



ARTIGO | FLUXO CONTÍNUO



<https://doi.org/10.18764/1984-6169v26e28130>

es

“La llama doble”. Polifonía femenina en la narrativa cubana del exilio: *La nada cotidiana* (Zoé Valdés, 1995)

pt

“A chama dupla”. Polifonia feminina na narrativa cubana do exílio: *La nada cotidiana* (Zoé Valdés, 1995)

en

“The Double Flame”. Female Polyphony in Cuban Exile Narrative: *La nada cotidiana* (Zoé Valdés, 1995)

Brígida Pastor

Doutorado em Ciências Humanas - Estudos Latino-americanos. Professora titular e pesquisadora - University of Glasgow.



<https://orcid.org/0000-0003-4977-937X>



<http://lattes.cnpq.br/2778945823022656>



bpastor@flog.uned.es

RECEBIDO | 17 nov. 2025 – APROVADO | 30 dez. 2025



In the text of many Latin American women writers, the Word is a space for women's self-representation, a new territory to map their self-defined image, to sign with their own voice (Medeiros-Lichem, 1999, 210-11).

Resumen | Este estudio pretende aportar una aproximación a la relación entre género, sexualidad, eroticismo y escritura, tomado como caso la novela de la escritora cubana Zoé Valdés (1959), *La nada cotidiana* (1995)—una escritora que vivió la experiencia del exilio y la marginación por ser mujer y escritora. Asimismo, constituye un ejemplo elocuente de cómo la mujer escritora ha evolucionado en sus estrategias discursivas para liberarse de los confines del patriarcado y reivindicar su propia identidad femenina en toda su plenitud. La escritora cubana recurre a estrategias discursivas, femeninas/feministas, como resistencia a todo tipo de represión y vehículo para explorar su auténtica identidad genérico-sexual; así como denunciar el sistema opresor que la envuelve y, a su vez, restaurar su identidad como mujer y escritora.

Palabras clave: género; escritura; sexualidad; Zoé Valdés.

Resumo | Este estudo pretende oferecer uma aproximação à relação entre gênero, sexualidade, erotismo e escrita, tomando como exemplo o romance *La nada cotidiana* (1995) da escritora cubana Zoé Valdés (1959), uma romancista que viveu a experiência do exílio e da marginalização por ser mulher e escritora. Ademais, constitui um exemplo eloquente de como a mulher escritora evoluiu em suas estratégias discursivas para se libertar dos limites do patriarcado e reivindicar sua própria identidade feminina em toda a sua plenitude. A escritora cubana recorre a estratégias discursivas, femininas/feministas, como resistência a todo tipo de repressão e como veículo para explorar sua autêntica identidade de gênero-sexual; assim como denunciar o sistema opressor que a envolve e, ao mesmo tempo, restaurar sua identidade como mulher e escritora.

Palavras-chave: gênero; escrita; sexualidade; Zoé Valdés.

Abstract | This study aims to approach the relationship between gender, sexuality, eroticism, and writing, providing as a case study the novel *La nada cotidiana* (1995) by Cuban writer Zoé Valdés (1959)—a writer who experienced exile and marginalization as a woman and a writer. It also represents an eloquent example of how women writers have evolved in their use of discursive strategies to free themselves from the confines of patriarchy and reclaim their own full feminine identity. Zoé Valdés resorts to feminine/feminist discursive strategies as resistance to all types of repression and as a vehicle to explore her authentic gender and sexual identity; as well as to denounce the oppressive system that surrounds her and, in turn, restore her identity as a woman and a writer.

Keywords: Gender; Writing; gender; sexuality; Zoé Valdés.

APROXIMACIÓN TEÓRICA A LA ESCRITURA FEMENINA

La escritura femenina surge como un sistema sofisticado y estratégico de palabras; en palabras de Pizarnik, “signos” que remiten y que sugieren cosas (Bassnett, 1990, p. 45). María Teresa Medeiros-Lichem se refiere a la palabra “escrita” como una herramienta poderosa para empoderar a la mujer: “In the text of many Latin American women writers, the Word is a space for women's self-representation, a new territory to map their self-defined image, to sign with their own voice” (Medeiros-Lichem, 1999, p. 210-11). El

uso estratégico de la palabra escrita apareció como un modo particular de apropiación y transformación de la realidad, del lenguaje para expresarla y construirla, y también de una forma de estructurar el texto (Sefchovich, 1985, p. 15). En concordancia con lo expuesto, Jean Francine Masiello pone de relieve que la actividad femenina es “a path to construct power and to transform the process of enunciation, to create a new definition of womanhood and of feminine discourse” (Franco, 1986, p. 42). Luce Irigaray también propone un espacio femenino con un modo diferente de enunciación, basado en la creación de un lenguaje que se desvincula de, y cuestiona, la concepción falocéntrica de “verdad” (Irigaray, 1985, p. 78). Estas observaciones teóricas parecen ser eco de la voz femenina de América Latina. Como Luisa Valenzuela observa, este lenguaje intenta articular un “lenguaje hémblico”—un lenguaje femenino que crearía una aparente conformidad y aceptación social, a la vez que evadía la censura de la apropiación femenina de la pluma que dicta “what they are supposed to do with their bodies, and say with their mouths” (Medeiros-Lichem, 1999, p. 160).

A pesar de la notable aparición de mujeres escritoras, muchas de sus obras permanecen sin leerse o han tenido una muy limitada recepción crítica. Desde 1980 la mujer escritora hispanoamericana parece haber debilitado los vínculos con los paradigmas de la tradición textual, diseñando nuevos modos de expresión femenina. Medeiros-Lichem observa que, aunque inicialmente esta generación de escritoras se inspire en el pensamiento feminista norteamericano y francés, a su vez surge un debate feminista literario que modela las principales preocupaciones del discurso crítico hispanoamericano (Medeiros-Lichem, 1999, p. 54)¹.

Tras varios siglos de desarrollo de tácticas literarias para expresar su propia subjetividad (femenina), pero, a la vez, intentando evitar el castigo social al que se exponían al empuñar la pluma —las mujeres escritoras asumen su papel de marginación en la historia y marcan un divorcio significativo de la narrativa tradicional y de las normas falocéntricas. Además, toman conciencia de una visión diferente de la realidad y superan las restricciones del discurso patriarcal. En contraste con textos del pasado, las escritoras escriben para lectores que todavía no “habían internalizado los valores de la ideología masculina dominante” (Guerra, 1979, p. 35).

La relación entre sexo, género y literatura ocupa un espacio candente entre escritores y escritoras en el siglo XX. La propuesta de una “écriture féminine”, que surge

¹ Entre los estudios más relevantes que han contribuido al debate hispanoamericano cabe destacar: Amy K. Kaminsky: *Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993; Myriam Yvonne Jehenson: *Latin American Women Writers. Class, Race, and Gender*, Albany, State University of New York Press, 1995; Debra A. Castillo: *Talking Back. Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.

en los años setenta en Francia, ha constituido un protagonismo relevante dentro de este debate. Toril Moi atribuye la importancia de este debate al ámbito cultural y político del momento, y en gran medida a la teórica francesa Hélène Cixous (2002, p. 101). En su estudio, “La risa de la medusa” (“Laugh of the Medusa”), Cixous afirma: “I write woman: woman must write woman. And man, man” (1976, p. 879). Esta declaración nos induce a algunas preguntas: ¿Qué significa escribir como mujer o como hombre? ¿Existe una escritura específica o identificable como “escritura femenina”? Y si existe, ¿qué la caracteriza?

Cixous considera que la mujer no puede encontrarse a sí misma en una literatura que la convierte en estereotipos patriarcales —en palabras de Brígida Pastor, “such stereotypes have become fixed in the characterization of both female and male writers” (2003, 8)— porque no existe “un concepto generalizado de mujer, ni tampoco una topología femenina” (1976, 893). *Écriture féminine* es “un lenguaje de miles de voces” que permite a la mujer expresar la multitud de facetas que construyen su auténtica y autónoma identidad (femenina). Estas observaciones teóricas proponen un rechazo de las estructuras de represión y negación de lo femenino que, según Cixous, se han construido en el lenguaje (patriarcal) y en las prácticas literarias. En suma, la escritura dentro del orden dominante masculino, en su búsqueda de una “Verdad fundamental o Logos” se revela dominada por una serie de oposiciones binarias. En opinión de Moi, estas dicotomías colocan a la mujer en un lugar de inferioridad, oscuridad y ausencia, en oposición al hombre que representa luz y presencia, (Moi, 2002, p. 103). Sin embargo, si adoptamos la teoría de Derrida de la “Diferencia”, se podría argumentar que una palabra no tiene significado por sí misma (MOI, 2002, p. 104). El significado se construye sólo a través de un sistema complejo lingüístico. Se trata de un lenguaje regido por la diferencia genérica y que se define a través de estructuras binarias patriarcales, o en otras palabras, “the prison house of patriarchal language” (Moi, 2002, p. 106).

Este estudio pretende explorar estas cuestiones dentro del contexto de la mujer escritora en el siglo XX y en relación a la novela *La nada cotidiana* de la escritora cubana Zoé Valdés (1959-). La escritora cubana, Zoé Valdés, a través del discurso erótico de su novela *La nada cotidiana* (1995) logra transmitir la subjetividad femenina de su protagonista y su empoderamiento identitario y sexual, además de transmitir una mirada diferente a la del discurso hegemónico (masculino). De este modo, el lenguaje del cuerpo, el erotismo, se convierte en una estrategia para invertir los roles de género y otorgar agencia a la mujer.

El proceso de escritura de esta escritora ocupa una posición central, que la proyecta con una definida y doble agenda, femenina y feminista: un lenguaje subversi-

vo, femenino, antipatriarcal y antirrepresor, produciéndose una oposición entre la visión masculina y la visión femenina de la feminidad y, en definitiva, un cambio de paradigma en la literatura femenina de la tradición.

EL DISCURSO POLIFÓNICO EN *LA NADA COTIDIANA* (1995) DE ZOÉ VALDÉS

La literatura del exilio cubano ha configurado un corpus plural en el que la memoria, la identidad fracturada y la reconstrucción de la subjetividad adquieren un lugar central. Dentro de este campo, Zoé Valdés emerge como una de las voces más representativas de la diáspora contemporánea. Su novela *La nada cotidiana* (1995) no solo narra la experiencia traumática de vivir bajo un régimen totalitario, sino que también articula una polifonía femenina que dialoga con diversas generaciones, cuerpos, deseos y silencios. Este texto propone examinar cómo la novela construye esa polifonía, y cómo esta se vuelve una estrategia narrativa y política para reescribir la experiencia del exilio. En *La nada cotidiana*, la protagonista, Patria, funciona como un eje narrativo que articula múltiples voces femeninas: las de su madre, abuela, amigas, maestras, y de otras mujeres anónimas que componen el panorama social cubano. Aunque Patria es narradora principal, su voz se desdobra constantemente en un diálogo con otras subjetividades. Este recurso no responde únicamente a una técnica literaria, sino a una necesidad simbólica: la mujer cubana, históricamente silenciada, recupera aquí una multiplicidad de registros que desafían el monólogo ideológico del Estado. La polifonía se convierte en un modo de resistencia. Estas distintas narraciones corporales conforman una polifonía que rompe la idea de una identidad femenina homogénea. Por el contrario, la novela propone una pluralidad de cuerpos que sufren, resisten y transgreden.

La polifonía femenina adquiere una dimensión particular en relación con el exilio. La voz narrativa oscila entre la memoria de la isla y la experiencia de la diáspora, generando un espacio intermedio donde la narradora ya no pertenece plenamente ni al “aquí” ni al “allá”. Este desdoblamiento se refleja en diferentes voces femeninas que recuerdan, reinterpretan o cuestionan su pasado desde la distancia. La novela se construye, así como un coral de memorias fragmentadas, donde cada fragmento aporta una perspectiva distinta sobre la vida en Cuba y el proceso de desterritorialización.

La estructura polifónica de *La nada cotidiana* permite a Valdés construir un espacio donde las mujeres recuperan su capacidad de narrarse a sí mismas. Cada voz femenina aparece como una “microhistoria” que desafía la historia oficial. Así, la novela plantea una estética de la libertad, donde la multiplicidad vocal cuestiona la uniformidad ideológica. La escritura se vuelve un acto emancipador que restituye aquello que la censura, el miedo o el exilio habían intentado borrar.

En contraposición con los silencios y la fragmentación que experimenta la escritura femenina en la primera parte del siglo XX, se gesta un discurso erótico y polifónico femenino en *La nada cotidiana* (1995) de Zoé Valdés: Esta novela se escribe a finales del siglo XX, durante el *Período Especial* en Cuba, y se clausura fuera de la isla, publicándose en España en 1995. La escritura de Valdés 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*, siendo su novela 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 opresor del patriarcado y reconstruir el cuerpo femenino, como lugar de resistencia a fuerzas represoras. El erotismo en las narrativas de mujeres escritoras cubanas en el exilio es una estrategia comúnmente utilizada como metáfora de liberación. 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*:

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, p. 106).

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 proceso 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

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

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. El cuerpo femenino se convierte en receptor del contexto sociohistórico y también en un elemento de autodefinición de la mujer, que descubre el placer del juego sexual y el gusto por la experimentación como una manera, muchas veces, de escapar al tedio cotidiano” (González Abellás, 2008, p. 59).

La nada cotidiana es el “inicio de una escritura antipatriarcal, antiautoritaria y subversiva” (González Abellás, 2008, p. 61). El discurso erótico y dialógico de esta novela es incuestionablemente subversivo por la polifonía de voces que interactúan entre sí. Es más, esta novela es subversiva por su naturaleza erótica y dialógica, dialogía que 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.

A través de estas estrategias, diferentes voces femeninas desacralizan la retórica revolucionaria y revelan la brecha entre la utopía prometida y la precariedad vivida. La ironía funciona como una voz paralela, una especie de comentario subterráneo que critica la estructura patriarcal y autoritaria del poder. Esta voz irónica es también femenina, puesto que surge de la experiencia cotidiana de las mujeres, quienes han debido adaptarse y sobrevivir en un sistema que las invisibiliza.

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, 1988, 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).

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 (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). Yocandra 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 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 diplo-

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

Es 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 heróicos, 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 [...]. 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 el abordaje teórico 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. 80).

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 liberación— transforma el lugar que el patriarcado le había asignado.

CONCLUSIÓN

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 hispanoamericana. 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 expe-

riences, 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).

En conclusión, Zoé Valdés es un ejemplo representativo inserto en el debate feminista hispanoamericano³ Su escritura constituye una búsqueda de la definición de su propia subjetividad y autodefinición, y su lenguaje se convierte en un medio de articulación de experiencia femenina y liberación; o en palabras de la escritora mexicana Rosario Castellanos, el lenguaje femenino se convierte como el medio a raves del que la mujer “va a realizar la tarea de construir su existencia (“La mujer ante el espejo”, mencionado en Medeiros-Lichem, 1999, p. 28).

La nada cotidiana representa un hito dentro de la narrativa femenina del exilio cubano no solo por su crítica política, sino por su capacidad de articular una polifonía femenina compleja, diversa y profundamente humana. La novela evidencia cómo la experiencia de las mujeres en el exilio —y en la sociedad cubana en general— no puede ser narrada desde una única perspectiva. La pluralidad de voces constituye un acto de resistencia frente al discurso monolítico del poder y una forma de reconstrucción identitaria en medio de la diáspora. La novela de Valdés revela un nuevo y revolucionario discurso en el cambio de siglo, con una ferviente agenda femenina/feminista, que descubre su transgresión como mujer e intelectual. La novela presenta el erotismo y el cuerpo como espacios en los que se origina un discurso que quiere ser dialógico en sus contenidos. La creación de Valdés de un discurso alternativo y transgresor se hace desde la reivindicación del cuerpo, de un “*locus femenino*” (Ortiz Cebeiro, 1998, p. 120). 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 generador de discurso (erótico) que crea un lenguaje propio para representarse y validar su posición de igual dentro de la sociedad. En suma, su escritura polifónica empoderada a través de los personajes de ficción transmite una empoderada agenda feminista.

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 hispanoamericana, 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

³ Las obras de otras autoras, 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).

source of writing” (Díaz-Diocaretz *apud* Bassnett, 1990, p. 112). Como argumentan Brígida Pastor y Lloyd Davies, la escritura femenina “inflects literary history as it shifts hitherto marginalized writing towards mainstream” (2012, p. 215). En conclusión, *La nada cotidiana* deja testimonio de que la escritura y la propia experiencia vital de Zoe Valdés, como mujer y escritora, representan un legado promotor de cambio en la situación de la mujer. La polifonía de su voz escritural responde elocuentemente a la interrogación que plantea la crítica literaria feminista Elaine Showalter:

¿Es mejor que la mujer escritora trabaje desde dentro del lenguaje para luchar con su desigualdad en lugar de luchar contra un lenguaje solidario con el patriarcado que condena a la mujer a un estado de relegación y silencio? (SHOWALTER, 1986, 65).

La respuesta a esta pregunta es evidente: la estratégica conciencia discursiva que recorre su novela se revela como la “la llama doble”, reminiscente de Octavio Paz, como una vía de autodefinition vital que le otorgan voz y plenitud identitaria como mujer y escritora. En esencia, la voz valdesiana demuestra que el silencio no existe y el lenguaje del cuerpo es vehículo de libertad, liberación y polifonía de voces.

BIBLIOGRAFÍA

- BASSNETT, S. "Blood and Mirrors: Imagery of Violence in the Writings of Alejandra Pizarnik". In: A. Brooksbank-jones, Amy. y Davies, Catherine (eds), **Latin american women's writing: feminist readings in theory and crisis**. Clarendon Press, 1996, p. 127-147.
- BASSNETT, S. Speaking with Many Voices: The Poems of Alejandra Pizarnik". In: BASSNETT, Susan (ed.), **Women writers in Latin America**. Zed Books, 1990, p. 36-51.
- BATAILLE, G. **Eroticism**. trad. Mary Dalwood. Marion Boyars, 1962.
- CASTELLANOS, R. (1999). "La mujer ante el espejo". In: MEDEIROS-LICHEM, María Teresa (eds.). **Reading the feminine voice in Latin American**. Peter Lang, 1999.
- CASTILLO, D. A. **Talking back**. Toward a Latin American Feminist Literary Criticism. Cornell University Press, 1992.
- CIXOUS, Hélène. The Laugh of the Medusa, trad. Keith Cohen, Paula Cohen, **Signs**, 1.4 (1992), 875-893.
- DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam. "I will be a Scandal in your Boat: Women Poets and the Tradition". In: BASSNETT, Susan (ed.). **Knives and angels: women writers in Latin America**. Zed Books, 1990.
- FACCINI-BRUFU, María del Carmen. "El discurso político de Zoé Valdés: La nada cotidiana y Te di la vida entera", **Ciberletras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura**, 7 (2002).
- Frappier-Mazur, Lucienne. "Marginal canons: Rewriting the erotic". **Yale French Studies**, 75 (1988). 112-28.
- GONZÁLEZ ABELLÁS, Miguel. **Visiones de exilio: para leer a Zoé Valdés**. UP of America, 2008.
- GUERRA CUNNINGHAM, Luisa. "La mujer latinoamericana frente al oficio de letras". In: **La semana de bellas artes: algunas reflexiones teóricas acerca de la literatura femenina**, 97 (1979), 2-5.
- IRIGARAY, Luce. **This Sex Which is not One**. Cornell University press, 1985.
- JEHENSON, Myriam Yvonne. **Latin American women writers**. Class, race, and gender. State University of New York Press, 1995.
- KAMINSKY, Amy. K. **Reading the body politic**. Feminist criticism and Latin American women writers. University of Minnesota Press, 1993.
- MEDEIROS-LICHEM, María Teresa. **Reading the feminine voice in Latin American women's fiction: from Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela**. Peter Lang Publishing Inc., 1999.
- MOI, Toril. **Sexual/textual politics: feminist literary theory**. Routledge, 1988.
- ORTIZ CEBEIRO, C. "La narrativa de Zoé Valdés: Hacia una reconfiguración de la na(rra)ción cubana", **Chasqui**, 27.2, 116-27, 1998.
- PASTOR, B. M. & Davies, LL. H. **A companion to Latin American women writers**. Tamesis, 2012.
- PASTOR, B. M. **Fashioning cuban feminism and beyond**. Peter Lang Publishing Inc, 2003.
- SEFCHOVICH, S. **Mujeres en espejo**. Antología de narradoras latinoamericanas del siglo XX. 2vols. Ediciones Folios, 1983.
- SELLER, S. **Language and sexual difference: feminist writing in France**. Macmillan, 1991.
- SHOWALTER, E. Feminist Criticism in the Wilderness. In: SHOWALTER, Elaine (ed.). **The new feminist criticism**. Essays on women, literature and theory. Virago Press, 1986.
- VALDÉS, Z. **La nada cotidiana**. Emecé, 1995.