

LA METÁFORA DE LA LIBERTAD: EL DISCURSO DEL CUERPO EN LA LITERATURA DE ZOÉ VALDÉS

THE METAPHOR OF FREEDOM: HE BODY DISCOURSE IN ZOÉ VALDÉS'S WRITING

Brígida M. Pastor Pastor¹

SWANSEA UNIVERSITY-WALES, REINO UNIDO

Resumo

Este estudo pretende demonstrar a relação entre gênero, sexo e escrita em *Nada Cotidiana* (1995) da cubana Zoé Valdés (1959-). Desde o exílio e a marginalização por ser mulher e escritora, a autora recorre a diferenciadas estratégias femininas/feministas como resistência ante qualquer tipo de repressão. Por meio do discurso do corpo, a escritora explora sua identidade genérico-sexual e denuncia o sistema opressor do patriarcado, restaurando sua autêntica identidade. Sem dúvida, a escrita de Valdés e de sua própria experiência vital representa um legado promotor de mudança na situação da mulher: a estratégica consciência discursiva da voz feminina cubana demonstra que o silêncio não existe e a linguagem do corpo é instrumento de liberdade.

Palavras chave: Escrita feminine; Discurso erótico; Corpo feminine; Cuba; Exílio; Zoé Valdés.

Abstract

This study aims to demonstrate the relationship between gender, sex and writing in *La nada cotidiana* (1995) by the Cuban writer Zoé Valdés (1959-). From exile and marginalization, as a woman and writer, the author resorts to different feminine/feminist strategies to resist any kind of repression. Through the erotic discourse, the writer explores her gender identity and denounces the oppressive system of patriarchy, restoring its authentic identity. In sum, Valdés' writing and her own life experience represent a legacy that promotes change in the situation of women: the strategic discursive awareness of the Cuban feminine voice demonstrates that silence does not exist and that the discourse of the feminine body is a vehicle of freedom.

Keywords: Women's writing; Erotic discourse; Female body; Cuba; Exile; Zoé Valdés.

¹ Brígida M. Pastor es Investigadora Honorífica (Honorary Research Fellow) at Swansea University-Wales (Reino Unido).

Resumen

Este estudio pretende demostrar la relación entre género, sexo y escritura en la *Nada Cotidiana* (1995) de la cubana Zoé Valdés (1959-). Desde el exilio y la marginación por ser mujer y escritora, la autora recurre a diferenciadas estrategias femeninas/feministas como resistencia ante cualquier tipo de represión. A través del discurso del cuerpo, la escritora explora su identidad genérico-sexual y denuncia el sistema opresor del patriarcado, restaurando su auténtica identidad. En definitiva, la escritura de Valdés y de su propia experiencia vital representa un legado promotor de cambio en la situación de la mujer: la estratégica conciencia discursiva de la voz femenina cubana y demuestra que el silencio no existe y el lenguaje del cuerpo es vehículo de libertad.

Palabras clave: Escritura femenina; Discurso erótico; Cuerpo femenino; Cuba; Exilio; Zoé Valdés.

El cuerpo es un agente activo de la cultura, tiene una base existencial y está involucrado tanto en la percepción como en la práctica (Thomas Csordas)
Cada uno/a de nosotros/as corporeizamos o incorporamos las experiencias y percepciones de nuestro estar-en-el-mundo. Pero esta experiencia corporal y vivida no puede ser desligada de la práctica social, es decir, debemos entender que el cuerpo también actúa en el mundo. (Julieta Vartabedian)

Así comienza diciendo la voz narrativa de la *La nada cotidiana* (1995) de la escritora cubana, exiliada en París desde hace dos décadas: “Ella viene de una isla que quiso construir el paraíso” (VALDÉS, 1995). El discurso del cuerpo en la novela de la escritora cubana se edifica como una metáfora de libertad, escrita a finales de siglo durante el Período Especial en Cuba. Esta novela finalizada fuera de Cuba y publicada en España en 1995, ofrece un cambio de paradigma en la narrativa cubana en el contexto de los cambios políticos y sociales que tienen lugar en la isla durante el denominado Período Especial. La novela es representativa de una nueva manera de escribir la nación y el cuerpo femenino.

La evolución de la expresión femenina a finales de siglo ofreció una propuesta de discurso alternativo: el discurso erótico aparece como una estrategia femenina y feminista con el objetivo de explorar la feminidad, denunciar el sistema patriarcal y reconstruir el cuerpo femenino, como lugar de resistencia a fuerzas represoras. El discurso erótico en las narrativas de mujeres escritoras cubanas en el exilio es una estrategia comúnmente utilizada como metáfora de libertad. Es el punto de partida hacia una declarada transgresión de las normas culturales represivas y el principio de la autodefinición para la mujer escritora, la reconstrucción de su identidad femenina, incluso hasta el punto de dar voz a, y celebrar, sus propios deseos y sus cuerpos.²

En este estudio los conceptos de sexualidad y erotismo aparecen nítidamente diferenciados, adhiriéndonos a la definición que establece Octavio Paz en su obra *La llama doble: amor y erotismo*:

² Entre las escritoras latinoamericanas que han explorado el eroticismo de la mujer en busca de su propia identidad, cabe destacar especialmente a Luisa Valenzuela, y Rosario Ferré.

En la sexualidad, el placer sirve a la procreación; en los ritos eróticos el placer es un fin en sí mismo o tiene fines distintos a la reproducción. [...]. La sexualidad es animal; el erotismo es humano. Es un fenómeno que se manifiesta dentro de una sociedad y que consiste, esencialmente, en desviar o cambiar el impulso sexual reproductor y transformarlo en una representación (PAZ, 1993, p. 11 e106).

La novela comienza con una breve introducción escrita en cursiva casi como una un breve resumen que nos anticipa el contexto asfixiante y angustioso desde el que la protagonista, Patria, recupera su infancia, reflexionando sobre el sinsentido del cotidiano, entrecruzando sexo y generalidades, delirios reales e imaginados, anticipando un resumen simbólico de la trayectoria circular en la que ha quedado atrapada su vida.

En *La nada cotidiana* la sexualidad aparece conectada a la performatividad de lo erótico, al proceso de autodescubrimiento, y la reproducción está excluida del acto sexual. El erotismo, como se demostrará a continuación, aparece en esta novela como una estrategia discursiva efectiva para subvertir el discurso patriarcal—discurso que en esta novela aparece ligado al discurso del poder, y más concretamente en este caso, a la revolución cubana de 1959.

El proceso de escritura se produce cuando la protagonista femenina adquiere agencia y su discurso ocupa una posición central. Este proceso indica un trayecto paralelo de autodescubrimiento que está íntimamente ligado a la exploración de su sexualidad. Comparto con González Abellás la idea de que *La nada cotidiana* y otras novelas de Valdés se caracterizan por su agenda feminista, ya que “se centran en el papel de la mujer dentro de la familia y la sociedad y también en el control y la exploración de su sexualidad” (GONZÁLEZ ABELLÁS, 2008, p. 59.). El cuerpo femenino se constituye en receptor del contexto socio-histórico y también en un elemento de autodefinición de la mujer.

La nada cotidiana es el “inicio de una escritura antipatriarcal, antiautoritaria y subversiva” (VALDÉS, 1995, p. 61). El discurso erótico y dialógico de esta novela es incuestionablemente subversivo por la polifonía de voces que interactúan entre sí. El carácter dialógico del primer encuentro sexual de la protagonista femenina, Yocandra, con el Nihilista es expuesta por la voz narradora de forma elocuente: la relación erótica se convierte en un encuentro recíproco entre dos sujetos, aunque la narrativa siempre se expone desde la óptica femenina.

Esta dialogía se consigue a través de la polifonía de voces que interactúan entre sí, a través de la intertextualidad, del “autocanibalismo textual” (GONZÁLEZ ABELLÁS, 2008, p. 62). Por ejemplo, el personaje femenino de Yocandra—como otros personajes— que reaparece en varias de las novelas de Valdés, se descubre como un personaje fluido, en constante proceso de transformación. La naturaleza dialógica de esta novela también se consigue a través de la ironía y el humor. Es a través del humor que Valdés consigue una mascarada de las diferencias sexuales y de género, vertiendo el eroticismo en el proceso

creativo de la escritura. La protagonista femenina, a través del humor, se apropia y trasgrede una estrategia patriarcal, reduciendo el cuerpo femenino a sus órganos sexuales. Yocandra convierte su “himen” en una metonimia del cuerpo femenino, pero va más allá, al adoptar un papel agente que se opone al de los genitales masculinos y cuya acción de matar simboliza el rechazo del sistema patriarcal: “Un himen dispuesto a matar el primer pene que se atravesara en su camino. Salvo el amado” (VALDÉS, 1995, p. 39).

Se desvela un énfasis destacado sobre las relaciones sexuales que la protagonista tiene con sus diferentes amantes. El discurso erótico muestra y explora la subjetividad femenina de la protagonista y su agencia, su capacidad de acción como sujeto, además de exponer una mirada diferente. El cuerpo femenino no se proyecta objeto de la mirada masculina sino sujeto y, por el contrario, el cuerpo masculino se convierte en objeto de deseo de la mirada femenina. El erotismo sirve así para invertir los roles de género, convirtiéndose en un contradiscurso erótico que cuestiona el discurso erótico masculino, que como Lucienne Frappier-Muzur argumenta, en la escena erótica se asigna la posición dominante al hombre y el papel sumiso a la mujer (FRAPPIER-MAZUR, 1998, p. 114).

Al inicio de la novela el discurso erótico se convierte en una metáfora de la represión ejercida por el hombre hacia la mujer dentro del sistema patriarcal. En esta novela la protagonista rechaza el nombre que su padre le ha asignado, Patria, tanto por razones ideológicas como porque también su primer amor lo rechaza. Irónicamente, este hecho representa su subordinación al orden patriarcal, representado por la figura del primer amor de la protagonista, que sustituye a la figura paterna:

¿qué sentido tiene llamarse [Patria]. [...] Y porque fue él, mi primer amor, el de mis dieciséis años, el que me desposó, y después nos divorciamos [...]. Y al cabo del tiempo, y de tantos maridos, ahora es mi amante, el que alterno con el Nihilista, el otro, el joven, al que de verdad amo hoy por hoy. [...] Al principio fue eso, cuando me presenté se rió a carcajadas. ¿Cómo podía él acostarse con la Patria? ¡Ni muerto! Esa noche, él mismo me vistió correctamente con mi uniforme escolar, y añadió que cuando me cambiara el nombre regresara a verlo (VALDÉS, 1995, p. 29-31).

Patria lleva este nombre porque nació el año del triunfo de la Revolución en Cuba. Ella representa la primera generación de los que nacieron y crecieron en un sistema que prometía acabar con la injusticia. Pero con el paso del tiempo, esta promesa se convierte en una realidad de represión, frustración y desesperanza. En esta desolada realidad, Patria, que prefiere que la llamen Yocandra, busca en la escritura, a través de la impotencia, el camino que la libere del vacío desolador. Enfrentándose a la sumisa pasión que la une a dos hombres, el Traidor y el Nihilista, Yocandra se sumerge en el laberinto de la nada y escribe, indefensa, sobre sí misma y los demás, sobre lo que observa y lo que siente. Escribe sobre lo cotidiano y lo banal, el presente y el pasado. Escribe con la misión de vengarse, para comprenderse y para que la comprendan, escribe hasta el punto que ella misma se convierte en la propia escritura, que la

empujan hacia un futuro que aunque incierto le vislumbra esperanza.

La protagonista adopta el discurso patriarcal para poner de relieve un cambio en las relaciones de poder. Ahora la protagonista es la que asume el rol de sujeto activo. Sin embargo, la estructura patriarcal vuelve a establecerse con su amante el Traidor. Como declara la protagonista:

El Traidor desvirgó mi inocencia, si hoy soy despiadada es por su culpa. Era el destinado a violar mis sueños y lo hizo cruelmente. Era el que debía mentirme y me mató a mentiras. Era el que marca, y aquí estoy cubierta de cicatrices. Él nunca lo sabrá, no está preparado (VALDÉS, 1995, p. 41-42).

No solo el Traidor, sino una gran parte de los personajes masculinos, exceptuando al Nihilista y al Lince, se proyectan con características negativas, siempre imponiéndose a Yocandra. Los personajes masculinos como el padre de Yocandra, el Traidor, Machoqui, el mulato de ojos verdes son personajes que no evolucionan a lo largo de la narración; son personajes poco fluidos. Esta falta de cambio en estos personajes funciona por analogía para denunciar la falta de cambios dentro del sistema mismo. Por ello, Valdés denuncia el sistema patriarcal, que constituye los cimientos del poder, que en este caso está simbolizado por la revolución cubana. “Valdés identifica discurso patriarcal/discurso político hegemónico en estos personajes [el padre y el primer marido de Yocandra], que se presentan en la novela como metonímicos de la revolución” (FACCINI, 2002).

Yocandra asume el lenguaje patriarcal para reformularlo. En el capítulo “Las noches del Nihilista” de la novela, su relación con el Traidor, a través del erotismo se establece una estrategia dialógica para conocer al Otro (masculino) y un mecanismo de liberación y de resistencia para la protagonista femenina frente a las fuerzas opresoras. En contraposición con su relación con el Traidor, su relación con el Nihilista es equitativa, manteniendo una relación erótica satisfactoria para ambos, ya que el Nihilista está desvinculado de las estructuras de poder revolucionario. Se trata de un personaje, cuya profesión como cineasta independiente que muestra el lado oscuro de la sociedad cubana ya lo erige desvinculado de las estructuras de poder revolucionario, además de ser un ser marginal que asimismo se desconecta de la realidad a través del consumo de drogas. El Nihilista es un personaje dialógico per se, en constante evolución a lo largo de la novela y siempre se nos proyecta como un personaje dialógico.

La narrativa se descubre cargada de humor al presentarnos las escenas eróticas entre Yocandra y el Nihilista: “Miro el reloj [...]. Estoy congelándome desnuda, esperando al Nihilista, con los pezones erizadísimos, los pies arrugados, contraída, la carne de gallina. Y Peter Frampton cantando *Show me the way*” (VALDÉS, 1995, p. 130). La descripción de la primera relación sexual de Yocandra con el Nihilista resalta la naturaleza dialógica de la

misma—una relación de igualdad entre sujetos y carente de cualquier matiz que revele una relación de poder, pero siempre transmitida desde la mirada femenina. La relación erótica entre Yocandra y el Nihilista reflejan la esencia del acto erótico, tal y como lo define Georges Bataille, para quien el amante deja de ser un personaje subyugador y tanto el hombre y la mujer se convierten en sujetos del acto erótico, en una relación de reciprocidad (BATAILLE, 1962, p. 34). La narradora otorga a la protagonista femenina de la escena erótica la agencia de su mirada femenina que recorre el cuerpo masculino:

Cuando él se desnudó, su cuerpo griego me dejó pasmá.[...]. Brazos musculosos, pero sin aspavientos, muñecas fuertes, manos suaves y largas [...]. Este hombre se me antojaba una exquisita obra de arte por fuera y por dentro. Porque es tierno, paciente y pacífico. Su voz nunca se altera en lo más mínimo. Es mi amante, no mi verdugo (VALDÉS, 1995, p. 137).

Valdés contrasta el adoctrinamiento oficial con el proceso de autodescubrimiento que Yocandra experimenta en sus relaciones con los hombres. Este proceso llega a su punto culminante cuando Yocandra consigue escribir y asumir su pasado y entiende la sociedad que le circunda. En su relación con el Traidor, este proceso de aprendizaje se representa eróticamente, pero tiene también connotaciones negativas ya que supone que Yocandra se convierte en esclava de su amante: “él ordenaba y yo cumplía al pie de la letra. Yo era una extensión de su pensamiento” (VALDÉS, 1995, p. 44). En esta relación monológica, Yocandra no ha evolucionado como sujeto femenino. La narradora incluso enfatiza cómo la mujer perpetúa el orden patriarcal, al igual que el hombre. Yocandra afirma: “yo cumplía cada orden por amor. Para mí, así debía amarse, eso era el amor” (VALDÉS, 1995, p. 45). Este personaje experimenta la represión a todos los niveles: social, político y personal. El microcosmos del apartamento donde convive con el Traidor refleja la represión ejercida en el macrocosmos de la sociedad patriarcal, de la cual el matrimonio es su máximo exponente.

La protagonista femenina condena y critica las desigualdades de género y expone el matrimonio como un encarcelamiento para la mujer. Su boda representa todo lo que ella no quiere:

Casada por el Palacio. Sin traje, sin brindis. Pero con fotos. [...]. Lo importante es el papel, el certificado de matrimonio donde consta que el escritor futuro diplomático posee una mujer, digo, una “compañera”. Y las fotos que son la prueba más evidente de nuestro feliz y auténtico casamiento (VALDÉS, 1995, p. 51-52).

Valdés (1995) nos transmite un elocuente subtexto para que prestemos atención al discurso de la narradora, que no se corresponde con lo que quiere decir. Las fotografías simbolizan lo que para la protagonista significa el matrimonio: una simple imagen capturada en el papel.

La voz narradora de esta novela adopta la posición tradicional atribuida normalmente al hombre en la ficción erótica, reivindicando así su derecho a ser sujeto de tal enunciación y, además, reivindicar que su discurso ocupe una posición central dentro del discurso de la nación. De este modo, se recontextualiza el concepto tradicional de la masculinidad desde una óptica femenina.

En el momento en que Yocandra se desprende de su mascarada, de su identidad performativa, se inicia un proceso de autodescubrimiento que conlleva un enfrentamiento con su identidad dividida en busca de su identidad auténtica (femenina) que no deja de ser un acto y proceso heroicos, pero a la vez complejos: “Mis ojos casi sangran de lágrimas. [...]. No pueden ocurrirme tantas cosas al mismo tiempo. Y sin embargo, parece como si nada ocurriera, como si desde que nací hiciera lo mismo, callarme, estallar, llorar. Callarme, estallar, llorar. He roto mi pasividad” (VALDÉS, 1995, p. 156). En el momento que la protagonista logra su autodescubrimiento, también descubre la sociedad que la oprime y la censura. Aunque asume el silencio que se le ha impuesto, toma conciencia que sólo es posible escapar de este silenciamiento a través del acto de escribir.

Yocandra, como cubana, se contextualiza dentro de la nación y toma plena conciencia de aquellas fuerzas sociales que la oprimen. De ahí, su denuncia de las fuerzas del poder que intentan fabricar individuos carentes de individualidad, y en especial, a la mujer, de manera homogénea y monolítica:

Nací marcada por el deber transcendental. Debí ser fiel a mis progenitores. Debí ser fiel a la patria. Debí ser fiel a la escuela. Debí ser fiel a las organizaciones de masas y a las otras. Debí ser fiel a los símbolos patrios. Debí ser fiel a mis “compañeros”. Debí ser fiel a todo lo que no me fue fiel. Por exceso o por defecto. Queridos paternalistas, miren cómo me mata la fidelidad (VALDÉS, 1995, p. 157).

El hecho de que la protagonista empiece a escribir cuando sus dos amantes están en su apartamento y cuando ha enfrentado sus sentimientos hacia ellos muestra la íntima relación que se establece en esta novela entre el erotismo y el proceso de escribir:

Estoy ante un cuaderno rayado, devanándome los sesos. [...] Busco cualquier pretexto en cada mínimo objeto que me rodea para no seguir pensando más. Para no comprometerme con algo que no sé si podré hacer, si tendré ovarios: describir la nada que es mi todo. [...] Por eso chachareo y chachareo. Para impedirme comenzar. Para evitarme iniciar la frase. Para autocensurar las palabras que, como unas locas, unas putas, unas hadas, unas diosas, explotan desaforadas con la tinta de la pluma que mis dedos aprietan. [...] Dentro de las palabras que no sé más si soy yo quien las escribe. O si son ellas las que me escriben a mí (VALDÉS, 1995, p. 167).

En definitiva, en *La nada cotidiana*, el erotismo, el placer y el deseo construyen el discurso narrativo. La protagonista femenina se reescribe a sí misma a través de las diferentes relaciones sexuales que tiene y su contexto social. A través de sus relaciones sexuales se

proyecta la evolución identitaria de Yocandra, quien, a medida que avanza la narración, ejerce un papel activo contra la opresión patriarcal. El acto de escribir concede a la mujer la posibilidad de pasar de una posición marginal a ser eje del discurso. En esta novela la autora desafía el concepto de identidad cubana e identidad femenina y cuestiona toda noción fija de identidad. La sexualidad con el objetivo de la reproducción está ausente en el desarrollo identitario de la protagonista femenina, siendo el ingrediente erótico el que engendra un proceso creativo vital para Yocandra: la escritura. Esta novela exige un lector activo, sensible a los varios niveles de lectura del texto. Susan Sellers explica, apoyándose en la teoría feminista de Luce Irigaray, que hay dos caminos que las mujeres pueden tomar: por un lado, la mujer puede comprometerse a conseguir la igualdad con respecto al hombre, y así disfrutar de los mismos derechos económicos, sociales y políticos, pero no sin prescindir de la mascarada de la feminidad, tal y como ha sido diseñada e impuesta por el orden simbólico masculino. Por otro lado, la mujer puede optar por rechazar el sistema masculino de auto-representación y constituirse también en sujeto de su propio discurso. Desde una perspectiva irigarayana la creación de un Otro simbólico tendría implicaciones para ambos sexos, socavaría los fundamentos del sistema patriarcal y ofrecería la posibilidad de cambiarlo (SELLERS, 1991, p. 81).

En esta novela podemos identificar ambas posturas, pero con un énfasis en la creación de un discurso femenino agente y donde la protagonista es un personaje dialógico productor de discurso erótico que crea un lenguaje propio para construirse como sujeto autónomo y autorizar su posición de igual dentro de la sociedad cubana. Cuando Yocandra genera su propio discurso—un discurso de libertad—transforma el lugar que el patriarcado le había asignado.

CONCLUSIÓN

El arduo proyecto de las escritoras feministas continúa siendo un proceso que no se ha completado, ya que el feminismo en general, como señala Pastor, ha recibido una recepción muy limitada en América Latina (PASTOR, 1995, p. 187). Así lo corrobora Asunción Lavrín en su iluminador estudio *Latin American Writers*:

In the past—and perhaps even today—feminism in Latin America has not always been a popular cause. Deprecated by some intellectuals—male and female—it has received a tepid or outright cold reception among the majority of the population. [...]. The tension resulting from the desire to gain rights while at the same time preserving femininity and respectability is a constant topic in the works of male and female writers, feminist and antifeminist, and one that offers fascinating implications for cultural history (LAVRIN, 1978, p. 320).

Aquellos que intentaron cambiar las normas discriminatorias de la sociedad se

convirtieron en víctimas de la misma. Sin embargo, a lo largo del siglo XX va apareciendo un número destacado de mujeres escritoras que tuvieron éxito en hacer oír sus voces en la esfera pública. Su escritura o, mejor dicho, su lenguaje, constituye un medio de inscribir la perspectiva femenina como un elemento central en la comprensión de la literatura latinoamericana. En palabras de Medeiros-Lichem:

The feminine voice in Latin America is alive and broadly represented through a community of writers who have explored the multiple layers of feminine experiences, who have gradually developed a means of challenging patriarchy in their social surroundings of the home and later on in the public space (MEDEIROS-LICHEM, 1999, p. 206).

Asimismo, las observaciones de Elena Poniatowska sobre la mujer escritora en México puede similarmente aplicarse a la situación de la mujer escritora en América Latina en general:

To be a woman writer [...] is still an arduous conquest; the public and the social sanction weighs on women's shoulders, and until very recently it seemed that one could count with the fingers those who believe that women's mind and creativity is intrinsically valuable and therefore an essential part of our civilization. It is even more: without it, ours cannot be called civilization (MEDEIROS-LICHEM, 1999, p. 211).

En conclusión, Zoé Valdés es un ejemplo elocuente del debate feminista latinoamericano³. Su escritura constituye una búsqueda de la definición de su propia subjetividad y autodefinition, y su lenguaje se convierte en un medio de articulación de experiencia femenina y liberación. Así lo corrobora Rosario Castellanos:

El lenguaje va a ser el medio gracias al cual ella [la mujer], que era originariamente amorfa—en tanto que “segundo sexo” [...]—va a realizar la tarea de construir su existencia, va a arrostrar los riegos de la libertad, va a experimentar la angustia de la elección de una conducta...(CASTELLANOS, 1999, p. 28).

La nada cotidiana de Valdés demuestra como esta escritora crea un discurso de liberación, compartiendo una ferviente agenda femenina/feminista, que descubre su transgresión como mujer e intelectual. Valdés en su novela *La nada cotidiana* presenta el erotismo y el cuerpo como espacios en los que se origina un discurso que quiere ser dialógico en sus contenidos: un discurso alternativo y cargado de rebeldía que se hace desde la reivindicación del cuerpo, de un “*locus femenino*” (ORTIZ CEBEIRO, 1998, p. 120). Se trata de una “rebeldía que se infiltra abierta, y, a veces, solapadamente en la novela, la que nutre el discurso ideológico del

3 Las obras de otras autoras, que no hemos explorado en este estudio, tales como Victoria Ocampo, María Luisa Bombal, Teresa de la Parra, Cristina Peri Rossi, Domitila Chungara, Elena Garro, Rigoberta Menchú, Griselda Gambaro, Diamela Eltit, Marta Traba, solo por mencionar algunas, también revelan experiencias que se resisten a ser narradas, y su búsqueda radica en el lenguaje de lo no dicho] (La traducción es mía) (MEDEIROS-LICHEM, 1999, p. 211).

texto” (ROZENCVAIG, 1996, p. 433).

En esta novela se pone de relieve la creación de un Otro simbólico donde el discurso femenino ocupa el epicentro de la narración y donde la protagonista es un personaje dialógico productor de discurso (erótico) que crea un lenguaje propio para representarse y validar su posición de igual dentro de la sociedad. En suma, Valdés luchó por transmitir su agenda feminista a través de sus personajes de ficción. Como resultado, se convierte en una tarea imperativa para los estudiosos re-pensar el papel de la mujer escritora, no solo como sujeto de su propio proyecto histórico y artístico, sino como usuario del lenguaje, como practicante de convenciones literarias dentro de sus códigos socio-culturales correspondientes. La literatura femenina latinoamericana, por tanto, lleva la marca, en palabras de Díaz-Diocaretz, de la disidencia lingüística y política con un discurso de resistencia distintivo: “a resistance which is the source of writing” (DÍAZ-DIOCARETZ, 1990, p. 112). Como argumentan Brígida Pastor y Lloyd Davies, la escritura femenina “inflects literary history as it shifts hitherto marginalized writing towards mainstream” (PASTOR, DAVIES, 2012, p. 215). En conclusión, la escritura de Zoé Valdés, y de su propia experiencia vital, en definitiva, representa un legado promotor de cambio en la situación de la mujer: la estratégica conciencia discursiva de la voz femenina latinoamericana demuestra que el silencio no existe y el lenguaje del cuerpo se constituye como una metáfora de libertad. Como la misma escritora Cuba expresaría en una reciente entrevista, citando a Félix E. Dzerzhinski, fundador de la policía política de la URSS: “Debemos crear nuestra propia oposición antes de que la verdadera se organice en nuestra contra”. Estas palabras evidencian que en *La nada cotidiana*, la escritura de Zoé Valdés se autoriza como un espacio de oposición y autoempoderamiento—un camino hacia *otra* isla en que se puede construir el paraíso.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, G.: *Eroticism*, trad. Mary Dalwood, Londres & Nueva York, Marion Boyars, 1962.

CASTELLANOS, R. “La mujer ante el espejo” en MEDEIROS-LICHEM, M. T. (ed.), *Reading The Feminine Voice in Latin American Women’s Fiction: From Teresa de La Parra To Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela*. New York: Peter Lang, 1999.

DÍAZ-DIOCARETZ, M.: “I will Be a Scandal in your Boat”: Women Poets and the Tradition”, en BASNETT, S. (ed.). *Knives and Angels: Women Writers in Latin America*, London; New Jersey: Zed Books, 1990.

FACCINI, C.: “El discurso político de Zoé Valdés: La nada cotidiana y Te di la vida entera”, en *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 7 (2002).

FRAPPIER-MAZUR, L.: “Marginal Canons: Rewriting the Erotic” en *Yale French Studies*, 75 (1988), p. 112-128.

GONZÁLEZ ABELLÁS, M.: *Visiones de exilio: Para leer a Zoé Valdés*, Lanham, MD, UP of America, 2008.

LAVRÍN, A.: “Some Final Considerations on Trends and Issues in Latin American Women’s History” en LAVRÍN, A. (ed.). *Latin American Women*. Connecticut: Greenwood Press, 1978.

MEDEIROS-LICHEM, M. T.: *Reading the Feminine Voice in Latin American Women’s Fiction: From Teresa de La Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela*, New York: Peter Lang, 1999.

ORTIZ CEBEIRO, C.: “La narrativa de Zoé Valdés: Hacia una reconfiguración de la na(rra)ción cubana” en *Chasqui*, 27.2 (1998), p. 116-127.

PASTOR, B.: “Cuba’s Covert Cultural Critic: The Feminist Writings of Gertrudis Gómez de Avellaneda” en *Romance Quarterly* (1995), vol. 42, nº 3, p. 178-189.

_____, DAVIES, LI. H. *A Companion to Latin American Women Writers*, Woodbridge: Tamesis, 2012.

PAZ, O.: *La llama doble: amor y erotismo*, Barcelona: Seix Barral, 1993.

ROZENCVAIG, P. “La complicidad del lenguaje en “La nada cotidiana” en *Revista Hispánica Moderna*, nº. 2 Año 49, Homenaje a Susana Redondo de Feldman (1996), p. 430-433.

SELLERS, S.: *Language and Sexual Difference: Feminist Writing in France*, London: Macmillan, 1991.

VALDÉS, Z.: *La nada cotidiana*, Barcelona: Emecé, 1995.