

LA IMAGEN DEL YO EN LA NOVELA-DIARIO FEMENINA DEL SIGLO XXI:

TODOS SE VAN, DE WENDY GUERRA

*XXI century self image of feminine diary-novel: Todos se van, by
Wendy Guerra*

DANIEL MESA GANCEDO
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
danmesa@unizar.es

Resumen: El presente artículo se ocupa de la primera novela de la autora cubana Wendy Guerra, *Todos se van* (2006), considerándola un caso para analizar algunos aspectos de la compleja relación que se da entre la escritura diarística (la forma que elige la autora para su texto) y la narrativa de ficción. En este caso, se analiza la orientación autoficcional de la novela (la protagonista comparte muchos rasgos con la autora) y se considera esa estrategia como un recurso para la construcción de una determinada identidad femenina que trasciende la implicación autobiográfica. El trabajo, entonces, indaga en la dialéctica que se establece entre un determinado género textual (la novela-diario) y la construcción de una identidad de género sexual a partir de la ficción.

Palabras clave: Ficción, escritura diarística, relaciones de género (textual y sexual), intimidad, identidad, Wendy Guerra, *Todos se van*

Abstract: This article deals with the first novel by the Cuban author Wendy Guerra, *Todos se van* (2006), taking it as an example to analyze some aspects of the complex relationship between diary writing (this is the form the author gives to her text) and narrative fiction. In this case, it is particularly important the autofictional orientation of the novel (the main character shares many traits with the author), which is considered a strategy for the construction of a feminine identity that transcends a mere autobiographical involvement. This paper, then, enquires into the dialectic set among a certain textual genre (the diary-novel) and the construction of a gender identity from the fiction.

Keywords: Fiction, diary writing, gender/genre relationship, intimacy, identity, Wendy Guerra, *Todos se van*

En una entrada del *blog* que la escritora Diamela Eltit llevó mientras seguía la campaña electoral por la presidencia de Chile de su marido, Jorge Arrate, a finales de 2009, surge una pregunta que no parece irónica: “¿No existe un sinónimo en género femenino para ‘diario’?” (Eltit, 2009). Si no nos importara entrar en el juego (gino)lingüístico, tal vez pudiera proponerse, no un sinónimo, sino un avatar: “la novela-diario”. Así, podría justificarse la limitación “de género” (sexual) que, un tanto arbitrariamente, impongo a las páginas que siguen, pues en ellas, me ha parecido interesante indagar en algunas de las cuestiones que están implicadas en el uso de ese avatar por parte de algunas autoras que decidieron adoptar la ficción de la forma diarística para sus primeras novelas. Aquí tomaré como ejemplo *Todos se van* (2006), de la cubana Wendy Guerra.¹

Testimonio o refutación del agotamiento del género novelesco, la ficción del diario íntimo parece constituir hoy, como ayer, una de las vías para su posible revitalización o definitiva superación.² En esta ocasión no me ocuparé de las cuestiones relacionadas con la textualidad o el lugar de esta escritura en el sistema literario actual,³ sino de un aspecto acaso no menos polémico: las relaciones de la escritura diarística de carácter ficticio con la elaboración de una cierta imagen de la identidad femenina.

El diario, la ficción y la “posición femenina”

A pesar de todo, quizá lo primero que conviene señalar es una peculiaridad genérico-textual que singulariza a la novela de Guerra, frente a otras formas de usar este modo de escritura: nos encontramos no sólo con una ficción en forma de diario, sino propiamente con lo que podríamos denominar una “auto-ficción diarística” o un “diario autofictivo”.⁴ Dicho de otro modo: no hay una mera utilización ficcional de la forma diario, sino una ficcionalización del diario íntimo, cuya existencia real se da por supuesta y se afianza en otras instancias. En numerosas entrevistas (Ariel,

¹ En otro lugar (Mesa Gancedo, 2010) me he ocupado de *La intemperie* (2008) de la argentina Gabriela Massuh.

² Cfr. Martens (1985: 115); Porter Abbot (1982: 191; 1984: 54). Martens (como Gerald Prince y Trevor Field) habla de “novela diario”, mientras que Porter Abbot prefiere hablar de “ficción diarística”, porque no la considera un “género”, sino una “forma”. En este trabajo, no me interesa entrar en ese debate, y utilizaré indistintamente ambas expresiones.

³ Algo he dicho en Mesa Gancedo (2012a), (2012b) y (2013a).

⁴ En ello coincide con *La intemperie* de Massuh, antes mencionada. Casos semejantes, pero con un grado distinto de “autoficción” son algunas novelas de César Aira (*Fragmentos de un diario en los Alpes*, 2002; *Diario de la hepatitis*, 2003) o *Material humano* (2009), de Rodrigo Rey Rosa. Un uso más complejo de la forma diarística –y de su modulación autoficcional– se observa, sin alejarnos demasiado del último cambio de siglo, en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño (1998) o en *El discurso vacío* (1996) y *La novela luminosa* (2005), de Mario Levrero, así como también –por volver a las mujeres– en *Nunca fui primera dama* (2008a), la segunda novela de Wendy Guerra, o en *El diario íntimo* de Francisca Malabar (2001), de Milagros Mata Gil, donde el diario ya no constituye la única estructura discursiva. Me he ocupado de las conexiones entre escritura diarística y autoficción en Mesa Gancedo (2013b).

González Uribe), Guerra afirma la condición germinal de sus diarios reales, que escribe desde niña y a los que considera —a partir de un determinado momento, que parece tematizarse en *Todos se van*— su obra más importante. Aunque esos diarios reales no se han dado a conocer, conviene recordar que Guerra lleva un blog (<http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/habaname/>) de un elevado tono intimista y participa en algunas páginas web (p. ej.: <http://www.havana-cultura.com>) donde expone ideas que pasan casi de modo idéntico a su novela (sobre la vanguardia en el arte, por ejemplo), al tiempo que muestra cuál es la importancia que concede al diario como forma de escritura, como “performance” o herramienta para “desenmascarar los géneros”: “Me gusta el diario como forma narrativa [...] El relato se despliega como una cinta, lo cual se convierte en sí en un tipo de estructura narrativa”. En ese mismo lugar encontramos también información interesante en relación con la escritura diarística: “Su madre fue la primera persona que sugirió a Guerra escribir un diario. Otra potente fuente de inspiración fue Anaïs Nin, la legendaria autora de diarios con la que Guerra tiene un parecido asombroso”.⁵ Los diarios son, pues, una forma encarnada en la vida, que, en virtud de la ficción, se traspone a otro modo de funcionamiento cultural. El proceso de ficcionalización presupone, en cualquier caso, un pre-texto que es sometido a operaciones de edición —selección, composición-organización, titulación, clasificación genérica, eventual manipulación de datos, publicación— que transforman el diario en algo distinto.

Así las cosas, si bien puede dudarse de que la coincidencia entre la identidad de la autora y la de la protagonista-narradora sea total,⁶ un planteamiento semejante postula como punto de partida una semejanza, en cualquier caso, muy intensa, y ésta comienza al menos por una coincidencia radical o, si se quiere, generatriz: la de su condición femenina. Y es aquí donde la cuestión del género textual toca a la del género sexual, puesto que algunos críticos han considerado que “[...] there is a close link between the question raised about the gender and the question raised about the genre of the diary” (Hogan, 1991: 97).

La “feminidad” del género diarístico es un presupuesto (quizá un prejuicio) que han considerado a menudo la mayoría de los estudiosos de este tipo de escritura. Estas consideraciones son comunes por lo que se

⁵ Guerra se ha inspirado en los diarios de Anaïs Nin para componer *Posar desnuda en La Habana* (2010).

⁶ Desde luego, también es interesante el comentario extratextual que la autora hace de su novela: Guerra se refiere a su madre y a su infancia, por ejemplo, como prácticamente indiferenciables de la madre y la infancia de su protagonista. Braud (2002), con cierta ambigüedad ha considerado la conexión eventual entre diario y autoficción en un *corpus* francés muy limitado en el tiempo. Gasparini (2008: 198) reserva un lugar al diario en su tabla sobre modalidades de lo que llama “autonarración” considerándolo marcado por su referencialidad especulativa. Colonna (1989: 219), en su tesis, apunta una paradoja a la que —creo— no se le han sacado todas sus consecuencias: las marcas “antifictionales” de la literatura “íntima”, funcionan ya para el lector avisado como indicios, justamente, de ficcionalidad. También puede verse Louis (2010).

refiere a la práctica real del diario.⁷ Pero, ¿qué sucede en el ámbito de la ficción?; ¿hay una peculiaridad de la novela-diario femenina?

Podría señalarse, en primer lugar, que la propia escritura de ficción ha asumido ese nexo entre escritura diarística y “condición femenina”, como quizá prueban dos fenómenos: los casos de novelas de autores masculinos protagonizadas por mujeres y escritas en forma de diario;⁸ y, por otro lado, la circunstancia de que algunos “clásicos” del feminismo contemporáneo tienen también forma de diario: *La femme rompue*, de Simone de Beauvoir (1967) o *The Golden Notebook* de Doris Lessing (1962), mucho más extensa y de construcción más compleja. Puede considerarse que estas obras confirman la existencia de un canon o, en cualquier caso, legitiman una opción de escritura.⁹ Este tipo de novelas es el que verdaderamente interesa a nuestro propósito, porque más allá de la asociación entre “sentimentalismo-feminidad-diario”, su composición suele manifestar rasgos peculiares muy interesantes, entre los que destaca, desde el punto de vista semántico, la *motivación política* de la escritura.¹⁰

Aunque aquí sólo podré analizar algunas implicaciones de esa motivación (esencialmente, la vinculada a la “guerra de sexos” y a la “palabra del poder” masculino), la novela de Guerra intenta una reflexión sobre la situación política en la que surge su discurso y sobre cómo toma forma en ese discurso una determinada identidad femenina.¹¹

⁷ Al respecto, hay que ver Catelli (1996); Lejeune (2005); Didier (1991: 40-41) o Ferré (1998). Para las limitaciones de las relaciones entre género sexual y textual, Ciplijauskaité (1994: 9): “[...] ¿existe algo que se pueda llamar “escritura femenina”? Tras varios años de reflexión y la lectura de unas seiscientas novelas, no he adelantado mucho [...]: el problema sigue aún sin resolver”.

⁸ Quizá el caso más relevante en el ámbito hispanoamericano sea *Papá o el diario de Alicia Mir*, de Huidobro, 1934, o los fragmentos del diario de la protagonista que Puig incluye en *Pubis angelical*, 1979. Algo más espurio es el recurso en el caso de algunas novelas españolas de los 90 que (como señala Puertas Moya, 2003) parecían aspirar así a un público femenino que consideran más amplio y afín a ese tipo de escritura (*La soledad era esto*, de Millás, 1990; *La mirada del otro*, de Fernando G. Delgado, 1995, u otras).

⁹ Resulta curioso el hecho de que no se ha explorado esta escritura en el ámbito hispánico, a pesar de que hay ejemplos de su diferente uso desde el siglo XIX (las novelas de Soledad Acosta), hasta las primeras representantes del *boom* de la literatura femenina en la década de los 80 del siglo XX (*La casa de los espíritus*, que dice basarse en los diarios de una protagonista), pasando por Teresa de la Parra y su *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924). Tampoco han prestado atención a esa forma los estudios sobre la narrativa femenina en primera persona (Ciplijauskaité, 1994; Didier, 1981), ni la muy abundante bibliografía sobre la escritura femenina (para el ámbito hispanoamericano, Castro-Klarén, ed., 2003). Hay alguna mínima reflexión teórica por parte de las propias escritoras como Rosario Ferré, que sin embargo tampoco se ocupa de la ficción diarística. Hay algún acercamiento parcial como el trabajo de Aletta y Taletti (1997) sobre *Diario de ilusiones y naufragios* de María Angélica Scotti (1996).

¹⁰ Lo que las distingue de la ficción diarística protagonizada y escrita por hombres –al menos en el siglo XX–: “Like the male heroes of diary novels written in the same period, the women are discontented, but their problems are political, in the widest sense, rather than existential” (Martens, 1985: 175).

¹¹ Sin insistir en la forma diarística, ese es el enfoque que adoptan algunos estudios recientes que prestan atención a la novela de Wendy Guerra (Ferrer, 2010; Cuesta, 2012; Martín Sevillano, 2014). El único acercamiento que presta atención a la función del diario

Historias de mujer

Todos se van simula reconstruir la infancia y la adolescencia de una chica cubana a partir de la transcripción más o menos cruda de su diario en dos periodos (1978-1980; 1986-1990). En la primera parte se cuenta la vida de la niña narradora y protagonista al lado de su madre y del segundo marido de ésta, “un extranjero, un sueco que trabaja en la Central Nuclear” (13).¹²

En esa misma primera parte, se leerán también las penalidades de la niña cuando las autoridades consideran que la madre no atiende a la hija como debe y ceden la custodia a un padre violento, que tampoco se ocupa de ella y del que sólo se librará para caer, finalmente, en manos de una institución estatal. Estará a punto de ir a vivir con otra familia, pero finalmente vuelve con su madre y otro amigo de ella. La segunda parte relata la vida más independiente de la protagonista en su adolescencia: su formación en una escuela de arte y los primeros enfrentamientos directos con el amor y con la realidad política de su país. El desencanto y la violencia serán constantes soterradas que, en ambos periodos del diario, afectan tanto a la esfera privada como a la pública. De ese relato se desprende un sentimiento de abandono progresivo de lo colectivo y la intensificación de la intimidad como refugio. En ese contexto, la escritura del diario en *Todos se van* cumple una función, podría decirse, constatativa: se trata de un registro aparentemente inocente, pero, en cualquier caso, profundamente melancólico.

Quién es yo

La representación del yo pasa en *Todos se van* –como he dicho– por la estrategia autoficcional: la primera persona que habla es muy fácil de confundir con la autora real. El nombre de la protagonista es “Nieve Guerra”, apellido compartido con la autora, con la que también coincide en la edad (en diciembre de 1979 se anota: “[...] mi madre le dijo en el portón, al llegar, que cumplía nueve años” (Guerra, 2006: 60), en algunas de las referencias familiares y en la formación. Difiere en el nombre propio, que –por otra parte– se convierte en una especie de alegoría, hecha explícita en varias ocasiones y que define a la protagonista como una anomalía en su mundo¹³ y que afecta al “clima” íntimo de la protagonista.

es Michel (2011).

¹² En lo sucesivo, las citas de la novela se identifican sólo con el número de página de la edición manejada, que consta en la bibliografía final, con la indicación, si ha lugar, de la fecha de la entrada en cuestión. A este respecto, unifiqué la transcripción de las fechas del diario, que no son homogéneas en la novela.

¹³ Cuando la visita una señora que pretende adoptarla, recuerda que la directora del colegio donde la han recluido le había dicho: “[...] que con esos padres y ese nombre que me han puesto me van a volver loca. A nadie se le ocurre ponerle Nieve a una niña con el calor que hace en Cuba” [24/2/1980] (Guerra, 2006: 102). La adolescente Nieve expresará casi con las mismas palabras el alcance de esa anomalía: “Siempre me he sentido ridícula con este nombre. [...] Con este calor, ¿a quién se le ocurre ponerle ese nombre a una niña en Cuba?” (28/3/1987] (191).

En relación con esa experiencia de la intimidad resulta particularmente notable, la conciencia del tiempo de vida que tiene la protagonista. Desde muy pronto, se considera inapropiadamente adulta. Aunque su punto de vista sobre la realidad que transcribe es un tanto ingenuo, como he dicho, la niña siente que está viviendo experiencias que no conciben con su edad. La entrada en la que se cuenta una visita del padre violento concluye: “Mi madre parece una niña. Está llorando. Yo me siento mayor que mi mamá” [13/11/1978] (Guerra, 2006: 16). El prólogo a la novela ya había señalado que en el diario “siempre fui un adulto; fingía ser una niña, pero no era cierto: demasiado adulta para el Diario, demasiado niña para la vida real” (9). El “Diario de infancia” se hace preceder de una cita de Baudelaire, significativa al respecto: “La patria es la infancia” y en el “Diario de adolescencia” (donde las referencias al yo son mucho más abundantes) la edad también cobra mayor peso, en relación con la responsabilidad: “[...] cumplimos diecisiete años [...]. Ya nos tratan como adultos y no nos van a perdonar nada. Estamos demasiado expuestos. Demasiado jóvenes para ser juzgados, demasiado crecidos para ser perdonados” [28/12/1986] (Guerra, 2006: 176). El paralelismo de esta última frase con la del prólogo recién citada parece parangonar la escritura del diario con la interiorización de un sentimiento de culpa, por parte de un sujeto desubicado, sentimiento análogo y a la vez distinto del que se proyecta sobre la vida civil.

El espacio de los afectos

Aún más allá de la imagen de sí misma que tiene la protagonista, su personalidad se define, claramente, en el ámbito de los afectos. En cierto modo, la novela puede considerarse un relato sentimental, que elige la forma de diario por la condición que éste tiene de género melancólico.

Desde el punto de vista erótico, *Todos se van* es una historia de amores desgraciados. La cuestión de la educación sentimental surge en la segunda parte, con la aparición de los primeros novios de Nieve: Alan, el amigo “de-toda-la-vida” que le da el primer beso, siempre leal, pero que termina por irse de la isla; Osvaldo, el amante “maduro”, pigmalionesco y, finalmente, “traidor”; y, en último lugar, Antonio, el amor “puro”, que desaparece sin dejar más huella que una carta. En varias ocasiones, Nieve reconoce que de un modo u otro reproduce las pautas de comportamiento de su madre: a pesar de que ambas tienen una marcada y singular personalidad, siempre terminan dependiendo de los hombres, en una sociedad calificada explícitamente de machista.

Pero la novela no trata sólo de la cuestión amorosa o erótica, sino también de la importancia del núcleo familiar. Hija única, la relación de la protagonista con su padre y, sobre todo, con su madre, es fundamental, así como el hecho de que, finalmente, parece esforzarse por construir *otra* familia, un núcleo basado en el afecto más allá de los lazos de la sangre.

Por otro lado, es muy interesante el hecho de que la madre sufra un deterioro de la memoria, mientras que la protagonista trata de conservarla

en su diario. Ello genera la inversión de la relación y la convierte en “madre de su madre”, algo que está en relación con la cuestión de la edad y la propia imagen, según se vio.

En el prólogo de la novela se confiesa que ésta surge después de la desaparición de los padres, quienes, por ello, cobran aun mayor peso en la conciencia de la protagonista: “Mis padres ya no están, se han ido poco a poco. Sin embargo, en esa orfandad se imponen con un peso mayor al de sus antiguas ordenanzas” (Guerra, 2006: 10). La novela acumula entradas de diario en las que se proyecta la imagen de una tríada familiar rota, sobre todo en su primera parte: pertenecientes a un medio bohemio, los padres de Nieve parecen incapaces de hacerse cargo de la niña: el padre, director de un grupo de teatro y marionetista, es también alcohólico y muy violento (“Me gusta lo que hace mi padre, pero no me gusta él” [12/1979] (Guerra, 2006: 62)). La madre es escritora, se ha formado en la escuela de arte y trabaja en un programa de radio musical. Al principio, vive con su hija y Fausto, un ingeniero sueco, en aparente armonía. Pero por razones ideológicas es enviada a la guerra de Angola. En su ausencia, la niña parece mantener una relación edénica con su padrastro (duerme con él; se bañan desnudos), pero el padre sospecha y consigue que le retiren la custodia a la madre. Sin embargo, él la maltratará y, por eso, terminará en un internado (donde casi llega a ser adoptada por otra familia y tomar por madrastra a una mujer llamada —simbólicamente— “Norma”). Finalmente, consigue volver a vivir con su madre y algún otro amante de ésta.

El “Diario de adolescencia” muestra cómo Nieve sigue los pasos de su madre: “En esta escuela también estudió mi madre. Se ganó la beca justo en el primer grupo de artes plásticas que la inauguró en 1962. Como me le parezco tanto, algunos maestros viejos enseguida se dan cuenta de que soy su hija” [22/10/1986] (Guerra, 2006: 145). En ese periodo, la relación entre ambas es conflictiva: “Mi madre no tiene remedio: trato de entenderme con ella pero no hay manera.” (s.f.; 187). Es entonces cuando empieza a construir su propio espacio de afectos (con sus amigos de la escuela), hasta que se independiza para irse a vivir con Osvaldo.

Y, sin embargo, en todo momento se subraya que el vínculo “de sangre” con la madre se refuerza gracias a herramientas simbólicas, como son los libros. La madre proporcionará libros a Nieve, mientras la niña está, casi literalmente, en poder de su padre [12/1979] (Guerra, 2006: 67), y se decepcionará si su hija no lee: “Hubo un regaño: no terminé de leer ninguno de sus libros, eso la pone triste” [12/1979] (Guerra, 2006: 76). De ella aprende también la niña Nieve que en los textos pueden encontrarse interpretaciones de la realidad (en esta ocasión, la caída del muro de Berlín y la confusión ideológica subsiguiente): “Mi madre siempre tiene textos para todas las cosas y minutos de este universo” (s.f.; 250).

Guerra de sexos

Un último aspecto que considero particularmente importante en la construcción de la imagen del yo en estas novelas-diario de las que *Todos se van* resulta un caso representativo es la construcción de un imaginario femenino y su relación con lo masculino. En *Todos se van* quizá se hace muy patente la situación histórica desde la que enuncia la protagonista: se confiesa abiertamente (y sin aparente afán reivindicativo) la condición desigual y “no liberada” de la mujer, en una sociedad machista y militarizada:

[El teniente Rolando] Dice que aquí [en unas maniobras] si se comprueba la famosa igualdad entre ellos y nosotras. Yo, como nunca he creído en esa igualdad, mucho menos en la liberación de la mujer, no le hice mucho caso. Según mi madre, la liberación de la mujer son las latas de conserva para salir rápido de la cocina, una buena lavadora eléctrica para poder lavar la ropa sin esfuerzo, y lo demás lo pone una. En nuestro caso no estamos liberadas aún. [30/10/1986] (156)

Se puede entender que, irónicamente, todavía no hay latas de conserva ni lavadoras en Cuba y que sólo el progreso técnico permitirá el avance.¹⁴ Pero la imagen de lo femenino en relación con lo masculino es más compleja y, al mismo tiempo, más ingenua de lo que estos primeros ejemplos pueden dar a entender. Ello está relacionado, además de con el momento histórico representado, con la perspectiva vital de la protagonista. La infancia y la adolescencia son el momento en el que se van fraguando las primeras amistades femeninas, y también los primeros conflictos. Cuando Nieve consigue librarse con astucia casi suicida de la férula del padre, vuelve con la madre sólo para darse cuenta de que ella la ha “sustituido” por otra niña, su amiga y vecina Dania, con la que juega (“Eso siempre lo hacía conmigo, no me gusta que lo haga con ella”, [11/1/1980] (Guerra, 2006: 89)) y a la que le había regalado incluso su ropa y calzado (“Eso me dio tremenda rabia”, 90). En el internado al que va, cuando le quitan la custodia a su padre, conoce también el deseo lésbico (ajeno y no comprendido): “Estoy de castigo sin entender nada. Misuco se pasó para mi cama de madrugada. Quería que yo hiciera de mujer y ella de hombre. [...]” [14/1/1980] (Guerra, 2006: 94).

Pero, por lo general, las relaciones con el resto de mujeres que van apareciendo en su vida serán de amistad y solidaridad:¹⁵ las vecinas y las

¹⁴ Sólo hay una alusión a un avance de ese tipo, simbólico en Cuba: la olla a presión: “la olla de presión está puesta desde temprano y suena y suena a más no poder” (8/1979; 25). Quizá conviene recordar que poco antes de la publicación de la novela causó cierto revuelo mediático la propuesta de Castro de subsidiar la adquisición de ollas eléctricas y a presión, algo que fue ridiculizado con la etiqueta de “socialismo de la olla” (véase por ejemplo *El mundo* de 8/5/2008 <http://www.elmundo.es/papel/2005/05/08/cronica/1796159_impresora.html>).

¹⁵ Uno de los escasos enfrentamientos entre mujeres en esta novela se da, justamente, entre Nieve y Misuco: “Me fajé a los piñazos con Misuco porque se piensa que ella manda

amantes del padre la protegen de los malos tratos durante la infancia; su afición lectora, en la adolescencia, la pone en contacto con Lucía, nieta de un escritor disidente, y juntas pasarán por un juicio ideológico; más adelante, incluso alguna amante de su amante Osvaldo se mostrará solidaria con ella y reconocerá su capacidad como escritora.

Ese especial vínculo afectivo entre mujeres no excluye, sin embargo, una cierta perspectiva misógina asumida por la protagonista: la mujer es considerada una “carga” para el hombre, y así se va escribiendo su propio destino cuando ella y su madre se quedan solas: “¿quién va a reclamarnos desde afuera, quién va a cargar a estas alturas con nosotras? [...] Ya todo depende de nosotras dos” [28/10/1986] (Guerra, 2006: 149).

Así las cosas, el hombre, en *Todos se van*, es básicamente una presencia —si cabe decir— defectiva. Desde el punto de vista estrictamente lingüístico, podría deconstruirse incluso el título. En efecto, los que se van en la novela son “todos los hombres” que pasan por la vida de Nieve: primero, Fausto, su padrastro, expulsado por las autoridades; luego, Leandro, otro novio de su madre, quien se va a La Habana y las deja solas en la provincia; más tarde, su propio padre, embarcado en el puerto de Mariel en 1980; ya en la adolescencia, el amigo Alan y su primer amante, el cínico pintor de éxito Osvaldo; y, por fin, el amante ideal Antonio, que desaparece —huido o detenido— sin dejar más rastro que una carta. Desde luego, eso instaura en la novela una tensión sexual relacionada con el espacio: las mujeres son las “quedadas” o, como reconoce Nieve en el “recuento y confesión” final, de modo un tanto patético, la suya es una “estirpe de mujeres abandonadas desde siempre en este socialismo caribeño que no hay quien descifre” (282).

Pero desde el punto de vista que me interesa aquí, resulta muy importante señalar que muchos de esos hombres ausentes han sido antes una mirada ajena y censora sobre la escritura de Nieve, sobre ese diario que la constituye como persona. Desde muy pronto, sabemos que a su padre “No le gusta el Diario, por eso lo tengo escondido” [12/1979] (Guerra, 2006: 39) y que “Sólo puedo escribir cuando mi padre no está. Ya me ha dicho que un Diario es una cosa muy poco discreta” [12/1979] (41).¹⁶ En la adolescencia, será Osvaldo, el amante pigmaliónico, el que recele del diario, pero Nieve ya ha madurado lo suficiente como para entender esa censura como algo que trasciende su circunstancia personal:

Ahora Osvaldo, como mi padre, me prohíbe el Diario. Leyó todo lo que pienso de sus amigos, descubrió las opiniones de mi madre sobre

a todas las niñas del albergue, también a mí. Aquí nada más que manda uno y dice mi madre que no se puede ni mentar” [20/1/1980] (Guerra, 2006: 101). La obvia alusión a Fidel resuena más abajo como mecanismo de afirmación de autonomía: “[Misuco] como ya me tiene miedo, no se atrevió ni a mentar mi nombre” (101).

¹⁶ En esa observación paterna parecer resonar una anotación de una carta de Martí a Carmen Miyares, 10/4/1895: “un diario suele ser un espía, y una alevosa anotación de las personas en cuya intimidad vivimos [...]” (Martí, 1996: 368). Más tarde la propia Nieve será consciente de ese riesgo y decidirá autocensurar su escritura: “Ya llegó, guardo esto” [12/1979] (Guerra, 2006: 54).

él y se enfureció. No quiero discutir, odio las peleas. El machismo en Cuba está disimulado por la alta instrucción, pero ahí está, amenazándote todo el tiempo, entre el juego y la realidad. No sé por qué mi padre y Osvaldo odian el Diario. La historia se repite en ciclos que regresan para recordarme que nunca he sido mi propia dueña. [...] Hay mucha pasión y desborde en cada cosa que me ocurre, pero no hay tiempo para narrarlo porque la censura aparece siempre con cada hombre que me cruzo en el camino. [21/5/1987] (Guerra, 2006: 224)

Frente a esas dos miradas represivas, la de su último amante, el fotógrafo Antonio, resulta aparentemente opuesta: será el primer hombre que no le prohíbe el diario. Y, sin embargo, podría pensarse que el control que va a ejercer sobre la escritura de Nieve será más sutil y a la vez más poderoso. En el primer encuentro con Antonio, hay un gesto voyeurístico y un cierto forzamiento de la voluntad de la protagonista, reconocidos explícitamente por la narradora y subrayados por la presencia simbólica de una cámara (en la que no costaría entender connotaciones fálicas):

El hombre sacó su cámara y me pidió que siguiera escribiendo. Apuntes y apuntes, eso hice, la hoja va a desaparecer en el minuto en que termine de escribirla [...] el voyeur me fue robando el cuarto, atrapando todas las imágenes. Dios, dejé mi ropa interior sobre el mueble de los discos y hasta allí fue a husmear. Pero me gusta esta vergüenza. [10/1/1990] (Guerra, 2006: 253-254)

Superada la extrañeza por esa aparente contradicción entre la vergüenza y el placer (que se carga de evidente erotismo), el diario se convierte en el tema de conversación de estos dos casi desconocidos y Antonio decide penetrar directamente en la intimidad de Nieve: “Por favor, préstame el Diario —dijo Antonio como si quisiera entender todo. —No, no y no —dije nerviosa” (256). Pero inmediatamente Nieve se arrepiente y decide ponerse en manos de ese recién aparecido:

Cuando cerré la puerta busqué en el baúl de la escalera y saqué dos ejemplares al azar y arranqué de la cama el que estaba terminando. Entonces abrí la puerta para correr hasta él y allí estaba, esperándome y esperándolos, firme sobre el jardín mojado. [...] No sé, no sé, no sé cómo diablos le he dado este Diario, tengo que ser sincera, al menos aquí: le confié tres volúmenes. Siempre escondo el Diario de los hombres. Hoy se lo entrego a un desconocido, alguien que vino a filmar y dijo llamarse Antonio. Un préstamo, prestar mi ropa interior, mi vida mis escondites, prestar el secreto. ¿Cómo hice esto? (Guerra, 2006: 256)¹⁷

La cesión será capital, porque implicará la transformación del texto: será esta mirada masculina (que se considera autorizada a *comentar* sin que

¹⁷ Conviene recordar que *Ropa interior* es el título de un libro de poemas de Wendy Guerra (2008b).

nadie se lo pida) la que empieza a hacer pensar a Nieve que sus diarios son *obra*, algo más que mero desahogo; una obra, significativamente, comparable a la del amante pintor desaparecido: “Quiere contestarme lo que ha leído de mí. Le parece intenso esto de hacer una vida con el Diario, piensa que es una obra tan completa como la de Osvaldo. Me pregunta por qué me mantengo en silencio. ¿De qué me escondo?” [11/1/1990] (Guerra, 2006: 257). Este sujeto masculino se arrogará la capacidad de dirigir la actividad y el discurso de Nieve: le impone tareas de lectura e incluso parece también coartar su escritura “Me ha pedido vivir” [20/1/1990] (Guerra, 2006: 262) y ella lo asume en la misma entrada: “Perdóname, Diario, si no escribo más. Es el momento de vivir”. Así, este hombre que parecía tan distinto de los otros, ejerce una función censora parecida. Incluso voces ajenas le insinúan a Nieve que tenga cuidado con Antonio, que puede no ser lo que parece. Pero ella no está por atender semejante admonición, puesto que ha integrado plenamente a Antonio con su diario: “[...] cuidarme de Antonio es como cuidarme de lo que ahora quiero ser, debo seguir conservándolo en mi Diario” [13/1/1990] (Guerra, 2006: 260). Por eso su inmediata desaparición será más difícil de sobrellevar: parecerá una amputación. Justamente, la desaparición se proyecta sobre el silencio del diario, que sólo se retoma meses después, para transcribir una carta de Antonio, del 21/4/1990, en la que éste “censura” definitivamente los diarios diciendo todo lo que les falta (e invadiendo así con su propia escritura la escritura de Nieve). Y lo que les falta a esos diarios, a juicio de Antonio, es la Historia, que él quiere poner al día resumiendo “acontecimientos”, en una serie de notas que parecen una rápida sucesión “documental”,¹⁸ y le reprende, corrigiendo su concepción de la escritura: “No se puede contar una vida si no se narran acontecimientos que la iban marcando. [...] Contexto, suma, proyección de la anécdota” (266); “No colabores con la desmemoria. Déjate llevar por el recuerdo aunque sea vacuo [...]. Dónde estabas tú cuando pasaba todo esto que te cuento” (271). Finalmente, con tono que quiere ser de consuelo insiste en su condición de voz autoimpuesta: “[...] no le mientas al Diario, por favor, di la verdad siempre, es lo menos que puedes pedirte a ti misma... Alguien te dirá dónde estoy. Dónde he ido a parar queriendo estar allí, dictando ese Diario” (271). Nieve intentará obedecer y, por eso, parece someterse una vez más al dictado masculino-patriarcal: “Pienso en Antonio, me ha pedido transparencia sobre el Diario, agua clara y firmeza. Me pide que me explaye y diga de frente lo que le he contado a él. Así lo haré” [22/4/1990] (Guerra, 2006: 275).

Para concluir, la novela-diario *Todos se van* confiere también cierto protagonismo a un código de signos que podríamos considerar típicamente femenino y que terminará asimilándose, metafóricamente, a la escritura diarística: me refiero a la ropa y el maquillaje. En la infancia, el sentimiento

¹⁸ En rápido resumen: fusilamientos en Cuba por traición, llegada de Reagan, muerte de Carpentier, Angola, nombramiento de Juan Pablo II, muerte de Lennon, fusilamiento de Ceaucescu, asesinato de Olof Palme, muerte de Borges, películas estrenadas, condena de Rushdie...

de discordancia en relación con la identidad no afectaba sólo a la edad, sino también al sexo, en relación con el aspecto: “[...] yo soy como una niña —con este pelo corto parezco más bien un niño” [31/12/1986] (Guerra, 2006: 160). Para Nieve Guerra, además, el ropero es “lo más raro de su infancia”, una especie de palimpsesto que habla de sus condiciones de vida:

Si aún lo abro y reviso el vestuario que he usado, cuento la historia de toda mi vida y la de mis amigos. Uno a uno me han ido dejando algo para vestir. [...] Por suerte la moda no llegaba hasta aquí, cualquier cosa servía para ir tirando. Ahora es distinto porque a uno le importa más lo que se usa en el mundo, la información está entrando con la gente que va y viene. [28/3/1987] (Guerra, 2006: 191)

Desde luego, no faltan las referencias al uniforme, sobre todo cuando hace instrucción militar y las referencias al “verde olivo”, que “nos confunde a las unas con las otras” y a todas, en cierto modo, las hace participar de la “esencia” del presidente, singularizado por su ropa: “[...] Desde niña me he preguntado por qué nuestro presidente es el único en el mundo que viste esta ropa verde olivo. [...] No sé por qué me resulta raro el color verde olivo” [30/10/1986] (Guerra, 2006: 157). Obviamente, la ropa es también signo que permite el intercambio social. Por eso, cuando Nieve entra en relación con Osvaldo, pintor famoso, y éste la invita a una inauguración en La Habana, lo primero que ella debe hacer es mudar su atuendo: él le ofrece, por primera vez, la “posibilidad de elegir” ropa en “una tienda para diplomáticos” y ella cifra en ese cambio de vestuario el nacimiento de “la nueva Nieve” [18/4/1987] (Guerra, 2006: 217), aunque curiosamente, todo lo que elige es de color negro. Finalmente, según se dijo, la contigüidad espacial entre el diario y la “ropa interior”, es explícita, en el momento de invasión de la mirada masculina y podría decirse que la metonimia funciona como signo de fusión y diferencia simultáneas, en la relación con lo masculino.

En relación con esa identificación metonímica, otro de los códigos femeninos “típicos” se proyecta también explícitamente sobre la propia escritura del diario, sobrecargándolo de sentido *genérico*: el maquillaje. En la introducción a *Todos se van*, la narradora equipara sus diarios a un instrumento que (quizá) debe considerarse —a su vez— como metonimia de una cierta feminidad artificial: “No sé en qué momento permití que me quitaran todo y me dejaran sola, desnuda, con el Diario en una mano y un carmín en la otra, tratando de colorearme la boca de un rojo que parece demasiado subido para esta edad indefinida” (10). El diario y el carmín son las armas con las que el yo cuenta para construirse su máscara. No hay más, pero es suficiente: el lápiz (de labios u otro) es en esta novela el instrumento que pretende restaurar una feminidad dañada en un contexto de crisis que afecta tanto a lo privado como a lo público. La autoficción diarística femenina, al menos como la refleja esta novela, pretende dar

cuenta de ambas crisis, surge de su coincidencia y quizá aspira a convertirse en herramienta para superarlas simultáneamente.

BIBLIOGRAFÍA

- ALETTA DE SYLVAS, Graciela y TALETI, Antonia Beatriz (1997), "Entre retales: el diario íntimo y la memoria colectiva", en Campuzano, Luisa (ed.), *Mujeres latinoamericanas: historia y cultura: siglos XVI al XIX*. La Habana-México, Casa de las Américas-Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, vol. I, pp. 337-343.
- ARIEL, Sigfredo (2006), "Wendy Guerra: Bajo el ala del sombrero. Entrevista". Consultado en <<http://www.cubaliteraria.com/articulo.php?idarticulo=10499&idseccion=43>> (24 de junio de 2014).
- BRAUD, Michel (2002), "Le texte d'un roman": Journal intime et fictionnalisation de soi", en *L'Esprit Créateur*, nº LXII: 4, pp. 76-84.
- CASTRO-KLARÉN, Sara (ed.) (2003), *Narrativa femenina en América Latina: prácticas y perspectivas teóricas*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- CATELLI, Nora (1996), "El diario íntimo: una posición femenina", en Freixas, Laura (ed.), *El diario íntimo. Nº especial de Revista de Occidente*, nº 182-183, pp. 87-98.
- CIPLIJASKAITÉ, Biruté (1994), *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona, Anthropos.
- COLONNA, Vincent (1989), *L'autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, París, EHSS. Consultado en <tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf> (25 de septiembre de 2013).
- CUESTA, Mabel (2012), "De *La nada cotidiana* a *Todos se van*: una década de contradictoria liberación", en *Alba de América: revista literaria*, nº 32 (60-61), pp. 332-351.
- DIDIER, Béatrice (1981), *L'écriture-femme*. Paris, PUF.
- (1991), *Le journal intime*. Paris, PUF [1976].
- ELTIT, Diamela (2009), "Diario de vida de Diamela Eltit de Arrate". Consultado en <<http://mimejorprimeradama.blogspot.com/search/label/diario%20de%20diamela%20de%20arrate>> (21 de junio de 2014).
- FERRÉ, Rosario (1998), "El diario como forma femenina", en Campuzano, Luisa (ed.), *Mujeres latinoamericanas del siglo XX: Historia y cultura*. La Habana-México, Casa de las Américas-UAM, vol. I, pp. 40-48.
- FERRER, Carolina (2010), "Escritura, identidad y ausencia: *Todos se van* de Wendy Guerra", «Colloque de l'ach», Congrès 2010 des Sciences Humaines, Université Concordia, Montréal. Consultado en <http://www.ach.lit.ulaval.ca/congreso_abierto/2010/ferrer.pdf> (24 de junio de 2014).

- FIELD, Trevor (1989), *Form and function in the diary novel*. Basingstoke, Macmillan.
- GASPARINI, Philippe (2004), *Est-il je? Roman autobiographique et autofictio*. París, Seuil.
- (2008), “La autonarración”, en Casas, Ana (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco/Libros, pp. 177-209.
- GONZÁLEZ URIBE, Guillermo (2006), “Un grito desde la Habana. Entrevista con Wendy Guerra”, en *Revista Número*, nº 51. Consultado en <<http://revistanumero.net/2006/51/wendy.html>> (25 de junio de 2014)
- GUERRA, Wendy (2006), *Todos se van*. Barcelona, Bruguera.
- (2008a), *Nunca fui primera dama*. Barcelona, Bruguera.
- (2008b), *Ropa interior*, Barcelona. Bruguera.
- (2010), *Posar desnuda en La Habana*. Madrid, Alfaguara.
- HOGAN, Rebecca (1991), “Engendered Autobiographies: The Diary as a Feminine Form”, en *Prose Studies: Special Issue on Autobiography and Questions of Gender*, nº 14.2, pp. 95-107.
- LEJEUNE, Philippe (2005), “De l’intimité du journal”, en Felgine, Axelle et al. (eds.), *Femme*. Nancy, Éditions Hermaphrodite <<http://www.autopacte.org>>.
- LOUIS, Annick (2010), “Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción”, en Toro, Vera et al. (eds.), *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 73-96.
- MARTENS, Lorna (1985), *The diary novel*. Cambridge, Cambridge University Press.
- MARTÍ, José (1996), *Diarios de campaña*. Edición crítica (cotejada según originales), presentación y notas, Mayra Beatriz Martínez y Froilán Escobar, La Habana, Casa Editora Abril.
- MARTÍN SEVILLANO, Ana Belén (2014), “Violencia de género en la narrativa cubana contemporánea: deseo femenino y masculinidad hegemónica”, en *Hispanic Review*, nº 2, pp. 175-197.
- MESA GANCEDO, Daniel (2010), “Le style, c’est la femme? Diario y escritura en *La intemperie*, de Gabriela Massuh”, en Berg, Edgardo H. (ed.), *Papeles en progreso: usos y relectura de la tradición en la literatura argentina*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 133-154.
- (2012a), “Escribicionismo hispanoamericano: diarios personales y publicaciones periódicas”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*. Cartagena, 3-7 de septiembre [En prensa].
- (2012b), “Transmigra(fic)ión, intimidad y conflicto en la escritura diarística cubana del siglo XX”, en *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI)*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Cádiz, 3-6 de julio 2012. [En prensa].
- (2013a), “Diarios personales hispanoamericanos en el siglo XXI”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 751, enero, pp. 7-23.

- (2013b), “Diario y autoficción en la narrativa hispanoamericana contemporánea”, en *Actas del congreso “La autoficción hispánica en el siglo XXI”*. Universidad de Alcalá (7-9 de octubre). [En prensa]
- MICHEL, Charlotte (2011), “El juego de los géneros en Wendy Guerra – Narrativa: *Todos se van*”. *La Clé des Langues*. Consultado en <<http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/el-juego-de-los-generos-en-wendy-guerra-narrativa-114076>> (25 de junio de 2014).
- PORTER ABBOTT, H. (1982), “Diary Fiction”, en *Orbis Literarum*, 37, pp. 12-31.
- (1984), *Diary Fiction: Writing As Action*, Cornell UP.
- PRINCE, Gerald (1975), “The diary novel: Notes for the definition of a sub-genre”, en *Neophilologus*, vol. 59.4, pp. 477-481.
- PUERTAS Moya, Francisco Ernesto (2003), *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*, Tesis doctoral, UNED. Consultado en <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=11437>> (10 de junio de 2014).