



La narrativa visceral de Zoé Valdés

La prolífica escritora cubana Zoé Valdés nos ofrece un panorama literario desde el que observar varias características de su escritura: entre ellas, la influencia del exilio en su obra y la representación de la fractura social creada por la Revolución de 1959. Exiliada desde 1995, residente en Francia y con nacionalidad española y francesa, ha publicado obras tanto líricas como narrativas. Pero son sus novelas, especialmente las que aparecieron en la década de 1990, las que según Miguel González Abellás en *Visiones de Exilio*, le abrieran las puertas del éxito de público y de crítica, sobre todo la publicación en 1995 de *La nada cotidiana* (ver "Prefacio"). Esta obra había supuesto una descripción de su ruptura con la isla, que ella, en un principio, identifica en su obra como la que "quiso construir el paraíso". También ofrecía un recuento de su transición hacia el exilio precisamente en la época más difícil del Periodo Especial. Y estas obras mostraban, a su vez, uno de los temas que yo identifiqué como más intensos en la novelística de Valdés: la crítica a la revolución cubana y la denuncia de la fractura social creada por ésta. Después de *La nada*, publica *Te di la vida entera* en 1996 y *Café Nostalgia* en 1997, reforzando esa visión de ruptura en la sociedad habanera, tanto dentro como fuera de la isla. Y en 2010, ve la luz *El todo cotidiano*, que a diferencia de





las anteriores, está publicada y escrita enteramente en el exilio. El objetivo de este trabajo es analizar estas novelas y ver la evolución literaria y personal por las que ha transitado la escritora, culminando con la publicación en 2015 de *La Habana, mon amour*. El objetivo es seguir la línea narrativa exílica y de denuncia de la revolución, pues según González Abellás, la producción de Valdés puede dividirse en dos grandes etapas: “una directamente política, visceral, relacionada con su exilio y con un alto componente autobiográfico... y luego otra etapa posterior en la que la autora explora otras inquietudes” (18, énfasis mío). Así, veamos las novelas antes mencionadas, o de contenido “visceral”.

Valdés ha sido identificada como una escritora de la Generación de los 90, como indican los críticos González Abellás o Isabel Álvarez Borland, (mientras que Madeleine Cámara Betancourt la sitúa en la Generación de los 80, por haber empezado a publicar en esa década). Como ella misma describe en sus novelas de tinte autobiográfico, nació el mismo año de 1959. Es decir, los escritores de esta generación nacen en la década de los 60 y salen de Cuba en la de los 90 como consecuencia del Periodo Especial. La década de los 90 en Cuba se identificó oficialmente con el nombre de “Periodo Especial en Tiempos de Paz” debido a la crisis económica y de recursos que sufrió la isla con la caída del bloque soviético. Este periodo se alargó hasta bien entrado el nuevo siglo.





Durante la infancia y juventud de Valdés, Cuba había pasado por momentos muy significativos para la cultura y las letras en la isla. Con el triunfo de la revolución, se crearon nuevas revistas culturales y premios literarios. Pero muy pronto se implantarían la censura y limitación del papel del artista e intelectual, que había comenzado con el silenciamiento del grupo *Orígenes*, pues Lezama Lima y los artistas de este grupo habían sido tildados de “peligrosos” al resultar inútiles para los ideólogos de la revolución (Álvarez Borland 257). El papel del intelectual ya había sido definido por las famosas palabras de Fidel Castro: “Dentro de la revolución, todo; fuera de la revolución, nada”. Estas palabras conllevaron la censura, el famoso “Caso Padilla”, el cierre de revistas culturales, y el exilio de varios intelectuales y artistas, entre otros, Guillermo Cabrera Infante, o más adelante Reinaldo Arenas, o revolucionarios previos como Jesús Díaz, pues se alejaban de los cánones, aunque sus exilios tuvieran circunstancias concretas diferentes. Cuando la escritora comienza a escribir ficción (pues ya había destacado como poeta), había comenzado un proceso de más apertura cultural en la isla, después de que hubiese terminado el “Quinquenio Gris” (1971-1977, así denominado por Ambrosio Fornet). Según el acertado análisis de González Abellás, en las primeras novelas de Valdés escritas en Cuba (*La nada cotidiana*, *Sangre azul*, *La hija del embajador* y partes de *Te dí la vida entera* y *Café Nostalgia*), “Valdés ofrece una visión de Cuba no como un paraíso, sino como un





infierno, de forma que, en cierto sentido, estas obras son revolucionarias... en contra de la Revolución, contra el discurso homogéneo de la isla como paraíso propiciado por el gobierno..." (7). De hecho, González Abellás y otros críticos han considerado que Valdés es la iniciadora de una "corriente 'sociológica'" (en palabras de Abilio Estévez, como identifica González Abellás), en la que se mezclan varias características que aparecieron en *La nada*, como "la decadencia isleña, el sexo, y la crítica política" (12). Por su parte, Álvarez Borland en su artículo "Fertile Multiplicities", afirma que los escritores de la Generación de los 90 ofrecen en sus novelas "a poetics of rootlessness and anger" y, añade, "it is often nihilistic and dark and, in many instances, parodic, and it borders on the pornographic" (253). A éstas características yo añadiría el humor de índole pícaro y, sobre todo, la representación de la fractura social, lo que ratifica el sentido visceral de estas obras.

La nada cotidiana comienza con la descripción del nacimiento de la protagonista, que aparece marcado por símbolos patrióticos, como la bandera cubana, colocada por el mismo *Ché* Guevara sobre el vientre de la madre cuando ésta se pone de parto durante uno de los discursos de Castro en la Plaza de la Revolución para festejar el Uno de Mayo. El nombre que el nuevo padre elige para su niña es Patria, y él "emocionado, sollozó creyéndose glorioso" (26).





La novela narra en primera persona la rutina diaria de la protagonista, que ha cambiado su nombre por Yocandra. En esa rutina, en la que se intenta sobrevivir sin muchos recursos, es donde reside lo cotidiano. Esa cotidianidad se identifica como un vacío, como la nada, por la representación de la escasez, de la marcha de muchos habitantes y por la situación de fractura social que vive la isla. De este modo, la autora describe la devastación de una ciudad y de un país que se va quedando sin sus habitantes, artistas e intelectuales y acusa al sistema de muchas injusticias. Se ofrecen casos descorazonadores, como los de sus amigos La Gusana o El Lince. Con tono amargo, la narradora nos dice: “Nos han condenado a vivir desperdigados por el mundo, al peligro constante, al dolor agudísimo en ese hondo precipicio de las conciencias, a la renuncia de nosotros mismos, de nuestros sueños” (109). Sus cartas a La Gusana, amiga íntima que se ha casado con un español para poder salir de Cuba, retratan esa realidad: “Si regresaras en este momento no entenderías nada. La Habana está triste, desvencijada, hecha leña. Mira pa’ llá, un muchacho de treinta años armado de una cuchara hurga en el latón de basura de G y 17”. Para a continuación criticar las consecuencias de la revolución: “Es cierto que en toda la América Latina se pasa un hambre de pinga, pero ellos no hicieron la Revolución. ¿Cuánto no nos jodieron con <estamos construyendo un mundo mejor>? ¿Dónde está que no lo veo?” (95).





Otra crítica importante se da al presentar el caso del Lince, que refleja la pena del exilio interior primero y del exterior después: “Vivíamos exiliados de nosotros, nuestras almas en destierro, el cuerpo respondiendo obediente al interrogatorio de las circunstancias” (113-4). Esta crítica se hace mordaz y se extiende a la sociedad y al régimen: “Nunca podremos erguirnos totalmente por culpa de los fusilamientos. A pesar de que nos temblaban las barbillas, seguíamos creyendo en los editoriales de *Granma*” (114).

El Lince describe su marcha al exilio y el horror de esa experiencia en una balsa, donde mueren todos menos él, y comenta: “Hay quien dice que la gente se lanza al mar por problemas económicos menores, por unos jeans, por chiclets, pero quien así habla no conoce Cuba, no saben del hambre y el terror que sufren los cubanos” (129). Valdés repetirá estas ideas en otras obras, continuando así no sólo su denuncia y protesta, sino también su préstamo de los conceptos lezamianos. Por ejemplo, en esta descripción “del terror sufrido por los cubanos”, nos recuerda a Guillermo Cabrera Infante, citando a Lezama Lima sobre el concepto de insilio: “No es lo mismo estar fuera de Cuba que la conducta que uno se ve obligado a seguir cuando estamos aquí, metidos en el horno. Existen los cubanos que sufren fuera y los que sufren igualmente, quizá más, estando dentro de la quemazón y la pavorosa inquietud de un destino incierto...” (*Mea Cuba*, 481). Tanto Lezama como Cabrera Infante son dos de los maestros que influyen en Valdés. Así, en esa





nada cotidiana, escribir se convierte en la única salida y salvación de la protagonista y de la autora.

Algo similar ocurre en *Te dí la vida entera*, donde volvemos a encontrarnos con una obra visceral, de tinte autobiográfico y de rasgo denunciante, integrando la historia del proceso revolucionario en la vida de otro personaje femenino, Cuca Martínez, que narra con ironía, humor y una gran dosis de crítica el día a día de una familia de mujeres, donde la presentación de la fractura familiar y social es especialmente penetrante. La influencia del sistema en la creación de esa fractura es evidente en escenas como ésta, en la que Cuca y su hija, María, tienen la siguiente conversación e intercambio de acusaciones: “Porque no tengo papá. Es un enemigo. Y los enemigos de la nueva sociedad no pueden tener hijos revolucionarios como yo: el hombre nuevo. Y la culpa la tienes tú, por haberme puesto un padre enemigo” (111). O en la descripción de la actitud en las escuelas al campo: “A los muchachos que no aguantaban más, y que decidían volver a sus casas, les cubrían de obscenidades, de insultos vejatorios para sus familias, hasta los apedreaban; y más que con el consentimiento, se hacía bajo las órdenes de los profesores y jefes de albergues” (133). O en las relaciones entre miembros de las familias: “Muchas familias dejaron de hablarse, y conozco casos de hijos peleados con sus padres, porque si no lo hacían perdían los trabajos, y hasta les manchaban con bajezas (...) los expedientes laborales y estudiantiles” (247). A través de la





historia de estas protagonistas, desde la vida en la escuela hasta las relaciones vecinales, se expone con denuncia y crítica la realidad tensa de la convivencia social.

En *Café Nostalgia*, aunque se va buscando un lugar de encuentro (casi a la manera de Jesús Díaz), en una narración a caballo entre La Habana y París, se sigue centrando en la vida de la protagonista, Marcela, que se desarrolla en las dos ciudades, y se describen tanto las duras condiciones de vida en Cuba como en el exilio. Desde el principio, Marcela identifica su historia en términos negativos, hablando de su lugar de origen como “mi cicatriz de nacimiento” (9) y presentando la tragedia del desplazamiento de tantos cubanos. La hermana de la protagonista había salido como parte del grupo de niños de la Operación Pedro Pan y sus padres la abandonan también en otro de los eventos migratorios más conocidos, dejando simplemente una nota en la mesa de la cocina: “Marcela, hija, nos fuimos por Mariel” (15). Sus amigos se han ido exiliando también, y la ciudad de La Habana queda como una ciudad fantasma: “Las personas estarán obligadas al exilio, pero sus sombras quedan. Con eso no hay gobierno que pueda; por más que se empeñen en dividir a las familias, siempre habrá alguien de aquel lado que guarde un espacio para cobijar nuestras huellas debajo del ramaje de las ceibas” (176). Así, la autora hace referencia a varios momentos clave que causan el exilio y la fractura social como consecuencia de la Revolución: La Operación Pedro





Pan se dio entre 1960 y 62, y unos 14.000 niños fueron enviados a los Estados Unidos para evitar el adoctrinamiento comunista. En 1980, por el Puerto de Mariel salieron unas 150.000 personas, incluidos artistas como Reinaldo Arenas. Y en 1994, la crisis de los balseros puso de manifiesto la gran falta de recursos de esa década en Cuba. Además de estos tres casos, ha habido otras épocas de gran migración por causas políticas dentro del periodo de La Revolución. Con este reflejo se consolida aún más la denuncia visceral del sistema.

Una vez fuera de Cuba, se da un contraste entre La Habana y París, el antes y el después, no precisamente un paraíso hallado, pues se siguen mostrando las dificultades del exilio, el desarraigo, y la perpetuación de los problemas sociales entre cubanos, incluso si viven y se reúnen en París:

“... unos manoteaban gritando que ellos no volverían ni muertos, otros opinaban que aquello no tendría arreglo, incluso eliminado el dictador, los de más allá sí que añoraban instalarse de nuevo en su país, y trabajar, y fundar una familia, y ser enterrados en su tierra, estaban en su derecho; los de más acá observaban resignados el espectáculo (...) Era divertido pero también angustioso. Nuevos amigos, nuevas nostalgias” (261).

Para terminar con una gran desolación: “No nos desembarcaremos jamás del peso agónico de la isla, ni aunque vivamos en París, en Nueva York, en México, en Argentina, en Ecuador, en Miami, no nos libramos ni así volvamos a vivir en La Habana. Algún día.” (346).





Después de esta línea biográfica, Valdés ha publicado varias novelas “con otras inquietudes”, como observaba González Abellás, hasta que ve la luz *El todo cotidiano* en 2010, volviendo a la escritura de contenido visceral. Esta novela comienza con un recuento de su llegada a Miami como recién exiliada, haciendo una crítica mordaz y humorística de la comunidad cubana en Miami, para centrarse después en su vida en Francia. En realidad, las descripciones que se ofrecen de la comunidad cubana, sea en Miami o en Francia, tienen en común la comparación con la comunidad en Cuba, donde hay demasiadas similitudes y momentos surrealistas. ¿Al fin y al cabo, la comunidad (o la *cubanidad*) se lleva consigo y no se puede alterar? En *Café Nostalgia* había dicho: “Cada vez somos más numerosos los desperdigados por el mundo. Estamos invadiendo los continentes; nosotros, típicos isleños que, una vez fuera, a lo único que podemos aspirar es al recuerdo” (126).

El primer contraste lo encontramos en la primera frase del libro: en *La nada*, había descrito así a la protagonista: “Ella vino de una isla que quiso construir el paraíso”. En *El todo*, se añade: “Ella huyó de Aquella Isla: Una isla que quiso construir el paraíso y creó el infierno” (13). Es decir, que desde el principio se hace una distinción de la forma en la que se considera y reflexiona sobre el origen y el sistema.





En realidad, *El todo cotidiano* describe la dureza del exilio, la supervivencia, el camino hacia la adaptación. Así Yocandra llega a un solar en París, habitado por más cubanos, donde se asienta, intenta conseguir la legalidad, desarrollarse como escritora y no dejarse arrastrar demasiado por la influencia de otros cubanos. Del mismo modo que en *La nada* se describía la situación insostenible dentro de Cuba, a lo largo de *El todo* se van ofreciendo reflexiones sobre las sensaciones y consecuencias del exilio: "... lo peor del exilio es que ya no vuelves a ningún sitio de forma natural. Todo resulta como una película interminable" (73). En esta otra ocasión, motivada por la muerte de su padre en Cuba, dice: "Otra certeza del exilio: ya yo no volvería a ver a mi padre. Esos son los instantes en que nada vale nada. Y en los que el exilio toma su verdadera significación, la de uno de los castigos más crueles que se le puede infligir a un ser humano" (92). Así va pasando el tiempo, en palabras de Yocandra:

"El tiempo de los penúltimos días de una dictadura, de la enfermedad de Fidel Castro, de la toma del poder de su hermano, Raúl Castro, el tiempo de unos atentados terroristas, el tiempo de una guerra, el tiempo en que un hombre negro devino presidente de Estados Unidos... Pero nada de eso fue de un golpe; no, el tiempo es demasiado largo en el exilio..." (132-3).

La crítica a Cuba continúa en boca de uno de los protagonistas de *La nada*, El Nihilista, que en *El todo* sigue sin poder salir de Cuba. Y por parte de





Yocandra, esa crítica se acentúa al hablar de manera insistente de los presos políticos, hecho que denuncia con énfasis, junto con el eterno liderazgo de los Castro:

“Los telediaros comentan que en Cuba se advierte una calma chicha, una tranquilidad que mete miedo. La gente en la calle se mira y baja los ojos, no hay nada que argumentar, sobre todo prohibido hablar y explicar nada. Un periodista que regresó de allá nos contaba el otro día que lo más sorprendente es la densidad del silencio, el espesor del miedo. Aquí los periódicos informan de que hay que esperar lo peor, noticias adversas, o sea, nada nuevo. Hace cincuenta años que escuchamos y esperamos adversidades” (231-2).

Poco a poco, Yocandra se ha ido integrando en el círculo de vecinos y estrechando la relación con uno en particular, llamado curiosamente Fidel Raúl. Este personaje que, obviamente, adopta los nombres de los hermanos Castro, es quien traicionará a Yocandra y motivará la ruptura y diáspora del grupo de amigos. Esto provoca un momento caótico para la protagonista, que viaja a Miami y pasa algún tiempo con su antigua amiga la Gusana, para después regresar a París y declarar: “A mi París! ¡Qué manera de amar esta ciudad! ¡Me siento una parisina-habanera! ¿No debería decir habanera-parisina?” (242) Indudablemente, aquí se recoge la evolución con respecto a su propia identidad y la inevitable adaptación a su nuevo entorno.





Al volver a París, Yocandra acaba regresando al mismo edificio donde había vivido al principio. Por azar, todos los vecinos del inmueble terminan por regresar al mismo sitio (el grupo estaba compuesto por “cubanos, una rusa, una polaca, un inglés, una argelina, franceses de ultramar y metropolitanos” 254). Uno de ellos afirma: “No puedo ni imaginar que estemos reunidos aquí, sin avisarnos, y sin ponernos de previo acuerdo, y que *hayamos decidido retornar...*” (25, énfasis mío). Otro personaje lo identifica como “esta jugada telúrica” (253) y aún otro como “puro azar concurrente lezamiano, la vivencia oblicua” (253). Este uso de vocablos para referirse al “retorno” evoca inconfundiblemente el concepto mismo de exilio y diáspora, a la vez que continúa rindiendo pleitesía a los autores y las fuentes que le influyen.

Es decir, que mirando hacia atrás en la novela, y llegados a este punto, nos damos cuenta de que el solar donde vive en París se convierte en una isla, y se repite la idea de la convivencia con situaciones surrealistas, como ocurría en Cuba. El hecho de que los acontecimientos de ruptura y dispersión se vean forzados por la intervención de dos personajes, como ‘La Sabandija’ (el espía) y Fidel Raúl, después de que ambos hayan conseguido embaucar a Yocandra y los vecinos, es significativo y reminiscente del embaucamiento de la misma revolución y de los mismos personajes. De hecho, una vez producida la ruptura con Fidel Raúl, se da un proceso de caos, falta de orden, viajes, deslocalización, depresión, búsqueda de la identidad, etc., replicando el





proceso de ruptura y del exilio. Y ahora, al volver al edificio, se muestra la alegría del retorno, un momento de ficción que sería imposible que ocurriera en la realidad, quizá dando expresión a un deseo difícil de consumir. Tal vez por ello, añade: “No creo en nada, no creo en nada que tenga que ver con este mundo cada día más politiquero y más sombrío. Sólo creo en la literatura...” (267)

A partir de este punto, la narradora se centra en la denuncia no sólo de las condiciones que aún perduran en la isla y el caso de los presos políticos, sino además en la falta de esperanza para los cubanos. El Nihilista, con quien ya ha podido reunirse, le reclama:

“Yo sé que tú crees que todavía quedan cosas por hacer, que los de adentro y los de afuera deberíamos unirnos. Sí, eso sería lo ideal; pero no creo de ninguna manera que el cubano sea capaz de engrandecerse. La dictadura ha envilecido a todo el mundo. El odio es lo único que funciona al quilo, ah, y no olvidemos, la envidia, el rencor, la estupidez. Ahí somos especialistas” (269).

Por lo tanto, mientras que *La nada* y otras obras de Valdés de esa época acababan con una nota de optimismo y una llamada a la reconciliación, en *El todo* ya no se cree en esa posibilidad, marcando de manera más profunda que antes la fractura social. Así, se va haciendo evidente la desilusión progresiva de la autora: “Por todo, lloraba por todo... Sollozaba por todos aquellos que





vivieron en aquella nada cotidiana, y por los que ahora me acompañaban en este todo cotidiano” (277).

Éste es, a mi entender, el motivo visceral de la escritura de Zoé Valdés: la presentación, descripción y crítica de las condiciones creadas por la revolución. Y se hace de un modo casi humorístico, paródico y rozando lo pornográfico, parafraseando a Álvarez Borland, puesto que mezcla descripciones cómicas del día a día, de la habilidad y picardía de la población para “resolver”, y de la ironía de los comentarios en la calle. Además, en el caso concreto de las escritoras de la generación de los 90, sus novelas no sólo están escritas en primera persona, sino que además “están unidas a la estética disidente del género picaresco”: “Their novels are narrated by female protagonists who, through the events in their lives, also construct stories of survival” (Álvarez Borland, 255). Como prueba, la ensayista Cámara Betancourt, dedica un capítulo de su estudio *Cuban Women Writers. Imagining a Matria* a la comparación de la protagonista de *La nada cotidiana* con una pícara, en concreto con *La pícara Justina*, de Francisco López de Úbeda. En “From the Baroque to Postmodernism: Parody of the Picaresque in *La nada cotidiana*, by Zoé Valdés”, Cámara Betancourt explora el concepto de postmodernismo y neobarroco, en especial en Hispanoamérica, como ha sido propuesto por Lezama y Sarduy. En este sentido, se une al pensar de Álvarez





Borland al relacionar la obra de Valdés con Lezama y el grupo *Orígenes*, como influencia fundamental de los escritores de esta generación. Y añade:

“In general terms, the picaresque is recognized as a novel with a protagonist...trapped in a world in which s/he is both a victim and a beneficiary of circumstances. As for its structure, the picaresque follows an episodic order, with mini-stories inserted to illustrate the parallel lives of minor characters. The tone of the work is usually autobiographical, and it generally hits the humorous and satirical registers. Recurrent themes are: hunger, disillusionment, greed, deception, trickery, servitude, and changing masters, along with other themes related to the historical and social situation of Europe at the time the genre developed.” (121-2).

Es interesante apuntar la idea que otros críticos han expresado en cuanto a la escritura de la diáspora cubana en el siglo XXI. Por ejemplo, Rafael Rojas habla de una ciudadanía postnacional, en la que esta narrativa está poblada de personajes “con identidades traslaticias y destinos electivos”, y agrega que se trata de “una picaresca, que como en la España del Siglo de Oro, anuncia la muerte de un mundo y el nacimiento de otro” (141).

De igual forma, al narrar la vida de Yocandra, se incluye el sexo, el amor, el papel del género en las relaciones de pareja y la evolución de ella como mujer y como artista. Pero, insisto, dentro del marco de la crítica social y de la escritura visceral. Es decir, Cuba y sus circunstancias son el punto de partida y de inspiración, lo cual, en *La nada*, es presentado desde dentro y en *El todo*, desde fuera. De hecho, como afirma Álvarez Borland al hablar de la narrativa





de la generación de los 90, “Instead of taking refuge in exotic realities, most of these novels are anchored in Cuba and become testimonies of the failed project of the revolution” (255). Esta desilusión progresiva es lo que yo había denominado “la espiral de desencanto” que aparece en muchas de las obras de los 90, como en las de Eliseo Alberto (*Informe contra mí mismo*, 1997) o Jesús Díaz (*Las iniciales de la tierra*, 1997) (ver *Encounters in Exile*). La nota diferenciadora es que estas ficciones autobiográficas de los 90 no sólo mostraban la fractura social y la espiral de desilusión, sino que además apostaban por el re-encuentro y la reconciliación. Una década más tarde se hace evidente el hecho de que el desencanto se ha extendido más allá del momento del exilio, profundizando en la fractura social y en la falta de esperanza. *El todo* enfatiza ese sentimiento de pérdida, mientras se sigue extrañando la isla.

Precisamente por ese extrañamiento y nostalgia del pasado en su ciudad, recuperando su recuerdo, Valdés publica en 2015 *La Habana, mon amour*, un canto a la ciudad de su origen y de su vida. Una descripción casi lírica de sus rincones, de sus recuerdos, de sus personajes. La autora ya había publicado otras odas a la capital de Cuba, como *Los poemas de La Habana* (1997) o *Los misterios de La Habana* (2004), a los que hace referencia en el curso de esta nueva obra. En este caso y después de veinte años lejos, *La Habana, mon amour* se convierte en una declaración de amor a la ciudad, “en una especie de





ensayo imaginario e imaginativo de La Habana” (146). Como ella misma indica, parafraseando un diálogo de la película de Alain Resnais, *Hiroshima, mon amour*, sustituye el nombre de una ciudad por otra, porque “En La Habana aprendí a leer en los libros y aprendí a leer en los sueños. En la Habana fui joven y alegre, y también triste y siendo joven me sentí vieja” (159). Ya desde el principio del libro se encuentra la intención: “A esa Habana que cumple cuatrocientos noventa y cinco años le declaro una vez más mi amor jubiloso y perpetuo” (21). Y también se lo declara a sus personajes y artistas. Aprovecha Valdés este recorrido por las calles y por los recuerdos de la ciudad para hacer un homenaje paralelo a muchos de sus habitantes, artistas y protagonistas urbanos de su misma época.

De este modo, la narrativa visceral de Valdés es circular, donde se proyectan las angustias y vivencias de la autora con un origen y un punto de arranque e inspiración: “El sentimiento de pertenecer a un lugar es difícil de describir, y más cuando ese lugar es La Habana. Yo me fui, pero ella no se fue de mí. Ella se ha quedado aquí, a mi vera, en un acorde ininterrumpido” (171-2).

Belén Rodríguez Mourelo
Penn State Berks





OBRAS CITADAS

Alberto, E. *Informe contra mí mismo*. México: Alfaguara, 1997.

Alvarez Borland, I. "Fertile Multiplicities. Zoé Valdés and the Writers of the '90s Generation." En *Cuba, Idea of a Nation Displaced* (O'Reilly Herrera, Ed.) Albany: State University of NY Press, 2007, 253-266.

Cabrera Infante, G. *Mea Cuba*. Barcelona: Plaza y Janés, 1992.

Cámara Betancourt, M. *Cuban Women Writers. Imagining a Matria*. NY: Palgrave McMillan, 2008.

Díaz, J. *Las iniciales de la tierra*. Barcelona: Anagrama, 1997.

González Abellás, M.A. *Visiones de Exilio: Para leer a Zoé Valdés*. Lanham: University Press of America, 2008.

Rodríguez Mourelo, B. *Encounters in Exile. Themes in the Narrative of the Cuban Diaspora*. Valencia: Aduana Vieja Press, 2006.

Rojas, R. "Diáspora y literatura: Indicios de una ciudadanía postnacional" *Encuentro de la Cultura Cubana*, 12/13, Primavera/Verano, 1999, 136-147.

Valdés, Z. *La nada cotidiana*. Barcelona: Emecé Editores, 1995.

---. *Te dí la vida entera*. Barcelona: Planeta, 1996.

---. *Café Nostalgia*. Barcelona: Planeta, 1997.

---. *Los poemas de La Habana*. Paris: Antoine Soriano, 1997.

---. *Los misterios de La Habana*. Barcelona: Planeta, 2004.





Volumen 8, Número 1

Otoño 2016

---. *El todo cotidiano*. Barcelona: Planeta, 2010

---. *La Habana, mon amour*. Barcelona: Stella Maris, 2015.

