

WENDY GUERRA: POSAR DESNUDA... ¿EN LA HABANA?

POR

DUNIA GRAS
Universitat de Barcelona

CORPUS VS. CUERPO. LA PUESTA EN ESCENA COMO DISTINCIÓN

El 4 de mayo de 2016, Santiago Roncagliolo y Lluçia Ramis presentaron en Barcelona, en Casa Amèrica Catalunya, *Domingo de Revolució* (2016), de Wendy Guerra, título que realiza un claro homenaje al emblemático y connotado suplemento *Lunes de Revolució*, como resulta obvio. En la portada del libro, editado por Anagrama, aparece una imagen de la propia escritora mirando de frente al lector, como ejerciendo una cubanía retadora en una escena tópica y ya estereotipada de la isla, con un Chevy Bel Air de 1953, en primer plano, incluido.¹ Sugiriendo, acaso, una vez más, como ha ido ocurriendo desde la aparición de *Todos se van* (2006), un posible juego autoficcional, confundiendo al público lector, de nuevo, entre la persona de la figura autorial—instancia extraliteraria— y el personaje—instancia literaria o intraliteraria—.

Sin embargo, ahora no interesa tanto destacar aquí ese hecho, como recordar y comentar la presentación, realizada por el escritor Santiago Roncagliolo, disponible todavía en YouTube, por cortesía de la institución de cooperación cultural ya mencionada.² Como puede verse, en los primeros minutos de la grabación, el narrador peruano enfocó, principalmente, en la figura de la autora, en su imagen, en su cuerpo —y el efecto entre sus pares masculinos, sobre todo, en el contexto del ya lejano evento del primer Bogotá 39, en 2007—, mientras la escritora insistía, entre perpleja, halagada y divertida, en que hiciera el favor de hablar de su *corpus*, de su escritura, de su proyecto literario.

¹ La fotografía, retocada por Luis Soler para parecer un dibujo, es del fotógrafo y cineasta colombiano Iván Suzzarini, egresado del Instituto Superior de Artes de La Habana y profesor de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. También Wendy Guerra se diplomó en Dirección de Cine, Radio y Televisión en la misma institución, el ISA, y recibió cursos de guion en San Antonio de los Baños de la mano de Gabriel García Márquez.

² Véase Roncagliolo y Ramis. Disponible en: <<https://youtube.com/watch?v=MtlnUo9rOwY>>.

Tal y como recuerdan Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras en la introducción a *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre autorías literarias* (2016), citando a Gérard Leclerc, el nacimiento de la imprenta produce, de algún modo, como consecuencia, el nacimiento del autor porque “la reproducción mecánica [...] convierte [...] ‘un texto idéntico a cualquier otro’, materialmente impersonal y semánticamente anónimo, que únicamente la firma autógrafa (o el nombre o el rostro del autor en la cubierta del libro) puede ‘individualizar [...] permiti[endo] su identificación por parte del lector’” (25). Siguiendo este razonamiento, en estos momentos de neoliberalismo editorial y de saturación mediática, escribir (y hacerlo bien) no basta para destacar entre ese ejército de autores que desembarca a diario en el mar de novedades de los catálogos y las mesas de las librerías. Por este motivo, se hacen necesarias estrategias añadidas para visibilizarse, para entrar en la escena del campo literario transnacional, para construir y constituir esa “distinción”, de la que hablaba Pierre Bourdieu –cuando reflexionaba, a finales de los setenta, sobre la construcción de la imagen de marca en su libro homónimo–, que lo destaque de la multitud y lo convierta en individuo, le otorgue una identidad que lo distinga del resto. Como indica, por otro lado, Giorgio Agamben, en “Identidad sin persona”, dentro de la recopilación de ensayos titulada *Desnudez*, que se volverá a citar en estas páginas:

El deseo de ser reconocido por los otros es inseparable del ser humano. Es más, este reconocimiento le es tan esencial que, según Hegel, cada uno está dispuesto a poner en juego su propia vida para conseguirlo. No se trata, en efecto, sencillamente de satisfacción o de amor propio, más bien es solo a través del reconocimiento de los otros que el hombre puede constituirse como persona.

Persona significa en el origen “máscara”, y es a través de la máscara que el individuo adquiere un rol y una identidad social. [...]

La lucha por el reconocimiento es, entonces, la lucha por una máscara, pero esta máscara coincide con la “personalidad” que la sociedad le reconoce a todo individuo (o con el “personaje” que esta hace de él, con su complicidad más o menos reticente). (63)

MUCHO MÁS ALLÁ DEL “BOOM”: BOGOTÁ 39 Y DANIEL MORDZINSKI

Hay que pensar que, en los años sesenta y setenta del pasado siglo, como bien señalaba José Donoso en su ya clásico ensayo *Historia personal del ‘boom’* (1972, 1983), solo apenas cinco narradores hispanoamericanos encontraron un espacio central bajo esa famosa y polémica etiqueta (Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Vargas Llosa –el cogollito– y la incómoda silla móvil, compartida, entre el propio escritor chileno, juez y parte, y Ernesto Sabato). Es obvio que existían muchos otros –y también muy valiosos– autores, algunos relacionados, aunque de forma crítica, con ese marbete (Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Manuel Puig...), y muchos

más que intentaron posicionarse –rechazando, cuestionando o coqueteando con el término–, en busca de reconocimiento y lectores. El propio Donoso hablaba, en sus páginas finales, del “grueso del boom”, del “boom junior”, del “petit boom” argentino, y hasta de un “sub-boom” (Donoso 92-93), entre otras posibles clasificaciones, para dar cabida a todo ese importante contingente que, con mayor o menor éxito, puede relacionarse, metafóricamente, como parte de la “metralla” de ese fenómeno cultural explosivo, sin quienes, por otro lado, es imposible entenderlo en toda su dimensión. Sin embargo, solo ese cogollito –fotografiado por artistas como Sara Facio, Alicia D’Amico o Colita– logró la atención más inmediata y concentrada del público.

En la actualidad, la constelación de autores latinoamericanos es todavía mucho más extensa, disgregada y nebulosa. Dejando a un lado etiquetas de hace ya veinte años, como McOndo o como el “crack”,³ solo hay que pensar en Bogotá 39, en esos treinta y nueve escritores (que no son pocos) menores de treinta y nueve años a los que el Hay Festival dio el espaldarazo por primera vez en 2007 en la capital colombiana –estrategia que se ha vuelto a repetir en 2017, con otra interesante hornada de treinta y nueve–, a los que se refería Roncagliolo en su presentación. Entre los que el escritor peruano –hiperbólica, divertida, frívola, coqueta, seductora y literariamente–, como participante, parecía apenas recordar una sola escritora, Wendy Guerra, de toda la lista del grupo –armado, de forma tan curiosa y artificial como diversa y heterogénea,⁴ de la mano de Piedad Bonnett, Héctor Abad Faciolince y Óscar Collazos (Fuentes y Mendoza 10)–, en la que se contaban también María Gabriela Alemán (Ecuador), Claudia Amengual (Uruguay), Pilar Quintana (Colombia), Yolanda Arroyo Pizarro (Puerto Rico), Claudia Hernández (El Salvador), Adriana Lisboa y Verónica Stigger (Brasil), Guadalupe Nettel (México), Ena Lucía Portela y Karla Suárez (Cuba). Una proporción de cuatro a una, con apenas once escritoras –aunque once escritoras, al fin y al cabo–, pero, en cualquier caso, no solo una.

³ En 2016 se cumplió el vigésimo aniversario de ambas iniciativas, y la bibliografía es ya muy extensa. Solo se recordarán aquí los textos fundamentales, tales como *McOndo* (1996) de Alberto Fuguet y Sergio Gómez, donde aparecían, además de los propios antólogos, dieciséis autores más, de las dos orillas, en su proyecto transatlántico (Juan Forn, Rodrigo Fresán, Martín Rejtman, Edmundo Paz Soldán, Santiago Gamboa, Rodrigo Soto, Leonardo Valencia, Martín Casariego, Ray Loriga, José Ángel Mañas y Antonio Domínguez, Jordi Soler, David Toscana, Naief Yehya, Jaime Baily y Gustavo Escanlar), por un lado; y *Crack. Instrucciones de uso* (2004), donde se recogen los manifiestos, y otras manifestaciones iniciales, de los mexicanos Ricardo Chávez Castañeda, Eloy Urroz, Vicente Herrasti, Pedro Ángel Palou y Jorge Volpi, principales representantes del *crack*.

⁴ Estos tres prestigiosos autores constituyeron un jurado que “eligió, apoyado en la votación de más de dos mil editores, críticos y lectores, a quienes entonces marcaban ‘el futuro de la literatura latinoamericana’” (Fuentes y Mendoza 10). Es decir, que llevaron a cabo la decisión final, tras un largo proceso previo de selección que pretendía considerar tanto a productores como a consumidores, o quizás debería emplearse el híbrido término de “prosumidores” (véase Zafrá 29).

Como señala el director del Hay Festival, Peter Florence, en su introducción al libro conmemorativo del encuentro de Bogotá 39 de 2007, *Bogotá 39. Retratos y Autorretratos*, es cierto que:

hay algo en los escritores de ficción que es tan concreto como intrigantemente esquivo: [...] nombres en el lomo y en la portada de un libro; se ocultan dentro y fuera de la relación con sus lectores; y se esconden dentro y fuera de la relación con sus narradores. Los novelistas crean en el espacio intermedio entre la presunta “realidad” y nuestro sueño de esta, e imaginan el mundo no como evidencia sino como posibilidad. Esa es la razón por la que conocerlos en persona es tan desconcertante. Los novelistas representan la imaginación en la carne, la sangre y, a menudo, las sábanas. Y ahí están de nueva cuenta, creando más historias, jugando con sus identidades y diciendo verdades mientras mienten enigmáticamente con belleza. Ahí están desnudos o vestidos, sujetos y objetos en esos cuadros, sugiriendo, engañando y revelándose como parte de un cuadro mayúsculo, enmascarándose de gente normal en los escenarios más elocuentes. (Florence 13)

Todos ellos, los 39, fueron fotografiados, además, por ese genio de la luz que es Daniel Mordzinski (Buenos Aires, 1960), el también conocido como “fotógrafo de los escritores”, que ha desarrollado una larga carrera durante las últimas tres décadas, como pudo verse en la exposición y en el subsiguiente catálogo dedicado a su obra, *Daniel Mordzinski. Fotógrafo entre escritores. 30 años* (2008).⁵ Tarea que casi fue borrada, extrañamente, por la misteriosa desaparición del 70% de su archivo en 2013, depositado durante años en un despacho de la séptima planta de la sede del periódico *Le Monde*, donde almacenaba sus negativos (véase “*Le Monde* lamenta”).

Como continúa apuntando Peter Florence, la relación que muchos de los escritores establecen con el fotógrafo va más allá de una simple pose o ejercicio de modelaje, sino que se plantea de otro modo:

aquí crean en colaboración, a dúo, lo cual es un gran riesgo para un solista. Los escritores trabajan con un fotógrafo que usa la luz y el espacio como un arquitecto, y que entiende el color como un Tiziano. Mordzinski relata de manera tan transparente como lo hacen los mejores fotoperiodistas y, aún más: nos proporciona la inmejorable oportunidad de participar en la fotografía, de responder y de jugar con la imaginación que aquélla invoca. Y ese es el genio verdadero, original. Hay una palabra para el buen

⁵ Además de esta muestra que daba cuenta de su extensa trayectoria, el fotógrafo ha ido recopilando su obra en distintas publicaciones, como *Lumières du Sud. Portrait et récits d'écrivains d'Amérique Latine* (1999), *El país de las palabras. Retratos y palabras de escritores de América Latina. 1980-2005* (2005) y *De tinta y luz. Una mirada al alma de las letras hispanoamericanas* (2010), entre otros, sin contar los libros relacionados con los eventos de Bogotá 39 o del Hay Festival (*Hay. Crónica de un festival*, 2008) referidos en estas páginas.

arte, es la palabra de la literatura que abreva en la grandeza, la apertura y el talento. Mordzinski es un poeta. (Florence 13)

De hecho, uno de los escritores de Bogotá 39, el colombiano Antonio García Ángel, destacaba, en un texto titulado, significativamente, “Bogotá 40”, esa complicidad y sintonía entre los escritores retratados y el fotógrafo, considerado como uno más entre ellos, el que contabilizaba el número cuarenta, aunque su escritura fuera con luz, con imágenes, y no con palabras:

Un amigo en común de todos nosotros es Daniel Mordzinski, nuestro integrante número 40. Daniel reúne el ser una excelente persona, tener un infinito talento y la capacidad para persuadirte de que te quites la camisa, te metas debajo de una cama y te hagas el muerto, hagas cara de pánico mientras alguien simula que te empuja a un precipicio. A Mordzinski no se le puede decir que no, además, porque uno no quiere que por su culpa deje de tomarse una gran foto.

Si mis páginas no habrán de sobrevivir al paso del tiempo, Bogotá 39 me habrá brindado la oportunidad de ingresar a la historia de la mano de un verdadero artista como él, entonces mi breve tránsito sobre la faz de la tierra estará justificado a través de su lente. (García Ángel 45)

Efectivamente, como bien se resume en esta cita, una de las características del estilo de Mordzinski —o de sus “fotinskis”—, y que llama más la atención, sobre todo en los últimos años, es la ruptura con la imagen tradicional del escritor, a partir del modelo decimonónico, que podría establecerse en la construcción de la representación autorial llevada a cabo por Nadar, por ejemplo, con imágenes tomadas en el estudio del fotógrafo, habitualmente, mostrando al escritor con los instrumentos y atributos de su profesión (véase Meizoz, “Aquellos que” y *Posturas literarias*).

Más de un siglo después, a pesar de que, en ocasiones, también aparezcan retratos más clásicos, donde se ve al escritor con elementos propios de su labor, como los libros, su actitud es distinta, como es lógico, más irónica y juguetona, con un gran sentido del humor y el cuestionamiento del *status* oficial del retratado, como escritor, como intelectual. Quizás podría decirse que, en la obra fotográfica de Daniel Mordzinski, se puede apreciar una cierta evolución, desde imágenes aparentemente más literales, buscando la representación efectiva del sujeto, con fuertes contrastes de luz —sobre todo en los retratos en blanco y negro, en los que se enmarcan apenas rostros y manos, tras los que se esconden las ideas y quienes las ejecutan—, aproximándose más allá de lo habitual en el primer plano, o aportando perspectivas inusitadas —picados y contrapicados, miradas laterales y furtivas, fuera de campo y de escena—, hasta imágenes más “literarias”, más contagiadas acaso, todavía, del juego ficcional y poético de los retratados. Con fotografías donde aparecen escritores no solo fuera del contexto habitual

de su escritorio (de viaje, en habitaciones de hotel, en no lugares o espacios anónimos...), sino en situaciones y posiciones extrañas, más absurdas que parasurreales, paródicas y desconcertantes muchas veces, como se puede observar, a modo de ejemplo, en *De tinta y luz. Una mirada al alma de las letras hispanoamericanas* (2010), en el caso de un Roberto Bolaño emboscado (36), de César Aira, vestido, dentro de una bañera (7), o el de Andrés Neuman, durmiendo sobre una mesa de billar (13), imagen esta última que ilustraba su participación también en Bogotá 39, junto al texto en homenaje al fotógrafo, donde reconoce su especial mirada con la conclusión final de “[s]olo Mordzinski sabe” (Neuman 41).

Volviendo a este evento, y al volumen *Bogotá 39. Retratos y Autorretratos*, respecto a la representación de las escritoras⁶ antes mencionadas en él, Mordzinski oscila entre la ocultación y la revelación. En el primer extremo, puede observarse, por ejemplo, el retrato de Verónica Stigger (167), quien se tapa la cara con la celosía de sus manos y apenas se vislumbra un ojo, de mirada clara, como ilustración de su texto, “Imagen verdadera”, cuyo título juega, de hecho, con el oxímoron, acaso algo propio de la misma fotografía, que muestra y revela, al mismo tiempo, apelando a la noción del simulacro. También se oculta, tras sus rubios cabellos y una manzana en la cabeza como nuevo Guillermo Tell, Karla Suárez (119), en la imagen que acompaña su autorretrato “Partir y recomenzar”. Como también aparecerán, medio a oscuras, las fotografías de Claudia Amengual (55) y de Claudia Hernández (59), mientras se reduplica la de Guadalupe Nettel (87), mirándose a sí misma frente a frente, de forma especular, homenajeando la inquietante narrativa de la autora, con títulos como *El huésped* (2006), del que parece remedar su portada en Anagrama, de algún modo. Finalmente, del otro extremo, entre los retratos más reveladores, en cuanto a centímetros de piel, se encuentra el de Pilar Quintana, que aparece con la cabeza hacia atrás, acentuando su revuelta melena rizada y negra, y su piel tostada, de desnudos hombros redondeados, sobre fondo amarillo solar, como imagen para su “Autorretrato” (135). Sugiriendo también la desnudez se halla el retrato de Yolanda Arroyo Pizarro, que muestra su busto ladeado, en tres cuartos, destacando la piel morena y el tatuaje de luna y espinas del brazo, acompañando su texto “Yolanda la negra (Autorretrato de ficción)”, quizás el más provocador –justo después del de la propia Wendy Guerra–, cuando termina diciendo: “Por lo pronto, me apasiona la novela, copulo con el cuento, y al final soy infiel a todos con la poesía” (177). Por último, la imagen de Wendy Guerra es la que revela de forma más explícita su desnudez, mostrándola en su totalidad, boca abajo, iluminado su cuerpo sobre un fondo negro, vistiendo solo un collar, apuntando con los ojos directamente al objetivo,

⁶ Y aquí se plantea, implícitamente, la pregunta foucaultiana, adaptada, que debaten Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras, precisamente, en *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría?* (2019).

sosteniendo, con una mano, su cabeza y, con la otra, una roja manzana,⁷ como una nueva Eva o como una pequeña Lilith, junto al poema titulado “Retrato de mujer estrábica (no occidental)”, puesto que, efectivamente, esa mirada sostenida bizquea un poco y la silueta recuerda un legendario muy lejano Oriente (“seguiré siendo culpada / en una mala lectura del texto-cuerpo parecería una mujer libre / pero vengo de un no occidente inexplicable [...] Solo en tus fotografías parezco una muchacha occidental” [vv. 7-9 y 27]). Como sigue refiriendo en el particular autorretrato que configura el poema: “tengo como afición dibujar en silencio lo que no dejan gritar / hablar sola bajo el agua sin ecos o registros de voz / *borrar las ropas que le sobran al cuerpo* dejarme ir hundirme / *Vivo desnuda en mi diario de seda* / *sigo la línea a mano alzada rasgo mi figura y la desprendo*” (vv. 30-34; cursiva personal). Más allá de la campaña colectiva de promoción de Bogotá 39, en cuyas fotografías de grupo Wendy Guerra suele situarse en una indiscutible posición central y en primera línea, esta sesión individual con el fotógrafo argentino ha contribuido también a trazar, o dibujar, la imagen de la escritora cubana, como se verá algo más adelante.

‘DIBUJARSE DE NUEVO’: ENTRE WENDY GUERRA (LA HABANA, 1970) Y ANAÏS NIN (NEUILLY-SUR-SEINE, 1903-LOS ÁNGELES, 1977)

Respecto a Wendy Guerra, hay que recordar, que, ya en 2006, justo tras la recepción del premio que la dio a conocer en España, otorgado por la editorial Bruguera⁸ con un jurado unipersonal, encarnado en la figura de Eduardo Mendoza, premio Cervantes 2016, la propia escritora revelaba:

Envié el trabajo porque era un premio en el que a lo mejor podía, al menos, ser finalista, como lo han sido otras de mis obras en otros concursos. Tampoco lo esperaba porque no conocía lo que yo misma podía dar, pero sí estaba muy confiada en la seriedad de Bruguera. *Este premio para mí representa empezar de nuevo, es como una cartulina en blanco que me permite dibujarme de nuevo.* (en De Lima s/p; cursiva personal)

⁷ Imagen archirrepetida, que ya acompaña a la autora casi como una marca o un sello, y que ha sido parodiada incluso por el escritor disidente en el exilio Orlando Luis Pardo Lazo, un poco a la manera del youtuber Chatroulette y su personal versión de “Wrecking Ball” de Miley Cyrus.

⁸ Parece ser que al concurso se presentaron trescientas novelas procedentes de América Latina y de Europa, atraídas por el pasado prestigio de la editorial y por el premio de 12.000€ (14.200\$) en juego, además del tiraje de ejemplares, que fue de ocho mil, según la misma noticia de la Agencia Efe, de la que se hace eco De Lima. Bruguera, en Barcelona, publica desde finales de los años setenta hasta su disolución, en 1986, la obra de Gabriel García Márquez. Posteriormente, en 2006, dentro del sello Ediciones B, y con la escritora Ana María Moix al frente, trató de reflatarse y darle publicidad con el premio de novela, hasta su cierre en 2011. En la actualidad, aunque inactiva, forma parte del grupo Penguin Random House.

¿A qué se refería con dibujarse de nuevo? ¿Por qué ese premio se configuraba como “una cartulina en blanco”? Efectivamente, ese premio le permitió partir de cero en otro lugar, España, la supuesta *mecca* además, todavía, con cierto resabio colonial, del mundo editorial en español (véase Gras), donde no era conocida más que desde el instante de obtener el galardón, sin la carga extraliteraria de su pasado mediático, que en la isla la identificaba como la presentadora de la sección infantil de un magazine matinal de la televisión nacional. Y aquí habría que reflexionar sobre el peso de estas actividades mediáticas que, muchas veces, en un principio, contribuyen a una gran visibilidad y repercusión, incluso masiva, pero que, inmediatamente, parecen convertirse en un arma de doble filo, que apunta hacia la tensión entre los *best-sellers*, los superventas, y la falta de reconocimiento académico de escritores que, por otra parte, pueden mostrar, a pesar de todo, una calidad y un compromiso considerable con sus proyectos y carreras literarias: véanse los casos, por ejemplo, de Jaime Bayly, en sus tiempos de *enfant terrible* en la televisión peruana, o en Miami, y sus melodramas sentimentales en portada del *Hola*; o de Boris Izaguirre, a quienes muchos no pueden imaginar de otra forma que con los pantalones bajados, en sus colaboraciones habituales en el ya histórico programa televisivo peninsular *Crónicas marcianas* (1997-2005).

En el caso de Wendy Guerra, además, ese acto de “dibujarse de nuevo” podría considerarse no solo metafórica sino literalmente, porque la autora parece haber diseñado una imagen de sí misma que se ha mimetizado con algunos de sus principales referentes literarios y artísticos, como puede verse, por ejemplo, cuando parece imitar o rendir homenaje a la iconografía de Tamara de Lempicka o, desde luego, de Anaïs Nin, quizás incluso en una versión revisada y protagonizada o mediatizada por Maria de Medeiros en *Henry and June* (1990), *biopic* y adaptación cinematográfica de Philip Kaufman de la parte homónima de los diarios editados sin expurgar (Nin, *Henry and June*).

Si se revisa la obra de Wendy Guerra, entre la poesía y la narrativa, se encuentran ya, muy pronto, homenajes a la escritora estadounidense de origen cubano, modelo no solo por su escritura diarística sino también por su propia actitud transgresora y posicionamiento frente a la moral tradicional y que se configura como centro casi absoluto de su gineología, o genealogía de mujeres escritoras, en la que, de algún modo, se incorpora. De hecho, aunque este espejo en que se mira abiertamente Wendy Guerra aparece referido de forma explícita en el subtítulo de su tercera novela, *Posar desnuda en La Habana. Anaïs Nin en Cuba* (2010), ya se remite a él, no solo como guiño cultural, sino casi como guía espiritual, desde, por lo menos, su segundo poemario, *Cabeza rapada* (1996), publicado todavía en Cuba, y se trata de una referencia constante a lo largo de toda su carrera, hasta ahora. Así, el epígrafe con que inicia este poemario, como indica, procede de Anaïs Nin: “Escribir: es una visión, una ciudad suspendida en el espacio, un ritmo sanguíneo. Es un éxtasis ante la vida” (5).

En *Posar desnuda en La Habana. Anaïs Nin en Cuba*, desde un principio, queda todo, aparentemente, muy claro. Como se advierte en la “nota del editor” que abre el

libro y que le sirve de pórtico, el texto que el lector tiene en sus manos es un diario apócrifo temprano, en torno a 1922, que la enmarca y recrea entre los diecinueve y veinte años.⁹ Y se explicita claramente incluso su estructura: “Los textos en redonda son de Wendy Guerra. Los textos en cursiva son extractos de los *Diarios* de Anaïs Nin” (11). Es decir, el discurso propio queda mechado, cruzado, por fragmentos de los diarios de la escritora estadounidense, como si Wendy Guerra se los apropiara, los fagocitara, los des- y recontextualizara, dándoles así un sentido otro. Como si también, de algún modo, los reciclara y reorganizara sus partes, como quien toma fotografías antiguas o imágenes de revistas para construir un *collage*.

En este sentido, nos encontramos ante lo que podríamos considerar, desde una perspectiva artística, como una intervención del *corpus* o cuerpo literario de Anaïs Nin como procedimiento creativo, en un proceso, como decía, de apropiación del otro—de la otra— para convertirla en parte del propio cuerpo literario, que Wendy Guerra realizaría como parte de su formación, derivando casi en una especie de canibalización ritual, devorando a su ascendente e “incorporándola” a la propia escritura, encarnándola. Con ello, lleva a cabo una práctica de filiación evidente en su posicionamiento dentro del campo literario, transnacional e incluso mundial, en el que, sin embargo, de forma paradójica es Wendy Guerra, como hija literaria, de algún modo, quien vuelve a traer al mundo a la madre, Anaïs Nin, en ese texto híbrido. Es curioso, por este motivo, que, mientras en la edición española de *Posar desnuda en La Habana*, publicada en Alfaguara, aparece una fotografía antigua y desdibujada que se supone que corresponde a la escritora estadounidense, y que puede encontrarse, efectivamente, en *A Photographic Supplement to the Diaries of Anaïs Nin* (13), en la portada de la edición cubana es, en cambio, la misma Wendy Guerra quien se presenta con una fotografía que la vincula, abiertamente, al texto, hasta el punto que, en una reseña del momento, una periodista cultural se preguntaba en el titular: “¿Anaïs Nin o Wendy Guerra?” (Zamora s/n). No obstante, en esta primera novela de la autora editada en la isla dos años después, en *Letras Cubanas*, la imagen la muestra totalmente cubierta, hasta por un paraguas.

⁹ El libro concluye con unos anexos finales que incluyen un apunte ensayístico y metanarrativo sobre el proceso de investigación y redacción del libro (“Itinerario cubano de Anaïs” 175-194), la reproducción de unos fragmentos de la correspondencia entre Anaïs Nin y su padre, donde se revela su grado de intimidad (“Padre o ‘el Rey Sol’” 195-198) y un árbol genealógico de su familia con notas aclaratorias sobre los lazos de parentesco (“Genealogía de Anaïs Nin” 199 y “Descripción genealógica de la familia de Anaïs” 201-202). Curiosamente, como reconoce en esta última parte, Wendy Guerra se vincula a esa genealogía, más allá de lo literario, en su búsqueda de documentación: “Mentí muchas veces. Decía que la pesquisa era sobre mi bisabuela materna. De tantas oficinas que visité, recuerdo la de una señora que, mientras pasaba por su lengua un sello de diez pesos, me comentó que yo era ‘igualita’ a la autora. La señora ni había leído sus diarios, ni había visto foto alguna que le mostrara los hermosos ojos de Anaïs. Pero el cubano también es así. Lo que no sabe lo inventa [...]” (177).

Por otro lado, como se adelantaba, no es solo aquí donde la escritora cubana se remite a la obra de la norteamericana, sino que de ella toma el título de un poemario, *Ropa interior* (2008), cuyo epígrafe, procedente de la correspondencia de la Nin, sirve de clave de lectura y, también, hasta un cierto punto, de poética: “El editor me regresó el libro diciendo: ‘*Madame*, llévese toda su ropa interior, no nos interesa su libro’” (7). Y es que ya en *Todos se van* (2006) aparecía esa imagen que igualaba a la propia escritura con la intimidad (e incluso la suciedad) de la ropa interior: “No sé, no sé cómo diablos le he dado este Diario, tengo que ser sincera, al menos aquí, le confíe tres volúmenes. Siempre escondo el Diario de los hombres. Hoy se lo entrego a un desconocido [...]. Un préstamo, prestar mi ropa interior, mi vida, mis escondites, prestar el secreto. ¿Cómo hice esto?” (256).

Será también, hasta cierto punto, por tanto, habitual y natural que Wendy Guerra, en consecuencia, haya sido fotografiada en diversas ocasiones en ropa interior –como aparece también en las escenas iniciales del cortometraje *Ruptura de comunicaciones* (1992) de Lorenzo Regalado, en el que participó como actriz–, relacionando así, con esas imágenes, también la intimidad de su escritura con su propio cuerpo, su literatura como ropa interior en contacto directo con la piel y que apenas lo vela o lo cubre, sino que lo destaca y subraya. Mostrándose, a la vez, por otra parte, muy consciente de lo que puede traer consigo esa exposición, con los peligros de la sobreexposición implícitos y de la saturación de las imágenes, capaces, incluso, paradójicamente, de opacar o distraer de la lectura de su obra, como puede verse en algunos de los poemas incluidos, precisamente, en *Ropa interior* (2008). Así, por ejemplo, en “La actriz” (34), donde el sujeto lírico admite, desde un principio, el fingimiento ante los medios en el escenario de su país, y reconoce el papel que representa, ante la mirada de los otros (“Estoy mintiendo / Todo está en mi cabeza y me lo invento / [...] Estoy mintiendo / Actúo mientras escribo / Miro a los fotógrafos que están de paso / Sonríe y ya estoy en la historia / la foto en blanco y negro de lo que hemos sido / Aquí me tienes / Mintiendo mientras te espero” [vv. 12-18]). Por otro lado, en “Niña mala” (35), el yo lírico femenino se queja de quienes critican su apariencia sin leer su obra, quienes se ocupan de todo lo que es exterior y no de lo interior, cayendo en el prejuicio de la máscara y del accesorio, como los sombreros que la propia escritora luce habitualmente –jugando de nuevo con la confusión, esta vez entre ese yo lírico y la propia autora– y que considera, incluso, como un escudo¹⁰ ante su realidad cubana (“No leen mis versos solo miran mis sombreros y / comienzan a rumiar. / [...] He descubierto que no han leído mis versos / he descubierto por fin la nada. / No conocen mi palabra como tampoco conocen mis / interiores negros. / Es la palabra un cauce terrible hacia el misterio” [vv.

¹⁰ Como la propia escritora revelaba en la entrevista “Wendy Guerra se desnuda ante el espejo” (<https://www.youtube.com/watch?v=taE54f5JYAM&t=313s>).

1-2 y 11-15]). Finalmente, para terminar con esta pequeña muestra, en el poema “Mapa del metro” (42) anota: “no seas lunática no te desnudes / no dejes que te fotografíe para la nostalgia / no le hables de La Habana [...] / no regales tu libro no le enseñes su verso / [...] no te lleves su nombre en el diario” (vv. 9-12 y 14-16), instrucciones contradictorias entre el yo del poema y la realidad de la autora, ya que, como apunta el título de estas páginas, como es bien sabido, a pesar de las advertencias de estos versos contra el desnudo, Wendy Guerra ha seguido, literalmente, los pasos de Anaïs Nin, posando desnuda, pero no necesariamente en La Habana.

POSAR DESNUDA EN...

En el número correspondiente al 14 de enero de 2009 de la revista colombiana *SoHo* –cuyo subtítulo es, como se recordará, “la revista prohibida para las mujeres”, sin comentarios–, en el artículo “Wendy Guerra, la escritora”, se la puede ver en más imágenes de la sesión de fotos con Daniel Mordzinski ya referida con anterioridad. Se reitera, sobre todo, la fotografía central, como una especie de nueva Eva, seductora y tentadora, inocente y pecadora a la vez, ofreciendo, de nuevo, esta vez al lector-espectador, el fruto prohibido del bíblico árbol del Bien y del Mal. Vale la pena recordar con Giorgio Agamben, que “la desnudez, en nuestra cultura, es inseparable de una signatura teológica. Todos conocen el relato del Génesis, según el cual Adán y Eva, después del pecado, se percatan por primera vez de que están desnudos [...]” (77). Por tanto, la imagen sugiere ese momento previo a la caída, todavía en estado de gracia, al margen del pudor, la vergüenza y la turbación posteriores. Aunque, precisamente, en el texto de Wendy Guerra que acompaña a las imágenes de Mordzinski, se manifieste lo contrario: da cuenta de la experiencia, que tuvo lugar en el hotel –uno de los espacios preferidos y explorados por el fotógrafo en la puesta en escena de sus retratos– durante el mismo encuentro de Bogotá 39.

En este sentido, como señala Lynda Nead en *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad* (1998), después de todo, históricamente, la relación entre la modelo y el artista ha sido una relación de poder (el cuerpo femenino entregado al deseo/estilo del artista) (97), del mismo modo que recuerda que “[e]n la formación discursiva del desnudo femenino, la crítica de arte funciona como un lugar importante para la producción de significados y valores. En su mayor parte ha funcionado para legitimizar visiones patriarcales de la feminidad” (93). Sin embargo, como bien considera, “combatir el patriarcado en los *media* es un tema más complicado que empaquetar todos los desnudos femeninos y eliminarlos” (164). De hecho, la cuestión del desnudo femenino, con los peligros de la consideración de la mujer como objeto y su fetichización, de algún modo, han generado y polarizado, en buena medida, los debates dentro del feminismo en torno a la representación del cuerpo llevado a cabo por mujeres intérpretes: “entre los que

temen la inevitable recuperación del cuerpo femenino para el espectáculo patriarcal de las mujeres y aquellos que ven su potencial como una manera de construir una nueva presencia cultural para el cuerpo femenino, mediante una inversión de la mirada y permitiendo a las mujeres convertirse en los sujetos hablantes del discurso” (113).

A raíz de los comentarios críticos que despertó la publicación de su desnudo, la escritora realizó unas declaraciones para la histórica revista española *Interviú*, un referente durante la Transición para el periodismo de investigación, aunque más conocida quizás por desnudar —y no solo la verdad—, a golpe de talonario. En este texto, publicado el 26 de enero de 2009, que se acompaña, nuevamente, con una de esas conocidas fotografías, la escritora sentencia: “No estamos aún preparados para que el mundo intelectual pase con naturalidad ante un cuerpo desnudo” (s/p). Resulta interesante la contextualización, histórica y personal, que realiza, considerada por la publicación como una “lección sobre el arte, el pudor y los desnudos”; de este modo, indica:

Para mí posar es un gesto cotidiano que se remite a los años en la Escuela de Arte, donde mis compañeros de Artes Plásticas no podían pagar modelos fuera de clase y éramos nosotras, sus compañeras de la escolaridad o las de la propia especialidad, quienes aparecíamos en toda una obra que hoy anda dispersa por museos o galerías de Cuba o el mundo. Esta obra refiere al arte político y/o erótico cubano de los noventa y se encuentra ligada a nuestro pasado sentimental y vivencial. Aquellos días en que posar era parte, simplemente, del acto de juntarnos en un albergue y ser dibujados hasta dormidos, entre ciclones o situaciones límites o domésticas, hoy los recordamos con nostalgia. Ahí nos fue un pedazo de piel, es bastante ilustrativo en nuestro caso. No soy la única que posaba por aquí. (s/p)

Efectivamente, en el mismo texto, recuerda la reacción no solo de lectores sino de colegas de profesión, quienes, precisamente, le advirtieron del peligro de la posible desconsideración de su figura autorial, de la trivialización y la banalización a la que podían conducir actividades semejantes:

[...] algunos intelectuales de otros países (no todos) se preguntaban por qué me expuse de ese modo, me llamaron la atención sobre el riesgo de una arista de frivolidad que viajaba amenazante hacia mi carrera. Como si un gesto performático que se sustenta como suma de tu propio referente o educación gestual pudiese considerarse como frívolo, aun entendiéndose como gesto intencional, marcado, como un propósito cultural. Un autor transmite el espíritu de su cultura, donde se encuentre carga con el paquete cultural que le antecede. Es inevitable. (s/p)

En esta dirección, menciona la escritora cubana otros proyectos de otros ámbitos artísticos relacionados con la desnudez y realizados por referentes internacionales, del pasado y del presente, a la vez que cuestiona la imagen tradicional del escritor:

La receta tradicional: los escritores deben ser serios, abrigados, criaturas distantes con bufanda y sombrero que miran al lente con profundo estilo. Mi experimento, sin intencionalidad, me recuerda a ciertos trabajos de Marina Abramovic poniéndote en jaque con su cuerpo y su zaga cruda y dura. Ana Mendieta insertándose desnuda en espacios no previstos para esa inclusión o quizás a aquella vieja leyenda de El rey vestido o El rey desnudo. (s/p)

Ambas, Marina Abramovic (Belgrado, 1946) y Ana Mendieta (La Habana, 1948-Nueva York, 1985), son ya referentes internacionales, artistas y *performers* que no necesitan presentación, y que han hecho de su cuerpo un espacio de exploración, de provocación y de denuncia. De hecho, a la pionera cubana ya le había dedicado un par de poemas –“Ideas para siluetas” y “Apócrifo final de Ana Mendieta”– en *Ropa interior* (37-39). Asimismo, en la anterior cita, Wendy Guerra parece hacerse dos preguntas fundamentales: primero, qué es, después de todo, un escritor, qué se espera de su condición como tal,¹¹ y también, en segundo lugar, qué representa, después de todo, un cuerpo. Para responderse a sí misma, sobre esta última cuestión, que “el cuerpo es esto que sostiene los vestidos y guarda bien mi alma como un violín antiguo”, es decir, apenas nada y todo, algo concreto y cotidiano a la vez que el cofre de un tesoro. Como vuelve a indicar Agamben:

El bello rostro, que exhibe sonriendo su desnudez, solo dice: “¿Querías ver mi secreto? ¿Querías esclarecer mi envoltura? Entonces, mira esto, si eres capaz, ¡mira esta absoluta, imperdonable ausencia de secreto!”. El matema de la desnudez es, en este sentido, simplemente, *haecce!*, “no hay nada más que esto”. [...] precisamente [es] ese desencanto de la belleza en la desnudez, esa sublime y miserable exhibición de la apariencia más allá de todo misterio y de todo significado, el que desencadena de algún modo el dispositivo teológico, para dejar ver, más allá del prestigio de la gracia y de los halagos de la naturaleza corrompida, el simple e inaparente cuerpo humano. (113-114)

Por otro lado, no es Wendy Guerra la única escritora de la historia de la literatura que ha posado desnuda para los fotógrafos, que ha accedido, por tanto, también, a promocionarse vinculando *corpus* literario y cuerpo físico. Cabe recordar, sin ánimo de exhaustividad, que autores de la dimensión de Truman Capote¹² o Allen Ginsberg

¹¹ Véase al respecto, por ejemplo, el ensayo *Être écrivain* (2000) de Nathalie Heinich.

¹² Sobre el interés de Capote por la fotografía y, más en concreto, por la obra gráfica de Richard Avedon, véase su libro en colaboración *Observations* (1959). En él, el escritor manifiesta su admiración por el fotógrafo, quien dedica una sección a imágenes de escritores, entre las que destacan una Colette ya anciana tumbada lánguidamente en la cama o un Ezra Pound con la camisa abierta y el torso desnudo, formas no muy tradicionales de representación autorial.

ya emplearon este recurso provocador, en ambos casos inmortalizados por Richard Avedon, para lo que quizás sería necesario un análisis también desde la perspectiva *queer*. Por otro lado, aunque la semidesnudez efébrica del primero fuera retratada todavía en los recatados años cincuenta del código Hays, en el segundo cabría situar la *performance* en el contexto de los relativamente permisivos Estados Unidos de la década de los sesenta.

Del otro lado del Atlántico, asimismo, un escritor como Francisco Umbral fue retratado por su esposa, la fotógrafa María España Suárez, con una máquina de escribir cubriendo apenas su desnudez central, como si conectara su escritura con esa parte del cuerpo, con lo que ello pueda implicar. Aunque, décadas después, sería, una vez más, un cuerpo de escritora, el de Lucía Etxebarria,¹³ el que, en su momento, desataría el escándalo, con dos *selfies* –una desnuda y otra semivestida, en ropa interior–, en enero de 2012, por no encajar, al parecer, con el canon de belleza establecido. En cualquier caso, como se puede imaginar, obviamente, este criterio no se aplicó a ninguno de los modelos masculinos citados aquí. Parece ser que, hasta día de hoy, como ya se comentaba en un artículo de la popular revista *Life* (1967), hace cincuenta años: “[...] nudity is a confusing subject” (O’Neil 107).

En cualquier caso, Wendy Guerra reincidió en otra sesión de sugerentes desnudos artísticos que dejó casi como mojigato a Mordzinski, para la misma revista *SoHo* (13/5/2011), realizada, esta vez, por Juan Camilo Palacio (Medellín, 1974), un relativamente joven fotógrafo con ya una extensa trayectoria y cierta formación europea, en la prestigiosa escuela de diseño londinense de St. Martin in the Fields. En esta ocasión, se trataba de una iniciativa de la revista colombiana de encargar tres relatos eróticos a tres escritoras, ilustrados por tres fotógrafos distintos, al mismo tiempo que se les pidió a las autoras interpretar sus propios relatos y escenificarlos para que esas imágenes acompañaran sus textos. Concretamente, en este proyecto en cuestión (“Tres escritoras interpretan su propio cuento”), publicado en el n. 133, participaron, en primer lugar, Margarita Posada con su relato “Nunca nadie”, fotografiada por Álex Mejía; en segundo lugar, Carolina Cuervo con “Mad men, mad girl” e imágenes de Hernán Fuentes; y, por último, “Padre y circo” de Wendy Guerra, con las fotografías de Juan Camilo Palacio, como ya se ha adelantado.

Obviamente, el escándalo se desató, una vez más, con la entrega de la escritora cubana. No tanto acaso por las imágenes en sí –aunque también, dependiendo del

¹³ No es posible detenerse aquí en este otro interesante caso, lamentablemente; véase la breve reflexión de Raúl Minchinela en “*Selfie*, o contra-retrato”. Solo decir que la escritora española ha pasado de obtener un premio como el Nadal, de gran prestigio, en 1998, por *Beatriz y los cuerpos celestes*, a participar en programas de tertulia como *Moros y cristianos* (1997-2001) hasta un *reality show* como *Campamento de verano*, en 2013, en la televisión española. Pareciera como si la cada vez mayor exposición mediática corriera paralela a un efecto inverso en la producción y consideración de su obra.

lector-espectador–, de un erotismo *soft*, edulcoradas con filtros pastel, un poco a la manera de las lánguidas ninfas de David Hamilton o las lolitas provocadoras de Irina Ionesco, que parecían más bien participar en la campaña de “*Free the nipple*”. Acaso tampoco siquiera por el contenido lésbico de una parte del relato, quizás un homenaje a los encuentros entre Anaïs Nin y June Miller, que hoy día podría considerarse incluso como un aparente tema transgresor ya añejo, ya superado, como la propia Wendy Guerra ha advertido, respecto a las prácticas de una generación posterior a la suya, que ya no se inmuta ante la bisexualidad o las escenas homosexuales representadas también en *Posar desnuda en La Habana* o en su novela *Negra* (2013).¹⁴ Sino por una referencia final también en la línea de Anaïs Nin: el tabú del incesto paterno. Esta transgresión, que se hace eco, muy probablemente, de la lectura de *Incest* (1992), la parte del diario de Anaïs Nin donde cuenta, más allá de la atracción y fascinación por el padre ausente, el músico Andreu Nin Culmell, durante su primera adolescencia y juventud, la realización posterior de esa fantasía, tras la ruptura simbólica de los lazos familiares dados por el abandono y la distancia. Un tema espinoso –el del incesto–, en general, analizado, por extenso, por Georges Bataille en sus ya clásicos estudios “L’énigme de l’inceste” en *L’Érotisme* (1957) y “L’interdit de l’inceste” en *L’Histoire de l’érotisme* (1976), en discusión con el antropólogo Lévi-Strauss, donde se plantea la cuestión de la animalidad, puesto que la práctica del incesto supone la inconciencia respecto al orden social establecido y el desconocimiento de sus posibles graves consecuencias en el orden natural, algo propio, por tanto, de las bestias y no de las personas, con lo que el acto se volvería transgresor de la norma, del tabú, y no solo primitivo, sino deshumanizador.

A raíz de ese escándalo, en forma de múltiples *posts* y comentarios por parte de *trolls*, a cuál más ofensivo, que tuvo a la propia revista y a las redes sociales como caja de resonancia, Wendy Guerra hizo pública su respuesta en forma de poema, “La hija en su jaula”, bajo el título de uno de sus versos (“Las ofensas suenan como pétalos

¹⁴ Como es lógico, hay que tener en cuenta aquí el lugar de enunciación, tanto del presente comentario como de la exhibición de ese cuerpo y su escenificación, como bien desarrolla la propia Wendy Guerra en su ensayo “Glamour y revolución”, publicado por Leila Guerriero en la recopilación *Cuba en la encrucijada*, y como había planteado ya en distintos lugares, como en la conferencia “Promiscuidad: memoria colectiva”, impartida en Casa América, en Madrid, dentro del ciclo *Desnudos integrales. Miradas y memorias*, en el que también participó Daniel Mordzinski, el 4 de octubre de 2011 (véase: <<https://youtube.com/watch?v=IQw1z-HZ-8>>). Desde luego, recordando también en este caso a Walter Mignolo, no es lo mismo emitirlos desde América que desde Europa, ni tampoco desde el norte o desde el sur, o en un contexto católico o protestante. Como bien advierte, de nuevo, Nead: “Lo erótico no es una propiedad fija o innata de una imagen dada, sino que es históricamente específico y abierto a definiciones que compiten entre sí. Dado que lo erótico describe el espacio de la representación sexual permisible, hay mucho en juego en lo que respecta al lugar donde se sitúan las fronteras de esta categoría” (166).

sobre la nieve” [v. 4]), también en *SoHo*, en el número siguiente, correspondiente al mes de junio de 2011. Se trata de un poema que comparte los primeros quince versos, con ciertas variantes significativas, con el que aparecería como “Retrato de mujer estrábica (no occidental)” en el libro *Bogotá 39. Retratos y Autorretratos* (172-173), ya citado, del que parece ser como una primera versión, que, posiblemente, después debió ampliar y adaptar:

Vendí hielo a los esquimales y arena a los árabes
 pero nunca me trataron como alguien real
 No pido préstamos no soy culpable no escucho insultos
 Las ofensas suenan como pétalos sobre la nieve
 Uso guantes para no tocar el Steinway de cola flotante que es Cuba
 Me aceptan sin perdonar la cándida maldad
 Aunque robe mate salve o cure tramo el suicidio con vidrio y sed
 en una mala lectura del texto
 la letra que traduce mi cuerpo y otros lances se confunde
 Yo soy mi personaje
 Entrenada para actuar sin trampas ni escondites
 Entrenada para despedir y enterrar a sangre fría yo confieso
 El genio es mi madre y su diseño promete más y más jaulas
 Secuencias de su memoria recobrada
 Su hija actúa desnuda en la jaula con vista al exterior. (s/p)

Resulta significativo, más allá del rechazo de los ataques verbales que niega siquiera llegar a percibir, la consideración del propio “yo lírico” como un personaje de ficción (v. 2), de tal modo que, como sigue más adelante, la confusión proviene de “una mala lectura del texto” (v. 8), porque lo que escribe (“la letra que traduce mi cuerpo y otros lances” [v. 9]) es tomado como verdad y no como ficción. Aunque se reconozca en el simulacro de su propio personaje (v. 10), que ha construido ella misma, y para lo que se ha entrenado, como confiesa (vv. 11-12), consciente del fingimiento, de ese simulacro, de la *performance* que ello implica: como si se hallara encerrada en esa jaula que es su escenario, donde representa para el público constituido por los otros. Asimismo, la referencia al magisterio de la madre y a “su memoria recobrada” (vv. 13-14) hacen pensar, de nuevo, al lector, en la conexión entre persona y personaje –sin olvidar el recordatorio inicial de Agamben respecto a la etimología de la palabra “persona”, entendida, de cualquier modo, como “máscara”–: esos versos parecen remitir a la madre de la escritora, la también poeta Albis Torres (1947-2004), muerta tempranamente por el horror del Alzheimer, arrojada al abismo del olvido, sobre quien gira, en buena medida, su segunda novela, *Nunca fui Primera Dama* (2008), a modo de homenaje, más allá de las referencias autobiográficas presentes en la primera, *Todos se van*

(2006).¹⁵ Como se observa en el verso final, la desnudez enjaulada que se ofrece como espectáculo (v. 15), a la mirada de los otros, induce también al lector a identificarla con todos esos actos performáticos de la escritora en las sesiones fotográficas. Ya su primer poemario, publicado con apenas diecisiete años, su debut literario, *Platea a oscuras* (1987), sugiere esa salida a escena, esa exhibición, esa visibilización sobre las tablas del escenario, ante la mirada del otro, anónimo, a quien se ofrece la representación, en la oscuridad del patio de butacas del teatro, y del público lector. Esas acciones parecen ser vistas también como juegos y actos superfluos que, simplemente, como se indica en el primer verso (“Vendí hielo a los esquimales y arena a los árabes”), lo que ofrece, después de todo, no es nada extraordinario, sino lo que ya tienen, sobradamente, los demás, acentuando así la idea del simulacro, algo que recuerda también al procedimiento espectacularizante del diario en esa otra madre literaria que es Anaïs Nin. Algo que el teórico de la imagen y fotógrafo Joan Fontcuberta ha advertido, una y otra vez, en ensayos como *El beso de Judas. Fotografía y verdad* (1997): “Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa” (17). Ese mismo es, en última instancia, el cometido de buena parte de la literatura, incluso de la supuestamente autobiográfica y resbaladizamente autoficcional.

Tras esta experiencia, sin embargo, la autora volvió a posar, esta vez para el fotógrafo Alberto Newton, con ocasión del aniversario de la edición mexicana de la revista *SoHo*, en octubre de 2014 –“Wendy Guerra nos regala su desnudez”–, donde, mientras en la pared, entre diversos *graffiti*, se lee un rotundo y paradójico “No al desnudo”, ella se muestra, una vez más, en ropa interior, algo más cubierta esta vez, sin embargo, con elementos que recuerdan la iconografía de Diego Rivera y de Frida Kahlo –a quien había homenajeado en su poema “Frida y yo compartimos los amantes”, de *Ropa interior* (42)–, de tal modo que se la puede ver sosteniendo flores amarillas sobre el pecho desnudo y en el cabello, así como cubriéndose con mantas artesanales, camisas masculinas y transparencias.

¹⁵ No obstante, hay que decir que siempre hay lectores que pueden llevar a cabo ese tipo de identificaciones, e incluso establecer conexiones sin reparar en los límites de la instancia ficcional, hasta llegar al extremo del apropiacionismo en Nirvana del Risco (Negra [en cursiva], 2013) o a reconocer improbables revelaciones en los cabellos negros y la doble uve sugerida en Valentina Villalba (El mercenario que coleccionaba obras de arte [en cursiva], 2018). Después de todo, como ya advirtiera Flaubert respecto a su Emma Bovary, siempre queda algo de propio en el personaje creado.

VISIBILIZACIÓN E HIPERVISIBILIDAD. BREVE REFLEXIÓN FINAL (ABIERTA)

Llegados a este punto, vale la pena reflexionar, a partir de la lectura de *Ojos y capital* (2015) de Remedios Zafra, sobre lo que implica no solo el proceso de visibilización y de escenificación —en este caso, de una autora—, sino, de forma más específica, del fenómeno generalizado y mediático de la “hipervisibilidad”, a partir de la acumulación de imágenes, en la actual sociedad *ocularcentrista*, como se destaca ya en el mismo título del ensayo. Asimismo, las palabras de Umberto Eco que actúan de epígrafe sirven de orientación para centrar la cuestión: “[...] actualmente, a medida que tantos luchamos con la manera de definirnos en el mundo moderno, existe una amenaza mayor que la pérdida de privacidad: la pérdida de visibilidad. En nuestra sociedad hiperconectada, muchos de nosotros solo queremos que nos vean” (5). De este modo, en sus páginas, se nos invita a revisar lo que implica lo que vemos y el valor que se le confiere, y a ser conscientes de cómo “[I]a visibilidad marca el valor social del excedente. De hecho, en la actualidad, no pocas veces opera como pago. No [...] solo a la vanidad del que comparte lo que hace buscando ojos [...] se valen del valor inmaterial de la visibilidad para acrecentar el prestigio en un trabajo reiterado, expuesto y público, que posteriormente generará negocio [...]” (58). Es decir, la visibilidad pretende capitalizar la operación de la exposición en su “[...] búsqueda de ‘reconocimiento’ que funcionará como posible estrato de influencia” (63). Es por este motivo que hay que ser conscientes de:

[...] la necesidad de época que marca “estar” para “ser”, para “ser visto”. [...] Memoria que mañana nos olvidará sacándose de entre los dientes los restos de nuestros píxeles para devorar lo último. Porque solo parece haber lugar para la voracidad del instante, como insaciable necesidad de *ahora*. Hoy el alimento de la máquina y del poder que la atraviesa es la demanda de actualidad que recolecta [...] Los de ayer quedaron viejos, *tweets* pleistocénicos, con las pieles envejecidas y blandas, como las zonas podridas de una manzana bajo un sol acelerado. (20)

De este modo, se puede llegar fácilmente a la “hipervisibilización” y, con ella, a la sobreexposición mediática, resultando así un efecto contraproducente. Sin embargo, en este borde, en este filo, parece moverse el proyecto literario y de autofiguración autorial de Wendy Guerra, consciente de los peligros de su equilibrismo. Así, para terminar, y volviendo al principio, en *Domingo de Revolución* (2016), en uno de “Los poemas de Cleo”¹⁶ que se adjuntan en el apéndice final, que se titula significativamente

¹⁶ Cabe decir que, de hecho, algunos de los poemas incluidos en esta sección final de *Domingo de Revolución* ya habían sido publicados anteriormente en *Ropa interior*, insistiendo más aún en esta confusión que ya se señalaba desde un inicio. De este modo ocurre con los titulados “Exceso de equipaje”, “Promenade por el museo personal” y “Palabra de esquimal”.

“Autoficción” (217-218), ya incluido como epígrafe al sexto capítulo de la novela (93), se apunta: “Todo esto es apócrifo, mi vida es autoficción, si escribo poesía, regreso a la idea inicial... [...] Todo es apócrifo y yo soy un personaje de un filme sin rodar, versión de mis deseos que ni siquiera lleva mi nombre”.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Amengual, Claudia. “A los 26 supe que tenía ojos verdes”. *Bogotá 39. Retratos y Autorretratos*. (Fotografías de Daniel Mordzinski). Eds. Cristina Fuentes La Roche y Rodolfo Mendoza. México D. F.: Almadía-Universidad Veracruzana-Hay Festival, 2012. 54-57.
- Arroyo, Yolanda. “Yolanda la Negra (Autorretrato de ficción)”. *Bogotá 39. Retratos y Autorretratos*. (Fotografías de Daniel Mordzinski). Eds. Cristina Fuentes La Roche y Rodolfo Mendoza. México D. F.: Almadía-Universidad Veracruzana-Hay Festival, 2012. 174-177.
- Bataille, Georges. “L’énigme de l’inceste”. *L’Érotisme*. [1957]. París: Éditions de Minuit, 2014. 207-228.
- _____. “L’interdit de l’inceste”. *L’Histoire de l’érotisme*. [1976]. París: Gallimard, 2015. 23-54.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.
- Capote, Truman y Avedon, Richard. *Observations*. Nueva York: Simon and Schuster, 1959.
- Chávez Castañeda, Ricardo, et al. *Crack. Instrucciones de uso*. México D. F.: Random House Mondadori, 2004.
- De Lima, Paolo. “Escritora cubana Wendy Guerra: Premio Bruguera de Novela”, *Zona de noticias*, 7 mar. 2006. <<http://zonadenoticias.blogspot.com.es/2006/03/escritora-cubana-wendy-guerra-premio.html>>. 15 nov. 2017.
- Donoso, José. *Historia personal del ‘boom’*. Barcelona: Seix Barral, 1984. [Segunda edición ampliada].
- Florence, Peter. “Mordzinski Bogotá 39”. *Bogotá 39. Retratos y Autorretratos*. (Fotografías de Daniel Mordzinski). Eds. Cristina Fuentes La Roche y Rodolfo Mendoza. México D. F.: Almadía-Universidad Veracruzana-Hay Festival, 2012. 12-13.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. [1997]. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- Fuentes La Roche, Cristina y Mendoza, Rodolfo, eds. *Bogotá 39. Retratos y Autorretratos*. (Fotografías de Daniel Mordzinski). México D. F.: Almadía-Universidad Veracruzana-Hay Festival, 2012.

- Fuentes Santos, Mónica. coord. *Hay. Crónica de un festival*. (Fotografías de Daniel Mordzinski). Madrid: Fundación Mapfre-Instituto de Cultura, 2008.
- Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio. Eds. *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 1996.
- García Ángel, Antonio. “Bogotá 40”. *Bogotá 39. Retratos y Autorretratos*. (Fotografías de Daniel Mordzinski). Eds. Cristina Fuentes La Roche y Rodolfo Mendoza. México D. F.: Almadía-Universidad Veracruzana-Hay Festival, 2012. 42-45.
- Gras, Dunia. “Können spanische Verlage noch immer als Brücke zwischen Lateinamerika und Europa gelten?. Der Fall Deutschland, ein Beispiel”. *Verlag, Macht, Weltliteratur: Lateinamerikanisch-deutsche Kulturtransfers zwischen internationalem Literaturbetrieb und Uebersetzungspolitik*. Ed. Gesine Müller. Berlín: Tranvia-Walter Frey, 2014. 205-222.
- Guerra, Wendy. *Platea a oscuras*. La Habana: Universidad de la Habana, 1987.
- _____. *Cabeza rapada*. La Habana: Letras cubanas, 1996.
- _____. *El mercenario que coleccionaba obras de arte*. Barcelona: Alfaguara, 2018.
- _____. *Todos se van*. Barcelona: Bruguera, 2006.
- _____. *Ropa interior*. Barcelona: Bruguera, 2008.
- _____. *Nunca fui Primera Dama*. Barcelona, Bruguera, 2008.
- _____. “Wendy Guerra, la escritora”. *SoHo*. Fotografías de Daniel Mordzinski. 14 ene. 2009. <<http://soho.co/mujeres/articulo/wendy-guerra-la-escritora/10007>>. 15 nov. 2017.
- _____. “Wendy Guerra”. *Interviú*. 26 ene. 2009. <<http://interviu.es/reportajes/articulos/wendy-guerra>>. 15 nov. 2017.
- _____. *Posar desnuda en La Habana. Anaïs Nin en Cuba*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- _____. “Padre y circo”. *SoHo* 133. Fotografías de Juan Camilo Palacio, 13 may. 2011. <<http://soho.co/historias/articulo/padre-y-circo/23164>>. 15 nov. 2017.
- _____. “Las ofensas suenan como pétalos sobre la nieve. ‘La hija en la jaula’”. *SoHo* 134. 13 jun. 2011 <<http://soho.co/historias/articulo/wendy-guerra-defiende-su-cuento-erotico-desnuda-en-soho/23504>>. 15 nov. 2017.
- _____. “Promiscuidad: memoria colectiva”. *Desnudos integrales. Miradas y memorias*. Casa América Madrid. 4 oct. 2011. <https://youtube.com/watch?v=IQw1z_HZ-8>. 15 nov. 2017.
- _____. “Retrato de mujer estrábica (no occidental)”. *Bogotá 39. Retratos y Autorretratos*. (Fotografías de Daniel Mordzinski). Eds. Cristina Fuentes La Roche y Rodolfo Mendoza. México D. F.: Almadía-Universidad Veracruzana-Hay Festival, 2012. 170-173.
- _____. *Posar desnuda en La Habana. Diario apócrifo de Anaïs Nin*. La Habana: Letras Cubanas, 2013.
- _____. *Negra*. Barcelona: Anagrama, 2013.

- _____. “Wendy Guerra nos regala su desnudez”. *SoHo-México*. Fotografías de Alberto Newton. 23 oct. 2014. <<http://sohomexico.com/mujeres/14/10/23/wendy-guerra-nos-regala-su-desnudez/>>. 15 nov. 2017.
- _____. *Domingo de Revolución*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- _____. “Wendy Guerra se desnuda ante el espejo”. *América TeVé*. <<https://www.youtube.com/watch?v=taE54f5JYAM&t=313s>>. 15 nov. 2017.
- _____. “Glamour y revolución”. *Cuba en la encrucijada*. Ed. Leila Guerriero. Barcelona: Debate, 2017. 153-171.
- Heinen, Sandra. “Das Bild des Autors. Überlegungen zum Begriff des ‘impliziten Autors’ und seines Potentials zur kulturwissenschaftlichen Beschreibung von inszenierter Autorschaft”. *Sprachkunst* 33 (2002): 329-345.
- Heinich, Nathalie. *Être écrivain. Création et identité*. Paris: La Découverte & Syros, 2000.
- Hernández, Claudia. “¿Claudia Hernández?”. *Bogotá 39. Retratos y Autorretratos*. (Fotografías de Daniel Mordzinski). Eds. Cristina Fuentes La Roche y Rodolfo Mendoza. México D. F.: Almadía-Universidad Veracruzana-Hay Festival, 2012. 58-62.
- “Le Monde lamenta la destrucción de fotografías de Daniel Mordzinski”. *El País*. 19 de marzo de 2013. <https://elpais.com/cultura/2013/03/19/actualidad/1363727950_173796.html>. 15 nov. 2017.
- Meizoz, Jérôme. “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor”. *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Comp. Juan Zapata. Medellín: Universidad de Antioquia, 2014. 85-96.
- _____. *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Traducción de Juan Zapata. Bogotá: Universidad de los Andes, 2015.
- Minchinela, Raúl. “Selfie, o contra-retrato”. *Leer*. 24 de febrero de 2014. <<http://revistaleer.com/2014/02/selfies-o-el-contra-retrato/>>. 15 nov. 2017.
- Mordzinski, Daniel. *Lumières du Sud. Portraits et récits d'écrivains d'Amérique Latine*. Paris: En Vues, 1999.
- _____. *El país de las palabras. Retratos y palabras de escritores de América Latina. 1980-2005*. Barcelona: Roca Editorial, 2005.
- _____. *Fotógrafo entre escritores. 30 años*. Madrid: Casa América, 2008.
- _____. *De tinta y luz. Una mirada al alma de las letras hispanoamericanas*. Madrid: Instituto Cervantes, 2010.
- Nead, Lynda. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. [1998]. Madrid: Tecnos-Alianza, 2013.
- Nettel, Guadalupe. “Biografía de una obsesión”. *Bogotá 39. Retratos y Autorretratos*. (Fotografías de Daniel Mordzinski). Eds. Cristina Fuentes La Roche y Rodolfo

- Mendoza. México D. F.: Almadía-Universidad Veracruzana-Hay Festival, 2012. 86-89.
- Neuman, Andrés. “Francamente Mordzinski”. *Bogotá 39. Retratos y Autorretratos*. (Fotografías de Daniel Mordzinski). Eds. Cristina Fuentes La Roche y Rodolfo Mendoza. México D. F.: Almadía-Universidad Veracruzana-Hay Festival, 2012. 38-41.
- Nin, Anaïs. *A Photographic Supplement to the Diaries of Anaïs Nin*. Nueva York: Harcourt, 1974.
- _____. *Henry and June. The Unexpurgated Diary (1931-1932)*. Nueva York: Harcourt, 1986.
- _____. *Incest. The Unexpurgated Diary (1932-1934)*. Nueva York: Harcourt, 1992.
- O’Neil, Paul. “Nudity”. *Life*. 13 oct. 1967: 107-108.
- Pérez Fontdevila, Aina. *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria, 2019.
- _____. y Torras, Meri. *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre autorías literarias*. Madrid: Arco Libros, 2016.
- Quintana, Pilar. “Autorretrato”. *Bogotá 39. Retratos y Autorretratos*. (Fotografías de Daniel Mordzinski). Eds. Cristina Fuentes La Roche y Rodolfo Mendoza. México D. F.: Almadía-Universidad Veracruzana-Hay Festival, 2012. 134-137.
- Regalado, Lorenzo. *Ruptura de comunicaciones*. [1992]. 1 oct. 2015. <<https://youtube.com/watch?v=IW8Xo0TjSlg>>. 15 nov. 2017.
- Roncagliolo, Santiago y Ramis, Lluçia. “Presentación de *Domingo de Revolución* (2016) de Wendy Guerra”. Casa Amèrica Catalunya. 4 may. 2016. <<https://youtube.com/watch?v=MtlnUo9rOwY>>. 15 nov. 2017.
- Stigger, Verónica. “Imagen verdadera”. *Bogotá 39. Retratos y Autorretratos*. (Fotografías de Daniel Mordzinski). Eds. Cristina Fuentes La Roche y Rodolfo Mendoza. México D. F.: Almadía-Universidad Veracruzana-Hay Festival, 2012. 166-169.
- Suárez, Karla. “Partir y recomenzar”. *Bogotá 39. Retratos y Autorretratos*. (Fotografías de Daniel Mordzinski). Eds. Cristina Fuentes La Roche y Rodolfo Mendoza. México D. F.: Almadía-Universidad Veracruzana-Hay Festival, 2012. 118-121.
- Zafra, Remedio. *Ojos y capital*. Bilbao: Consonni, 2015.
- Zamora, Adriana. “¿Anaïs Nin o Wendy Guerra?”. *14 y medio*. 20 may. 2014. <http://14ymedio.com/cultura/Anaïs_Nin-novela-francia-letras_cubanas-Feria_del_Libro_de_La_Habana_0_1558044185.html>. 15 nov. 2017.

Palabras clave: representación autoral, corpus-cuerpo, desnudez, hipervisibilidad

Recibido: diciembre 2017

Aprobado: diciembre 2018

