la identidad” (9).

El segundo lugar en que el cuerpo es escenario es en la estructuración de la novela. Ya he explicado la razón de este ensamblaje a partir del tapiz medieval. Ahora me importa mostrar que esta forma de armar la obra dispara una “semiótica de la experiencia”. En *Café Nostalgia*, la organización estructural por capítulos está fusionada con el contenido de la obra, no ofrece meras celdas en donde localizar campos semánticos determinados. Esta fusión forma-contenido, basada en el arte –el tapiz– y arraigada en los sentidos, puede determinarse como semiótica: los *sentidos* también *significan* para el sujeto, no son sólo canales a través de los cuales pasa el mundo ‘real’ sino que también actualizan *símbolos* y *significados* de lo ya vivido. Lo recordado por los *sentidos* adquiere un nuevo *sentido* en la memoria. Así, es plausible señalar que este elemento sensorial atraviesa la obra no sólo como una estrategia narrativa de Valdés ni como un recurso de referencialidad de Marcela Roch, sino como la esencia femenina y política del recuerdo de ambas. Veamos brevemente cómo ocurre en cada capítulo esta relación temático-semiótica. Así,

de la muerte cuando interviene el deseo: a los lugareños no les importa su propia eliminación, con tal de darse un manjar de carne. El narrador preguntará en tono de sorna: “¿De qué podía quejarse un pueblo que tenía asegurada su subsistencia? (...) Que la población fuera ocultándose progresivamente nada tenía que ver con el aspecto central de la cosa, y sólo era un colofón que no alteraba en modo alguno la firme voluntad de aquella gente de procurarse el precioso alimento” (Piñera 17). La voluntad de ejecutar un ideal gana a la vida misma. Vemos el desplazamiento en el problema del cuerpo entre este cuento y la escena de antropofagia de la novela: pasamos de un cuerpo social e institucional a uno íntimo. Aunque ambos son cuerpos del deseo.

tendremos todo establecido para conectar el cuerpo de la novela con el carácter íntimo de toda revuelta señalado por Kristeva.

Capítulo primero: “El olfato, desasosiego”. En este capítulo se marcan algunos conflictos de la protagonista: su exilio, su orfandad, su viudez, su frigidez, su imposibilidad para responder positivamente a esa avalancha de palabras de sus hermanos cubanos, también exiliados, y su desidia frente a la fama. Los olores son los que ella asigna a los amigos recordados y a los espacios conocidos: atribuirle un olor al otro es hacerlo único entre los extrañados.

Capítulo segundo: “El gusto, peligro”. En este apartado se duplica el significado del gusto, pues, por una parte, es el gusto físico y los amores adolescentes y cómo éstos justifican la existencia de la mujer de ese tiempo (recordemos el peligroso amor a un Jorge *substancioso, nutritivo o jugoso*); y por otra, el gusto, el ‘sabor a mí’, será aquello que entre amigos buscarán para reconocerse en el futuro, debido a la dolorosa certeza de la partida. El olor y el sabor del otro son pistas para rastrearlo.

Capítulo tercero: “El oído, olvido”. Marcela oye los mensajes de sus amigos dispersos, en una, casi siempre, incapacidad para contestarles con esperanza. También recuerda que en las fiestas, la música del “enemigo” entonaba sus ánimos, los disponía al goce: aquel que se dio por primera vez, a oscuras, con un soldado, un hombre representante del cuerpo oficial, que no se preocupó por el placer de su compañera y que en la perpetuación de su poder falocéntrico materializó la metáfora del arma para jugar ruleta rusa con ella. Tal vez el olvido al que pueda referir este sentido sea el olvido del poder panóptico del partido, de los padres, del régimen y su Guardia fronteriza, en el goce de la juventud y de la ciudad. Cuando el olfato y el gusto no son

útiles al sueño o a la mística, queda el oído que atrapa la voz para decidir lo que se olvida y lo que no.

Capítulo cuarto: “El tacto, duda”. El tacto se despierta en el presente con el fastidio de tocar los rostros ajenos de personajes públicos, pues ahora Marcela es maquilladora. Su sensibilidad está entregada al asco de la faz del otro y también de su personalidad. Sin embargo y una vez más, este sentido también vuelve al pasado y Marcela toca con su mejilla las rodillas mullidas de un anciano que en La Habana le reveló augurios que ella no comprendía pero guardó; toca también el diario cinematográfico de Samuel, con él palpa una historia compartida y antes ignorada. El con-tacto con el otro activa el temor a que una vieja herida se exponga.

Capítulo quinto: “La vista, armonía”. Esta visión es el esfuerzo de los exiliados por armonizar las dos ciudades, la del cuartel (París) y la del idilio (La Habana), de lo que resulta que el Sena ya no es el Sena pero tampoco el Malecón. La vista es también Marcela en “palco presidencial”, espiando a Samuel por la mirilla de la puerta de su casa, con la intuición del afecto que sentirá por él; lo es su mirada cinematográfica de Las Tullerías y lo es también, la reivindicación de la vida por la sencilla posibilidad de mirar.

Capítulo sexto: “A mi único deseo”. Este último sentido puede entenderse como el del amor y la comprensión que generan la develación de la verdad y una posibilidad de encontrar en el otro la completitud. En la escena final de la antropofagia recíproca entre Marcela y Samuel, no hay sólo un referente sexual de la consumación carnal, ni una exaltación literaria del cuento “La Carne” de Piñera, sino también otro *closure* de esa celebración de los sentidos, en donde no se

reprimen los problemas de Aquella Isla (que llegaron vía telefónica), de su Ítaca, sino que hay una comunión con el cuerpo del otro como el único país posible, hasta ahora.

Este barrido por los sentidos pero sobre todo por la nostalgia o impotencia que ellos evocan, hace pensar en el valor ético-político del recuerdo en Marcela Roch. A pesar de su condición de exiliada, no está interesada en olvidar sino en recordar el dolor y lo prohibido y vincularlo a su realidad más inmediata, el exilio. Sus realidades oníricas y conscientes están tejidas por los sentidos, activadores del recuerdo, y su decisión es así afrontar la lejanía. Coincido entonces con Christian Y. Álvarez (2010) cuando afirma que “la suma de todas las dimensiones del texto permite vislumbrar un posicionamiento crítico de la figura femenina frente a un mundo inhóspito” (20), a lo que añado que este universo vacío se repuebla, en la novela, con lo íntimo, con lo propio, a saber, el recuerdo.

Sobre lo íntimo, Julia Kristeva propondrá que “aunque abarque lo inconsciente, no parece tener que reducirse a él sino desbordarlo ampliamente” (*Revuelta* 68). Este doble cariz que alberga lo consciente y lo inconsciente hace que sea, como también lo indicará la teórica búlgara, el “índice de una subjetividad” (68). La subjetividad es lo que resulta de esta articulación entre el tiempo y lo que ocurre a diario con nuestras vidas, aunque, para Kristeva, no siempre que experimentamos algo esto se constituye como íntimo: “en lo íntimo es que desembocamos cuando ponemos en cuestión las significaciones y los valores aparentes” (67). Así pues, mantenernos con vida no implica que cuestionemos nuestra propia existencia, sobrevivir no es igual a desbordar la experiencia con una revuelta íntima.

Re-volvernos es cuestionar los significados de lo que ocurre, habitar el cuerpo desde una pregunta por el sentido, moverse entre el eterno conocimiento de lo inconsciente y la valoración atenta de lo consciente. A esto se suma, como ya hemos visto en Kristeva, que no hay forma de revuelta que no esté atravesada y citada en la representación, en la creación *imaginaria* de sistemas de comunicación que expongan lo que hemos desentrañado de la vida.

Y en *Café Nostalgia* esa representación se da a través de la palabra escrita, de la que Kristeva afirmará: “la escritura, esa terapia de la caverna sensorial, a menudo necesita darse por pseudo-objeto un objeto perverso y poder atravesar así su recinto autístico (...) y alcanzar ese autoerotismo contagioso que es la construcción de una *ficción sensorial*” (*La revuelta* 91). Se da por *seudo-objeto* porque el fin último de la escritura nunca es ella misma, y si es rebelde, pasará de la caverna platónica en donde lo que se conoce es que lo se *siente*, a una construcción imaginaria de esos mismos sentidos. ¿Qué más ficción sensorial se puede leer que aquella que nos presenta Zoé Valdés en esta exploración del recuerdo y del presente, es decir, de la experiencia vital, a través de los sentidos de un cuerpo femenino?

Así, propongo que en *Café Nostalgia* el cuerpo de Marcela no solo es el escenario privilegiado de su experiencia vital sino también el escenario a partir del cual se estructura la novela: los sentidos irán llamando al pasado e irán nombrando el presente, y constituirán así la narración misma. En la lectura de la novela nos vemos arrojados a una semiótica de la experiencia que se da, en plena ejecución de una revuelta personal, a partir de una ficción sensorial que todo lo moviliza, todo lo cuestiona y todo lo re-construye. En ninguno de estos dos momentos, en el cuerpo del placer y el cuerpo como derrotero de la novela, este es visto como un objetivo patrimonial, fenómeno que denuncia Kristeva ocurre en nuestra época: no hay una

conservación del cuerpo al servicio del futuro mercantil; al contrario, hay un goce en la idea misma de tener uno para el amor, uno que se devore y se vuelva a construir gracias a la explosión de lo íntimo.

c. La anamnesis como ejercicio de revuelta

Ya vimos que en *Café Nostalgia* hay una forma semiótica (*sentido y sentidos*) de narrar una subjetividad, la de Marcela. Ahora me interesa precisar qué es aquello que se narra y cómo esto puede ser valorado como revuelta.

Varios estudiosos de la obra de Zoé Valdés examinan exhaustivamente el carácter de desacato que tiene el recuerdo. Quisiera citar algunos de ellos para demostrar que este tema es esencial en esta obra de Valdés y que ha ocupado la atención de la crítica desde la publicación de la novela.

Para Isabel Álvarez Borland, en su artículo “‘A Reminiscent Memory’: Lezama, Zoé Valdés, and Rilke's Island” (2004), “Valdés weaves a tapestry of remembrance and forgetting, a novel of dispersion that longs for a Lezamian recovery through the image” (360). Así, según Álvarez, *Café Nostalgia*, en pleno diálogo con su tradición, establece lazos entre el arte medieval y la literatura universal como códigos para narrar el olvido y el acto de recordar, la reminiscencia imaginaria, es decir, atravesada por la ficción y el peso de la imagen.

Por otra parte, en el artículo “‘Aquella isla’: Introducción al universo narrativo de Zoé Valdés” de Miguel Ángel González-Abellás (2000) vemos que el ejercicio memorístico pero

también lingüístico de la enumeración de los objetos del espacio en una narración caracterizan la obra de Valdés. González-Abellás afirmará que dicho inventario abarrotado de significantes

(...) es uno de los elementos fundamentales de la literatura del exilio para Michael Ugarte, quien señala que "[t]he reading of exile texts as recollections of objects, people, landscapes, smells, streets, thoughts, words, and all the other trademarks of the literature of nostalgia is likely the most apt approach to this type of writing" (21-22)

Vemos que ahora la conexión del sujeto con la memoria es la de un ejercicio verbal de enumeración, de llenar el espacio vacío de la distancia con un recuerdo que ancle el tiempo.

Finalmente, retomo uno de los textos ya trabajados: “Memoria como rebeldía femenina en la narrativa latinoamericana contemporánea” de Christian Álvarez, en donde se afirma que tanto en la obra de Valdés como en la de la chilena Marcela Serrano

se utiliza el ejercicio de la memoria plural y rebelde como un símbolo de resistencia contra las distintas expresiones de poder que marginan y silencian a los grupos subordinados (...) En este sentido, la memoria se reconoce por su carácter emancipador y liberador, con lo cual también se cuestiona la historia oficial. (10-11)

Así, conectada con la idea de exilio, se encuentra esta interesante propuesta del recuerdo como desacato frente a lo social. Tal vez este último trabajo sea el que más se conecte con esta investigación que realizo, pues también la memoria es un acto de rebeldía. Sin embargo, añadido

que esta revuelta es primero producto de una ansiedad que no puede más que verbalizarse, un síntoma⁷ –psicoanalíticamente hablando– que necesita pasar por la comunicación, por los movimientos de la transferencia y la contratransferencia para hacerse expresión, representación.

Por esto esta tercera y última forma de revuelta se basa en la anamnesis, es decir, en el valor del re-contar(se) que descubre el personaje de Marcela en la novela y con el que Valdés atrapa al lector. Vamos un momento a Kristeva para recordar con ella las implicaciones de este concepto de anamnesis: podemos decir que tanto el análisis psicoanalítico como la literatura son espacios de revuelta porque en ambos hay un sujeto de enunciación que quiere contar(se), que quiere dejar su memoria en las palabras que usa para re-construirla. Eso entenderemos como anamnesis y eso importará en *Café Nostalgia*, porque el ejercicio de Marcela Roch de recontarse implica una cita entre el olvido y el recuerdo en la narración. Allí está la revuelta, en esta chocante pero necesaria posibilidad de recordar, de llamar a la nostalgia y hacerlo en un código semiótico, como seguiremos viendo más adelante.

Sobre este alto valor de la memoria en toda revuelta, Kristeva afirmará: “la memoria puesta en palabras y la implicación de la pulsión en aquellas palabras, que otorgan un estilo, serían una de las variantes posibles de la cultura-rebeldía (...) en el sentido de la anamnesis como repetición, perlaboración, elaboración” (*Sentido* 58). Para la autora, el estilo es la puesta en escena de una memoria y con ella, de una pulsión para recordar, así como la anamnesis es el proceso para elaborar el recuerdo, es decir, y como podemos comprobar al volver varias veces sobre una misma imagen, para re-elaborarlo cada vez.

⁷ Es decir, un malestar, la muestra a veces inconsciente de una cara del trauma.

Encuentro en *Café Nostalgia* esa cultura-rebeldía: en el personaje de Marcela y en su gesto más importante, su propia narración, hay una subjetividad que se busca, que se amplía con los recuerdos y con los olvidos, que usa la lengua para nombrar(se), para evocar(se), para cuestionar(se), para evadirse. Lo leemos en los olvidos, a veces *lapsus*, del personaje: el primer evento de toda la novela es el olvido de Marcela de su propio nombre; hay un deseo en ella de olvidar, alejar a Samuel de su cabeza; las cartas imaginarias, aquellas que escribe fluidamente solo mientras lee, que no puede enviar pues olvida su contenido cuando intenta ponerlas en papel; el decidido olvido de las traiciones que sufre por parte de sus amistades; la carne de la cena final, único ingrediente que Marcela olvidó comprar en sus preparativos.

Sin embargo, la mayor carga de la obra es la de los recuerdos. Como pudimos ver en la breve exposición del contenido de los capítulos, Marcela se mueve entre dos *thopos* que los activan: La Habana y París, su pasado infantil y adolescente y su presente de 37 años, que despierto espera la resolución de la relación con Samuel. Esta anamnesis ocurre, como ya vimos, a través de los sentidos, pero también a partir de otros sistemas semióticos que, justamente, Kristeva llamará *intertextuales* o *de transposición*. Recordemos que “Kristeva sustituirá posteriormente la noción de intertextualidad por la de transposición. La transposición es el pasaje de un sistema de signos a otro. De esta forma, toda práctica significativa sería un campo de transposiciones de diversas prácticas significantes” (Villalobos 143). Lo que propongo es que el sujeto de enunciación ‘Marcela’ –pero al tiempo Valdés– realiza transposiciones todo el tiempo a partir de diversos sistemas de signos como los sueños, el diario cinematográfico de Samuel, la fotografía y la literatura.

En la obra, la narradora recurre siempre a estos saltos por formas simbólicas distintas: la primera de estas es la de los sueños: “solamente a través de los sueños es que, sin proponérmelo, puedo mencionar lo prohibido (...) Cuando sueño oigo lo borrado del recuerdo” (Valdés 115). Sus constantes preguntas sobre el olvido y su relación con lo onírico le dan fuerza a su discurso imaginario y re-vuelven la noción del tiempo.

La segunda forma simbólica que encuentro es el diario de Samuel. En él hay códigos de la imagen, del movimiento y del diálogo que enriquecen ese espacio que solo habíamos escuchado con la voz de Marcela. Samuel describe a su vez la isla, los mismos amigos y las mismas preguntas sobre el futuro. Gracias a esta segunda trasposición –que cumple la misma función que las llamadas telefónicas fallidas y los mensajes de voz que quedan– podemos tener una mirada dialógica de estas relaciones afectivas entre personajes.

La tercera tiene que ver con la fotografía, y no con la que hizo famosa a Marcela –es decir, su trabajo con los rostros de Madonna, Kate Moss o Jacques Chirac– sino con aquella que luego empezó a llamar *fotografía personal*. Aunque no se detalla lo suficiente esta manera de pensar la imagen, se puede re-crear a partir de lo opuesto, es decir, de lo que la asqueaba del mundo del espectáculo y que hizo que saliera de él: compromisos, culto inmortal a la belleza, falsedad y pose. Esta fotografía que aspira a ser la del alma también retrata el recuerdo, un rescoldo de vida, en otro código silencioso que es el de la imagen. De ahí que Marcela indique: “aprieto el obturador de la cámara en aras de comprobar que no estoy aniquilada, que todavía puedo impresionarme” (267).

Finalmente, la cuarta forma simbólica que cierra, a mi parecer, este entramado intertextual es la literatura misma, sobre todo la lectura de Marcel Proust con su constante invitación a la evocación y al rastreo escritural de los movimientos de la nostalgia. Marcela afirmará: “[t]uve que aclararle [a su amiga francesa Charline] que yo no leía a Proust para olvidar ni para entretenerme, más bien para lo contrario, para recordar y profundizar mis puntos de vista y reflexión con respecto a la vida” (294). De nuevo, los libros le ayudan a comprometerse –como ocurre en la relación de Valdés con sus propias obras– con una historia y con su historia. No constituyen una evasión de la vida sino otra forma de concreción de la misma.

Como ocurre con los otros elementos de la transposición, también la lectura y los libros serán el lugar de la cita del ejercicio de la memoria: “[e]s por eso que estoy siempre intentando leer en cualquier sitio, en el metro, en el bus, en los parques, para burlar dos sentimientos tan opuestos como son el recuerdo y el olvido” (18-19). Y, curiosamente, esta burla tampoco es una huida de ellos, es un juego con sus poderes, sus fuerzas y sus alcances.

Así, vemos que esta última forma de la revuelta, la anamnesis, ocurre como repetición de un pasado pero sobre todo como re-elaboración del mismo, en pro de la misión de contar(se). Estas dinámicas de la re-significación de la experiencia se dan en *Café Nostalgia* en clave intertextual, pues el sujeto de enunciación bebe de distintas fuentes culturales y espirituales para hablar genuinamente de sí. Esta invocación del olvido y del recuerdo inevitablemente cuestiona el espacio tradicional, y sobre todo, el tiempo lineal, y nos ubica, como propone Kristeva, en el camino de un nuevo tiempo, el tiempo sensible, aquel tiempo del sueño y del recuerdo que burla la linealidad y se expresa como multiplicidad de momentos, lugares y voces.

Para cerrar, vemos que hay una clara concatenación entre las formas de revuelta trabajadas: para Kristeva la revuelta es una experiencia *total* de interrogación, de búsqueda, de análisis. De ahí que proponamos que la fuga hacia la libertad, que implica a su vez la negación de todo dominio –*revuelta íntima*–, habilita al *cuerpo* para ser experiencia misma, y este cuerpo debe contar(se) un pasado y decir(se) un presente –*anamnesis*– desde diversos escenarios que incluso permiten explorar otras formas del lugar y otras formas del tiempo.

2. Re-volver, reflexiones sobre la revuelta. A manera de conclusión

En este último apartado quisiera anotar algunas reflexiones diversas alrededor del tema de la revuelta. Considero necesario que el cierre de este trabajo implique tanto un retorno a los planteamientos iniciales como una serie de nuevas preguntas y asuntos por resolver. De ahí que el carácter de esta sección tienda a parecer fragmentado: sus cuestiones tienen distintas naturalezas que se reúnen en el plural concepto de *revuelta*. Todas ellas responden al objetivo de articular las reflexiones sobre cómo en Valdés lo narrativo, lo semiótico y lo político se convierten en formas de nombrar lo femenino y, en ese mismo acto, de cuestionarlo y enriquecerlo.

Algo más acerca del circuito de la revuelta

He destacado tres formas de revuelta que en la novela *Café Nostalgia* nos permiten otras maneras de valorar la obra de Valdés. Primero, he considerado que la novela propone un desplazamiento de lo político que va de la “deserción partidista” y del proyecto revolucionario (que ejecutan tanto Valdés como su personaje Marcela) a la visión del exilio como una forma de ejercer la libertad. Con Zoé Valdés no estamos frente a una “pobre” exiliada que denuncia los abusos del régimen desde una literatura anti-cubana (recordemos las opiniones de Regás y la información que sobre Valdés se encuentra en el portal cultural cubano *Ecured*), sino frente a una mujer que se apodera del lenguaje para narrar una ficcionalización del exilio y abordar varios temas más, como el deseo, la amistad, las formas estéticas o los estados anímicos, entre otros. Afirmé, a partir de ello, que lo político acá es la forma en que Marcela se asume como sujeto contemporáneo desde el lenguaje, la percepción de la política tradicional como un espacio repulsivo, el resguardo de la

intimidad en la lectura literaria, la búsqueda constante de la plenitud y la compleja comunicación con los otros, que la configuran a su vez.

En segundo lugar, propuse que el cuerpo femenino funcionaba como forma y contenido en la novela: por una parte, los sentidos estructuran el orden de la narración, y por otra, ellos mismos determinan su contenido, dominan los saltos al pasado en forma de recuerdo, repetición y perlaboración y se convierten en el corpus al que se enfrenta el lector de la historia de Marcela. Comparé esta nueva realidad del cuerpo con el cuerpo contemporáneo fragmentado denunciado por Kristeva, ese cuerpo que solo es patrimonio genético y no el lugar privilegiado de conocimiento, de interrogación y de de-construcción de sí.

En tercer y último término, indiqué que todo el ejercicio catártico de la anamnesis que hace Marcela construía lo que Kristeva llama 'el tiempo sensible', es decir, una forma alterna de ver y experimentar el tiempo. Esta es, en Valdés, el recuerdo. Cuando Marcela recuerda no solo suspende su tiempo de enunciación, sino que transforma el tiempo al que viaja en ese ejercicio de la remembranza. Lo que vuelve de un pasado, cuando lo nombra, es ya otra cosa. Su voluntad de recordar hace que el gesto mismo del recuerdo sea en ella creativo y subversivo: Marcela recuerda y cada vez que lo hace puede explorar lo que el imperio de lo consciente quiere ocultar, oscurecer, desaparecer.

Ahora que he traído una vez más los puntos desarrollados antes, quisiera extremar la reflexión a un nuevo lugar: el del extrañamiento. Anna Smith, en su texto *Readings of Exile and Estrangement* (1996), realiza una juiciosa y clarificadora lectura de algunos de los conceptos más importantes de Julia Kristeva alrededor de temas como el sujeto, la abyección y la relación entre

experiencia mística y extrañamiento. Aunque es la primera vez en mi escrito que nombro el “extrañamiento”, quisiera igualarlo a esa, ya descrita, sensación de ansiedad, de pregunta, de desgarre del significado único de la existencia, a la que tanto nos invita Kristeva en sus textos sobre la revuelta.

Smith explica:

The most intense forms of estrangement experienced by the subject, according to Julia Kristeva, are those produced by poetic language (...) it has an infinite, ecstatic quality that eludes the mastery of human consciousness. The landscape of literature then, is inhabited by a foreignness that deflects the traveller and divides us from ourselves. We become, in other words, exiles. (Smith 11)

Esta explicación abona varios matices a lo que ya hemos planteado: en primer lugar, ratificamos que aunque Kristeva catalogue la literatura como una forma ‘menor’ de revuelta, su efecto de extrañamiento es uno de los más fuertes. Ello se debe, considero, a la potencia del lenguaje literario. Este usa las mismas palabras con que nombramos la cotidianidad para re-nombrar universos recién diseñados por el autor y ahora creados por el lector. Esta posibilidad imaginaria, en donde siempre habrá libertad y pugnas por la significación, dista del estatismo sónico del mundo ‘real’. Así, podemos determinar que sin representación no puede haber extrañamiento, sin un encuentro revuelto entre el artista, su propuesta y el lector no se puede activar el exilio necesario para “mantener viva nuestra vida interior” (*Sentido* 21).

En segundo lugar, la posibilidad des(con)centradora del lenguaje poético no solo burla los esfuerzos del consciente por mantener el ‘orden’, también rompe las naturalizaciones y los

determinismos posmodernos a los que el lector está arrojado en el ejercicio diario de su ciudadanía. En un encuentro con el lenguaje poético, lo único que cabe son preguntas por el sentido, por lo que se está entendiendo por existencia, por lo que están proponiendo los medios masivos, por lo que se espera del sujeto en un contexto tecnocrático, por la definición de éxito, de amor, de productividad.

Finalmente, y en tercer término, ese efecto de extrañamiento multiplica las posibilidades del lector, exiliándolo. De la mano de Kristeva podemos afirmar que Zoé Valdés propone un exilio distinto al geográfico: aquel que logra la infinitud de preguntas de su lenguaje literario, de sus historias, de sus personajes, de su ironía y su desgarrada nostalgia. Es exilio porque al estar lejos de la conciencia, nuestra vida interior se desplaza a otro(s) lugar(es), a un espacio alterno que se inauguró con la lectura de un libro en revuelta.

Para desarrollar esta relación propuesta entre revuelta, exilio y extrañamiento, convoquemos una vez más a Smith, quien en el cierre del capítulo “Strangers to ourselves” enlista algunas de las preocupaciones que tiene toda obra que genera dicho extrañamiento:

the conditions of exile and estrangement as they are diagnosed by Kristeva share in common with other texts a desire to displace the mundane world of the everyday, a fascination with death and absence, an insistence on the individual as a subject never in complete control of his speech, and finally, a refusal to believe that utopias and epiphanies are ever realisable or recognisable on earth.

(49)

Este desplazamiento de lo mundano se puede dar como una crítica y como una fuga, como lo vemos en Marcela, quien experimenta un mundo contemporáneo, se asquea de él y se refugia en los libros para encontrarse con otras realidades –porque sabemos, como ella lo indica, que el libro no resuelve problemas, los aumenta en otras dimensiones que se convierten en objeto del deseo–. También vemos que lo que Smith denomina ‘fascinación por la muerte’ se puede tomar psicoanalíticamente como esa oscilación humana entre el *thánatos* y el *eros*, que tan presente está en la novela en la escena final del canibalismo: el amor que consume a los amantes los hace, efectivamente, consumirse entre sí, suspender la vida por un momento.

Igualmente, vemos que en Valdés el sujeto no se asume como un narrador positivista en perfecto control de su historia, de las palabras que usa para narrarse y narrarnos. Marcela olvida su nombre, reconoce que una fotografía no podría captar el alma del tapiz medieval, usa los sentidos como los vehículos de los significados de su vida, cierra su obra con la voz de los otros, no con la propia, como si no hubiera forma de narrarse a uno mismo en la que no interviniera el otro. Por último, reconocemos, junto con el personaje, que hay un gran peligro en dotar de autoridad a las utopías, que el centro de la construcción debe ser la del sujeto mismo, debe abrirse paso a una axiología basada en lo simbólico, en lo imaginario, en esa felicidad que “no existe sino a costa de una rebeldía” (*Sentido* 20).

Para cerrar esta primera reflexión, me parece importante precisar que a lo que acudimos con estas propuestas de la revuelta, el exilio y el extrañamiento –que quiero ver como un todo, como una lógica articulación– es a un cuestionamiento sobre nuestra vida psíquica. Estas propuestas nos obligan a comparar los esfuerzos mediáticos e institucionales por construir para nosotros un espacio de pasividad y positividad enajenante, con aquellos escenarios de

cuestionamiento, viaje, movimiento, exploración, ansiedad, análisis y vuelta a lo arcaico. Esta actitud, como lo enuncié, se convierte en una nueva ética fundada en la estética.

Una forma más

Lecturas subsiguientes de *Café Nostalgia* me hicieron notar que la forma en que Marcela Roch narra está siempre atravesada por menciones de textos literarios, cinematográficos, pictóricos, musicales y plásticos. Al parecer, este matiz del discurso narrativo ha pasado desapercibido en la crítica, y sin embargo en este trabajo lo quiero proponer como un nuevo lugar para la revuelta. Lo que deseo apenas esbozar es que hay otra forma de revuelta –que ampliaría nuestro circuito– que tiene que ver con el diálogo intertextual que la voz narrativa propone con ciertas formas simbólicas.

Justo ahora es necesario introducir este último concepto. En el libro *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas* (1990), y en el marco de los debates sobre la cultura, John Thompson considera importante generar modelos que enfatizen el carácter simbólico de fenómenos culturales (libro, pintura, serie de tv, *reality* virtual, escultura, performance, etc.), que llamará *formas simbólicas* (149). Estas formas están siempre en contextos socio-históricos estructurados, dinamizados por las maneras en que se producen, se transmiten y se reciben. Su propuesta metodológica tiene la intención de promover en el lector la búsqueda de las dinámicas de poder, exclusión y hegemonía que exponen –y ocultan– los textos a los que se enfrenta.

Claramente, no me interesa ahora su propuesta estructural de evaluar por niveles cada texto. Más bien quisiera usar el concepto *forma simbólica* para nombrar esos elementos de la cultura que la narradora llama, y afirmar, con esto, que cada vez que lo hace despierta numerosas coordenadas culturales, políticas y estéticas que hacen aún más plural su texto. Si afirmamos que la revuelta es el movimiento del significado (*Revolt 39*), ¿activar la intertextualidad, los múltiples campos culturales, no es una forma radical de asegurarnos estos movimientos disímiles y, por ello, ricos en significados?

Con esta propuesta quisiera plantear ahora qué función cumplen distintas formas simbólicas privilegiadas por Valdés en la narración. Sobre todo me interesa revisar qué logran en el lector en el marco de un ejercicio de interpretación *en revuelta*. Las cuatro formas que identifiqué son la literatura, el cine, la música y el arte gráfico. Sin embargo, no las distinguiré más que por lo que generan en el texto novelístico. Antes de esto cabe aclarar que Kristeva no afirma que la intertextualidad deje ver una disposición para la revuelta, pero sabemos que una de sus preocupaciones semióticas es este dialogismo que es posible en el arte.

También, leemos que en su declaración de que “[h]ay urgencia de *desarrollar* la cultura-rebeldía a partir de nuestra herencia estética y encontrarle nuevas variantes” (*Sentido 21*) hay una conciencia clara de que es imposible proponer, ‘desarrollar’, una obra artística sin que esta responda a una multiplicidad de existencias previas o contemporáneas de lo estético. Es más, frente a un cultura-show que valida el olvido y el autismo, se puede erigir una cultura-rebeldía cuya voz cuestione, re-localice, dialogue con la tradición de la que surge.

La primera función de estos intertextos es bifronte y la llamaré bajo el mismo término con el que la antropóloga francesa Michèle Petit entiende el doble poder de la lectura: la **pertenencia plural** (2003). Ella afirma que, por una parte, la lectura literaria nos permite la creación de otros espacios, que son los que propone la representación, otros escenarios de libertad e invención. Y por efecto, si hay un nuevo lugar imaginado, también es necesaria la existencia de otro tiempo: “Otro *espacio*. Pero también otra manera de habitar el *tiempo*, en *ruptura* con la agitación cotidiana de nuestro mundo productivista (...). Y es probablemente debido a ese *desfase*, ese desenganche, que la lectura puede introducir un poco de *juego*, un margen de maniobra, un nuevo despliegue de posibilidades, una creatividad” (Cursivas mías, 9). Así, sabemos que el primer cariz de la lectura es la posibilidad que nos brinda de crear otro mundo en el cual habitar mientras dure esta relación con alguna forma simbólica.

La segunda parte de esta pertenencia, y lo que la hace plural, es que no solo figuramos en otro mundo creado por nosotros a partir de nuestra relación con la forma simbólica sino que esa misma forma, además, nos devuelve la existencia, en este mundo ‘concreto’, con un nuevo significado: “En una narración literaria, un cuento, una novela –a veces en un ensayo–, los eventos contingentes encuentran sentido, en una historia puesta en escena, en perspectiva, ordenada, de manera estética” (12); los códigos a los que nos acercamos re-significan nuestros otros eventos vitales y permiten que un hecho se convierta en *experiencia*, en eso que Kristeva llama el desborde de lo vivido a partir de la comprensión.

Esta función de la pertenencia plural tiene una particularidad en *Café Nostalgia* con respecto a la literatura: Valdés es lectora y escritora de un personaje que lee y escribe un texto que nosotros también leemos. En los planos de la autora, el personaje y el lector evidenciamos

que hay fugas a otros tiempos, los de la obra leída, y hay re-significación de la experiencia concreta de ese momento. Por ejemplo, sabemos que uno de los intertextos más fuertes de la novela es el de Marcel Proust. Marcela afirma: “El destinatario de mis cartas, o de mis sueños, lo mismo podría ser la persona conocida por mí o el autor del libro. Por ejemplo, Samuel o Swann” (Valdés 18). La relación que se establece con la literatura proustiana y su propuesta del tiempo, como ya lo indicaba en el apartado anterior, convierte al lector (Valdés, Marcela, yo misma) en un sujeto concreto, amarrado tanto a las realidades que ofrecen los libros como a las que lo circundan en el plano ‘real’. Si Marcela está en capacidad de escribir una carta mental al personaje de la novela de Proust o a su enamorado Samuel, es porque pertenece a ambos escenarios por igual.

Si prolongamos esta evocación de la literatura proustiana también podemos ver que la primera edición que Roch leyó de *En busca del tiempo perdido* (1927) fue especial: “los libros [de Proust] estaban acotados nada más y nada menos que por Virgilio Piñera” (63). Este evento tendrá una consecuencia en nuestra nostálgica lectora: “[l]eer *En busca del tiempo perdido* con las anotaciones del admirado escritor cubano hizo que cayera con fiebre de cuarenta (...) [t]anta fue la emoción, tanto el estado de exuberancia irracional que se apoderó de mí” (64). La lectura es parte de su subjetividad y determina, en cada momento, su relación con el mundo y, en este caso, con su propio cuerpo. Lo interesante es que este y otros textos la vuelven concreta a ella para sí misma y para nosotros, al mismo tiempo: sabemos más de Marcela porque goza con Proust, porque por ello mismo ella sabe más de sí⁸.

⁸ Cabe indicar que hay muchas más lecturas que menciona Marcela, y que cada una de ellas, a su modo, le propone una re-significación de su historia personal y a nosotros como lectores, una re-escritura de la historia del libro que está leyendo. Por ejemplo, Marcela replica la actitud que, según Adolfo Bioy Casares, tenía lord Byron frente a la política (28): ignorar a quienes detentan el poder. También expone un

Con la música ocurre algo similar: acompaña eventos importantes de la protagonista, la música y Marcela acuden a una cita y en ella el personaje encuentra familiaridad en la novedad de su devenir. Ella cuenta que tarareó la canción *Óleo de una mujer con sombrero* de Silvio Rodríguez cuando recibió como regalo uno de los sombreros de Charline (34). También sabemos que entre estas formas simbólicas que construyen su subjetividad y son parte de sus recuerdos están Los Zafiros, Maria Bethania, Jeanne Moreau (35), los Jackson Five (78), Leonardo Favio (135), Roberto Carlos, Los Beatles, Led Zeppelin (139), Albita Rodríguez (198), el cuarteto cubano femenino Las d'Aida (324) y Compay Segundo (295).

Una segunda función de las formas simbólicas es la creación de una **geografía estética íntima**. Aunque pueda parecer contradictorio dejar en un mismo lugar lo geográfico –las convenciones, los pactos, las cartografías que incluyen a todos los sujetos de una comunidad– y lo íntimo –lo personal, la experiencia individual–, vemos que la literatura, por caso, signa los territorios y los objetos con los que el personaje se relaciona. Los signa porque les pone una marca estética, amplía su significado y llama a una tradición literaria. Por ejemplo, Marcela contará: “Samuel y yo demoramos dos horas sentados en la acera, rememorando poemas, pasajes de novelas cuyas tramas sucedían en París o en La Habana” (274). En esta evocación revivieron Henry Miller, Marguerite Duras, James Joyce, François Villon, José Martí y Guillaume Apollinaire (275). El lugar se re-crea cuando se convierte en el escenario de personajes de ficción

imaginario parisino que los objetos despiertan: los sombreros que su amiga Charline vendía habían pertenecido, según ella, a Djuna Barnes o a Anaïs Nin, o los bastones que también comerció Marcela eran, según ella, de Paul Verlaine (34); así mismo menciona ciertos libros prohibidos en Aquella Isla tales como *Moby Dick* (139) y hace inventarios de lecturas y autores pasados: *Música para camaleones* de Truman Capote, *Un verano en Tenerife* de Dulce María Loynaz (304), José Ingenieros y José Martí (107).

y de sus autores. Cada lector da una vida particular a los personajes al tiempo que expone su propio canon, su propio mapa literario.

También podemos ver esta geografía en el siguiente fragmento: “Siento una particular debilidad por la calle Gít-le-Coeur. Aquí yace el corazón, donde Horacio Oliveira va a encontrarse con La Maga y entabla un diálogo con un *clochard*” (264). Vemos que, conectado con la primera función, la geografía estética permite crear nuevos escenarios en donde habiten los personajes, al tiempo que establece una re-significación de la calle, el andén, el balcón, la ciudad, el país. Lo que diferencia esta función de la anterior es que en esta se está proponiendo un canon estético, en este caso, literario. Lo vemos también en la descripción que hace la protagonista de su presencia en el cine Payret de Cuba, cuando conoció la noticia de la primera visita del hombre a la luna: “estaba leyendo a Federico García Lorca, entonces lloré doblemente porque la luna del poeta había sido visitada, pero yo sabía que el poeta había estado en ella con mucha mayor ventaja que los cosmonautas” (322)⁹.

Una tercera función de estas formas simbólicas es **la recodificación de la experiencia**. Si bien ya indicamos que el encuentro con ciertos productos culturales puede abrir, en determinado lector, la posibilidad de ver de otra forma una realidad, podemos seguir complejizando esta relación si proponemos que esta experiencia necesita nuevas palabras, nuevos referentes para ser narrada. De ahí que la lectura de textos estéticos nos brinde otras formas de codificar/nombrar lo

⁹ Otros espacios serán recreados así: “[p]asar por debajo de su balcón [el de José Ignacio, su primer amor platónico] era la gloria, la *consagración de la primavera* (para decirlo con un título de Alejo Carpentier)” (78), o bien, “[e]l escritor Reinaldo Arenas vivía en la calle Cuarenta y Tres [en Nueva York], entre la Octava y la Novena Avenida, pero eso lo supe más tarde, cuando leí sus memorias” (39). Bien sabemos que el Sena, los barrios franceses, la luna, los balcones y Nueva York, ya son otro *thopos* una vez pasan por la literatura. Y eso es lo que recoge Marcela en su viaje de memoria y nostalgia, a partir de sus lecturas.

que ocurre. Por caso, volvamos al episodio final de la cena de amor. Este se dispara por la mención del cuento “La carne” de Piñera: “–Es una lástima comerse esto a capella, sin carne que lo acompañe. Deberíamos hacer un homenaje a Virgilio Piñera– comento y Samuel sonrío malévolo” (356). Aquí podemos ver que la literatura se usa porque no hay otra forma de explicar lo que somos, lo que sentimos, lo que creemos que son los otros y lo que pensamos en ciertos momentos.

Enunciarse desde sus lecturas es lo que hace Marcela en varias ocasiones: “[s]iempre me he sentido más Swann que Gilberta, Odette o Albertine. Siempre fui más él que ellas” (69), piensa la protagonista cuando debe nombrar su actitud hacia el amor. También afirmará que “ansiaba volver a ser un cronopio, al decir de Julio Cortázar” (64): en medio de lo que ella llamaba “crisis de fama”, deseaba volver a ser un oscuro e ignorado personaje y no una reconocida trabajadora del mundo del espectáculo¹⁰.

Un último ejemplo literario de esta función nos sigue dejando ver que la literatura es el escenario de una elaboración, siempre en curso, del universo personal del lector. Este es un fragmento de la conversación en la que Samuel se entera de que Marcela estaba enamorada de su padre cuando ella era joven: “[l]e oí apenas murmurar [a Samuel]: - (...) Hay cosas peores. Más

¹⁰ Cuando Marcela quiere explicar su enfermedad, después de aquella crisis de fama, afirmará: “No viajé, sucumbí; o sí, viajé al valle de Proserpina, para citar a José Lezama Lima” (54). También, frente a otra situación, opinará: “los franchutes cuando aman son así de exquisitos o extravagantes. Cuando no, son unos auténticos papas Goriot, unos tacaños de armas tomar” (42), y con esto no solo implanta, irónicamente, en los franceses un referente francés para su actitud respecto del dinero sino que su caricatura multiplica también los sentidos de la obra literaria citada. También vemos la forma en que Marcela nos cuenta lo imposible de una conversación con Paul: “un cubano no haría una tragedia shakesperiana de esa antología de sanacadas, más bien traería un chiste a colación” (59): para ella, Paul se centraba, ‘shakespereamente’/dramáticamente, en esa “antología de sanacadas”, de tonterías, que representaban temas triviales en una conversación cotidiana, mientras un cubano seguiría el ritmo de lo trivial y se divertiría, no asumiría la charla desde el drama sino desde la comedia.

grave sería si fuésemos hermanos y nos hubiésemos enamorado sin saberlo, como Leonardo y Cecilia. O nacidos en otra época, estuviésemos condicionados y condenados a la separación, como Abelardo y Eloísa” (290). En esta mención de la tradición literaria que hace Samuel, cita a Cirilo Villaverde porque en su enciclopedia personal no hay amores más cercanos y que mejor representen su propia experiencia que los de Leonardo y Cecilia, en la novela *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel* (1839), o Pedro Abelardo y Eloísa.

Sin embargo, esta función también la cumplen la música y el cine. En el plano musical encuentro, por ejemplo, que la única forma que tiene Marcela para explicarnos su travesura infantil es la que sigue: “¿Qué creen que respondí, tan zorra como en el *Romance de la niña mala* de Pedro Luis Ferrer, fingiendo la víctima?” (74). Recordemos que esta canción presenta la historia de Dorita, una traviesa niña que burla a todos en el batey: *Que si la visten de limpio / Al poco rato su bata / O está sucia o está rota, / Que anda siempre despeinada / Que no estudia la lección / Y nunca sabe la tabla*. Esta forma simbólica se convierte en la única manera en que Marcela puede describirse a sí misma cuando era una adolescente y estaba envuelta en historias de amor y desamor y usaba el engaño y la inocencia para relacionarse con sus iguales.

Ahora, el cine que evoca la narradora genera una propuesta estética del recuerdo del personaje y, además, en el lector que lo lee. La anécdota se re-codifica a través de la mención cinematográfica. Respecto a la despedida entre Mr. Sullivan y Marcela, la narradora recuerda: “[n]o se despidió pronunciando *bye*, por suerte. Esa palabra en inglés me recuerda la película *Casablanca*, y se me enchumban los lagrimales de sólo pensar en Ingrid Bergman y Humphrey Bogart en la escena de la separación” (46). Allí ocurre en nuestra reconstrucción de la narración una yuxtaposición entre la escena filmada (y con ella las intensidades, los diálogos, la música

incidental, el contexto de la película) y los dos personajes de esta historia, en este caso, el señor Sullivan y su empleada en el mundo de la fotografía, Marcela Roch. Algo similar podemos ver en este fragmento: “[s]aber que Lucio estaba acabado de bañar me dio deseos de ducharme. Lo hice esperando de un momento a otro a Anthony Perkins disfrazado de mujer con el cuchillo en la mano dispuesto a hacerme picadillo en la bañera” (41). Los temores de Marcela existen porque fusiona su percepción de *Psycho* (1960) con su vivencia presente, hay una nueva forma de narrar su vida a partir del código cinematográfico. De nuevo, la narradora plantea un código cultural, el cine, como una forma de volver a ver su experiencia, revisarla para ella y para su posible lector; reitero que hay un valor en esta trasposición en tanto *Psycho* se redefine a partir de esta mención y, al mismo tiempo, este evento del baño tiene una manera especial de ocurrir.

En este apartado he entendido como texto cualquier forma simbólica y desde allí he destacado tres funciones que esta cumple: permite al lector una pertenencia plural al mundo del texto y al mundo personal, diseña una geografía estética íntima en donde se propone un canon y se establecen vínculos y yuxtaposiciones entre mapas personales y mapas estéticos propuestos por la tradición. Finalmente, estas formas proponen un lenguaje específico que re-codifica la experiencia. Y aunque hay muchos más ejemplos y otras formas simbólicas¹¹ en la novela, las

¹¹ Podemos encontrar, con menor frecuencia, obras plásticas y pictóricas como la serie de tapices del Museo de Cluny, pinturas que se encuentran en otros museos (67) y una obra plástica de Yoko Ono, sobre la que afirmará: “los troncos de Yoko Ono estaban más despiertos que yo” (41). De nuevo, vemos que cada una de estas formas simbólicas trae sus propios contextos al mismo tiempo que se re-significa según la intención de quien las cite. O como los tapices, son la excusa estética para organizar la novela. Ciertos cuadros, melodías o instalaciones, generan reflexiones y evocan recuerdos en los personajes visitantes de esos espacios del arte.

Por otra parte, también está presente la cultura popular y la fotografía. Marcela, desde su experiencia como maquilladora de celebridades, afirmará que “[n]ingún político, más preocupado por lucir como Ken (el marinovio de la Barbie) que por la coherencia de su discurso, logrará aniquilar la intolerancia que invade al planeta” (120). No solo resultan irónicas sus evocaciones sino que encuentran como único recurso la comparación entre un muñeco plástico y un político elegido por la democracia. Respecto a la fotografía, leemos que ante la solicitud que hizo Mr. Sullivan para que Marcela se cambiara su apellido,

que he presentado permiten pensar que los textos citados, sus contextos y sus historias le dan otro significado a los eventos diarios del personaje, de la autora y de los lectores.

Todas estas formas simbólicas nos hacen pensar que el doble cariz de una revuelta, a saber, íntimo y social, se plantea plenamente en esta intertextualidad o transposición: las formas simbólicas son elementos de la cultura que surgen en la intimidad del artista, se mueven en un mundo social complejo y llegan, de nuevo de forma íntima, personal y única, a cada lector, quien hará con ellas una interpretación de su vida. El círculo, sin duda difuso, de lo propio y lo común, lo individual y lo social se volverá a mover indefinidamente.

De otra parte, cabe pensar que por el valor de las menciones que Marcela hace de formas simbólicas cubanas, se puede proponer que en *Café Nostalgia* se amplía aún más el meta-archipiélago: ahora no son solo los amigos de Marcela quienes lo constituyen, también es la tradición cultural de la isla, su recuerdo en ella y su interpretación de ella. En este mismo plano, quisiera recordar que en el primer apartado de esta investigación propuse entender el arte en revuelta como una raíz que crece, como un producto simbólico que brota de unas coordenadas vitales particulares, entre las que se encuentra la herencia cultural, y que además va tomando distancia de ellas, mientras crece, a partir de su acto de representación único e imposible de repetir. A esto se puede unir fácilmente este concepto de *dialogismo* que valida mi propuesta de una cuarta forma de revuelta que complejice nuestro circuito: la polifonía, el dialogismo, también

ella afirma que “los mejores artistas cubanos del lente se identificaban con nombres anodinos. Néstor Almendros, Jessie Fernández, Livio Delgado, Raúl Pérez Ureta, Orlando Jiménez Leal (...) no era el apellido lo que hacía la calidad de la obra” (46). Un inventario de artistas de Aquella Isla sirve como argumento para conservar su nombre.

surge en la intertextualidad –o transposición– y se convierte en esa tierra, herencia estética, que vitaliza la raíz de la cual surge la obra. Podemos decir que Piñera, Martí, Proust y Villaverde son referentes diversos que atraviesan tanto la lectura y la escritura de Valdés y su personaje narrador Marcela como la interpretación que el lector hace de ellas.

Con estas categorizaciones no quisiera proponer que hay revuelta en obras literarias en donde se realice una lista erudita de autores literarios, pictóricos o musicales. Más bien, quiero plantear que una forma de dar vida a la revuelta también es una vuelta atrás a una parte del mundo interior en donde habitan las lecturas, las impresiones y las reflexiones sobre el arte que se ha hecho el artista. Esto cambia el cariz de la intertextualidad: ya no es el llamado docto de una autoridad, sino la cita con una forma simbólica, con un texto que interpeló al autor y nos interpela también a nosotros cuando se reubica en la novela. También quisiera anotar el valor de la polisemia del verbo *citar* cuando lo uso en esta nueva forma de revuelta: llamar a una forma simbólica es multiplicar los sentidos de que lo que digo cuando la llamo. Valdés se cita con creadores de diversa índole para llenar el escenario de los recuerdos de su personaje Marcela y, al tiempo, lanzar al lector a múltiples sistemas simbólicos que, en este caso, encierra una novela.

Todo esto convierte nuestra reflexión en una propuesta de cuatro escenarios dentro de los cuales se puede evidenciar un ejercicio escritural y un ejercicio lector rebelde: la revuelta como una posibilidad personal, deliberadamente negadora de los imperativos de la Revolución Cubana, el cuerpo como un escenario para vivir la experiencia de lo íntimo, el recuerdo como un juego con el tiempo y con la subjetividad y la herencia estética, colectiva, como una manera de pensar también la experiencia íntima.

Conclusión: ¿qué se pregunta Zoé Valdés con su revuelta?

El texto *Nan Goldin: la intimidad en revuelta, la intimidad devuelta* (2009) de Sonia Vargas Martínez plantea un problema semejante al de este trabajo. Vargas Martínez, asumiendo con Kristeva que es posible una revuelta íntima del arte en la posmodernidad, afirma que la obra fotográfica de la norteamericana Nan Goldin (1953-) es una obra en revuelta. Acerca de esta obra, que incluye una serie de autorretratos, Vargas planteará lo siguiente: “¿[q]ué se pregunta Goldin con esta ‘actividad sensible’ de retratarse?” (15) y vemos en su libro que la respuesta tiene que ver con esas formas (lo que he llamado *circuito*) estéticas que selecciona la artista, con esos contenidos que aborda de maneras sórdidas, problematizadas, con una estética cruel del desgaste, y también, con los efectos de todo este ensamble en el público. Vargas Martínez afirma:

Goldin nos muestra su intimidad *revuelta*, cuando en la imagen se mira, se aleja, se acerca, se fragmenta; cuando se retrata golpeada o herida, con la intención de reivindicarse o regañarse a sí misma y sacudir al espectador, y su intimidad es *devuelta* en la metáfora del espejo, en la duplicidad de su imagen, pero sobre todo, en el reflejo de su mirada. (16)

Frente a la pregunta de Vargas –y anotemos que no hay una respuesta definitiva, el centro de la reflexión es la duda, no la resolución–, vemos que la artista se plantea en su misma fotografía, aunque también termine retando a quien la ve, si acaso la imagen no es una forma única de volver a estar y de siempre ser otra. La suspensión del tiempo dispara todas las preguntas a la propia subjetividad: ¿quién soy?, ¿cómo me veo?, ¿cómo me ven?, ¿qué estoy comunicando? Hay una propuesta de un cuerpo que cuestiona su lugar en el mundo, su identidad, los ritmos que el maquillaje le impone.

Nuestro ejercicio es similar: hemos afirmado, como espectadores cuestionados e intervenidos por la revuelta, que hay una propuesta íntima de rebeldía en *Café Nostalgia*. Sentimos que esa obra contiene formas, temas e intenciones estéticas que cuestionan el lugar de las mujeres, la función de los sentidos, el hecho diaspórico y el amoroso, además de proponer una articulación entre los lenguajes, el olvido y el recuerdo. Si replicamos la pregunta de Vargas y la modificamos, tendríamos que responder qué se pregunta Valdés con esta propuesta semiótica del recuerdo, qué busca explorar.

La respuesta tendrá dos niveles pues la concepción de revuelta ya obedece a ciertos parámetros propuestos por Julia Kristeva en los textos teóricos que ya presentamos en el primer apartado. Sumado a esto están las formas particulares en que cada artista (se) la plantea. El primer nivel mostrará entonces que Valdés se pregunta lo mismo que otros autores cuya obra está en revuelta. Volvamos a esta propuesta de Kristeva y revisemos una de las formas en que la define. Hay tres maneras de pensar esta revuelta en relación con el psicoanálisis:

- la rebeldía como transgresión del interdicto;
- la rebeldía como repetición, perlaboración, elaboración;
- la rebeldía como desplazamiento, combinatorias, juego.

Estas figuras son independientes lógicamente, por ejemplo, en las conductas sociales, sin embargo, son interdependientes en la experiencia psíquica donde se encuentran imbricadas (...) tanto en el aparato psíquico como en las obras artísticas o literarias. (*Sentido*

Recordemos que para Kristeva hay una relación innegable entre literatura y psicoanálisis: ambos escenarios demuestran la complejidad y riqueza de la psiquis y, en nuestros tiempos, activan la revuelta cuando dan paso a la pregunta, la ansiedad y la búsqueda.

Entonces, si nos preguntamos, en clave de revuelta, qué (se) cuestiona Valdés con su obra, tendríamos que afirmar, en este primer nivel, que le interesa a) **transgredir el interdicto**, pues por una parte Marcela Roch se reta a sí misma en el recuerdo y convierte su pasado en un territorio de comprensión de su subjetividad, y por otra, Zoé Valdés alza su voz desde el exilio y nos propone que su partida de Cuba es una forma más de ejecutar la libertad; b) **repetir, perlaborar, elaborar la propia historia de su personaje principal**, en un ejercicio de memoria, de anamnesis en donde interviene radicalmente la literatura. Marcela, a través de su cuerpo nostálgico, nos propone una forma semiótica de re-escribir la historia, una forma que también es política porque implica la re-afirmación del cuerpo femenino en un territorio de identidad, de configuración de sí, de relación con los otros; finalmente, Valdés propone una revuelta desde c) **el juego y el desplazamiento**, y estas son las dinámicas del ejercicio narrativo de la protagonista que al recordar suspende el tiempo, se ficcionaliza, se redefine y re-crea su propio tiempo de enunciación, además ¿qué otra cosa es hacer que la experiencia se nombre y se multiplique desde cada sentido sino un juego?

En un segundo nivel nos vemos llevados a observar qué decisiones creativas toma la autora, ahora en el marco de esa revuelta tripartita, que ponen en revuelta su novela. Esto es lo que hace Kristeva con Jean-Paul Sartre, Louis Aragon y Roland Barthes: buscar cómo desde lo imaginario cada uno de estos autores afirma “[l]a permanencia de la contradicción, la provisionalidad de la reconciliación, la puesta en evidencia de todo cuanto pone a prueba la

posibilidad misma del sentido unitario” (*La revuelta* 20) en sus obras, características todas de la revuelta a la que se nos invita acá.

Ahora, sobre Valdés quisiera reiterar la importancia de los sentidos para este ejercicio de cuestionar la univocidad. En una narración como la de *Café Nostalgia*, cuya experiencia está atravesada por el cuerpo, no hay posibilidad de que un mismo evento signifique lo mismo para dos sujetos. Marcela Roch nos describe el olor de sus amigos porque ha hecho un ejercicio sígnico de asignar dicho significante semiótico (un olor, un sonido, un sabor) a un significado anclado en su recuerdo (su mamá, sus amigos, las fiestas de su adolescencia, etc.). Esto no puede ser una experiencia compartida, es más bien una invitación a re-significar lo íntimo desde estos sentidos, resultado que nunca será el mismo.

Repitamos brevemente las reflexiones del apartado anterior: hemos detectado cuatro decisiones creativas de Valdés a la hora de construir su obra, que justamente dan cuenta de la posibilidad real de leer esta obra en clave de revuelta. Estas son la relación entre discurso y libertad (hablar desde el exilio, recordar el pasado, reconstruir la isla ahora desde los isleños desperdigados en el mundo), la propuesta del cuerpo femenino como camino de interpretación de la experiencia, la anamnesis como ejercicio psíquico que permite el goce de la perlaboración, es decir, el goce de aquel proceso que Kristeva calificará como “*central*” y “alrededor del cual se articulan [la rememoración y la repetición]” (37), y, finalmente, esta nueva parte del circuito que es el establecimiento de un diálogo con la tradición estética como una forma de situar el lugar de enunciación de la autora.

Ahora podemos responder que Zoé Valdés busca proponer una revuelta desde el cuerpo femenino que se forma en el ejercicio del recuerdo, que lucha por retener la experiencia de la amistad, del amor, de la lectura, de la vida, a través de la palabra. Su revuelta también nos propone que el olvido es otra forma de habitar, que la nostalgia bien puede ser una manera de vivir, que lo imaginario es un escenario necesario para existir. Su experiencia de lo íntimo acoge lo social, lo político y lo devuelve como síntoma, lo perlabora para el lector a través del lenguaje y de la estructura de la novela; la significancia, como el proceso de tensión entre representación y acto, es la que valida toda su enunciación. Su revuelta nos hace ver, junto con Kristeva, que recordar, interrogarnos y pensar son actitudes vitales que se logran por un desgarramiento, con una voluntad para aceptar y abrazar lo incierto que pueda venir de ese conocimiento de sí, y eso es la subjetividad.

De ahí que podamos entender a Kristeva cuando afirma que “[l]a re-vuelta expone al ser hablante a una insostenible conflictividad” (*La revuelta* 14), pues su lenguaje encierra la experiencia y, a la vez, parece insuficiente para dar cuenta de ella. La respuesta a este conflicto, por parte de Valdés, es la explosión de los sentidos, lo que no resuelve el problema sino que lo complejiza: “¿los sueños simbolizan lo olvidado? ¿Constituyen nuestro exclusivo espacio real de libertad? (...) ¿Olvidar nos libera de las pesadillas? ¿Olvidar libera?” (Valdés 115). Con *Café Nostalgia* descubrimos que si se deja la experiencia a cargo de lo sensitivo, “[e]l deseo desordena los sentidos” (Valdés 356), no habrá un orden, un control o una univocidad. Y sin embargo, la autora mantiene en esa zona a su personaje, explotando una y otra vez esa conflictividad de estar vivo, y de estar vivo deseando.

Quisiera cerrar este apartado con las reflexiones de Vargas Martínez sobre Nan Goldin, sobre todo en la conclusión de su ensayo. La autora afirmará que la fotógrafa

nos recuerda que sus situaciones no son sólo vicisitudes del individuo, sino que se convierten en imágenes que hacen parte de la vida social contemporánea (...) nos muestra que fuera de los estrechos límites del espejo nos olvidamos de que las cosas son caóticas, pero afirma que existe un pequeño mundo que se reduce al fragmento del vidrio, como marco y contención, donde resplandece siempre la imagen, por muy dolorosa que sea. (70)

Nos olvidamos del caos porque estamos expuestos a una cultura-show que nos lo evita. Sin embargo, la fotografía de Nan Goldin se convierte en un asidero de esa experiencia dolorosa del existir —en este caso un existir de violencia, persecución, drogas, degeneración del ser—, su obra es *marco y contención* de un mensaje crítico de sí misma y de la otredad. A su modo, ocurre lo mismo con Zoé Valdés: leemos una experiencia personal, íntima, asistimos a un rito sensorial del recuerdo pero que nos interpela directamente, que se comparte con nosotros. Pasamos de ver a un individuo a entender su experiencia en un marco social, plural, mío también. Y allí, en ese encuentro está la revuelta: la autora propone una experiencia desgarrada del recuerdo y el lector la acompaña, la acepta y la interioriza como cuestionamiento.

Todo esto nos permite una nueva reflexión sobre el arte contemporáneo si recordamos que una de las preguntas con que Kristeva inicia la reflexión sobre la revuelta es: “¿cómo rebelarse en nuestras sociedades del espectáculo, en ausencia de poder político real?” (*Sentido* 59). Como ya vimos, lo que se nos está preguntando es si acaso aún es posible que el arte esté en revuelta y llegue a nosotros, y cuando llegue a nosotros tenga un sentido profundo, íntimo, que

active nuestra subjetividad. Y aunque esta pregunta pueda parecer retórica o simple provocación, vemos que cada día resulta más difícil encontrar muestras contemporáneas de cuestionamientos en forma estética.

Kristeva misma responde su pregunta: la forma en que podemos rebelarnos, en medio de la cultura-show, es a través del arte en revuelta. Esta solución no solo es la elección de la estética como forma de conocimiento y de construcción de sí, también es la elección de una ética personal. Conuerdo con Hélène Pouliquen (2009) en que “[e]l instrumento que propone Kristeva es la ‘revuelta’, y luego la ‘revuelta íntima’, otro origen de la axiología en el texto, del cuestionamiento crítico y de la evaluación particular de la sociedad y de la experiencia humana, objeto de la obra literaria y del análisis de su nivel propiamente estético, de su ‘forma’” (61). Quisiera detenerme en su explicación porque ubica esta reflexión que he hecho en varios niveles: uno *axiológico*, porque escoger que sea la literatura la que nos (de)forme, la que nos permita hacernos preguntas, es escoger al otro/autor como interlocutor de mi intimidad y escogerme a mí misma como lugar de construcción; uno *político*, pues cualquier experiencia de revuelta implicará una visión crítica de esos mismos sistemas que acallan, ocultan, reducen la humanidad de los sujetos sociales; finalmente, un nivel *estético*, desde el cual la obra se multiplica en sentidos, se convierte en un nuevo espacio, con reglas, valores, lógicas propias, que puedo habitar de forma siempre distinta, siempre íntima.

Creo que la reflexión que he presentado se ha movido por estas tres zonas, que no están separadas unas de otras ya que todas remiten a la experiencia humana y pueden seguir haciéndolo, pues esa materia que constituye el ser siempre podrá volver a decirse. De ahí que crea que hay posibles nexos con otros temas de Kristeva como la abyección, las enfermedades del

alma propias de nuestro siglo o el proceso de transferencia en el arte, y que varias obras literarias contemporáneas aún pueden hablar desde el escenario de la revuelta.

Cabe aclarar, sin embargo, que la revuelta no solo ocurre en el plano literario. De hecho, podemos decir que habrá nuevas y transformadas formas de revuelta según se transformen a su vez las formas estéticas de las artes. Como lo pudimos notar brevemente con la mención del trabajo de Vargas Martínez (2009) sobre la fotógrafa Nan Goldin, la revuelta es la misma y es otra: es la misma porque cada obra rebelde se inscribe en una categoría que Kristeva denomina ‘cultura-rebeldía’, y es otra porque cada obra, producto de una subjetividad particular, expone a su modo las formas en que busca la pregunta, lidia con la ansiedad, explora la psiquis, construye lo imaginario y se erige frente al mundo contemporáneo. Lo que podemos concluir es que siempre habrá formas distintas de hacer la revuelta pero el objetivo siempre será el mismo: “hacernos experimentar, a través de abstracciones, de formas, de colores, de volúmenes, de sensaciones, una *experiencia real*” (*Sentido* 26), en medio de la irrealidad mediática y política.

Vimos en este texto que *Café Nostalgia* es una obra en revuelta porque vence las contingencias políticas para encontrar un lugar de enunciación desde el cual Marcela se puede decir a sí misma; presenta, no un cuerpo fragmentado en funciones sino uno lleno de sentidos, un espíritu y no un espacio fisiológico que trata de sobrevivir en la posmodernidad; explora la anamnesis como un ejercicio de reconstrucción y reinención de sí y propone una nueva visión del tiempo como el tiempo sensible de la nostalgia; finalmente, es una obra que invita a la revuelta porque propone la transposición, el intertexto como una forma de ensamblarnos como sujetos lectores.

Esta propuesta invita a seguir buscando espacios de revuelta, o como lo nombraría Roland Barthes (1973), textos de goce: el texto de goce “pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje” (25). Este tipo de textos, entonces, nos obligan a un doloroso y productivo descentramiento en el que podemos, por ejemplo, preguntarnos cómo hemos venido registrando la existencia si sentimos la atrofia de los sentidos o cómo ha quedado entonces grabada la forma diaria de existir si vemos en el cuerpo a un enemigo. Esos textos nos obligan a mirar de otra forma las políticas autoritarias que nombran la libertad pero la censuran, aquellos escritos en donde la lectura está tan presente que el lector termina leyendo a otro lector. Un aspecto importante de esta búsqueda es que esa misma experiencia del movimiento y la lectura ya es un ejercicio rebelde, ya expone una voluntad de crisis, un deseo de ansiedad que nos obligue a decirnos, a decir al otro de otra(s) manera(s).

Obras citadas

- Álvarez, Christian, *Memoria como rebeldía femenina en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Tesis de Maestría. Baylor University, Texas, 2010. Beardocs. Web. 29 sep. 2013.
- Álvarez Borland, Isabel. “ ‘A Reminiscent Memory’: Lezama, Zoé Valdés, and Rilke's Island”. *The Johns Hopkins University Press*, 119.2 (2004): 344-362.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. 1919-1974. Bogotá: Siglo Veintiuno Editores, 1989.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*. 1973. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1993.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El caribe y la perspectiva posmoderna*. 1989. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.
- Elizalde, Rosa Miriam. Entrevista “Rosa Regás: ‘Estoy y estaré con Cuba’”. *Cubadebate*. Web. 21 sep. 2003. <<http://www.cubadebate.cu/opinion/2003/09/21/rosa-regas-estoy-y-estare-con-cuba/>>.
- Freud, Sigmund. *Obras completas Sigmund Freud. Volumen XIII (1913-14): Tótem y tabú y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991.
- Gómez L., Rubén. “Topografía amorosa de una cubana en París”. En: *La otredad en la mirada. VI Coloquio de literatura caribeña*. 2000. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela, 2002.
- González-Abellás, Miguel Ángel. “‘Aquella isla’: Introducción al universo narrativo de Zoé Valdés”. *Hispania*, 83.1 (2000): 42-50.

- Kristeva, Julia. *El porvenir de la revuelta*. 1998. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- _____. *La revuelta íntima. Literatura y Psicoanálisis*. 1997. Buenos Aires: Eudeba, 2001.
- _____. *Revolt, she said. An interview by Phillippe Petit*. Los Ángeles: Semiotext(e) Foreign Agents Series, 2002.
- _____. *Revolution in Poetic Language*. 1974. New York: Columbia University Press, 1984.
- _____. *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y Psicoanálisis*. 1996. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1999.
- Magnavacca, Silvia. “El unicornio de Cluny desde el *Sero te amavi*”. *Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval* 16 (2013): 118-133.
- Marín Colorado, Paula Andrea. “La ‘revuelta’ como perspectiva teórica para la crítica literaria actual”. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* 1(2010):16-32.
- Mateo del Pino, Ángeles y Gutiérrez, José Ismael. “Zoé Valdés”. Entrevista. *Hispanamérica* 33. 98 (2004): 49-60. En línea.
- Paravisini-Gebert, Lizabeth. “Unchained Tales: Women Prose Writers from the Hispanic Caribbean in the 1990s”. *Bulletin of Latin American Research* 22, 4 (2003): 445-464.
- Petit, Michèle. “La lectura, íntima y compartida”. En: *I Jornadas Aragonesas de Bibliotecas Escolares y Promoción de la Lectura. 10º Aniversario de «Leer juntos»*, 2003. En línea.
- Piñera, Virgilio. “La carne”, 1944. *Cuentos fríos*. México D.F.: Editorial Lectorum, 2006. 15-17. Impreso.
- Pouliquen, Hélène. *Dos genios femeninos: Simone de Beauvoir y Julia Kristeva; literatura y libertad*. Instituto Caro y Cuervo Imprenta Patriótica: Bogotá, 2009.

- Smith, Anna. "Strangers to ourselves". *Readings of Exile and Estrangement*. Nueva York: St. Martin's Press, 1996. (11-50). Impreso.
- Thompson, John. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. 1990. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2006. Impreso.
- Valdés, Zoé. *Café Nostalgia*. Barcelona: Ed. Planeta, 1997.
- Vargas Martínez, Sonia. *Nan Goldin: la intimidad en revuelta, la intimidad devuelta*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, 2009. Impreso.
- Villalobos Alpízar, Iván. "La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes". *Revista de Filosofía Universidad de Costa Rica* 41.103 (2003): 137-145.