

La revuelta de lo íntimo en *Café Nostalgia* de Zoé Valdés

The intimate revolt in *Café Nostalgia*, by Zoé Valdés

A revolta do íntimo em *Café Nostalgia* de Zoé Valdés

Gloria Johana Morales Osorio

UNIVERSIDAD DE WISCONSIN-MADISON, ESTADOS UNIDOS

Estudiante doctoral de Literatura en la Universidad de Wisconsin-

Madison, Estados Unidos. Magíster en Literatura de la Universidad de los Andes y Licenciada en Español, Inglés y Francés de la Universidad de La Salle (Colombia). Sus intereses de investigación giran alrededor de la historia del libro y la cultura material en Latinoamérica y el Caribe, la intertextualidad y las relaciones entre obra literaria, libros y lectores. Actualmente investiga colecciones oficiales de literatura de Colombia en el siglo XX, tales como la Biblioteca Popular de Cultura Colombiana y la Biblioteca de Autores Colombianos. Correo electrónico: moralesosori@wisc.edu

Artículo de investigación

Este artículo se deriva del trabajo de maestría de su autora, el cual se centró en analizar la novela *Café Nostalgia*, de la escritora cubana Zoé Valdés, a la luz del concepto de revuelta desarrollado por Julia Kristeva.

doi:10.11144/Javeriana.cl23-46.ricz



Resumen

El artículo propone tres formas de revuelta que se pueden encontrar en la novela *Café Nostalgia* de Zoé Valdés, a la luz de las reflexiones de Julia Kristeva sobre este concepto. Tras definir la revuelta, podrá evidenciarse que la novela (i) desplaza la revolución política y colectiva por una revolución íntima, (ii) evidencia que los sentidos hacen del cuerpo el escenario del recuerdo y (iii) explora la anamnesis como una forma de habitar el presente. Este análisis permitirá concluir que usar la revuelta para leer la obra de Valdés abre nuevas formas de concebir la experiencia del pasado y de la creación de significado literario.

Palabras clave: Zoé Valdés; literatura cubana; *Café Nostalgia*; revuelta; Julia Kristeva

Abstract

This article proposes three revolt forms that can be found in the novel *Café Nostalgia*, by Zoé Valdés, through the concept of revolt created by Julia Kristeva. After defining revolt, it can be identified that the novel (i) places an intimate revolution instead of a political revolution, (ii) demonstrates that the senses transform the body into the scenario for memory, and (iii) explores the anamnesis as a way of inhabit the present. This analysis will allow us to conclude that using Kristeva's concept for reading Valdés' novel opens new ways of conceiving the past experience and the creation of literary meaning.

Keywords: Zoé Valdés; Cuban literature; *Café Nostalgia*; revolt; Julia Kristeva

Resumo

O artigo propõe três formas de revolta que podem-se encontrar no romance *Café Nostalgia*, de Zoé Valdés, à luz das reflexões de Julia Kristeva sobre este conceito. Após definir a revolta, poderá se evidenciar que o romance (i) desloca a revolução política e coletiva por uma revolução íntima, (ii) evidencia que os sentidos fazem do corpo o cenário da lembrança e (iii) explora a anamnese como uma forma de habitar o presente. Esta análise permitirá concluir que usar a revolta para ler a obra de Valdés abre novas formas de conceber a experiência do passado e da criação de significado literário.

Palavras-chave: Zoé Valdés; literatura cubana; *Café Nostalgia*; revolta; Julia Kristeva

RECIBIDO: 21 DE OCTUBRE DE 2017. ACEPTADO: 13 DE MAYO DE 2018. DISPONIBLE EN LÍNEA: 30 DE DICIEMBRE DE 2019

Cómo citar este artículo:

Morales Osorio, Gloria Johana. "La revuelta de lo íntimo en *Café Nostalgia* de Zoé Valdés". *Cuadernos de Literatura* 23.46 (2019): 303-326. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl23-46.ricz>

EN ESTE ARTÍCULO me interesa estudiar la novela *Café Nostalgia* (1997) de la escritora cubana Zoé Valdés a la luz del concepto de revuelta o rebeldía, que Julia Kristeva ha desarrollado en varias de sus obras. Para ello, en un primer momento describiré brevemente cuatro características centrales de este concepto, que surgen de la lectura de textos escritos por la semióloga búlgara entre 1995 y 2002. A partir de esta reconstrucción del concepto de revuelta, propongo entender *Café Nostalgia* como una forma latinoamericana de “ser rebelde” a partir de tres escenarios que se evidencian en la novela: la revolución íntima y no política o colectiva, el cuerpo como escenario de revuelta y la anamnesis como posibilidad de interpretación de sí.

Hacer este cruce analítico cobra sentido en tanto que la novela de Valdés propone, desde la literatura, una concepción rebelde de los lenguajes artísticos, los cuerpos y las subjetividades. Por su parte, la Kristeva de la década del 90, en sus discusiones teóricas psicoanalíticas y semióticas, también está haciendo una reflexión sobre cómo el arte puede proponer formas específicas de concebir el mundo, la palabra y el lector. Este encuentro de intereses les permitirá a los lectores de Valdés enriquecer su visión de la propuesta estética de sus obras, en particular de *Café Nostalgia*.

¿Qué significa *revuelta*¹ para Julia Kristeva?

Para definir el concepto de revuelta, usaré los textos de Kristeva en los que se puede encontrar este tema como centro de la discusión: *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 2002 por Philippe Petit, titulada *Revolt, she said* en inglés y *Contre le dépression nationale* en francés. Para comprender las caracterís-

1 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 con la misma exposición del concepto que hace su autora, este camino es el más acertado: es necesaria una palabra cuyo prefijo en español (*re*) permita dar cuenta de la necesidad de volver sobre el movimiento, de regresar a lo elaborado. Por esto, de ahora en adelante será *revuelta* el término que usaré para referirme a este concepto.

ticas de este concepto, es importante aclarar que Kristeva une reflexiones psicoanalíticas con apuntes semióticos y de teoría literaria para construir una idea de lo íntimo enlazada con su noción de revuelta.

La primera característica es que, ya desde su sentido etimológico (*volvere, volta, revolvere*), estar en revuelta implica encontrarse en un movimiento de retorno, de vuelta hacia atrás. Esto significa que para Kristeva “[1] a interpretación [...] es una rebeldía” (*Sentido 10*): quien desee saber sobre sí mismo debe retar sus formas cotidianas de conocer, esto es, estar siempre en disposición para el cambio, para el movimiento. La autora llamará “movimientos semánticos” a este ejercicio de volver sobre lo visto y descentrar categorías en pro de la comprensión. Así, vemos que la revuelta tiene que ver con cuestionarse, preguntarse, es decir, con la forma auténtica de re-volver el pasado en busca de un conocimiento constante de lo que somos.

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. Para Kristeva, es necesario 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 descentra lo político: cualquier sujeto siempre podrá rebelarse, sin importar si está o no en contexto de revolución política colectiva.

Este escenario ampliado de la revuelta, es decir, la vida del ser humano, nos permite ver una tercera característica del concepto: uno debe rebelarse porque el nuevo orden mundial hace peligrar su subjetividad y porque el cuerpo se ha convertido en un cuerpo cuya genética es patrimonial.² En otras palabras, dado que hay una ley normalizadora y pervertible (*Sentido 18*) y un cuerpo fragmentado y solo útil biotecnológicamente, puede que la revuelta no ocurra 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.

2 Esta discusión sobre la posmodernidad y los cuerpos se puede resumir con la explicación de Kristeva: actualmente “‘yo’ no soy un sujeto, como sigue afirmando el psicoanálisis [...]; ‘yo’ tampoco soy un sujeto trascendental, como aún se lo plantea la filosofía clásica; sino que ‘yo’ soy sencillamente el propietario de mi patrimonio genético u órgano-fisiológico” (*Sentido 18*). Esto significa que el cuerpo ya no está definido por el humanismo sino determinado biológicamente, en un entramado de poderes totalitarios y reduccionistas.

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 se identifica 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. Por su parte, 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 [de personas]” (*La revuelta* 12).

Hasta ahora, hemos definido la revuelta como una actitud que nos permite dignificar la experiencia a través de la reflexión y en la que un sujeto anhela una interpretación de sí que obligatoriamente implica re-conocerse, pero que también recompensa con la vitalidad de nuevas preguntas sobre sí mismo. Como ya se señaló, una forma privilegiada de revuelta se encuentra en el arte en general, y, por tanto, en aquella literatura que realice un cuestionamiento de la subjetividad a través 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 hace peligrar la posibilidad actual de esta cultura-rebeldía, porque dopa la actitud cuestionadora y creadora de los individuos.

***Café Nostalgia*, una obra de los sentidos**

En el Museo Nacional de la Edad Media de París se encuentra la famosa serie de seis tapices 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 dice:

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*. (121; mis cursivas)

Esta descripción es importante para entender la estructura de la novela de Valdés, pues en el capítulo sexto, “A mi único deseo”, la protagonista y narradora, una fotógrafa cubana llamada Marcela Roch que vive en el exilio, visita este museo y observa el tapiz. La forma del tapiz se corresponde con la forma en que se estructura la novela: en ambos se podría pensar en un espacio circular que lleva a los visitantes –del museo y de *Café Nostalgia*– 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”. La diferencia con el tapiz, aparte del código en que está elaborado, es que el orden de los sentidos cambia: en la novela de Valdés empieza por el olfato, siguen 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.

En estos seis capítulos conocemos la vida de Marcela: nació y creció 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. Ella 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 encontrar algunas 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 explicación sobre 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 la experiencia. Aquello que no pasa por los sentidos no puede constatararse 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 de Marcela. 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. Como se verá, estas dudas tienen una relación directa con las circunstancias en las que Marcela se conoce con Samuel. Cuando ella 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” (Valdés 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 injusta, primero 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 unión entre el hombre de sus sueños y el de sus pesadillas, sus dudas acompañan su arcaica culpa, pues ella cree que es 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. Allí 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.³

Tres formas de revuelta en *Café Nostalgia*

En la novela se pueden encontrar tres formas de la revuelta, a partir del concepto de Kristeva ya expuesto. La primera forma será el problema del exilio y la respuesta literaria a la fuerza de un Estado normalizador, que se relaciona con la idea antes abordada de que la revuelta no siempre es colectiva, sino que puede ser íntima. La segunda será el tratamiento del cuerpo como escenario de la experiencia, en contraposición con la idea de un cuerpo-patrimonio. La tercera forma tendrá que ver con la anamnesis, con todo lo que la cita del olvido y el recuerdo generan en la narración, es decir, con la idea de que la revuelta es siempre un volver sobre lo vivido para interpretarlo. Lo que sigue es mi examen de cada una de estas formas.

3 Resulta interesante analizar, por ejemplo, la estructura narrativa que, en *Café Nostalgia*, tiende al melodrama y a la literatura romántica. Se podría incluso proponer que Valdés usa un recurso popular como la telenovela (posible cultura-*show*, para Kristeva) para hacer una revuelta (cultura-rebelión) íntima.

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 poeta, pero su reconocimiento internacional se debe a sus novelas. 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, vendrán a partir de su segunda novela.

En 1995 debe presidir una conferencia sobre poesía amorosa marplatense 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 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. (53; mis cursivas)

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 y no con una justa ideológica y política.

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.

4 Este uso del exilio como argumento para juzgar la calidad literaria de los textos de Zoé no se encuentra solo en sus lectores, sino también en sus detractores. Quisiera detenerme en un breve caso: Ecured, la “Enciclopedia cubana en la red”. Allí hay una entrada sobre Zoé Valdés (http://www.ecured.cu/index.php/Zo%C3%A9_Vald%C3%A9s) 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 (que de la autora hace el portal). Continúa un recuento de sus obras y en la sección *Síntesis biográfica* remite a una entrevista que la periodista cubana 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: “También (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 Zoé 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”.

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 de sí y de los otros, para explorar el recuerdo y el olvido en el lenguaje, 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 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 exilié,⁵ 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 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 (20; mis cursivas)”, o “la celebridad comenzó a perjudicar mi libertad de movimiento” (53). Afirmando 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 contaminación, un verdadero hogar.

Vuelvo ahora a retomar la idea de que el relato ofrece una *fuga* de lo social a lo íntimo para relacionarla con la partida: ante un sistema opresivo (dictadura o capitalismo salvaje, empleo esclavizador o embarazo no

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

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 esta puede ejercerse desde el mismo sujeto: 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); 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, en *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.

Hasta ahora 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, para mostrar que hay formas de revuelta que se encuentran lejos del círculo político 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 novedad del decir(nos).

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 aquella-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 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 ella 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 espolvoreo 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, murmuró [...]. 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 reconstruirse *con* él.⁶

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 de los tapices medievales. 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

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 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 misma vida. 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.

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 solo 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 solo como una estrategia narrativa de Valdés ni como un recurso de referencialidad de Marcela Roch, sino como la esencia femenina y política de la construcción del recuerdo de ambas, es decir, como una forma de revuelta.

Veamos cómo ocurre en cada capítulo esta relación temático-semiótica. Así, 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 estos justifican la existencia de la mujer de ese tiempo (recordemos el peligroso amor a un Jorge *substancioso, nutritivo* o *jugoso*); y por otra, es que 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 contacto 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”, espionando 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 solo 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 en *Café Nostalgia* “la suma de todas las dimensiones del texto permite vislumbrar un posicionamiento crítico de la figura femenina frente a un mundo inhóspito” (20), que hay que repoblar 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” (*Revolta* 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, en cambio, 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 *pseudo-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 *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.

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 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), “Valdes weaves a tapestry of remembrance and forgetting, a novel of dispersion that longs for a Lezamian recovery through the image” (360). Así, según Álvarez, en pleno diálogo con su tradición, *Café Nostalgia* 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 la historia institucional. 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, añado que esta revuelta es primero producto de una ansiedad que no puede más que verbalizarse, un síntoma –psicoanalíticamente hablando– que necesita pasar por la comunicación 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 la 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 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.

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 escena antropofágica con la que se termina la novela, que se da porque Marcela olvidó la carne, único ingrediente que dejó de 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 todo un código 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 aspire a ser la del alma también congela 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. Afirmará Marcela: “[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 esta.

También, como ocurre con los otros elementos de la transposición, 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 de este, 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.

Conclusión

Vimos en este artículo 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; no presenta un cuerpo fragmentado en funciones, sino uno lleno de sentidos, un espíritu y no un espacio fisiológico que trata de sobrevivir en la posmodernidad; finalmente, 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 nos invita a la revuelta porque propone el intertexto como una forma de ensamblarnos como sujetos lectores.

Para cerrar, observamos que hay una clara concatenación entre las formas de revuelta trabajadas, y es que para la Kristeva de los 90 la revuelta es una experiencia *total* de interrogación, de búsqueda, de análisis. De ahí que propongamos 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.

Volviendo a Kristeva, y como ya lo había presentado, una faceta menor de la revuelta es la literatura, específicamente la novela, 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 solo se rige 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. 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” (39).

Para finalizar, textos rebeldes como *Café Nostalgia* 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. 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, la búsqueda 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 de septiembre de 2013.
- Álvarez Borland, Isabel. “‘A Reminiscent Memory’: Lezama, Zoé Valdés, and Rilke’s Island”. *The Johns Hopkins University Press* 119.2 (2004): 344-362. Impreso.
- Elizalde, Rosa Miriam. Entrevista “Rosa Regás: ‘Estoy y estaré con Cuba’”. *Cubadebate*. 21 de septiembre de 2003. <http://www.cubadebate.cu/opinion/2003/09/21/rosa-regas-estoy-y-estare-con-cuba/>. Web
- Gómez L., Rubén. “Topografía amorosa de una cubana en París”. *La otredad en la mirada. VI Coloquio de literatura caribeña* (2002): 131-140. Impreso.
- González-Abellás, Miguel Ángel. “‘Aquella isla’: Introducción al universo narrativo de Zoé Valdés”. *Hispania* 83.1 (2000): 42-50. Impreso.
- Kristeva, Julia. *El porvenir de la revuelta*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998/1999. Impreso.
- Kristeva, Julia. *La revuelta íntima. Literatura y Psicoanálisis*. Buenos Aires: Eudeba, 1997/2001. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Revolt, she said. An interview by Phillipe Petit*. Los Ángeles: Semiotext(e) Foreign Agents Series, 2002. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y Psicoanálisis*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1996/1999. Impreso.
- Magnavacca, Silvia. “El unicornio de Cluny desde el *Sero te amavi*”. *Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval* 16 (2013): 118-133. Impreso.
- Mateo del Pino, Ángeles y José Ismael Gutiérrez. “Zoé Valdés” (entrevista). *Hispanamérica* 33.98 (2004): 49-60. Web.
- 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. Impreso.
- Piñera, Virgilio. “La carne”. *Cuentos fríos*. México D.F.: Editorial Lectorum, 1944/2006. 15-17. Impreso.
- Valdés, Zoé. *Café Nostalgia*. Barcelona: Ed. Planeta, 1997. Impreso.
- Villalobos Alpizar, Iván. “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes”. *Revista de Filosofía Univ. Costa Rica* XLI.103 (2003): 137-145. Impreso.