



**Identidad, “insilio” y política en el Régimen Cubano: reflexiones sobre *Todos se van* (2006)
de Wendy Guerra.**

Sofía Cardona Saldarriaga

Profesional en Estudios Literarios

Orientador: MSc Juan Carlos Jiménez Tobón

Universidad Pontificia Bolivariana
Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades
Estudios Literarios
Medellín, Antioquia, Colombia

2026

Identidad, “insilio” y política en el Régimen Cubano: reflexiones sobre *Todos se van* (2006) de Wendy Guerra.

Sofía Cardona Saldarriaga

El contenido de este documento no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o en cualquier otra universidad.

Firma del autor (es)



Sofía Cardona S.

Dedicatoria

A Cuba, aquella isla que me recibió en la niñez y me dio
aquello que solo se comprende bajo la sombra de sus escombros.

A Raúl, el rey que no volvió, y antes de morir me dijo:
“Princesita serás”.

Agradecimientos

Agradezco a mis padres Isabel Saldarriaga y Nerrizon Cardona por darme la libertad de estudiar las letras desde que soy pequeña, por dejarme habitar mis propias preguntas, por abrirme un lugar donde pude irme haciendo, y sobre todo les agradezco por haber caminado conmigo estos 5 años de carrera universitaria. Sé que no ha sido fácil.

Agradezco a Lina Marcela por ser mi maestra desde que tengo uso de razón, por ser ejemplo de libertad y fuerza, por leerme y corregirme con tanto cariño. Hay un poco de ella en estas páginas.

Agradezco a todos los amigos que me han acompañado durante estos años, algunos ya no están, pero muchas de nuestras charlas nutrieron mi entendimiento y me permitieron crecer como persona, amiga, estudiante y simplemente como caminante de la vida.

Agradezco a la universidad, porque, aunque hoy mi presencia en ella es menos constante, me brindó clases y profesores que llevaré conmigo para siempre. Le agradezco por presentarme al profesor Juan Carlos Jiménez, quien dirigió con paciencia este trabajo. También hay un poco (mucho) de él y de sus clases aquí escritos.

Tabla de contenido

Resumen.....	6
Abstract.....	7
Introducción.....	8
Capítulo 1: Relaciones entre el régimen totalitario y el arte: los casos de Kundera y el Régimen Checo, Liliana Heker y la Dictadura Argentina y Alberto Méndez y la dictadura Franquista.....	12
Capítulo 2: Arte y régimen cubano: los casos de Antonia Eiriz (1964), Heberto Padilla (1970) y Daniel Díaz (1991)	36
Capítulo 3: Identidad e individualidad durante el Régimen Castrista en <i>Todos se van</i> (2006) de Wendy Guerra.....	76
Conclusiones.....	130
Referencias.....	144

Resumen

En los contextos de regímenes totalitarios, la relación entre identidad, individualidad y política se ve profundamente tensionada, afectando las formas en que los sujetos se perciben y se construyen a sí mismos. A partir de un recorrido por diversas obras literarias y artísticas, se pone en evidencia cómo la represión política incide en la subjetividad, generando procesos de pérdida, transformación y resistencia identitaria.

En este marco, la articulación entre la noción de identidad, el Giro Afectivo y el concepto de “insilio” permite comprender el papel de las emociones, la memoria y la censura en la configuración de la experiencia individual. Desde allí, la lectura de *Todos se van* (2006) de Wendy Guerra revela la escritura íntima como un espacio de afirmación subjetiva, en el que la identidad se construye en constante tensión con las imposiciones ideológicas. Esto muestra que, incluso bajo condiciones de control, la subjetividad persiste como forma de resistencia.

Abstract

In the context of totalitarian regimes, the relationship between identity, individuality, and politics becomes deeply strained, shaping the ways in which subjects perceive and construct themselves. Through an examination of various literary and artistic works, this study highlights how political repression impacts subjectivity, giving rise to processes of loss, transformation, and identity-based resistance.

Within this framework, the articulation of identity, the affective turn, and the concept of “insilio” allows for an understanding of how emotions, memory, and censorship shape individual experience. From this perspective, a reading of *Everyone Leaves* by Wendy Guerra (2006) reveals intimate writing as a space of subjective affirmation, in which identity is constructed in constant tension with ideological impositions, demonstrating that even under conditions of control, subjectivity persists as a form of resistance.

Introducción

A lo largo del siglo XX, la consolidación de diversos regímenes totalitarios y dictaduras produjo profundas transformaciones en la relación entre el individuo y el poder político, afectando de manera directa las formas de construcción de elementos propios de los seres humanos, como la identidad, la subjetividad y así mismo, la expresión o pulsión artística. En estos contextos, el arte y particularmente la literatura se convirtieron en un espacio privilegiado para poner en tensión y en duda las imposiciones ideológicas del Estado, permitiendo a los autores explorar los límites entre la experiencia individual y las estructuras de dominación colectivas. Así, las producciones literarias surgidas bajo regímenes represivos no solo funcionan como testimonios históricos, sino también como escenarios de reflexión crítica sobre como en contextos de represión el individuo atraviesa pérdidas, y así mismo reconstrucciones de elementos propios de su individualidad, generando así, una resistencia de la identidad frente al control político.

Partiendo de este marco general, la presente investigación se aproxima inicialmente a diversas obras literarias, realizadas en contextos de represión política en el mundo, las cuales presentan la relación conflictiva existente entre los regímenes totalitarios y la subjetividad del individuo/artista, poniendo especial atención en los procesos de transformación identitaria que emergen bajo condiciones de censura, vigilancia y violencia simbólica o material. Esto con el fin de comprender como la escritura ha funcionado como dispositivo de memoria, resistencia y elaboración subjetiva frente a sistemas de control ideológico. Este recorrido permite establecer un horizonte comparativo desde el cual situar posteriormente el caso concreto de Cuba, cuya singularidad histórica y política configura un escenario particularmente fértil para examinar las relaciones entre literatura, individualidad, identidad, afectos y política. Para ello, se examinan tres

casos literarios situados en contextos históricos distintos pero atravesados por problemáticas comunes: *La broma* de Milan Kundera (1929-2023), vinculada al régimen checoslovaco; *El fin de la historia* de Liliana Heker (1943), inscrita en la experiencia de la dictadura militar argentina; y *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez (1941-2004), novela centrada en la posguerra franquista española. A través de estas obras, la investigación indaga como la literatura articula respuestas estéticas frente a la imposición ideológica, evidenciando formas de pérdida de identidad, afectividad política y exilio interior, o llamado en este trabajo como “insilio”.

El análisis se sustenta en un dialogo que intenta integrar perspectivas filosóficas, culturales y literarias. En primer lugar, se aborda la noción de identidad desde reflexiones filosóficas que permiten comprender la crisis del sujeto bajo sistemas totalitarios; posteriormente, se incorpora el marco del Giro Afectivo para examinar el papel de las emociones y la memoria en la configuración de la experiencia política; finalmente, se recurre al concepto del “insilio” como categoría crítica para pensar las formas de exclusión y silenciamiento que ocurren sin desplazamiento físico del individuo. Estas herramientas teóricas, permiten establecer puentes entre contextos europeos y latinoamericanos, evidenciando puntos en común y continuidades en las formas de control político sobre las subjetividades de los seres.

En un segundo momento, el estudio se centra en Cuba durante la segunda mitad del siglo XX, atendiendo a la producción artística y literaria de autores que, desde distintas posiciones estéticas y vitales, han reflexionado sobre la experiencia de vivir bajo el régimen revolucionario. A través de estas voces se evidencian problemáticas recurrentes como la censura, el desplazamiento tanto físico como simbólico y las tensiones entre pertenencia colectiva y autonomía personal, elementos que permiten comprender la emergencia de categorías críticas

como el “insilio”. En este segundo apartado, se estudiarán 3 diversas formas de arte en Cuba, para ejemplificar la relación conflictiva entre el régimen y el artista. El primer caso corresponde al de Antonia Eiriz (1929-1995), pintora cubana, para luego ir al caso Padilla, del poeta Heberto Padilla (1932-2000) con su poemario *Fuera del Juego* (1968), para terminar con la película *Alicia en el pueblo de Maravillas* (1991) del director Daniel Díaz (1948).

Este recorrido conduce finalmente al objeto central de la investigación: la novela *Todos se van* (2006) de Wendy Guerra (1970). Escrita en forma de diario, la obra narra la vida de Nieve Guerra desde la infancia hasta la adultez temprana, ofreciendo una mirada íntima sobre la realidad cubana en el marco del Régimen Castrista. A través de la escritura diarística la novela pone en escena la manera en que la experiencia política atraviesa la vida cotidiana, configurando afectos, memorias y procesos de subjetivación. El análisis propuesto examina cómo, en esta obra, la relación entre individualidad y política se articula mediante la construcción identitaria de la protagonista en tres dimensiones fundamentales, tales como su condición de mujer, de hija y de artista. Estas posiciones no solo determinan su modo de habitar el mundo, sino que complejizan su relación con el régimen al situarla en un espacio de constante negociación entre obediencia, resistencia y búsqueda de autonomía. Así, los afectos como la nostalgia, el dolor, la pérdida y el deseo de libertad operan como registros sensibles desde los cuales se manifiestan las tensiones entre la vida privada y las imposiciones ideológicas.

En este sentido, la hipótesis que guía el trabajo sostiene que la novela evidencia como las subjetividades individuales, lejos de quedar anuladas por el sistema político, emergen como espacios de conflicto y al mismo tiempo de resistencia. El diario de Nieve Guerra permite observar el proceso mediante el cual la identidad se construye en medio de restricciones sociales y políticas,

revelando el carácter performativo de la escritura como acto de afirmación personal frente a un contexto tan totalizante y abrazador como el Régimen Castrista. De este modo, la investigación busca demostrar que *Todos se van* no solo constituye un testimonio literario sobre la experiencia cubana, sino también una reflexión crítica sobre la relación entre literatura, actividad e identidad en contextos de represión política. Al situar la experiencia íntima en diálogo con la historia colectiva, la novela abre nuevas posibilidades de lectura para comprender como la literatura latinoamericana ha pensado la subjetividad como un espacio donde lo político se inscribe profundamente en la vida individual.

Capítulo 1: Relaciones entre el régimen totalitario y el arte: los casos de Kundera y el Régimen Checo, Liliana Heker y la Dictadura Argentina y Alberto Méndez y La dictadura Franquista.

Durante el siglo XX, y tras conocer sucesos históricos importantes en el mundo, que han desembocado en regímenes totalitarios, como el Stalinismo en la Unión Soviética, la dictadura española franquista, el nazismo en Alemania, entre otros, se han visto diversos procesos políticos, que inician y crean una relación tensa entre estos mismos regímenes y la individualidad e identidad de los seres humanos, específicamente de los artistas. Estos, mediante el uso de sus limitadas libertades, han encontrado formas para oponerse a tales imposiciones políticas que se presentan en sus respectivos países, por medio de la expresión artística.

Siendo así, buen número de expresiones artísticas, como lo es la literatura, el cine, el teatro e incluso la música han estado totalmente marcadas por las experiencias y el relacionamiento de los autores de dichas obras con sus respectivos regímenes totalitarios, los cuales ocupan el espacio artístico por imposición, demostrado en distintas realidades políticas. Estas sociedades obligan a los artistas a abandonar muchas de sus libertades, pero sin dejar de lado la búsqueda por un mejor porvenir. A partir de esto, se plantearán algunos casos en el mundo, como lo son *La broma* (1967) de Milan Kundera, por medio de la cual se estudiará el concepto de la identidad; *El fin de la historia* (1996) de Liliana Heker, novela que servirá para tender puentes con la noción del Giro Afectivo; y *Los girasoles ciegos* (2004) del español Alberto Méndez, para ampliar el concepto del “insilio”. Estas novelas tendrán como objetivo ejemplificar esta relación conflictiva entre los artistas y los regímenes totalitarios, poniendo la lupa sobre la pérdida de individualidad e identidad. Esto funciona en gran medida, para examinar el papel que han cumplido las diversas subjetividades

y libertades del individuo/artista, las cuales se presentan como contrarias a las imposiciones del régimen.

Pérdida de identidad y régimen totalitario: *La broma y la solemnidad soviética.*

Tsvetan Todorov en su libro *El triunfo del artista* (2017) comenta que la revolución rusa, la cual tuvo lugar en 1917, representa uno de los episodios cruciales del siglo XX, ya que dio origen al primer estado totalitario de la historia luego de la consolidación del partido comunista, el cual en 1930 con Iósif Stalin instruyó un control absoluto sobre todas las facetas de la vida rusa, incluso en las relaciones sociales y privadas de las personas. Siendo así, Todorov crea a partir de esto un importante entrelazamiento del artista con el régimen ruso. Aunque esta relación al inicio no se presenta conflictiva, ya que algunos artistas de las vanguardias florecieron en 1917 luego de la Revolución Bolchevique, como, por ejemplo, el pintor Vasil Kandinski, pero con la llegada del Stalinismo en 1924, la figura del artista pasa a ser totalmente subyugada por la norma. Dice así Todorov:

Esta codificación de la práctica del disfraz podría entenderse como un elogio del artista creador, pero sucede que el papel de fabricante de ilusiones está reservado al líder político, y que los artistas profesionales deben contentarse con el de simples intérpretes. La importancia de esta doctrina supera ampliamente el ámbito estético. (Todorov 21)

Con respecto a lo anterior, y a miras de la realidad artística durante la revolución soviética que presenta Todorov, es posible comenzar a rastrear esta posible pérdida de identidad, por la cual pasan los artistas durante el drama de los hechos que preceden a cualquier régimen totalitario, no

solamente el presentado en la URSS. Menciona así, el autor búlgaro más adelante: “No sólo en las artes, sino en toda la vida social del país, debe sustituirse la realidad por una ficción, construida según las instrucciones formuladas por el partido” (Todorov 21).

Este somero estudio da paso para poner lupa, sobre lo que será, el primer caso que habrá de demostrar la relación identidad/régimen, el cual corresponde al del autor checo Milan Kundera (1929-2023), más específicamente, con *La broma* (1967), en la cual se exploran temas como el poder, la política y la naturaleza humana, a través de un grupo de jóvenes en Checoslovaquia, durante la época comunista (años 50's). Esta novela, aborda la historia de Ludvik Jahn, un joven checoslovaco cuya vida cambia drásticamente debido a una broma, la cual en un inicio parece inofensiva, pero que desata con el paso de los días enormes consecuencias para este personaje. Esta broma es realizada inocentemente por medio de una carta escrita a su amiga y enamorada Marketa, en la cual “se burla” de la ideología comunista y de la rigidez que domina la sociedad en este momento, lo cual para las demás personas e incluso por su amiga es interpretada como una ofensa política. A partir de esta broma, Ludvik experimenta una pérdida de identidad, ya que termina siendo víctima de una estructura de poder que le priva de su libertad, marcando su vida de forma irreversible, ya que en un régimen tan solemne y serio una broma como estas no era permitida, ni siquiera bajo la privacidad de una carta entre amigos.

Esta broma entonces es la que le da, podríamos decir, el rumbo a la novela, ya que esta, en sí misma, lleva consigo una serie de consecuencias para el protagonista, las cuales experimenta a lo largo de los años. Su vida entonces se comienza a ver marcada por el exilio, y así mismo, por el resentimiento hacia sus amigos de la juventud, los cuales consideraba como “camaradas”, ya que

a medida que pasa el tiempo estos se ven envueltos en complicaciones referentes al régimen, difuminando su imagen de “amigos” o incluso de “aliados”.

Para comenzar con el análisis de la identidad y la pérdida de sí mismo en la novela de Kundera, es necesario definir lo que se entiende y se entenderá alrededor de la investigación como *identidad*. Para esto se plantearán definiciones desde el punto de vista filosófico y psicológico, con el filósofo canadiense Charles Taylor, el cual define en su artículo “Identidad y reconocimiento” (1996) que la identidad se entiende como aquello que traza el horizonte de la moral en cada uno de los seres humanos, ya que, es a partir de esta misma identidad que se entiende lo que es más o menos importante, lo que atañe al ser profundamente, y lo que resulta menor. Taylor menciona que la identidad y así mismo la identificación, es lo que sitúa a los seres humanos en un campo social, o en lo que él llama como un catálogo, sea bien en el trabajo, en la familia, en la ciudad, entre otros. Por lo tanto, y como se mencionó anteriormente, la identidad sitúa al ser en un paisaje moral, y entre todas las posiciones (entre ellas la política) le otorga una al ser, colocándolo en un lugar, para evitar el no lugar. Así mismo, Taylor menciona con respecto a la pérdida y a la falta de identidad que: “Sin identidad estable nos sentimos al borde de la crisis, y no sólo muy desgraciados, sino también incapaces de funcionar con normalidad. Los momentos en los que se corre el riesgo de perder la identidad se definen como momentos de crisis” (Taylor10). Esta definición permite, entonces, estudiar el caso del escritor checo entendiendo la pérdida de la identidad como un punto de quiebre importante para los seres humanos, y más cuando se da por las distintas imposiciones de un régimen político.

Aquí entonces aparece un vínculo entre identidad e ideología, aquello que les da una solemnidad a las posiciones ético/políticas de Ludvik, Algo que contrasta con el humor, ya que

esta ideología es seria, hasta el punto en el que se da la vida por ella y por las causas que cobija, lo que limita el ejercicio de la broma (anti solemne) como representación de libertad y de crítica.

Como primer elemento es posible ver a la broma realizada por Ludvik como un punto de quiebre, ya que en primera instancia las bromas para dicho personaje representan una parte de su personalidad y por lo tanto de su identidad, pues, en repetidas ocasiones, él mismo aclara que, por medio de dichas bromas se desenvolvía de mejor manera, no solo en su vida diaria, sino también con Marketa, pues era su forma de impresionarla.

Esta broma entonces representa, ir en contra de la “solemnidad” del régimen, aunque nunca es realizada con intención de crear una enemistad con el partido, o sea, que la identidad aquí tiene dos caras, una más asociada al carácter y la personalidad y otra más asociada a los valores comunes y colectivos. Dicho esto, lo que parece como una simple carta o postal en la que se presenta una ironía política, sería el inicio de la pérdida de identidad del personaje, ya que la respuesta del Partido ante tal “broma” coloca al personaje en una situación de exilio forzado, perdiendo en primera instancia lo que podríamos llamar como “identidad de patria”. Es a partir de esto que Ludvik no solo se despoja de su lugar de ciudadano, sino también de su papel como estudiante, amigo, e incluso amante. Sus distintos papeles, los cuales desempeñaba en su vida se ven sustituidos por ciertos tipos de etiquetas impuestas por el régimen, que no lo dejan en un lugar muy favorable frente al Partido, reduciendo incluso toda la humanidad de Ludvik a un solo rol en el cual se reducen tanto sus matices y su propia humanidad, a ser únicamente un “enemigo”. Dice así: “Comencé a comprender que no habría fuerza capaz de modificar esa imagen de mi persona que está depositada en algún sitio de la más alta cámara de decisiones sobre los destinos humanos;

comprendí que aquella imagen (aunque no se parezca a mí) es mucho más real que yo mismo; que no es ella la mía sino yo su sombra” (Kundera 59)

Taylor (1996) menciona, que los individuos se identifican por sus relaciones de grupo, ya que la identidad al constituir un horizonte moral es de proveer que las distintas personas se definan en parte por las lealtades morales, pero también universales, como, por ejemplo, en el caso de Ludvik como comunista, pero también es normal que las personas se alineen a menudo en torno a donde pertenecen históricamente. Por lo tanto, a partir de esto, es posible comprender que al Ludvik perder de cierta forma su identidad política, pierde su identidad propia, la cual en el partido comunista parece no existir, ya que constantemente se le llamaba la atención por sus “restos de individualismo”. Lo cual, da a entender fácilmente que el ser humano, al presentarse como simpatizante de algún partido o de algún régimen totalitario, debe corresponderle una fidelidad no solo física y moral, sino también ideológica.

La falta de identidad también se observa en el tratamiento que los personajes hacen de sí mismos dentro del contexto en el que las normas sociales y políticas son opresivas para el ser. En este caso, Ludvik, tras recibir su “castigo”, pasa de ser un joven que se siente parte de algo que consideraba importante, lo cual lo llenaba de promesas, a un hombre marcado por el resentimiento y la desilusión. Su vida, entonces, ya no se define por sus deseos y los del partido, sino por el impacto imprevisto de una broma que se convierte en el centro de su existencia y de su identidad. Todo esto, genera en Ludvik una lucha interna, que refleja la gran fuerza del entorno sobre él, forzándolo a una redefinición de su persona. Aquí es donde se ve reflejada la pérdida de identidad como sentirse al borde de la crisis, que mencionaba Taylor. Dice así Ludvik: “Comprendí que el

hilo que me había mantenido atado al partido y a los camaradas, se me había escapado irremisiblemente de las manos. Me encontré fuera del camino de mi vida” (Kundera 61).

Otro aspecto importante para recalcar en *La broma* es la lucha interna de Ludvik por recuperar su identidad, pues, aunque experimenta una profunda alienación, también se ve una lucha constante por rescatar aquello que siente que es en su interior. Por ejemplo, en él, se ve una búsqueda de redención y la posibilidad de volver a ocupar un lugar socialmente hablando, aunque constantemente, sus intentos parecen en vano. Sin embargo, sus intenciones por encontrar la verdad personal frente a una sociedad que solo parece demandar conformidad y lealtad es una constante en la novela, lo cual demuestra aún más, la lucha por mantener la individualidad e identidad a pesar de todas las presiones que la sociedad, el partido, e incluso sus amigos le demandan.

Esta búsqueda por recuperar la identidad se encuentra muy marcada por la pérdida de las relaciones personales, por ejemplo, la amistad de Ludvik y Jaroslav, personaje que representa ciertos aspectos de la vida en la sociedad comunista checoslovaca, como por ejemplo el conformismo y la incapacidad de resistir al régimen, lo cual fractura enormemente dicha amistad. Los personajes parecen ya no reconocerse, ya que, como es sabido, en dicho régimen sus vidas están definidas por sus roles en el mismo régimen y por las diversas circunstancias que han sido impuestas en el contexto político, más que por una verdadera compaginación personal. Así mismo, la broma inicial de Ludvik y sus consecuencias, son una muestra de cómo las relaciones humanas pueden verse transformadas o destruidas en cuanto el individuo pierde aquello que consideraba como su identidad, perdiendo así, lo que lo hacía ser “especial” (su compromiso con el partido) bajo la presión del entorno.

A partir de este relacionamiento con los que se consideran iguales, o pertenecientes a un mismo grupo, Taylor menciona (1996):

Existe, por tanto, un juego recíproco entre la identidad en los dos planos. La pertenencia al grupo proporciona retazos importantes de la identidad de los individuos y, al mismo tiempo, cuando hay suficientes individuos que se identifican de modo muy sólido con un grupo, éste adquiere una identidad colectiva a la que subyace una acción común en la historia. (Taylor 15).

Según esto, es posible entender cómo la pérdida de identidad de Ludvik, lo separa de los demás individuos, ya que, al parecer todos compartían una identidad regida por los mismos estándares y querer. Por lo tanto, el protagonista de la novela, al sacar rasgos de su identidad personal percibe una desconexión total con sus demás compañeros, e incluso con los ideales políticos de su país, hasta el punto, de negarle el sentido y la significación de sí mismo y del mundo, experimentando incluso una deshumanización por parte de la ideología de la cual se sentía parte. “Sin embargo, no estaba dispuesto a rendirme. Pretendía realmente cargar con mi desemejanza; seguir siendo aquel que habían decidido que no era” (Kundera 59)

El Giro Afectivo en *El fin de la historia* (1996)

El fin de la historia (1996) de la escritora argentina Liliana Heker (1943) es una novela que narra la historia de una activa militante revolucionaria llamada Leonora Ordaz, la cual, tras un sinfín de sucesos como militante, acaba siendo secuestrada y torturada, ingresando así en el infierno de la represión ilegal perpetrada por la última dictadura militar argentina, la cual tuvo lugar entre 1976 y 1983, también conocida como Proceso de Reorganización Nacional. Así mismo, explora la complejidad de las relaciones humanas, las subjetividades y las percepciones de los individuos con respecto a un acontecimiento en común: la dictadura argentina y sus represiones.

La obra sitúa su comienzo con Diana Grass, narradora de la obra y amiga de Leonora, la cual está evocando constantemente recuerdos del colegio, de la casa, de sus amigos, entre otros, luego de la desaparición de su amiga. La novela entonces se encuentra escrita por una persona desde el lugar de la ausencia, evocando a su amiga, que ahora ya no está. Por lo tanto, gran parte está medida y atravesada por la nostalgia, sentimiento que también se verá amarrado a la rabia y a la impotencia, modificando su relación con el mundo a través de los afectos.

Diana y Leonora se presentan como amigas desde la infancia, pero al llegar a la adolescencia ambas toman caminos diferentes; Diana se dedica a la escritura y Leonora se introduce en el mundo de la revolución, como militante de izquierda en contra de la dictadura. La historia de ambas se vuelve a unir, gracias a la desaparición de Leonora en 1971, ya que, Diana conmocionada por este suceso, cree posible el camino de la novela para explicar la parábola de Leonora, la cual es también la de toda una generación. Es a partir de este momento que la novela se vuelve una convergencia entre muchos temas, como lo son la vida personal de ambas mujeres y temas sociales, como lo son la desaparición forzada, la censura y la represión individual y cultural, entre otros. Dice así María Elena D’Alessandro en su artículo “*El fin de la historia de Liliana Heker: La dictadura como memoria en el Buenos Aires del presente*” (2015), sobre la novela:

Es una historia de militancias y de separaciones; del fin de los ideales de la izquierda de los años sesenta y setenta; de pérdidas humanas y materiales; de familias rotas, separadas, fragmentadas o corrompidas; es el relato del horror en un juego de luz y sombra; pero es sobre todo la incapacidad del olvido sobre cómo pasaron las cosas y las consecuencias para los que sobrevivieron, bien porque no se implicaron, bien

porque pactaron con el poder, bien porque se alejaron o simplemente simularon no saber. (D’Alessandro 85)

Dicho esto, en la novela hay una representación del dolor colectivo, puesto que, aunque a simple vista la historia más fatídica fue la de Leonora, todos ocupan en algún momento el lugar de víctimas, ya sea participando activamente como militantes políticos contra la dictadura o estando al margen de esta, como es el caso de Diana. Esto es presentado por D’Alessandro en la anterior cita.

Luego de realizar una somera síntesis de la novela y sus temas principales, es posible hacer un entrelazamiento entre dicha historia y la teoría del Giro Afectivo, un enfoque, no solo en los estudios literarios, sino también filosóficos, que propone la importancia de las emociones y los afectos en la experiencia humana a la hora de comprender el mundo. Estos estudios aportan un cambio en la forma en que se abordan distintos temas, como lo son la subjetividad, la emoción y el cuerpo, alejándose de concebir esto solo por medio de enfoques racionales o cognitivos. Estas emociones y afectos, según dicha teoría, configuran un papel fundamental en la constitución de la identidad, la experiencia y las relaciones sociales, ya que no solo afectan a los individuos de manera interna, sino que también tienen un gran impacto sobre las estructuras sociales, culturales y, en el caso de la novela de Heker, también políticas.

Según Alí Lara y Giazú Enciso Domínguez, en su artículo “El Giro Afectivo, The Affective Turn” (2013), comienzan referenciando a Monica Greco y Paul Stenner con su libro *Emotions: a social science reader* (2008), en el cual desarrollan una de las explicaciones más útiles sobre el nacimiento del Giro Afectivo, ya que, para ellas, el giro es la reacción de los académicos

a una emocionalización de la vida pública y los sectores que la conforman. Con esto se refieren al importante papel de las emociones en la transformación de las esferas de la vida pública. Dicho esto, Lara y E. Domínguez definen el concepto así: “Podríamos resumir el Giro Afectivo como un cambio en la concepción del afecto que ha venido a modificar la producción de conocimiento y la lógica misma de las disciplinas” (Lara, E. Domínguez 102).

Dicho esto, el Giro Afectivo se ha definido gracias al interés de “emocionalizar” la vida pública, y el esfuerzo por configurar las distintas producciones de conocimiento encaminado a profundizar aún más en dicha emocionalización, tal y como se presenta en la siguiente cita:

Los estudios del afecto y el giro afectivo representan un marco de comprensión diverso y con múltiples posibilidades para el abordaje de la vida social. Por un lado, la vida pública de los afectos y sus posibilidades dan cuenta de los cambios en la estructura social; por el otro la vida subjetiva y la experiencia individual y corporal que se ha establecido en los últimos años son una forma para explicar la relación entre el individuo y los procesos sociales. (Lara, E. Domínguez 115)

Al definir resumidamente lo que se entiende y se entenderá en el presente trabajo como Giro Afectivo, es posible comenzar a trazar relaciones entre dicha teoría y la novela de Heker, ya que, hay una dimensión sociopolítica con la dictadura y, a la vez, una dimensión privada que atiende a lo afectivo y emocional de los personajes. Dicho así, casi todos los movimientos de los personajes están encaminados por los afectos, ya sea por la pérdida, la ilusión, el amor, la pasión, entre otros, los cuales se hacen muy presentes en Diana y Leonora, aunque de diversas maneras. Estas emociones que salen a relucir en la vida pública, y más en un contexto como el de la

dictadura, se hacen totalmente políticas, ya que pueden significar un cambio en la vida de ambas mujeres, tanto en la vida de Diana, que vive el secuestro de su amiga como una forma de resistencia a la dictadura; y en la de Leonora, que vive sus emociones marcadas por la violencia y la tortura.

Diana, en casi toda la novela, aborda las emociones, sentimientos y las distintas subjetividades de los personajes, especialmente con temas como el tiempo y la memoria, ya que el presente se resignifica con los recuerdos del pasado. Así lo presenta, suscitando siempre los recuerdos para mostrar la gestación del sentimiento revolucionario en ella y en sus compañeros de colegio, entre ellos Leonora: “La embriaguez de la lucha sumándose a la del vino dorado de la adolescencia [...] Porque una vez que uno ha probado tempranamente ese vino ya no puede, ya no quiere renunciar a él” (Heker 17). Lo anteriormente citado, se encuentra marcado por emociones como la melancolía, la pasión y el amor por una causa, lo cual Diana ejemplifica con la metáfora del vino y la embriaguez.

Estas experiencias con los afectos y las subjetividades de los personajes configuran su propia experiencia a lo largo del tiempo. Así mismo, Diana constantemente está mirando hacia su pasado, reflexionando sobre las decisiones y eventos que marcaron su vida y la de su amiga Leonora. Por lo tanto, lo relatado está teñido por sentimientos de la protagonista que le hacen evocar las etapas de su vida. Es a partir de estas emociones que experimenta cambios en sus ideales y pensamientos, y es gracias a esto que ocurre un tipo de crisis afectiva en ella, al tratar de darle sentido y explicación a los eventos que han marcado su historia. Así lo expresa Diana, al evocar el recuerdo de Leonora y su desaparición, cosa que la afecta en gran medida: “Y se lo preguntará hasta darse vuelta ella misma del revés, a ver si descubre en sí misma que hay una cadena de acontecimientos, una singular combinación de palabras recibida que te diseñan de un modo único

e inmutable. *¿O es que tal vez en cualquiera de nosotros anida el salvador, o el criminal, o el traidor, y sólo hace falta la oportunidad justa para que salte?*” (Heker 31)

La anterior cita se encuentra vinculada con un momento en específico de la novela y, por lo tanto, hay un problema afectivo que atraviesa a Diana, lo cual la lleva a una meditación en torno a la identidad y es a partir de esto que asume una reflexión social, ya que al pensar su vida con base en lo que vivió con Leonora y en los afectos que tiene con ella, se determina su ausencia y la sed por explicarse a sí misma sus propias emociones y sentimientos. Es partir de esto que se va creando una idea o posición social y política en Diana: la oposición al régimen.

También en la anterior cita, es posible vislumbrar algunas de las preguntas que se hace Diana con respecto a su pasado y a su presente, ya que al evocar constantemente lo sucedido en tiempos anteriores, ella intenta explicar lo que le sucede en la actualidad, aunque las emociones y los afectos sentidos en el pasado ya no correspondan con los de su realidad. Dice así Antonio Damasio, en su texto *En busca de Spinoza* (2005), el cual alude a una memoria emocional, desencadenante, creando una articulación entre emociones, sentimientos y memoria personal: “Con ayuda de una memoria autobiográfica, la conciencia nos proporciona un yo enriquecido por la propia experiencia individual” (Damasio 250).

Dicho así, en la teoría del Giro Afectivo, se argumenta que los afectos no son solo respuestas ligadas a la emoción, sino que también configuran las relaciones interpersonales y así mismo la percepción del mundo que se habita, asunto muy importante en la novela de Heker, ya que Diana intenta comprender sus propias emociones, las cuales marcaron su relación con el entorno y sus habitantes, especialmente en lo que refiere a la amistad y la esfera social y política de la Argentina de dicho momento. Con respecto a lo anterior, Leonor Arfuch en su artículo “El

“Giro Afectivo”. Emociones, subjetividad y política” (2016) hace una compilación de diferentes textos y posturas sobre la teoría del Giro afectivo, entre las cuales se encuentra la escritora inglesa Sarah Ahmed, con su libro *The cultural politics of emotion* (2004). Arfuch, con respecto a la perspectiva de Ahmed, menciona: “En su perspectiva, las emociones no son estados psicológicos sino prácticas sociales y culturales, no suponen una autoexpresión que se vuelca hacia afuera (in/out) sino más bien se asumen desde el cuerpo social (outside/in), en tanto son las que brindan cohesión al mismo” (Arfuch 251)

Dicho esto, es posible resaltar que las emociones también crean un mapa político a veces peligroso; el asco asociado a la antinmigración, la política de un “nosotros” versus a la de un “ellos”, el orgullo como manera de justificar la violencia y el nacionalismo, entre otros. La política entonces moviliza emociones y en ocasiones, puede hacer creer a las personas que estas son meramente personales. Como dice Ahmed, las emociones circulan, no se encuentran completamente en el sujeto como dice la psicología, ni tampoco en la sociedad tal y como lo dice el que es considerado el padre de la sociología, Durkheim. Por lo tanto, siempre habrá emociones en movimiento, lo cual tiene un estrecho parecido a la ideología, ya que está es la que se encarga de movilizar dichas emociones, las cuales pueden ser muy enmascaradas, pues se esconden en ocasiones bajo ideales y promesas. Las emociones que pueden nacer bajo esto vehiculan afectos que aparentemente son positivos. Aquí, es donde aparentemente se relacionan las emociones y lo político.

Como se mencionó entonces, al principio, los afectos se encuentran presentes en la dimensión no solo privada y subjetiva, sino también en la pública, lo cual influye en la comprensión de la vida social, destacando así la interacción entre los procesos sociales y la

experiencia individual, especialmente desde una perspectiva corporal y emocional. Esto se encuentra muy presente en la obra de Heker, abordando el impacto de los procesos emocionales y subjetivos que pueden hacerse presentes en la vida de habitantes de una dictadura, hasta el punto, que las emociones de ambas protagonistas moldean la percepción de la realidad, pero al mismo tiempo están influidos por el contexto social y político que se desarrollan en determinado momento. Habla así Diana, al intentar comprender de dónde han venido sus sentimientos, los cuales, de alguna forma, cambiaron su realidad con el paso del tiempo: “¿Qué zona de sentimiento se encendió para siempre en mí? ¿Cómo hice para reconocer, detrás de los hechos, todo el espanto y toda la tristeza que anidan en una palabra que aún no me interesaba, la palabra *injusticia*?” (Heker 126)

Los afectos, tanto a nivel individual como colectivo, se entrelazan en la narración para reflejar una reconexión con la historia personal y colectiva de Diana. A nivel individual, sentimientos como la nostalgia, el dolor y la pasión se manifiestan en ella, mientras que, a nivel colectivo, estos se ven representados en la dictadura. Además, sus emociones relacionadas con la pérdida, el secuestro y la tortura de Leonora, como el dolor, el arrepentimiento y la culpa, no solo emergen con intensidad, sino que también estructuran su manera de comprender su propia historia, lo cual representa una forma de acercarse a lo que proponen Alí Lara y Guazú E. Domínguez y, por otro lado, Sarah Ahmed por medio de Leonor Arfuch: los afectos influyen en la experiencia subjetiva e individual y en los procesos sociales y colectivos.

Estos procesos políticos y las estructuras sociales influyen en la vida emocional y afectiva de Diana y Leonor, ya que al final de la novela ambas modifican su relación con el mundo, luego de un sinfín de acontecimientos y emociones. Esto se ve muy marcado en el caso de Diana, ya que

luego de perder a Leonora, de escribir sobre ello y de enfrentarse a su memoria, su pasado, su desgarramiento y sus emociones, cambia su percepción y su posición con respecto al régimen, motivado por todo lo que sucede con Leonora y consigo misma tras enfrentar esta pérdida. Así lo expresa Diana:

Porque mi horror consistía en que estaba viva y cruelmente, ferozmente, me seguía hostigando el insoportable deseo de vivir, y de reírme, y de ser feliz. Y la intolerable culpa de estar viva. Ése era el horror que yo tenía para contar: la alegría, y el miedo, y la culpa, y la furia, y la impotencia, y el asco, y todo junto, conviviendo dentro de mí en ese despiadado invierno (Heker 201)

Gracias a esto Diana sufre un giro, el cual no habría sido posible sin las vivencias y afectos que plasma en su narración. Aquí se desdibujan tanto lo público como lo privado, ya que Diana no solo lidia con su propia experiencia personal y sus pérdidas, sino que estas se entrelazan y se difuminan con lo social y lo político, tal y como lo propone la teoría y la definición del Giro Afectivo. Es posible entonces entrever la complejidad de sus vivencias, ya que pasan a ser no solo un fenómeno personal, sino también algo profundamente condicionado por los cambios sociales, algo que se encuentra fuera de sí mismas y de su control.

“Insilio” y el Régimen Franquista.

Alberto Méndez (1941) escribe *Los girasoles ciegos* en 2004, novela que con el paso del tiempo se ha vuelto clave en la literatura española contemporánea, ya que retrata de manera muy acertada las consecuencias de la Guerra Civil Española y la represión del Régimen Franquista. Esta guerra civil, la cual tiene lugar entre 1936 y 1939, deja a una España dividida, entre los

vencedores, los cuales instauran el Régimen Franquista, y los vencidos, los cuales fueron perseguidos, encarcelados y ejecutados. Así mismo, los cuatro relatos de la novela se sitúan entre el final de la guerra y los primeros años de la posguerra, los cuales no solo están entrelazado por los acontecimientos, sino también por algunos personajes. Así mismo, cada una de las historias narra una “derrota” distinta (de allí sus títulos), aunque todas relacionadas con el bando republicano y la represión franquista.

El primer relato: “Primera derrota o si el corazón pensara dejaría de latir”, tiene como personaje principal a Carlos Alegría, un militar del bando franquista, el cual decide rendirse en los últimos momentos de la guerra, rechazando todo lo que su propio “bando” había cometido. Esto es visto a los ojos de los demás como traición, por lo cual es condenado a muerte, pero luego de pasar un tiempo en prisión, decide aceptar esto con resignación, reflejando la imposibilidad de redención o “flaqueo” dentro del Régimen Franquista.

La segunda historia: “Segunda derrota o manuscrito encontrado en el olvido”, se ve representada en forma de diario, escrito por un poeta republicano que huye con su esposa embarazada luego de la victoria de los franquistas en la guerra civil. La mujer, en plena huida, da a luz y muere, dejando al hombre solo, pero posteriormente el frío y el hambre terminan acabando con su vida.

La tercera historia: “Tercera derrota o el idioma de los muertos”, narra la historia de un prisionero republicano llamado Juan Senra, el cual tiene como destino la ejecución, pero por medio de la manipulación a un oficial franquista consigue evitar la muerte por un tiempo, aunque su suerte parece imposible de cambiar, ya que, aunque posterga su ejecución, la muerte es inevitable para él, mostrando la inutilidad de la mentira en un régimen, el cual se basa en la arbitrariedad.

Por último, está el cuarto relato: “Cuarta derrota o los girasoles ciegos”, el cual no solo le da el nombre al libro, sino que también se presenta como el relato más largo. Este se centra en Ricardo, un maestro republicano, que, tras la derrota, se esconde en su propia casa, mientras que su esposa, la cual lleva el nombre de Elena, y su hijo, tratan de seguir adelante como si nada hubiese pasado. Sin embargo, un diácono franquista se obsesiona con Elena, hasta tal punto que la manipula bajo el pretexto de la religión, lo cual la lleva a denunciar el escondite de Ricardo, lo que termina con el encarcelamiento y la ejecución de este.

Luego de hacer una síntesis de la novela, sus relatos y los temas principales, se revisarán más detalladamente a la luz del “insilio”, un concepto que comienza a emerger y tomar fuerza a partir de la década de 1990, aunque su teorización y uso se intensifica entre los años 2000 y 2010, especialmente en contextos latinoamericanos. Así mismo, el “insilio” es un neologismo creado en contraposición al “Exilio”. Mientras el exilio se refiere a la expulsión o huida del país propio, el “insilio” alude a aquellos que permanecen en su país de origen durante procesos políticos difíciles, pero sufriendo distintas formas de represión interna, como la censura, la marginación o expulsión de espacios públicos. Por lo tanto, el término ha sido trabajado por críticos y teóricos latinoamericanos, usado en análisis de producciones literarias y culturales en regímenes represivos.

Como se dijo anteriormente, los estudios del “insilio” son usados principalmente para estudiar casos sociales y políticos de América Latina, pero en el caso de esta investigación se hará uso del concepto, para estudiar una obra de origen español, la cual narra procesos importantes que sucedieron en la dictadura de Francisco Franco. Encontrando así, una posibilidad de hallar temas en común entre las dictaduras y los regímenes totalitarios que ha habido tanto en Latinoamérica y como en Europa.

En “insilio: formas y significados contemporáneos del exilio” (2020), el autor español Miguel Tudela-Fournet, aborda el concepto de “insilio” como una categoría conceptual que permite resignificar el concepto del exilio en contextos contemporáneos. Proponiendo este nuevo concepto como una forma de explicar una serie de procesos sociales y políticos con implicaciones tanto individuales como colectivas en la actualidad. Aquí es donde habrá un giro con respecto a la teoría de Tudela- Fournet, ya que, para este trabajo, se utilizará el concepto para analizar una obra, que, si bien es actual y contemporánea, se traslada y trata temas del siglo pasado en España, donde aún no existía el concepto.

Siendo así, el autor reflexiona sobre como el concepto del “insilio” amplía la idea originaria del exilio, más allá del simple desplazamiento físico, examinando contextos dentro de los cuales las personas viven o han vivido una forma de lo que él llama “Exilio interior”, dentro de su propio país, debido a la exclusión política, social o simbólica. Estableciendo puentes entre el pensamiento clásico del exilio y nuevas formas de exclusión moderna. Dice así Tudela- Fournet sobre la diferenciación entre ambos conceptos:

Evidentemente, este tipo de exilio contemporáneo al que nos referimos no puede ser, en consecuencia, idéntico al exilio del pasado. No existe, en nuestro caso, un desplazamiento físico, un cambio de coordenadas espaciales de ningún tipo. [...] Siendo diferentes por la existencia o no de un desplazamiento, una forma en que podemos redefinirlo es atribuyéndole un nuevo significante. Y este, siendo «exilio» una palabra de origen latino compuesta por el prefijo «ex-» (fuera) y por el verbo «sãlïo» (saltar), puede ser el «insilio», palabra, por lo demás, que también existe en latín y cuyo significado es «saltar sobre». (Tudela- Fournet 83)

Consiguiente a esto, se menciona que un elemento clave del “insilio” es la soledad del ser humano, soledad que también se da bajo lógicas mercantiles, un sistema que, como dice él: “ha ahogado en libertad, la propia libertad” (Tudela-Fournet 84). Dicho esto, Tudela-Fournet demuestra, que el concepto y el problema del exilio y posteriormente del “insilio”, está marcado por procesos políticos, ayudando a diversos sistemas económicos, ya que, la libertad de pensamiento y de conciencia eran ideas críticas, destinadas a reemplazar una cultura intelectual “anticuada”, por otra más productiva y racional.

El “insilio” permite entonces interpretar *Los Girasoles ciegos* como una reflexión no solo en torno a lo que se vivió durante la dictadura franquista, sino también sobre ese exilio interior que vivieron los personajes del libro, en la España silenciada tras la guerra civil. Así mismo, los personajes, aunque no son exiliados físicamente, viven en condiciones de aislamiento y silenciamiento en su propio país, sin importar la posición que hayan tenido durante la represión franquista, sufriendo un “insilio” emocional y político, marcado mayormente por el miedo, la censura y la pérdida de identidad.

Un ejemplo de esto sería el segundo relato del libro, titulado “Segunda derrota: 1940 o manuscrito encontrado en el olvido”. Esta narración como se mencionó al inicio, gira en torno a un poeta republicano, que huye con su pareja embarazada tras el fin de la Guerra Civil, y luego de un sinfín de torturas como el hambre, el frío extremo y el aislamiento total, ambos mueren, dejando un manuscrito que da cuenta de su experiencia huyendo del régimen. Aunque el poeta ha huido por su propia cuenta de su hogar, su situación y la de su esposa, no es la de un exiliado convencional, sino más bien, luego de comprender la teoría, la de un “Insiliado”, ya que permanece

en su país físicamente, pero expulsado de la vida civil y política, viviendo escondido, condenado a ser un hombre invisible, sin voz y derrotado. Así se expresa en la obra:

Pero morir no es contagioso. La derrota sí. Y me siento transmisor de esa epidemia. Allá adonde yo vaya olerá a derrota. Y de derrota ha muerto Elena y de derrota morirá mi hijo al que todavía no he podido poner nombre. Yo he perdido una guerra y Elena, a la que nadie jamás hubiera pensado en considerar un enemigo, ha muerto derrotada. Mi hijo, nuestro hijo, que ni siquiera sabe que fue concebido en el fulgor del miedo, morirá enfermo de derrota. (Méndez 28)

La derrota relatada cobija a todos los miembros de la familia, incluso a los muertos. Esto demuestra que el “insilio” no es solo una condición física, sino que, en el caso de esta segunda historia, es una forma de anulación subjetiva. El mismo protagonista de la historia decide exiliarse de la sociedad en la que habita, dejando un acto de memoria frente al olvido, o sea, el manuscrito, representando una resistencia al margen de su condición de artista: “Ya no recuerdo los poemas que recitaba a los soldados. Con el hambre lo primero que se muere es la memoria. No logro escribir un solo verso y, sin embargo, en mi cabeza resuenan mil nanas para mi hijo” (Méndez 34). Con esto se niega a ser borrado del relato histórico por completo, devolviendo de alguna forma la existencia a aquel que ha sido obligado al anonimato. Por lo tanto, el “Insiliado” puede no tener espacio público, pero aún posee su intimidad, su memoria y su palabra.

La cuarta historia del libro de Alberto Méndez “Cuarta derrota: 1942 o los girasoles ciegos” se puede pensar también bajo la luz del “insilio”. La historia está narrada a tres voces: la del cura: Salvador, la de Lorenzo, hijo de Ricardo; y una voz neutra que da cuenta de los hechos en tercera

persona. A pesar de la multiplicidad de voces y de planos, se cuenta, principalmente, la historia y situación de Ricardo, un maestro republicano escondido en su casa, viviendo una marginación ideológica dentro de su país, privado de expresión plena. El protagonista vive oculto en su propia casa desde el final de la Guerra Civil y el posicionamiento de Franco, dicho así por primera vez en voz de Lorenzo, quien narra una parte de la historia cuando ya es adulto, como forma de recordar su pasado y el de su familia: “Pero, de todos los recuerdos, el que por encima prevalece es que yo tenía un padre escondido en un armario” (Méndez 69).

El texto da cuenta de que Ricardo no está exiliado en el sentido completo de la palabra, pero ha sido expulsado de la vida pública por sus creencias ideológicas, por lo tanto, no puede desempeñar su papel de maestro, ni afirmar libremente su identidad. Expresado así en el texto: “Hablar siempre en voz baja es algo que, poco a poco, disuelve las palabras y reduce las conversaciones a un intercambio de gestos y miradas. El miedo, como la voz queda, desdibuja los sonidos porque el lado oscuro de las cosas sólo puede expresarse con silencio” (Méndez 71)

El cuerpo y las palabras de Ricardo son controladas por el miedo, reflejando el “insilio” como una existencia en un territorio propio, sin ciudadanía simbólica, tal y como se vio en la novela de Kundera al inicio del presente trabajo: una represión que provoca la falta de identidad, lo cual da pie para el control y el miedo en manos del régimen.

Tanto la esposa de Ricardo, como su hijo, por otra parte, participan en este encierro simbólico, puesto que deben mentir, disimular y construir una realidad alterna para sobrevivir. Atrapados en un tipo de ficción. Como una forma de autocensura obligada, una literatura y una vida sin residencia fija, ni voz propia dentro del espacio nacional, lo cual concuerda con la siguiente cita de Tudela- Fournet (2020): “Sus coordenadas vitales, intelectuales y existenciales,

que siempre se construyen a partir de un punto de referencia determinado, se desvanecen, habida cuenta de que ese punto de referencia se disuelve” (Tudela- Fournet 85)

En última instancia, es importante poner lupa sobre el cura Salvador y la vigilancia como forma de control ideológico. Un joven diácono, participante de la cuarta historia de Méndez, comienza a sospechar sobre la esposa y el hijo de Ricardo, representando el aparato ideológico vigilante que busca “restaurar el orden”, lo cual, recuerda a los mecanismos culturales de control en los demás regímenes narrados y estudiados anteriormente. Expresado así por el cura: “¡Ah! Ellos pretendieron alterar el orden de las cosas, modificar los designios del Señor, ignorando que non est potestas nisi a Deo y tuvimos que enseñar un nuevo orden a los inicuos. Tuvimos que glorificar nuestra Victoria” (Méndez 66)

En conclusión, *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez, estudiado través del prisma del “insilio”, revela múltiples formas en que la represión franquista transformó a los individuos en exiliados dentro de su propio país, ya que los personajes viven al margen del mundo, atrapados por el miedo y privados de la ciudadanía simbólica. La obra entonces muestra que el “insilio” no solo anula a la libertad física, sino que también desintegra la identidad en sí misma desde adentro.

Tanto la identidad, el Giro Afectivo y el “insilio” ofrecen una teorización y conceptualización importante para trabajar la relación entre los regímenes totalitarios, el artista y el ser humano. Esto se da gracias a que los tres conceptos son fundamentales para comprender las pérdidas por las que pasa una persona al estar dentro de cualquier Estado violento y represivo. Las novelas de Kundera, Hecker y Méndez demuestran que, sin importar el pedazo del mundo que ocupan, ya sea Republica Checa, Argentina o España, los regímenes totalitarios son y serán

Identidad, “insilio” y política en el Régimen Cubano: reflexiones sobre *Todos se van* (2006) de Wendy Guerra.

símbolo de prohibición, censura y violencia ideológica, haciendo que los sujetos pierdan totalmente sus subjetividades e individualidades.

Capítulo 2: Arte y Régimen Cubano: los casos de Antonia Eiriz (1964), Heberto Padilla (1970) y Daniel Díaz (1991).

Durante 60 años (1910-1970) Cuba atravesó grandes transformaciones políticas, las cuales lo llevaron de ser un país marcado por la inestabilidad y la dependencia extranjera, para luego, dar paso a convertirse en un Estado Socialista bajo el régimen de Fidel Castro. Por lo tanto, estos años estuvieron invadidos por golpes de Estado, intervenciones extranjeras, dictaduras, para finalmente llegar a una revolución que cambió a Cuba radicalmente.

Los primeros años del siglo XX, tras concluir la ocupación militar de Estados Unidos, Cuba estableció una república con una fuerte influencia estadounidense, dando completo permiso para que EE. UU. interviniera en asuntos internos de la isla con total libertad. Esto, durante las siguientes dos décadas causó que el país estuviera marcado por corrupción, fraude y conflictos sociales, pues la economía y la sociedad cubana dependían de los intereses estadounidenses, fomentando una desigualdad y un malestar social. Pero en 1925 fue fundado el Partido Comunista de Cuba, aunque fue ilegalizado al poco tiempo.

En la década de 1930 ocurrió un levantamiento liderado por Fulgencio Batista, conocido como “la revolución de los Sargentos”, la cual derrocó al gobierno provisional y colocó a Batista como figura clave del poder militar. En 1940 Batista fue elegido presidente y gobernó hasta 1944, para luego tener dos sucesores, y aunque estos intentaron fortalecer la democracia, los siguientes años estuvieron marcados por la corrupción y la ineficacia del Estado para resolver problemas sociales y económicos.

En 1952 Batista dio un golpe de Estado, instaurando una dictadura con el apoyo de Estados Unidos, lo cual reprimió casi en su totalidad a la oposición, tras controlar los medios y asociarse con intereses económicos extranjeros. Esto llevó a que surgieran diversos movimientos revolucionarios tras la desigualdad, la falta de libertades y la represión. Uno de estos movimientos,

fue liderado por Fidel Castro, lo que provocó en 1953 que fuera encarcelado, para luego ser exiliado en México, en donde fundó el movimiento *26 de julio*. Tras años de lucha, el régimen de Batista colapsó, y el 1 de enero de 1959 el dictador huyó del país, marcando el triunfo de la revolución cubana.

A partir de 1959, el gobierno de Castro impulsó grandes transformaciones políticas, económicas y sociales, con las cuales las personas, y sobre todo los artistas estuvieron de acuerdo, puesto que se nacionalizaron tierras y empresas estadounidenses, lo que llevó a un deterioro en las relaciones con Estados Unidos. Pero durante la década de 1960, el nuevo gobierno consolidó un sistema de partido único, dirigido por el Partido Comunista, implementando reformas en distintos sectores, buscando transformar la economía. Sin embargo, la dependencia de la ayuda soviética y los errores en la planificación económica afectaron al país, evidenciando las limitaciones del modelo económico cubano.

Sin duda, el papel de los artistas fue importante en todo este proceso, aunque indudablemente también fue cambiante, ya que estos dependieron profundamente de la influencia de los contextos sociales e ideológicos, dando niveles de libertad radicalmente distintos. Durante la dictadura de Batista, aunque el régimen era autoritario daba ciertas libertades de expresión, siempre y cuando no enfrentaran al poder. La Habana se volvió un centro cultural vibrante con gran influencia estadounidense, convirtiéndose en un referente regional y más adelante internacional. Sin embargo, esta efervescencia cultural convivía con una fuerte desigualdad social, una creciente represión política y una cultura enfocada en el consumo y el turismo de la isla. Algunos artistas comenzaron a adoptar posturas críticas frente al régimen, reflejando en su obra un gran malestar social, como, por ejemplo, el poeta Nicolás Guillén, quien por medio de sus obras

denunciaba temas como el racismo, la pobreza y la dependencia de Cuba frente a Estados Unidos, acercándose ideológicamente a movimientos de izquierda que, posteriormente, apoyarían la revolución. Así lo expresa Rafael Rojas en su libro *Breve historia de la censura y otros ensayos sobre arte y poder en Cuba* (2023): “Como en la Unión soviética, la exclusión y la censura avanzaron a medida que toda la sociabilidad cultural de la isla se ponía en manos de un Estado en construcción [...] Un control que no solo implicaba la exclusión de los intelectuales “burgueses” del antiguo régimen sino la censura de los “revolucionarios” heterodoxos” (Rojas 15)

Tras el triunfo de la revolución cubana en 1959, el papel de los artistas cambió radicalmente, ya que el nuevo gobierno encabezado por Fidel Castro reconoció el valor del arte como herramienta de transformación social y construcción ideológica. A partir de esto, la cultura pasó a estar al servicio del proyecto revolucionario. Se promovió una política cultural que buscaba romper con las elites burguesas y convertir el arte en un derecho popular, por lo tanto, el Estado fomentó la educación artística creando distintas escuelas de arte, para promover el cine, la literatura y la música con contenido político, social y patriótico. Por esto, artistas como Nicolas Guillen, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, entre otros, se convirtieron en símbolos artísticos, comprometidos con los principios de la revolución.

No obstante, esta apertura cultural tenía límites muy definidos, pues la libertad de expresión estaba subordinada a los intereses del Estado. Los artistas que expresaban opiniones contrarias al gobierno y que cuestionaban el rumbo del proceso revolucionario eran censurados, marginados o perseguidos. Uno de los casos emblemáticos fue el de Heberto Padilla, el cual fue arrestado en 1971 por publicar un poemario llamado *Fuera de juego*. Este hecho provocó una fuerte reacción en círculos intelectuales, entendiendo que el compromiso con la revolución implicaba renunciar a

una parte importante de su independencia crítica. Esto pone en evidencia que, aunque el régimen cubano promovía el acceso al arte, lo hacía dentro de los márgenes del control ideológico.

Liliana Martínez Pérez en su libro *Los hijos de Saturno: intelectuales y revolución en Cuba* (2006) explora la relación entre los intelectuales y artistas con el proceso revolucionario y dictatorial en Cuba que tiene comienzo en 1959, hasta épocas recientes. Analizando como los pensadores, artistas y académicos se han involucrado en el proceso político y social de Cuba, expresando las diversas expectativas, tensiones e impactos que los cambios políticos causaron en sus obras y en sus vidas.

Martínez examina la complejidad de las interacciones entre la cultura y la política por medio de cuatro capítulos, abordando temas como la censura, el exilio, la denuncia, la creatividad y el papel de la disidencia en el contexto cubano. La autora se centra en temas como la relación entre la cultura y la política demostrando como los intelectuales han influido en el proceso revolucionario y viceversa. Esto siguiendo con lo que ella llama como “las expectativas y desencantos”, que aborda el drama de una intelectualidad incitada a pensar, crear y criticar; y, luego, obligada a ejercer su compromiso revolucionario en silencio, una historia que evoca una relación trágica, tal y como Saturno y sus hijos. Dice así la autora:

La revolución cubana -es decir, los conflictos armados, la destrucción del viejo régimen político-jurídico institucional y la confrontación ideológica, iniciada en 1953 y concluida en 1971. [...] Fue un conjunto de acontecimientos determinantes en la historia política y cultural de la intelectualidad cubana del siglo XX [...] se propuso la transformación total de la sociedad, involucrándola masiva y activamente en este proceso de cambio y, sin dudas, uno de los sectores llamados a

colaborar con el liderazgo revolucionario en esta tarea ideológica y cultural serían los intelectuales, artistas, escritores y pensadores. (Martínez 13)

La anterior cita sugiere una visión compleja y matizada del rol de los intelectuales y los artistas en la Revolución Cubana. Por un lado, en un inicio se les abrió un espacio importante, considerandolos pilares fundamentales para una transformación social, política, cultural y económica; pero, por otro lado, tal papel estuvo condicionado por una obligada fidelidad ideológica al proyecto revolucionario, lo cual hasta cierto punto es contradictorio, ya que se les quería libres y pensantes, mientras estuvieran bajo la normatividad del régimen.

El Régimen Cubano y el arte pictórico: El caso de Antonia Eiriz

Antonia Eiriz (1929-1995) fue una artista plástica cubana, reconocida por su estilo expresionista, su intensidad emocional y su crítica hacia la sociedad y el poder cubano. Su estilo se distingue por las figuras distorsionadas, los colores intensos y las composiciones que fueron consideradas “dramáticas”. Sus obras expresan lo grotesco, lo marginal y lo reprimido, dando cierto tipo de voz a aquellos aspectos de la realidad que fueron ignorados o silenciados durante mucho tiempo. En ese sentido, su estética denuncia diversas realidades marcadas por la injusticia, la represión y el sufrimiento humano, desde una posición política y emocional. Dice así sobre Eiriz, Hamlet Fernández en “Antonia Eiriz y las circunstancias” (2015):

Dentro de este panorama, el expresionismo feroz de Antonia Eiriz se impone como una poética novedosa y desautomatizadora, que toma distancia tanto del ensimismamiento de las formas abstractas, así como de la estetización estereotipada de las otras vertientes figurativas. Antonia logra actualizar y contextualizar

magistralmente una estética de la expresión que ya comenzaba a ser despojada de su condición de paradigma modernista por la nueva sensibilidad y procedimientos postmodernos que ganaban protagonismo en la escena norteamericana de los sesenta. (Fernández 97)

Durante la década de los años 60, Eiriz alcanzó gran notoriedad en el medio artístico cubano. Sin embargo, en 1968, tras presentar su primera exposición personal en La Habana (*Pinturas y ensamblajes*), la cual fue percibida como crítica hacia la Revolución Cubana, fue censurada y acusada de ofrecer una visión “pesimista” de la realidad cubana. Esos hechos sucedieron en un periodo llamado el *Quinquenio gris*, en el cual muchos artistas e intelectuales fueron censurados, marginados o castigados por no ajustarse a las directrices. A raíz de esto, se le prohibió exponer públicamente, por lo que ella misma decidió “insiliarse” del mundo artístico, iniciando un largo periodo de silencio creativo, por lo que su presencia fue prácticamente borrada del ámbito oficial del arte en Cuba. En 1993 emigra a Estados Unidos en donde retoma la pintura, y es redescubierta por nuevas generaciones de artistas, críticos e historiadores. En 1995, muere dejando una obra marcada por elementos como la resistencia y la soledad.

Una de las obras más emblemáticas de Antonia Eiriz, y que retrata lo mencionado anteriormente, es *La anunciación* (1964). En esta pintura, Eiriz toma el tema clásico de la anunciación cristiana y lo transforma radicalmente, adaptándolo al contexto social y político de Cuba en los años 60. La pintura es diferenciadora, en el sentido de que lejos de representar una escena de esperanza o gloria divina, ofrece una visión oscura, desgarradora y humana del hecho sagrado.



Fig. 1. La anunciación. Eiriz, A. 1964.

En la obra, la figura femenina principal es una mujer humilde, posiblemente costurera, con el cuerpo encorvado y una expresión de angustia o terror. Su postura corporal, por lo tanto, sugiere un espasmo, una reacción física intensa ante lo que se presencia. La atmósfera general de la obra es sombría, cerrada y marcada por colores oscuros, y un fuerte contraste lumínico, lo que refuerza ciertas sensaciones, como lo son el encierro y la desesperación. En la historia cristiana conocida en occidente, un ángel, anuncia a María el nacimiento de Jesús; pero en el caso de la obra de Eiriz, este ángel no es una figura celestial ni benevolente. Al contrario, tiene un aspecto inquietante, casi fantasmal, más cercano a la muerte que a lo divino. En lugar de traer buenas noticias, parece anunciar una tragedia. Se le suele asociar a la representación de una pérdida o una condena, en lugar de un nacimiento sagrado.

La obra ha sido interpretada desde distintos puntos, pero, uno de los más importantes es desde el ámbito político, ya que se suele leer como una crítica velada a las promesas no cumplidas del poder revolucionario cubano, o a los discursos autoritarios que imponen un único pensamiento de “esperanza”, cuando en realidad generan miedo, silencio y sufrimiento. Esto es posible conectarlo con el discurso de Fidel Castro conocido como “Palabras a los intelectuales”: “Dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada” (Castro 1961), dejando en claro que todas las libertades, incluyendo la artística estarían subordinadas a los intereses políticos del Estado, marcando un inicio de política cultural donde la expresión artística debía ser funcional al proyecto revolucionario.

En un ensayo publicado en *Cuba Socialista* en el año 1963, Mirta Aguirre en “Apuntes sobre literatura y el arte”, aclara que: “El combate ideológico en el terreno de las teorías estéticas presupone la coacción y la violencia, la imposibilidad práctica de que en el seno de la sociedad socialista se produzcan y se respeten manifestaciones artísticas o literarias que provengan del idealismo, siempre que no pongan en peligro la existencia de esa sociedad” (Aguirre 75)

Esto, en relación con la obra de Eiriz, ayuda a comprender de mejor manera las razones por las cuales se censura su obra, puesto que, aunque Eiriz no atacaba directamente al sistema socialista, su pintura transmitía una visión crítica, no tan positiva y nada idealizante del contexto social cubano. *La anunciación*, en sí misma, presenta una imagen desgarradora del sufrimiento y la pérdida, la cual contradice el optimismo revolucionario y el discurso triunfalista que predominaba en la cultura oficial cubana de los años 60.

Su trabajo artístico podría haber sido aceptado si no “ponía en peligro” la estabilidad ideológica de la sociedad. Pero al representar una “anunciación” que no trae redención, sino

desesperanza, Antonia Eiriz pone en crisis los símbolos sagrados del poder y del progreso, incluso de manera simbólica. Esta subversión, aunque estética y no panfletaria, fue percibida como una amenaza, en conjunto con sus demás obras. Así mismo, el fragmento de Mirta. Aguirre revela el secreto detrás del silenciamiento de Eiriz: no fue el lenguaje formal lo que se le condenó, sino el contenido simbólico y afectivo de su obra, lo cual no se puede dejar atrás, ya que, esta en sí misma, reflejaba la desesperanza. Por lo tanto, *La anunciación* encarna precisamente aquello que Aguirre define como inaceptable: una expresión artística que, sin ser explícitamente contrarrevolucionaria, sí incomoda al relato oficial, sugiriendo grietas de la utopía socialista.

En 1962, dos años antes de que *La anunciación* saliera a la luz del público cubano, Eiriz crearía uno de los primeros hitos de su carrera, *Ni muertos* (1962), obra que se convirtió en representación de su propio expresionismo desgarrado. Esta pintura de trata de un tríptico en oleo sobre una tela en la cual lo principal que se alcanza a divisar, son unas figuras deformadas y casi espectrales, atrapadas en un espacio opresivo y estrecho, a pesar de que la pintura se haya expuesto en tres paneles. Dicho esto, los cuerpos se asemejan a los de unos cadáveres, los cuales no solo están despojados de la vitalidad que algún día tuvieron, sino que también representan un símbolo de deshumanización y sufrimiento. Esto es gracias al cromatismo sombrío, dominado por grises, negros y ocre, con lo que parece ser una pincelada violenta, gestual y agresiva, la cual transmite angustia y desesperación, más allá de la representación figurativa.

El sentido de la obra va más allá incluso de la muerte física de los personajes, puesto que “ni muertos” se alcanza la paz, lo que sugiere una muestra de dolor moral y espiritual de una sociedad convulsa. En este sentido, es posible leerla como una metáfora de un tiempo histórico marcado por la incertidumbre y el sacrificio humano. Su importancia radica, en que esta obra

consolidó a Eiriz como una gran exponente del expresionismo cubano, en contraposición con la pintura triunfalista y heroica que predominaba en los años sesenta en la isla, dentro de los cuales, se encuentra Raúl Martínez, como uno de los exponentes.



Fig. 2. Ni muertos. Eiriz, A. 1962

Obras como la de Eiriz resultaban incómodas para el discurso oficial. Tal y como se mencionó en el análisis de *La anunciación*, mostraban aquello que no se podía ni quería ver: el dolor, el vacío, el desgarró y la ausencia absoluta. En este sentido esta pintura de Eiriz, se considera un manifiesto plástico de su honestidad artística, la cual anticipa la tensión que acompañaría toda su trayectoria con la institucionalidad cubana. De alguna forma Eiriz podría ser representación de su propia pintura, ya que, en su caso, ni exiliada de su propio país, y lejos del silenciamiento sufrido podía obtener una paz propia.

En el libro *Pan fresco. Textos Críticos en Torno al Arte Cubano* (2019), el cual recopila textos críticos en torno al arte cubano, Abel González Fernández, un crítico contemporáneo de

arte, escribe un artículo titulado “La vanguardia como posibilidad”, en el cual se menciona en repetidas ocasiones a Eiriz, ya que, en el caso de la artista, existe una necesidad de expresión subjetiva, desgarrada y honesta, la cual chocó de frente con diferentes exigencias de la política cultural de los años sesenta en Cuba. Expresado así por González: “Eiriz se le opone a una idea de vanguardia heredada del estalinismo ruso: la concepción del intelectual como un obrero de la cultura, disuelto entre la voz colectiva del pueblo” (González 24). En este clima, la abstracción, el hermetismo y el énfasis en la subjetividad eran tachados de “arte burgués” durante la época del estalinismo en Rusia, idea que adoptó la revolución cubana, mientras que, a los artistas, se les demandaba lo que ellos llamaban como un arte útil, heroico y triunfalista, capaz de servir como una forma de auxilio en la construcción de la nueva sociedad socialista.

Algunas obras de Eiriz, entre las cuales se encuentran las ya mencionadas, dan cuenta precisamente esta tensión de la cual habla González. En lugar de mostrar la época luminosa que el régimen esperaba, como Raúl Martínez, con obras como *Oye América* (1967) o *Isla 70* (1970) contemporáneo de Eiriz, ella representó el otro lado inesperado y cruel, cuerpos deshumanizados, escenas cargadas de ironía y metáforas que expresaban en desencanto de la revolución, lo cual también ha sido utilizado por otros artistas para demostrar el propio descontento. Eiriz se situó, entonces, en medio de una disyuntiva que marcó a su generación entre el atrapamiento de plegarse a la épica y al sueño socialista y la necesidad de perseverar la honestidad cultural y estética frente a una actitud oficial, que pasó de ser revolucionaria a ser conservadora ante la creación.

En contraposición a Eiriz, la producción artística cubana de las décadas posteriores a la Revolución ofrece un campo importante para analizar las tensiones entre el discurso oficial y las experiencias subjetivas que dicho relato silencia. En este marco, la comparación entre *Isla 70* de

Raúl Martínez, mencionado anteriormente y la obra de Antonia Eiriz permite observar como el arte visual construye imaginarios contrapuestos sobre la nación. Por un lado, una estética luminosa, afirmativa y alineada con la proyección pública del régimen; por otro, una visualidad crítica que expone la dimensión afectiva del conflicto, la factura identitaria y la exclusión. Este contraste no solo evidencia diferencias formales o de estilo, sino que revela modos diversos de inscribirse, o quedar fuera, del proyecto revolucionario.



Fig. 3. Isla 70. Martínez, R. 1970.

Martínez despliega una estética pop, cromáticamente luminosa, que reinterpreta los iconos revolucionarios desde una Vialidad optimista y comunicativa. Su obra participa de la retorica de visibilidad del proyecto revolucionario, en la que la nación aparece como un espacio de cohesión, vitalidad y promesa colectiva. Aunque no exenta de ambigüedad, esta poética se alinea con una imagen celebratoria del presente histórico, donde el arte funciona como mediación entre política, cultura de masas e identidad nacional. Martines encarna así una estética de la afirmación, compatible con el relato de modernidad, entusiasmo y consenso que el régimen buscaba proyectar hacia adentro y fuera de la isla. En contraste, la pintura de Eiriz desmantela radicalmente esta

superficie luminosa. Sus figuras deformadas, los cuerpos desgarrados y los gestos de angustia construyen una estética del exceso afectivo y del conflicto, donde la experiencia histórica aparece atravesada por el miedo y la asfixia moral. Lejos de los iconos reconocibles y reproductibles, Eiriz trabaja desde lo monstruoso y lo inquietante, revelando el costo subjetivo de la disciplina revolucionaria. Su obra no celebra la historia, sino que la padece, convirtiéndose en un registro visual del “insilio”: una exclusión simbólica que culmina su silenciamiento y retirada del espacio público.

Así, mientras Martínez representa la Cuba visible, optimista y exportable del proyecto revolucionario, Eiriz encarna su reverso afectivo, aquello que el discurso oficial no puede integrar sin resquebrajarse. La tensión entre ambos no es solo estilística, sino política y emocional, puesto que uno participa de la construcción de una identidad colectiva afirmativa y la otra expone su fractura interna. En este sentido, ambas obras no se contradicen, sino que configuran los dos polos de un mismo país y de una misma experiencia histórica, donde la luz del relato oficial convive — aunque intente negarlo— con la sombra de la violencia afectiva y la exclusión.

Por otro lado, el análisis de ambas pinturas de Eiriz permite ver su evolución y su comportamiento artístico a lo largo del tiempo, lo cual expresa el cambio del mismo régimen, y como con el paso del tiempo iba moldeando y castigando a los artistas a su antojo. En *Ni muertos* (1962), la pintora confronta al receptor con un tríptico de cuerpos convertidos casi en cadáveres atrapados en un espacio sombrío que al mismo tiempo parece opresivo. Como se dijo anteriormente, la obra es profundamente expresionista, lo que la convierte en un grito contra el absurdo histórico. Aquí predomina la visión colectiva, donde las figuras anónimas simbolizan la tragedia de un pueblo entero.

En cambio, en *La anunciación* (1964), aunque el drama del pueblo cubano sigue estando presente, Eiriz se adentra en un lenguaje más alegórico y narrativo. La obra muestra a una costurera común, la cual recibe una visita de un ángel coronado de muerte, quien, en vez de anunciarle un nacimiento milagroso, le anuncia una tragedia, que se puede comparar con un aborto. La artista, así mismo, retoma un tema clásico de la historia del arte—la Anunciación cristiana—pero lo resignifica en clave de la cuba contemporánea que ella misma está presenciando: la promesa de la vida se transforma en anuncio de pérdida. La composición se centra en la tensión dramática entre dos personajes, a diferencia de *Ni muertos*, puesto que, en esta obra, la mirada se vuelve más íntima y simbólica, enfocada en la experiencia individual. Esto quiere decir, someramente, que Eiriz pasa de expresar su arte por medio de una mirada más colectiva, a una más individual. La comparación de ambas obras revela una clara evolución, aunque ambas comparten una misma mirada de desgarramiento y expresionismo, aunque Eiriz pasa de la representación brutal del sufrimiento humano, a un uso más sofisticado de la ironía, a la metáfora y la intertextualidad con la tradición pictórica occidental.

En síntesis, la trayectoria y la obra de Eiriz pueden leerse como una articulación profunda entre “insilio”, identidad y Giro Afectivo, en tanto su experiencia artística evidencia una forma de exclusión que no implica el exilio físico, sino el silenciamiento dentro de su propio país. Tras el rechazo institucional a su obra, la pintora permanece en Cuba, pero es desplazada simbólicamente del espacio del arte, encarnando una condición de “insilio” marcada por la marginalización y el repliegue. Este proceso incide directamente en la identidad de la artista, que se construye desde la tensión y la fractura más que desde la afirmación. Sus pinturas muestran cuerpos angustiados y escenas cargadas de violencia emocional, configurando una subjetividad atravesada por el conflicto con el orden político y cultural dominante.

En el campo de lo afectivo, estas imágenes pueden entenderse como registros sensibles donde la experiencia social y política se traduce en afectos intensos como el miedo, el dolor, el desencanto o la asfixia y tanto su obra como su prolongado silencio artístico pueden leerse como prácticas afectivas de supervivencia. La retirada del espacio público no implica ausencia de crítica, sino una respuesta emocional y crítica frente a un contexto que castiga la diferencia. Así, Eiriz encarna una figura en la que el “insilio” no solo es una condición política, sino una experiencia afectiva que modela la identidad y la producción artística.

El Régimen cubano y *Fuera de juego*: el caso de Heberto Padilla.

Por otro lado, aludiendo a otros tipos de manifestación artística en Cuba durante el Régimen Castrista, se hablará del controversial poemario *Fuera de juego* (1968), por el cual su autor, Heberto Padilla, sufrió diversas situaciones que cambiarían una vez más, la forma de hacer arte en Cuba.

Fuera de juego es un poemario que es considerado como aquel que marcó un hito tanto en la literatura, como en la política cultural de Cuba. Fue galardonado con varios premios, entre ellos el premio Julián de Casal, el cual es otorgado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), con un jurado compuesto por figuras como José Lezama Lima. A pesar de esto, el tono crítico del poemario mostraba un alejamiento radical del elogio revolucionario tradicional que las distintas obras de arte debían mostrar en la época, por lo que ciertas personas que en el momento se hacían llamar “autoridades culturales” lo calificaron como poco comprometido y objeto de desconfianza.

Estéticamente, el poemario de Padilla representa un giro importante en la poesía del mismo autor, puesto que abandona ciertos tonos neorrománticos que el autor utilizaba por diversas

influencias de su pasado, para adoptar una voz más coloquial, íntima y musical, hasta el punto de mostrar enfoques más críticos hacia la realidad social. El autor recurre a una dialéctica negativa, que pone en cuestionamiento los discursos de poder y las estéticas oficiales que se regían en la época, desafiando así la narrativa revolucionaria dominante. Entre los poemas más destacados del poemario está *En tiempos difíciles*, donde el poeta se muestra con gran exigencia hacia la revolución, pero no la cubana, sino aquella en la que el individuo se vaciá de sí mismo —de sus puertas, su corazón, su voz— en nombre de la Historia, terminando con un tipo de advertencia: “porque en tiempos difíciles esta es, sin duda, la prueba decisiva”. (Padilla 82)

En este sentido, la “prueba decisiva” a la que alude Padilla no remite a una validación heroica de la revolución, sino a una exigencia radical impuesta al sujeto por los discursos históricos totalizantes. El poema expone cómo, en nombre de la Historia, se le demanda al individuo una renuncia progresiva a su esfera privada, afectiva y expresiva, convirtiendo el compromiso político en una forma de autoanulación. La imagen del vaciamiento “de sus puertas, su corazón, su voz” señala precisamente el costo subjetivo de dicha exigencia, o sea, la pérdida de la intimidad, de la sensibilidad y de la palabra propia como condiciones necesarias para ser reconocido dentro del proyecto revolucionario. De este modo, Padilla desplaza el foco del heroísmo colectivo hacia una reflexión ética sobre los límites del sacrificio, sugiriendo que la verdadera dificultad de estos “tiempos difíciles” no reside en la adversidad externa, sino en la violencia simbólica que se ejerce sobre el sujeto cuando se le obliga a elegir entre su integridad personal y su pertenencia a la historia.

Esta lógica de exigencia y prueba no se circunscribe *En tiempos difíciles*, sino que atraviesa el poemario en su conjunto, configurando una poética de la sospecha frente a los mecanismos de

legitimación revolucionaria. En otros poemas del mismo libro, como *Poética o instrucciones para el traidor*, Padilla insiste en la figura del sujeto interpelado, vigilado y obligado a dar cuenta permanente de su adhesión ideológica, lo que revela cómo el poder no solo se ejerce desde lo institucional, sino también desde el lenguaje y la conciencia individual. La “prueba decisiva” se reitera, así como una experiencia continua de evaluación moral y política, en la que el poeta —y, por extensión, el ciudadano— debe demostrar su fidelidad a costa de la autocensura y la fragmentación del yo. Desde esta perspectiva, a dialéctica negativa que estructura el poemario no propone una negación frontal en la revolución, sino una crítica a su deriva normativa, al evidenciar cómo el ideal histórico terminó por producir sujetos escindidos y atrapados entre la necesidad de pertenecer y la imposibilidad de preservar una voz propia. La poesía se convierte, entonces, en un espacio de resistencia simbólica, donde el lenguaje intenta restituir aquello que la historia exige sacrificar.

El impacto del libro fue mucho más allá de lo meramente literario, puesto que en 1971 Padilla fue arrestado, bajo lo que luego se conoció como “el caso padilla”. Fue acusado de múltiples actitudes contrarrevolucionarias, por lo que fue sometido a interrogatorios y obligado a realizar una autocrítica públicamente ante la UNEAC. Este episodio, marcó el inicio del Quinquenio gris, periodo comprendido aproximadamente entre 1971 y 1976, caracterizado por la intensificación del control ideológico y el disciplinamiento de la vida cultural. Fue durante estos años que el Estado estableció criterios para definir lo “revolucionario”, lo que derivó a la exclusión simbólica y material de escritores y artistas cuyas obras se consideraban individualistas o estéticamente desviadas. Este término fue acuñado por Ambrosio Fornet en 2007 como una categoría retrospectiva y crítica que buscaba nombrar un clima de empobrecimiento cultural, más que una represión abiertamente violenta.

En el caso Padilla, al igual que en el caso de Eiriz y las artes plásticas, las artes literarias, también sufrieron su respectivo perseguimiento y silenciamiento, no solo a la obra como tal, sino también al autor de esta, haciendo que el proyecto creativo desapareciera casi por completo, al igual de la voz creativa de quien lo construía.

Al inicio de la presente investigación en los apartados de contexto, se mencionó que, en la década de 1960 el nuevo gobierno cubano, el cual se instauró luego de la revolución, buscaba consolidar un modelo cultural alineado con sus ideales, donde el arte debía ser militante, heroico y funcional al gobierno y proyecto socialista. Durante todo el auge del nuevo gobierno, Belkis Cuza Malé, esposa de Heberto Padilla publica el poemario *Fuera de juego*, el cual por medio de la ironía y el desencanto (concepto clave que será utilizado por otros críticos de la dictadura), expresaba las promesas y los encantos incumplidos por la Revolución. Tres años después de su publicación, en marzo de 1971. A pesar de que no existían pruebas de conspiración, su poesía y postura intelectual fueron vistas como un desafío a las exigencias oficiales de una literatura optimista, y para este momento, el único desafío importante era ganar la revolución, lo cual ya se había logrado años atrás.

Para entender el caso Padilla existe un texto, el cual lleva como nombre: *El caso padilla: crimen y castigo (Recuerdos de un condenado)* (1997). Este es un testimonio escrito por el poeta cubano Manuel Díaz Martínez, quien formó parte del jurado que en 1968 otorgó el premio Julián de Casal a *Fuera de juego*. En este texto, el autor narra desde su propia experiencia cómo el proceso estuvo marcado por fuertes presiones políticas y por la vigilancia del aparato cultural del Estado, el cual ya cargaba cierto recelo hacia Padilla y su obra. Díaz Martínez relata que, aunque se trataba de un certamen literario, desde el inicio se conocía la autoría del libro y hubo intentos de persuadir

a los miembros del jurado para que no lo premiaran. Una vez concedido el premio, la publicación del poemario fue condicionada con la inclusión de un prólogo impuesto por la UNEAC que lo señalaba como obra “aprovechada por el enemigo”, estrategia que mostraba claramente el control ideológico sobre el arte. Díaz Martínez afirma:

Lo que existía era una conspiración del gobierno contra la libertad de criterio. Por aquellas fechas llegaban noticias a Cuba acerca de brotes de disidencia entre los intelectuales de países del este, sobre todo de la Unión Soviética, Polonia y Checoslovaquia, y los dueños del poder en Cuba decidieron poner sus barbas en remojo, y curarse en salud. Esto explica la desmesurada importancia que le dieron al premio de Padilla y la política que desde aquel momento empezaron a diseñar para nosotros. El prólogo que la UNEAC impuso a *Fuera de Juego* [...] revela por dónde iban los tiros y los cañonazos. “Nuestra convicción revolucionaria”, se dice en dicho prólogo, “nos permite señalar que esa poesía y ese teatro sirven a nuestros enemigos, y sus autores son los artistas que ellos necesitan para alimentar su caballo de Troya [...]”. Lo de siempre: el enemigo externo utilizado, a la sombra de una “convicción revolucionaria” esgrimida como ley natural o ciencia confusa, para atar en la picota a los que en algo no piensan exactamente igual que el amo de la casa. (Díaz 162)

En su reconstrucción, tal y como se evidenció en la anterior cita, Díaz Martínez describe el clima de miedo y represión cultural que marcaron aquellos años, un ambiente donde la disidencia artística no era tolerada, la voz individual del escritor debía subordinarse a la voz colectiva y oficial, donde la honestidad intelectual se castigaba con aislamiento y estigmatización. Al titular su texto como *crimen y castigo*, el autor subraya que lo que sucedió con Padilla y con quienes lo

rodearon no fue solo una disputa literaria, sino también un mecanismo de castigo político y moral, un modo de ejemplarizar a los intelectuales para garantizar obediencia al régimen.

Unas de las características del detenimiento y el silenciamiento de Padilla y su poesía, fue la humillación. Tras diez años de marginación social, política y artística, la persecución que persistía no era más que la de la elite cubana, o mejor dicho la elite habanera, como se le ha llamado en varias ocasiones. Fue a partir del apoyo internacional que recibió el poeta cubano que su poesía se convirtió en disidencia literaria bajo el comunismo cubano, por lo cual sus simpatizantes eran los de clase baja, los demás intelectuales silenciados o aterrorizados dentro del propio país. Misteriosamente, las élites y los intelectuales del resto del mundo confiaban y promulgaban abiertamente su apoyo al poeta, reclamando lo injusto de su detención y de su caso. El autor Rafael Rojas, en su libro de ensayos *Tumbas sin sosiego: Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, en uno de los capítulos que dedica a Padilla, el cual lleva como nombre “Heberto Padilla: disidencia y choteo”, expresa lo siguiente:

La somera revisión de los documentos oficiales, que justificaron la campaña de desprestigio contra el poeta en 1971, la llamada “autocrítica” del 27 de abril, su marginación de casi diez años en La Habana y su exilio [...] en 1980, arroja que lo que más irritaba a las élites habaneras de entonces era que Heberto Padilla fuese internacionalmente conocido y admirado, que su humillación suscitara la solidaridad [...] y que su poesía y su persona se convirtieran en emblemas de disidencia literaria bajo el comunismo cubano. (Rojas 267)

Dicho esto, la figura de Padilla se convierte, entonces, en un punto de inflexión para comprender las tensiones entre el arte y el poder en el contexto del comunismo cubano. Su caso

no solamente expone los límites de la libertad creativa en Cuba, un sistema que exigía adhesión ideológica absoluta, sino que, por otro lado, también revela el costo humano y simbólico de disentir en un entorno, que solo concebía la literatura como un instrumento político. La experiencia del poeta muestra cómo la creación artística de dichos años se vio condicionada por los marcos institucionales y en un punto hasta morales, que pretendían regularla, y cómo la poesía, al devenir un espacio de cuestionamiento y de recordación histórica, podía transformarse en una amenaza para la homogeneidad que en cierto aspecto querían las cabezas detrás del régimen; lo que era consistente y fiel con las ideas revolucionarias de las que bebía la dictadura cubana.

Así mismo, el “caso Padilla” se erige por un episodio paradigmático del conflicto entre el intelectual y el Estado, lugar en el que la voz poética, en lugar de ser celebrada como manifestación de sensibilidad, solidaridad y patriotismo nacional, es perseguida por su capacidad de reflexión crítica y, además por crear una apertura mental y crítica con respecto a las políticas del régimen, lo cual era imperdonable. La autoinculpación pública del poeta, transmitida y reproducida como un acto de arrepentimiento, simbolizó la derrota de la autonomía intelectual frente a un aparato político, convirtiéndose en una metáfora de represión cultural que marcaría a toda una generación de escritores, ya que narradores como Guillermo Cabrera Infante u otros poetas como Raúl Rivero, también fueron víctimas de la represión y sobre explotación de la idea utópica del intelectual comprometido, siendo víctimas del mismo sistema, el cual criticaban pero al mismo tiempo, le confiaban un mejor porvenir.

Por otra parte, el apoyo internacional que recibió Padilla, especialmente por figuras literarias importantes para el resto del mundo, como Jean-Paul Sartre, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y Octavio Paz, puso en evidencia el carácter universal de la causa y del caso. Dicho

respaldo no solo denunció el autoritarismo del Régimen Cubano, sino que también contribuyó a resignificar su obra poética frente al dogmatismo ideológico. De este modo, su poesía trascendió el ámbito insular y se integró en el debate más amplio sobre la función del arte en contextos totalitarios. La humillación que suscitó solidaridad intelectual y cultural, que no solo habló de la situación problemática por la que pasaban los intelectuales, sino también el país entero. Dicho esto, es posible afirmar que la marginación y el silencio de que fue víctima Padilla constituyen un espejo de las contradicciones mismas de la Revolución Cubana: un proyecto político que, en su afán de construir una voz colectiva, se quedó en las motivaciones de unos pocos, sofocando las individualidades que lo cuestionaban.

Sin embargo, la reacción internacional al caso amplificó su significación histórica. El apoyo de grandes figuras literarias, desde Octavio Paz hasta Sartre, transformó la experiencia del poeta en símbolo universal de la lucha por la libertad creativa en contextos totalitarios. La represión que buscó silenciar a Padilla terminó, paradójicamente, otorgándole una visibilidad transnacional que desbordó los márgenes insulares y expuso las contradicciones profundas del proyecto revolucionario cubano. Su obra y su figura se convirtieron en emblemas de la disidencia literaria, recordando que el arte puede resistir incluso en los escenarios más adversos.

La poesía de Padilla se alza, así como un testimonio de integridad moral y de defensa de la libertad creadora, valores que, paradójicamente, el mismo proceso revolucionario decía defender. Dice así en “También los humillados” uno de los poemas que componen *Fuera de juego* (1970):

Ahí está nuevamente la miserable humillación
Mirándote con los ojos de perro,
Lanzándote contra las nuevas fechas
Y los nombres
¡LEVÁNTATE MIEDOSO!
Y vuelve a tu agüero como ayer, despreciado,
Inclinando otra vez la cabeza,
Que la historia es el golpe que debes aprender a resistir.
La historia es ese sitio que nos afirma y nos desgarrar.
La historia es esa rata que cada noche sube la escalera.
La historia es el canalla
Que se acuesta de un salto también con la Gran Puta. (Padilla 212)

En el poema Padilla construye una representación de la Historia como una fuerza violenta y deshumanizadora, que opera sobre el sujeto no como promesa de sentido, sino como mecanismo de humillación reiterada. Desde el primer verso “Ahí está nuevamente la miserable humillación”, se instala la idea de repetición, sugiriendo que la violencia histórica no es excepcional, sino estructural. La imagen del “mirarte con los ojos de perro” animaliza al sujeto interpelado, reproduciéndolo en una posición de sumisión y obediencia, mientras el imperativo “¡LEVÁNTATE MIEDOSO!” reproduce el tono autoritario de una voz que exige acción, pero niega dignidad. La historia aparece, así como una instancia que convoca, ordena y castiga al mismo tiempo.

La serie de definiciones anafóricas como “La historia es...” intensifica esta concepción al presentar la historia no como un proceso abstracto sino como una presencia encarnada y amenazante. Al definirlo como “el golpe que debes aprender a resistir”, Padilla sugiere que la relación del individuo con la historia se basa en la tolerancia al daño más que en la participación consciente. La ambivalencia se profundiza cuando afirma que la historia “nos afirma y nos desgarrar”, evidenciando una lógica contradictoria: aquello que promete otorgar identidad y pertenencia es, simultáneamente, lo que produce fractura y dolor. Finalmente, las imágenes de la “rata” y del “canalla” refuerzan una visión corrosiva del discurso histórico, asociándolo con lo sucio, lo nocturno y lo moralmente degradado, desmontando cualquier lectura épica o redentora del relato revolucionario.

Desde la perspectiva de la identidad, el poema evidencia cómo la historia, lejos de ofrecer un horizonte moral estable, en el sentido propuesto por Taylor, opera como una fuerza que despoja al sujeto de una identidad coherente y reconocible. La reiterada humillación y exigencia de “aprender a resistir” el golpe, configuran una subjetividad fundada en el miedo y la obediencia, donde el individuo es definido no por sus elecciones éticas, sino por su capacidad de soportar la violencia histórica. La animalización mencionada anteriormente (“ojos de perro”) y la constante inclinación de la cabeza sugieren una identidad degradada, situada en un espacio de subordinación que niega el reconocimiento y produce una crisis permanente del yo. En este sentido, la historia no afirma al sujeto como agente moral, sino que lo fija en un lugar de inferioridad simbólica, imposibilitando la construcción de una identidad autónoma.

Por otro lado, el acto de “autocrítica” al que fue forzado a participar Padilla tuvo lugar frente a diversos colegas y autoridades culturales. Se le obligó a declararse culpable de

contrarrevolución, a pedir perdón, e incluso a denunciar a otros escritores. Este ritual evocó para distintos intelectuales los procesos de Moscú frente el estalinismo, buscando ejemplarizar al gremio cultural, dejando claro que la disidencia artística no sería tolerada. Las cartas de protesta que presentaron varios intelectuales denunciaron lo sucedido como una traición a la libertad cultural que la Revolución había prometido en sus inicios. A partir de esto, el caso Padilla simbolizó la ruptura definitiva entre el gobierno cubano y gran parte de la intelectualidad latinoamericana y también europea, que, hasta entonces, había considerado a la isla un referente de esperanza socialista.

Conectado con el concepto de la identidad, también es posible rastrear el “insilio” en el caso Padilla, ya que este se manifiesta en la fractura de su identidad como escritor, ya que es obligado a renegar públicamente su voz crítica y asumir un discurso impuesto, lo que produce una escisión entre el yo íntimo y el yo político. La celebre autocritica no solo funciona como castigo ejemplar, sino como un dispositivo de disciplinamiento que convierte al sujeto en objeto del poder. Desde esta perspectiva, el “insilio” no es únicamente una condición espacial, sino también una experiencia afectiva marcada por la autocensura y la vergüenza, afectos que atraviesan tanto la vida del escritor como su escritura posterior.

El caso Padilla puede leerse de manera productiva desde el concepto del “insilio”, en tanto su experiencia no se resuelve en el exilio físico inmediato, sino en una expulsión simbólica y afectiva dentro del propio territorio cubano. Tras la publicación de *Fuera de Juego* y, sobre todo, después de su arresto y autocritica publicada en 1971, Padilla permanece en Cuba bajo un régimen que lo priva de un lugar legítimo en el campo cultural. Esta condición lo sitúa en una forma de

destierro interno, pues el poeta está presente en el país, pero excluido del espacio público de la palabra y de la circulación simbólica de su obra.

Finalmente, el “insilio” opera como una estrategia del Estado para neutralizar la disidencia sin recurrir necesariamente a la expulsión física. Al mantener al poeta dentro del país, pero privado del reconocimiento y de la voz pública, el régimen transforma la pertenencia en castigo y la permanencia en una forma de confinamiento. Así, Padilla encarna una figura paradigmática del “insilio” cultural, en la que la exclusión, la violencia afectiva y la desposesión identitaria se articulan como mecanismos centrales del poder.

En última instancia, la historia de Padilla revela cómo el poder puede intentar controlar la palabra, pero nunca sofocarla por completo. *Fuera de juego* permanece como testimonio de integridad moral, como defensa de una libertad creadora que la Revolución proclamó y luego negó, y como recordatorio de que la poesía —cuando se atreve a mirar de frente a la historia, con toda su violencia y sus desencantos— es capaz de abrir brechas en los discursos más rígidos. La voz de Padilla, marginada en su tiempo, perdura hoy como advertencia y como legado: la literatura no está nunca fuera de juego cuando se enfrenta a la verdad.

La imagen en crisis: cine, poder y alegoría política en *Alicia en el pueblo de maravillas* (1991), de Daniel Díaz.

Siguiendo con el hilo del arte en la dictadura cubana, es importante poner lupa sobre todo tipo de arte importante en la isla durante el régimen, uno de ellos es el cine. En la película dirigida por Daniel Díaz, *Alicia en el pueblo de las maravillas* (1991) es posible encontrarse con una narrativa que presenta una atmósfera de irrealidad y fantasía, tal y como lo presenta su mismo título. Tal película intenta hacer una reinterpretación contemporánea del cuento clásico de Lewis

Carroll: *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* (1865) pero contextualizado en una Cuba Post-revolucionaria, lo que le da una dimensión social y política muy particular, nunca antes vista en Cuba, ya que se utiliza dicho clásico como un vehículo para hacer una fuerte crítica a la sociedad cubana, lo que la llevó a pasar por la prohibición y la censura luego de ser presentada en los teatros.

Este “pueblo de las maravillas” está plagado de personajes extraños, igual que en la obra original, los cuales representan de forma absurda e inusual diversas caras de la sociedad cubana. Sus temáticas centrales orbitan en temas como la crítica social y política, ya que, pone en evidencia las contradicciones del sistema cubano, pero también es posible rastrear algunos elementos propios del surrealismo en medio de un mundo caótico, que la única función que tiene es representar la absurdidad inherente del país y sus habitantes. Tal ambiente funciona entonces como metáfora de la Cuba de la época, la cual es difusa, pues las fronteras entre la realidad y la fantasía se entremezclan. Por último, otra de las principales temáticas de la película, abraza la libertad y la opresión, ya que es a través de los personajes, que la protagonista, Alicia, va encontrando el camino. La película da cuenta de la libertad individual en contraposición con la opresión social, por lo tanto, los personajes representan diversas formas de control, como por ejemplo en términos ideológicos y políticos.

La historia sigue a Alicia, una psicóloga enviada a trabajar en un pueblo ficticio llamado Maravillas, donde en poco tiempo se enfrenta a una realidad marcada por la arbitrariedad, el autoritarismo y la lógica delirante de las instituciones locales. En este espacio, las autoridades ejercen el poder de forma caprichosa, los ciudadanos han naturalizado al abuso y cualquier intento de racionalidad o pensamiento crítico es percibido como una amenaza. El pueblo funciona, así

como una metáfora del Estado, donde las normas son incoherentes, la vigilancia es constante y el individuo queda atrapado en una red de control que roza con lo burlesco y lo grotesco. A través de situaciones exageradas y personajes caricaturescos, la película desmonta el discurso oficial de la Revolución, mostrando el desfase entre la utopía prometida y la experiencia real de los sujetos. La progresiva incomodidad y el aislamiento de Alicia revelan cómo el sistema castiga la lucidez y promueve la adaptación acrítica.

Al investigar la narrativa de la película, es pertinente estudiar el concepto de “Reparto de lo sensible” propio del libro *Reparto de lo sensible* (2000) de Jacques Rancière, texto en el cual se define este concepto como “un sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas” (Rancière 2). Aquí el autor explora cómo el orden social se distribuye en lo visible, audible y hablable en una sociedad, y tal distribución según él “Define lo que las personas pueden experimentar, entender y hacer en el contexto de su entorno social” (Rancière 2). Según Rancière lo sensible se divide de diferentes formas, pero la forma más importante para la presente investigación es la estética y la política, ya que según Rancière el arte y la política están profundamente conectados a través de lo sensible, y este reparto de lo sensible determina que personas tienen acceso a diversos tipos de experiencias sensoriales. En este sentido, las transformaciones políticas y las formas de hacer arte pueden interrumpir o alterar las distribuciones dominantes de lo sensible.

El argumento de *Alicia en el pueblo de las maravillas* se encuentra estrechamente relacionado al concepto de Rancière, ya que, la película se encuentra plagada de ejemplos de la politización del arte, lo cual, según Rancière es fundamental para cuestionar las estructuras de

poder, y tanto en Alicia, el personaje ficticio de la película y en Daniel Diaz, se ve una intención por cuestionar el Régimen Cubano y las formas en las que este opera, no mediante la denuncia directa, sino a través de la sátira absurda, la alegoría y la exageración que le permiten exhibir los mecanismos cotidianos del poder sin necesidad de nombrarlos frontalmente. Dice así Rancière en su texto: “La cuestión de la ficción es en primer lugar una cuestión de distribución de los lugares. Desde el punto de vista platónico, el escenario del teatro, que es a la vez el espacio de una actividad pública y el lugar de exhibición de los "fantasmas", perturba la división de identidades, actividades y espacios” (Rancière 3)

Siguiendo a Rancière, el teatro —y aquí el cine— es peligroso porque mezcla espacios que deberían permanecer separados, o sea lo público y lo privado, la razón y el absurdo, la autoridad y el ridículo. Díaz Torres expone a las figuras del poder en un registro grotesco y en momentos exagerado, despojándolas de su aura de legitimidad. De este modo, la ficción no evade la política, sino que interviene directamente en este reparto de lo sensible, al permitir que aquello no debía verse ni decirse aparezca en escena.

La película convierte al pueblo de Maravillas en un microcosmos del Estado, donde se evidencian prácticas de control y arbitrariedad. Ejemplos de esto pueden ser la burocracia como absurdo institucional, ya que las autoridades toman decisiones incoherentes y contradictorias, amparadas en reglamentos opacos que nadie cuestiona. Esta lógica expone como el poder burocrático se legitima por sí mismo, independientemente de su utilidad social. La risa surge en exceso, pero el fondo es sumamente crítico, puesto que, el sistema funciona porque todos obedecen, no porque tenga sentido. Otro ejemplo es la patologización de la diferencia de opinión, es decir, cuando alguna persona criticaba, cuestionaba o simplemente no se adaptaba a lo que el

poder considera “normal”, el sistema lo descalifica, poniendo a tal persona como inestable y conflictiva. Así, el problema deja de ser el sistema en sí mismo y pasa a ser el individuo. Esto es posible verlo en Alicia, ya que, desde su rol de psicóloga, intenta comprender las conductas de los habitantes del pueblo que le parecen anómalas, pero pronto le queda claro que el verdadero “enfermo” es el sistema.

Por otro lado, los habitantes de Maravillas interiorizan la violencia institucional, ya que repiten consignas vacías y colaboran con el poder absurdo para evitar sanciones. Así, Díaz Torres muestra como el régimen no se sostiene solo por la coerción directa, sino por la complicidad afectiva y el miedo compartido, que transforman la opresión en rutina. Esto es posible leerlo desde la teoría de los afectos, ya que lo anterior muestra que el régimen se sostiene mediante una economía de los afectos, como la vergüenza, el miedo y la resignación que circula entre los habitantes de Maravilla y que regulan su conducta satisfactoriamente. La violencia institucional deja de ser un evento excepcional y se convierte en una experiencia emocional cotidiana interiorizada por los sujetos. Así el poder no necesita intervenir constantemente, porque los afectos ya cumplen una función disciplinaria: el temor a la sanción y el deseo de pertenecer producen obediencia y colaboración. Es así como la opresión a los individuos se vuelve rutina precisamente porque se siente como algo inevitable, incorporado al cuerpo y a las emociones de la comunidad.

Desde *El reparto de lo sensible*, según Rancière, esta normalización implica una organización específica de lo visible, lo decible y lo pensable. En Maravillas, el abuso no se percibe como abuso, sino como parte del orden natural de las cosas; cuestionarlo queda fuera de lo decible y de lo audible. El régimen define qué conductas son aceptables, que emociones son legítimas y quien tiene derecho a expresar malestar. De este modo, el disenso es invisibilizado no por la fuerza

directa, sino porque no encuentra un lugar en el campo de lo sensible. La película revela, entonces, como el poder distribuye a experiencia común de tal manera que la violencia se vuelve imperceptible, y la obediencia aparece como la única forma posible de estar en comunidad.

Esta normalización por parte de los ciudadanos de Maravillas se comprende a partir del Reparto de lo sensible, ya que se remite a una organización previa de lo visible, lo decible y lo pensable, como se mencionó anteriormente. En este marco, la exclusión política no se produce solo mediante la prohibición explícita, sino a través de una división de los espacios, los tiempos y las formas de participación que determina quienes pueden tomar parte en lo común y quienes quedan relegados a la obediencia. Como señala Ranciére:

Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división. El ciudadano, dice Aristóteles, es aquel que tomar parte en el hecho de gobernar y ser gobernado. Pero otra forma de división precede a este tomar parte: aquella que determina quiénes toman parte. El animal que habla dice Aristóteles, es un animal político. Pero el esclavo, aunque comprende el lenguaje, no lo "posee". Los artesanos, dice Platón, no pueden ocuparse de las cosas comunes porque no tienen el tiempo para dedicarse a otra cosa que no sea su trabajo. No pueden estar en otra parte porque el trabajo no espera. La división de lo sensible muestra quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los que se ejerce dicha actividad. (Ranciére 3)

En Maravillas, el reparto de los espacios, los tiempos y las funciones determina de antemano quienes “toman parte” y quienes solo obedecen. Los habitantes están confinados a roles

específicos (trabajadores, burócratas, subordinados) que absorben su tiempo y su energía, impidiéndoles situarse en otro lugar desde el cual cuestionar el orden existente. Tal como señala Ranciére, no todos poseen el lenguaje político, aunque lo comprendan. Esta exclusión previa explica por qué el abuso se acepta como rutina y no como injusticia, pues el reparto de lo sensible ya ha decidido que ciertos sujetos no están autorizados a percibir ni nombrar las arbitrariedades como tal. Así, la película muestra que el régimen no necesita silenciar activamente a los ciudadanos, porque la división ha establecido los límites de la participación. El miedo y la obediencia se inscriben, mientras que el espacio de lo común queda reservado a unos pocos. De este modo la opresión se sostiene no solo por la fuerza, sino por una distribución desigual de la palabra, del tiempo y de la presencia.

Como último ejemplo, es importante mencionar el aislamiento progresivo de Alicia, ya que a medida que esta se niega a adaptarse, se vuelve simbólicamente una marginada social. Este proceso lo que evidencia, es un mecanismo centralizado del régimen: excluir sin expulsar, produciendo soledad y desgaste emocional como castigo. La experiencia de Alicia se convierte en una forma de “insilio”, donde permanecer implica aceptar el absurdo o quedar fuera del orden colectivo.

La película entonces puede ser vista como una especie de crítica o reflexión en torno a la opresión política y la construcción social, ya que tanto los personajes como Alicia se encuentran en una lucha constante por obtener un espacio de visibilidad en un contexto marcado por la censura y la fuerte ideología estatal. Ranciére también menciona que esta repartición de lo sensible está relacionada con las distintas distribuciones de poder en una sociedad, y en la película, esta división

se refleja por medio de los personajes que en su mayoría se encuentran invisibles dentro de una supra estructura política cubana.

Este reparto de lo sensible está directamente conectado con el control del arte, ya que según Rancière este tiene un papel clave en la misma reorganización de lo sensible, ya que trastoca las formas de ver y de pensar establecidas por las estructuras de poder y en el contexto de la película, los elementos propios del surrealismo vistos y las imágenes absurdas pueden ser vistas como una forma de romper con la narrativa oficial que el régimen intenta imponer. Dicho así por Rancière en su texto: “En el régimen estético de las artes, las cosas del arte son identificadas por su pertenencia a un régimen específico de lo sensible. Este ámbito sensible, sustraído a sus conexiones corrientes, contiene una potencia heterogénea, la potencia de un pensamiento que se ha convertido en algo extraño respecto de sí mismo: producto idéntico” (Rancière 8)

La película surge en un momento de inflexión histórico para Cuba, tras el colapso del bloque soviético a inicios de los años 90, lo que provocó la pérdida del principal sostén económico e ideológico del régimen, este tiempo fue nombrado como “El periodo especial”, el cual se caracterizó por ser un momento de crisis que puso a prueba muchas de las bases y de los fundamentos del proyecto revolucionario, el cual estaba cobijando a Cuba desde que la revolución cubana fue victoriosa. Este contexto se caracterizó principalmente por la precariedad material y la enorme desorientación política que estaba viviendo todo el país, desde sus líderes políticos hasta los cubanos, de lo cual es ejemplo la película de Díaz. Muchas de las instituciones culturales se convirtieron en escenarios de tensión entre la necesidad de mantener la imagen de fortaleza ideológica, que desde hacía tres décadas ya se estaba forjando, y la urgencia de permitir espacios de expresión que dieran voz al malestar social.

Lo paradójico del caso de la película de Díaz fue que, en su momento, la existencia de esta se dio gracias a la financiación del propio Estado. Esto encarna en gran medida la contradicción que atravesaba dicha realidad cubana: una obra gestada dentro del sistema institucional, que con el pasar del tiempo termina siendo censurada por evidenciar a través de la corriente filosófica del absurdo, la burocratización, la corrupción moral y el agotamiento de los ideales políticos, los cuales se habían vendido a los cubanos y al resto del mundo como fuertes y solemnes. El lenguaje de la película es alegórico, sustentado en el humor negro, con pinceladas de fantasía, lo cual, para la época, al ser una expresión artística, desafiaba los códigos del realismo socialista, para luego desplazar el discurso político hacia el terreno de la metáfora (como el mismo nombre lo demuestra), donde la interpretación no puede ser controlada por el poder y menos por el político. Esta ambigüedad, que además es estética, se transforma en un gesto que obliga al espectador a leer entre líneas y escenas, para así reconocer las grietas del relato oficial que siempre había primado en Cuba.

La reacción violenta por parte del aparato estatal frente a la película de Daniel Díaz, como por ejemplo su retiro de cartelera, la percepción simbólica de su director y la tentativa de intervenir al ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), junto con la censura de la película misma, evidencia el miedo del Régimen Cubano a perder el monopolio sobre la representación de la realidad nacional, lo cual explicaría el porqué de la censura de las formas de arte que intentaban contrariar el discurso oficial del régimen. Así la censura de *Alicia en el pueblo de maravillas* no revela solo la fragilidad de la política cultural, y lo vago del pensamiento libre y crítico frente a las políticas violentas del régimen durante la crisis, sino que también convierte el filme en un documento paradigmático de la disputa entre la autonomía del arte y la hegemonía ideológica, donde la capacidad del arte para generar sentido y crítica se enfrenta al intento del

Estado por fijar una verdad única y cerrada, evidenciando la imposibilidad de la interpretación libre y con sentido.

En la película, el absurdo y la sátira juegan un papel muy importante, ya que funcionan como las herramientas estéticas y políticas con más potencia que Daniel Díaz utiliza para exponer, desde el lenguaje del arte, las grietas de un sistema que había perdido la capacidad de reírse de sí mismo, en lugar de recurrir a la denuncia directa, lo cual en Cuba habría implicado la censura inmediata. Así mismo, el director utiliza por medio del filme la lógica del absurdo, el humor grotesco y la caricatura institucional para construir una crítica velada pero implacable, al igual que los bufones que gracias a su cercanía con la clase privilegiada entretenían a la nobleza, mientras que a su vez se burlaban de ellos por medio de la teatralidad y los chistes, tal y como Díaz, el cual logró que el mismo Estado le financiara su película, para luego por medio de la misma lanzar indirectas dirigidas para el mismo Estado por medio del humor y la burla. El pueblo de maravillas aparece como un microcosmos distorsionado donde las reglas carecen de sentido, los funcionarios castigan sin razón aparente y los habitantes se mueven entre la obediencia mecánica y la indiferencia moral; en otras palabras, un espejo deformado pero reconocible de la realidad burocrática del estado cubano durante el “Periodo especial”.

El absurdo, entendido como la representación de un mundo donde la razón y la justicia se disuelven, revela la irracionalidad estructural del sistema político, la incoherencia entre el discurso revolucionario y las prácticas de control y represión. A su vez, la sátira, con su tono lúdico y mordaz, cumple una doble función: por un lado, protege al artista mediante el disfraz del humor, y por otro, libera al espectador para invitarlo a reír de aquello que se le había impuesto como incuestionable. En un contexto donde la palabra crítica estaba silenciada y velada solo para los

países o los intelectuales de afuera, el ridículo se convierte en una forma de resistencia, una rebelión simbólica que desactiva el poder de los dogmas a través de la risa. Así, cada situación absurda, la teatralidad de las instituciones, los castigos ilógicos, el servilismo grotesco, no solo generan comicidad, sino que exponen la violencia del poder cuando se vuelve rutina. En el marco de este periodo, cuando la escasez, la vigilancia y el desencanto eran parte de la vida cotidiana, el uso del absurdo y la sátira en la película constituyeron un acto de insubordinación estética: una manera de decir lo indecible, de poner en crisis la autoridad del discurso oficial y de rescatar, a través del arte, la libertad de imaginar un país y una realidad diferente. Son este tipo de bromas y este tipo de humor lo que el régimen percibe como deplorable y antipatriótico, ya que, si es posible burlarse de la patria misma, el ciudadano es capaz de cualquier cosa, al igual que como se muestra en *La broma* de Milan Kundera, novela trabajada al inicio del presente trabajo.

Desde esta perspectiva para complementar el análisis narrativo y teórico de la película, resulta pertinente atender también a su póster oficial como un texto visual que dialoga directamente con los ejes políticos y estéticos del filme. Lejos de cumplir una función meramente promocional, el cartel condensa, desde el plano de lo visible, las tensiones entre poder, absurdo y control que atraviesan la película. Su lectura permite observar como la crítica al régimen no solo se articula en la ficción cinematográfica, sino que se anticipa y se inscribe en la imagen pública de la obra, operando como una primera intervención en el reparto de lo sensible y preparando al espectador para una experiencia marcada por la sátira, la alegoría y la disrupción del orden establecido.



Alicia en el pueblo de Maravillas. Dir. Daniel Díaz Torres, 1991. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Póster.

En primer lugar, la figura central de Alicia aparece militarizada, con uniforme y un gesto rígido, lo que lleva de inmediato a la asociación clásica del personaje con la inocencia o la fantasía. Esta representación visual señala cómo el poder político absorbe y disciplina al sujeto, especialmente al individuo que intenta comprender o habitar el sistema. Alicia ya no es una observadora externa, pues se encuentra atrapada dentro del engranaje. A su alrededor, los personajes caricaturizados y fragmentados remiten a una burocracia absurda y deshumanizada, coherente con la lógica del pueblo de Maravillas. Visualmente, el poster traduce la normalización del abuso y la violencia simbólica que atraviesa la película: los cuerpos aparecen suspendidos y subordinados, como si el orden social mismo fuera una maquinaria dislocada.

Desde una lectura cercana a Rancière, el cartel altera el reparto de lo sensible, ya que mezcla lo militar, lo infantil, lo teatral y lo grotesco en un mismo plano, desestabilizando las

fronteras entre autoridad y ridículo, orden y delirio. Esta confusión visual es profundamente política, porque impide una lectura armoniosa del poder y lo expone como una construcción artificial. Finalmente, el uso del color también es de gran relevancia, puesto que el amarillo intenso, lejos de sugerir una simple alegría, genera una sensación de alerta y corrosión, reforzando el tono de la sátira. Así, el póster no solo anuncia la película, sino que también hace lo mismo que el filme, pone en crisis las formas oficiales de representación del régimen y convierte la estética en un acto de disenso. En suma, el cartel condensa visualmente la crítica al autoritarismo, la burocracia y la violencia simbólica, y demuestra cómo, incluso antes de comenzar la proyección, *Alicia en el pueblo de Maravillas* ya está interviniendo políticamente en el campo de lo visible

Alicia en el pueblo de las maravillas emerge como una obra cinematográfica que desborda los límites del relato fantástico para convertirse en un campo de batalla simbólico donde se disputa el sentido mismo de la realidad cubana. Su lectura a través del concepto de “reparto de lo sensible” de Jacques Rancière permite comprender cómo el filme no solo representa una crítica política, sino que interviene en las formas de ver, decir y sentir disponibles para un pueblo inmerso en un régimen que regula incluso lo imaginable. En la Cuba del “Periodo Especial”, donde las certezas del proyecto revolucionario se desmoronaban junto con su sostén económico, la película irrumpe como un espacio de desobediencia estética: subvierte las narrativas oficiales mediante el absurdo, desarticula la solemnidad estatal por medio del humor y de la sátira, haciendo visible aquello que el poder intentaba mantener en la penumbra.

En conjunto, *Alicia en el pueblo de Maravillas* se inscribe como una obra clave para comprender la relación conflictiva entre cine, poder y representación en la Cuba del Periodo Especial. A través del absurdo, la sátira y la alegoría, Daniel Díaz no solo construye una crítica

incisiva a la burocracia y a la violencia simbólica del régimen, sino que interviene directamente en el reparto de lo sensible, alterando las formas establecidas de percepción, visibilidad y participación política. La reacción del aparato estatal frente a la película confirma el potencial subversivo del arte cuando este logra desestabilizar los límites de lo decible y lo pensable. Así, el filme no debe leerse únicamente como una denuncia circunstancial, sino como un gesto estético-político que revela como el cine puede convertirse en un espacio de disenso, capaz de poner en crisis la hegemonía ideológica y de abrir, incluso en contextos autoritarios, la posibilidad de imaginar otros modos de comunidad, de lenguaje y de experiencia.

Capítulo 3: Identidad e individualidad durante el Régimen Castrista en *Todos se van* (2006) de Wendy Guerra

La novela *Todos se van* (2006) de Wendy Guerra constituye un testimonio literario de profundo valor simbólico y político dentro de la narrativa cubana contemporánea. A través de la voz íntima y fragmentaria de su protagonista, Nieve Guerra, el texto articula una reflexión constante sobre la construcción de la identidad individual en un contexto que, como ya se ha visto a lo largo del presente trabajo, se encuentra marcado por la vigilancia ideológica, la censura, tanto afectiva como artística, y la precariedad de los vínculos personales. En este sentido, la novela no solo narra un proceso de crecimiento por parte de la protagonista, sino que problematiza las formas en las que el sujeto se ve obligado a redefinirse en casi todos los ámbitos de su vida, reescribiéndose frente a un sistema que condiciona tanto el pensamiento como la expresión, sobre todo para los artistas, como se vio ejemplificado en el capítulo anterior.

Todos se van es una novela escrita en forma de diario que reconstruye la infancia y adolescencia de una niña y luego joven que crece en Cuba entre los años setenta y ochenta, en pleno Régimen Castrista. A través de entradas fragmentarias, la narradora registra su vida familiar, escolar y emocional, marcada por la inestabilidad afectiva, la vigilancia ideológica y la constante sensación de abandono. El título alude tanto a la experiencia personal —las personas que desaparecen emigran o se distancian— como a una experiencia colectiva de pérdida y desarraigo.

La novela muestra como el espacio privado (la familia, el cuerpo y la escritura) se ve constantemente intervenido por el espacio público y político, lo que produce una subjetividad atravesada por el miedo, la censura y la culpa. La protagonista encuentra en la escritura del diario un refugio y una forma de resistencia íntima frente a un entorno que controla el lenguaje, las

emociones y los vínculos. Así, el texto pone en tensión la construcción de la identidad individual frente a un sistema que exige adhesión y sacrificio. *Todos se van*, construye entonces una poética de la pérdida, donde la experiencia cotidiana revela los efectos afectivos y simbólicos del autoritarismo: la soledad, la espera, la imposibilidad de pertenecer plenamente. La novela se inscribe así en una tradición de escritura femenina y autobiográfica que explora cómo el poder político invade la vida emocional y cotidiana de la formación del yo, convirtiendo la memoria personal en un espacio de memoria crítica.

El presente capítulo tiene como objetivo explicar cómo *Todos se van* reflexiona, mediante el personaje de Nieve, sobre la identidad y la individualidad a partir de sus múltiples roles como mujer, hija y artista dentro del marco sociopolítico del Régimen Castrista. Desde estas posiciones, la protagonista experimenta una tensión constante entre la pertenencia y el aislamiento, entre la necesidad de adaptación y el deseo de autenticidad. Su escritura, su cuerpo y sus relaciones afectivas se convierten en espacios de resistencia simbólica frente a un discurso oficial que busca a toda costa homogeneizar las subjetividades.

Así, este análisis abordará la manera en que Wendy Guerra constituye una subjetividad femenina atravesada por el exilio emocional, o “insilio”, como ya se ha nombrado, la memoria y la creación artística, evidenciando cómo la identidad de Nieve no es un estado fijo, sino un proceso inestable, fragmentado y profundamente político, ya que todas sus funciones y relacionamientos en la sociedad se ven marcados por los asuntos políticos de su país, incluso su condición como mujer o como hija, ya que en la Cuba de esta época de sometimiento y recorte de libertad todo tiene que ver con el estado político del país. La madre le recalca a Nieve que: “En Cuba, la política está en lo que comes, en lo que te pones, en dónde vives, en lo que tienes y hasta lo que no tienes”

(Guerra 170). Dice Riska Pérez Castiello en su monografía *Memorias del desencanto: Una lectura de Todos se van de Wendy Guerra*:

La voz narrativa está dando evidencia de un problema social y político; es una crítica a la censura y a la falta de expresión del individuo, no sólo para expresar su arte, sino que podrías ser juzgado por el modo de vida o pensamiento que tuviera la persona. Detrás de cada lectura que la madre le trasmite a su hija existe una alternativa de ver la vida diferente a como se impone en el país. (Pérez 19)

De este modo, el artículo propone comprender a la protagonista como un sujeto que, en medio de la pérdida y la vigilancia, busca afirmarse a través de la palabra, por medio de su diario personal, configurando una identidad que se escribe a sí misma como un acto de supervivencia y de libertad, aunque para su propia historia y para sí misma no sea suficiente.

Para comenzar una investigación más detallada sobre la novela, es importante revisar someramente de qué trata, señalando sus temáticas, lo cual será útil para comenzar a rastrear los tópicos investigativos que se desean hallar y estudiar en la novela.

Todos se van está constituida como un diario íntimo que acompaña la vida de Nieve Guerra desde su infancia hasta su adultez temprana, en el contexto del Régimen Castrista. Esta estructura fragmentaria no solo responde a una elección estética, sino que representa la inestabilidad emocional, política y afectiva de la protagonista. A través de la escritura, Nieve intenta organizar su propio mundo, uno que constantemente la expulsa, la silencia o la abandona directamente. “He pagado un precio muy alto por crecer sola mientras todos se marchan de la isla. Me fueron abandonando poco a poco; hoy no puedo comportarme como una mujer común, estoy fuera del mundo. Las herramientas que me dieron no me sirven, vivo refugiada en el Diario y sólo me comporto cómoda y normal entre sus páginas”. (Guerra 9).

Para comenzar, en su rol como mujer, Nieve enfrenta una sociedad que regula su cuerpo, el deseo y la conducta femenina. Sus relaciones amorosas, por ejemplo, están intensamente atravesadas por la dependencia emocional, el abandono y la imposibilidad de construir vínculos estables. La sexualidad, por un lado, no aparece como espacio de libertad o de disfrute, sino como territorio de vulnerabilidad, ya que desde pequeña comprende e internaliza que la idea de amar y de disfrutar implica perder, lo cual refuerza su identidad como individuo que espera y resiste, más que como individuo, en este caso mujer, que elige. Dice así Nieve en su primer encuentro sexual, con su primer novio, Osvaldo:

Oswaldo me sacó las mallas en un arranque de ira y mis zapatos colegiales golpearon algo que se rompió en la lejanía. Luego me atrapó en el piso. Acorralada por su cuerpo -así me sentía-, él era un viejo lobo sitiando a una pequeña liebre perdida [...] Él duerme mientras yo escribo. Él está rendido mientras yo apenas comienzo la guerra. Él deseo es dolor abandonado en lujuria. (Guerra 193-196)

Desde su primer encuentro sexual, Nieve internaliza una lógica en la que el deseo no se vincula meramente con el placer, sino con la renuncia y el despojo, lo que incide directamente en la construcción de una subjetividad que no elige, sino que espera y también resiste. La escena con Osvaldo resulta reveladora en este proceso, pues la experiencia es narrada a través de imágenes que animalizan y jerarquizan a los cuerpos, estableciendo una relación de poder desigual. La metáfora del lobo no solo subraya la posición de vulnerabilidad de Nieve, sino que inscribe el encuentro en una lógica de caza y dominación, donde el deseo masculino se impone como fuerza agresiva.

Por otro lado, la afirmación “el deseo es dolor abandonado en lujuria” condensa la imposibilidad de escindir placer y sufrimiento dentro de su experiencia, reforzando la idea de que

la sexualidad, lejos de construir un ámbito de libertad, se inscribe en la misma lógica de pérdida que atraviesa los demás vínculos en su vida. Así, esta escena no solo marca el inicio de su vida sexual, sino que configura un modelo afectivo desde el cual Nieve comprenderá el amor y el deseo como espacios atravesados por la desigualdad y la persistencia.

En este sentido, la novela evidencia cómo el régimen no solo controla políticamente, sino también afectivamente a los sujetos, moldeando sus subjetividades y sus identidades marcadas por el aguante, es decir, por una forma de persistencia afectiva en la que el sujeto no transforma las condiciones de dominación, sino que aprende a habitarlas mediante la resistencia silenciosa, la contención emocional y la espera.

Desde su rol como hija, Nieve crece en un entorno marcado por la ausencia materna y la violencia paterna; Así mismo, la figura del padre encarna la autoridad, el control y la arbitrariedad, reflejando simbólicamente la lógica del Estado. La relación con él no es solo familiar, sino también política: el hogar se convierte en un espacio de vigilancia y castigo, donde la infancia y el hogar dejan de ser un refugio. Por otro lado, la separación de su madre y los constantes desplazamientos físicos afectan su sentido de pertenencia, generando una identidad construida desde la pérdida. Así, la condición de hija se problematiza como una experiencia de subordinación y desamparo.

Como artista, Nieve encuentra en la escritura su principal forma de resistencia, ya que su diario es su mayor tesoro, incluso en momentos menciona que este no puede ser encontrado ni visto, casi como si sostuviera una relación prohibida con un ente activo y vivo. “Desde que supe leer y escribir me confesaba entre sus páginas. Esperaba crecer, tomaba aire y escribía a escondidas para encontrar el exorcismo en una salida que aún no tengo” (Guerra 9). Sin embargo, este rol también está profundamente problematizado, pues el escribir en Cuba y el desempeñarse en cualquier tipo de arte implica censura, miedo y marginalidad. Nieve en su vida como artista, no

solo como escritora, sino también como estudiante de cine, se va dando cuenta, a medida que sigue explorando su mundo, que la expresión libre y abierta está prohibida, y que esta solo se debe retener en el pensamiento. Su diario se convierte entonces en un espacio clandestino de verdad, su verdad. La creación artística deja de ser un acto público y se transforma en un gesto íntimo de supervivencia y así mismo, la identidad del artista se construye, paradójicamente, desde el silencio y el ocultamiento. Un momento clave con respecto a su papel como artista ocurre cuando Nieve comprende que su escritura no es solo un refugio emocional, sino una forma de memoria. En una sociedad donde la historia oficial es de unos pocos y borra las experiencias individuales, el diario funciona como archivo personal contra el olvido. Aquí, su rol como artista se fusiona con el de testigo.

Por medio de todos los roles que desempeña Nieve en la sociedad cubana de este momento, es posible divisar cómo la constante pérdida de los demás personajes que la rodean y que hacen parte de su mundo —amigos, amantes, familiares— refuerza el título de la novela y consolida el tema central: la identidad se forma en la ausencia. Nieve no se define por lo que posee, sino por lo que pierde. Esta dinámica afecta simultáneamente sus tres roles principales: el de hija porque pierde protección; el de mujer, porque pierde y se problematiza su identidad femenina; y como artista, porque sus expresiones artísticas se limitan a la soledad, el aislamiento y el “insilio”.

Todos se van presenta a Nieve como una subjetividad fragmentada, que encarna las contradicciones del individuo bajo un sistema totalitario. Sus roles de mujer, hija y artista no se desarrollan de manera armónica, sino conflictiva, revelando cómo la identidad en el contexto castrista es un proceso de negociación entre el deseo personal y la imposición ideológica. Wendy Guerra construye así una protagonista cuya mayor forma de resistencia es persistir en su individualidad, aun cuando todo a su alrededor desaparece.

La condición femenina como crisis identitaria en Nieve Guerra

Para hablar de la problematización del rol de la mujer en Nieve Guerra, es importante analizar, en primera instancia, cómo se desempeñó la condición de la mujer cubana en general y cuáles son las distintas miradas que hay alrededor de este tema, el cual ha sido bastante estudiado y teorizado a lo largo de los años.

Al investigar sobre la figura de la mujer en el Régimen Castrista, desde una mirada académica e investigativa, es posible divisar cómo se abordan diversas situaciones desde 1959, las cuales ofrecen una visión mucho más compleja y multifacética de la que se cree, yendo más allá de las narrativas simplistas sobre emancipación o estancamiento. En el contexto del Régimen Castrista, la figura de la mujer ha sido objeto de tensiones entre transformaciones estructurales, continuidades culturales patriarcales y nuevas formas de participación política y social. En primera instancia, se destaca el papel de la mujer en la participación política, ya que, tras el triunfo de la Revolución en 1959, el gobierno revolucionario de Fidel Castro promovió cambios que buscaban insertar a las mujeres en la vida pública y productiva, con instituciones como la FMC (Federación de Mujeres Cubanas), liderada por Vilma Espín, la cual se propuso articular políticas de igualdad y movilizar a las mujeres de la esfera estatal. Estas políticas se inscriben en una lógica del feminismo socialista, en la que, como plantean autoras como Martaret Randall en su libro *Women in Cuba: Twenty Years Later* (1981), la emancipación femenina se vincula con la transformación de las estructuras económicas y sociales. No obstante, diversos estudios, como los de la misma Randall o Lynn Stoner, los cuales hablan de como la revolución integró a la mujer en lo público, pero sin eliminar completamente las estructuras tradicionales, evidencian que, pese a los avances en educación y participación laboral, persistieron tensiones entre el discurso oficial de igualdad y las prácticas culturales cotidianas, lo que da cuenta de una brecha entre la transformación

institucional y la experiencia vivida por las mujeres. En teoría, la supresión de estructuras capitalistas y familiares tradicionales debería haber significado la liberación de la mujer, aunque en la práctica social y cultural no siempre se siguió el ritmo de las reformas formales, generando tensión entre la retórica oficial y las experiencias cotidianas de la mujer.

Entre los textos que defienden las transformaciones positivas de la mujer después y durante el Régimen Castrista, se encuentra el artículo “La mujer en la sociedad cubana. Transformaciones a partir de la revolución” (2021) de María del Carmen Remigio Montero. Este ofrece una lectura histórica e institucional sobre la situación de la mujer en Cuba a partir del triunfo revolucionario en 1959. La autora sostiene que la Revolución significó un punto de inflexión decisivo en la condición social femenina, al promover políticas públicas orientadas a la igualdad de derechos, la alfabetización, la inserción laboral y la participación política. Desde esta perspectiva, la mujer deja de ser concebida únicamente como sujeto doméstico para integrarse progresivamente a la vida productiva, cultural y social del país, lo cual le permite adquirir un estatus de sujeto social activo dentro del proyecto revolucionario. Dice así la autora:

Fue ese triunfo el que humanizó de otra forma a la mujer cubana, la igualó en sus derechos, al igual que en atribuciones, responsabilidades, y obligaciones cívicas, laborales, y en especial las familiares. En la familia tiene la mujer cubana el centro de mando de su vida, aún con la dominante presencia oficial en casi cada actividad en la isla. Es absolutamente emancipada gracias al libre albedrío no capitalista, que le permite ser precisamente una mujer libre y segura. El maltrato hacia ellas, por parte del exacerbado comportamiento machista, la discriminación laboral, política, cultural o en cualquier otro aspecto particular o gubernamental, está menos ausente en esa sociedad que todavía se mantiene firme en su revolucionario destino. (Remigio 176)

No obstante, la autora reconoce que dichas transformaciones no eliminaron por completo las prácticas culturales patriarcales, las cuales persistieron en la vida cotidiana, especialmente en el ámbito doméstico y en las representaciones simbólicas de género. Sin embargo, estas tensiones que menciona son presentadas como rezagos culturales que acompañan un proceso histórico de avance progresivo hacia la igualdad, por lo que pone mucho más cuidado a los aspectos positivos y las transformaciones que vivieron las mujeres gracias a la revolución, de allí el nombre de su artículo.

En contraparte a lo expresado por Remigio Montero se encuentra Lorraine Bayard de Volo, politóloga estadounidense y especialista en estudios de género, la cual da uno de los aportes más estudiados en los estudios de género sobre Cuba. Una de las obras principales en este campo es *Women and the Cuban Insurrection: How Gender Shaped Castro's Victory* (2018). Esta monografía constituye una revisión sustantiva de la narrativa histórica dominante sobre la revolución cubana de mediados del siglo XX, especialmente respecto a cómo se construyeron y excluyeron las contribuciones de las mujeres dentro del relato oficial. La autora parte de un análisis de género no solo para documentar la participación de las mujeres en la insurrección, sino también para demostrar que dichas participaciones fueron estructurales, políticas y tácticas, no simples ocurrencias marginales dentro de un movimiento dominado por hombres.

Por medio de su investigación, cuestiona lo que ella denomina el Cuban War Story, es decir, la versión históricamente hegemónica que centra la victoria revolucionaria en las figuras masculinas y la lucha guerrillera, ignorando el papel de las mujeres, su trabajo político y la construcción de apoyo popular. Por otro lado, muestra cómo el género, tanto como categoría analítica como práctica social, estructuró experiencias y participaciones en el movimiento revolucionario antes y durante la lucha contra Batista, demostrando cómo las tareas auxiliares —

como mensajería, ocultamiento de armas o solidaridad comunitaria—, eran lo que más se les atribuía a las mujeres, convirtiéndolas en piezas tácticas deliberadas en la estrategia político-ideológica del movimiento. Por último, Bayard de Volo documenta cómo algunos líderes de la revolución utilizaron codificaciones culturales de género, como por ejemplo idealizaciones de la feminidad, tanto para legitimar el movimiento frente a poblaciones civiles como para deslegitimar al régimen de Batista, operando así un despliegue estratégico y meramente utilitario de masculinidades y femineidades con efectos políticos y sociales.

Los estudios de Bayard de Volo sirven como un claro ejemplo de cómo las categorías de género pueden alterar no solo el objeto de estudio (la revolución), sino también la metodología y epistemología de la historia política. Su obra articula una crítica tanto a las estructuras patriarcales que circunscriben a las mujeres a roles secundarios, como a los discursos nacionalistas que subordinan las narrativas femeninas a la historia oficial, lo cual es pertinente al analizar cómo se construyen subjetividades y roles femeninos en contextos autoritarios y posrevolucionarios. Desde esta perspectiva, la mujer, aunque incorporada al discurso revolucionario como símbolo de emancipación, continúa siendo representada de forma subordinada dentro del imaginario político dominante.

La comparación entre ambos enfoques revela una tensión fundamental en los estudios sobre la mujer en el contexto castrista: por un lado, la Revolución como proyecto de transformación social que amplía las oportunidades y derechos; por otro, la persistencia de mecanismos simbólicos y narrativos que limitan el reconocimiento pleno de la agencia de las mujeres. Esta contradicción permite comprender que la emancipación de la mujer en Cuba no puede analizarse únicamente desde los avances institucionales, sino también desde las dinámicas de poder que regulan su representación, su memoria y su construcción identitaria. En este sentido, la figura de la mujer en

la sociedad cubana revolucionaria se configura como un espacio de disputa entre inclusión formal y subordinación simbólica, lo cual resulta clave para abordar críticamente las representaciones de las mujeres en la literatura cubana, tal y como ocurre en *Todos se van* de Wendy Guerra.

Dicho lo anterior, en la novela de Guerra se construye a Nieve como una subjetividad femenina cuya identidad se configura en permanente tensión con un orden sociopolítico que regula no solo el pensamiento, sino también el cuerpo, el deseo y la expresión emocional. El rol de mujer, lejos de presentarse como una categoría estable, se manifiesta como un espacio de conflicto donde la protagonista negocia constantemente entre la imposición cultural y la búsqueda de individualidad. Nieve habita una sociedad que reproduce modelos tradicionales de feminidad asociados a la obediencia, la espera y la entrega afectiva, rasgos que se ven, por ejemplo, en su madre. Dice así Nieve con respecto a su madre: “La revolución siempre ha sido su vida y desde que tengo uso de razón está tratando de irse” (Guerra 171).

La mujer aparece parcialmente configurada como sujeto de sacrificio, cuya realización está subordinada a la estabilidad emocional del otro. Este mandato cultural se interioriza en la protagonista, quien construye su identidad desde la carencia y la espera, más que desde la afirmación autónoma. De este modo, la novela evidencia cómo la identidad femenina no se produce de manera libre, sino mediante una pedagogía social que moldea la subjetividad desde la infancia.

Desde el plano político, el cuerpo de Nieve se convierte en un territorio simbólicamente colonizado. El régimen no solo ejerce control ideológico, sino también biopolítico, regulando las conductas, los afectos y las expectativas de vida. Así mismo, la protagonista no puede proyectarse como sujeto plenamente autónomo, porque su condición de mujer está atravesada por conceptos como la vigilancia, la censura y la precariedad. Así, su identidad se construye bajo una lógica de

autocontrol, donde el silencio y la contención se convierten en estrategias de supervivencia. La mujer en este contexto no es únicamente oprimida por relaciones personales, sino por una estructura estatal que instrumentaliza los cuerpos, las emociones, las pulsiones artísticas, entre otros.

Así mismo, Nieve encarna una subjetividad fragmentada que evidencia la violencia simbólica ejercida sobre las mujeres en contextos autoritarios. Su experiencia no es solo la de una mujer que ama y pierde, sino la de una mujer cuya individualidad es sistemáticamente postergada. La protagonista no puede habitar, entonces, plenamente su deseo, su voz, ni su creación sin sentir culpa, miedo o marginalidad. Esta imposibilidad de afirmarse revela cómo el autoritarismo político se articula patriarcalmente para producir una feminidad y, en general, una ciudadanía disciplinada. En un apartado de la novela, exactamente al inicio, en donde Nieve nos narra su infancia, por medio del diario devela una conversación que tiene con su madre, en la cual se aprecian dos posturas diferentes: la de una madre que ha vivido gran parte de su vida bajo las imposiciones del régimen, hasta el punto en el que ya toda su vida e incluso su intimidad se ven atravesada por la política; y por otro lado, la de Nieve, una niña, que solo desea salir de la burbuja política obligatoria, la cual a su temprana edad ya distingue. Así mismo, Nieve no quiere “hablar de política” (187), porque la “aterra” (187); a ella le interesa el arte solamente. Pero su mamá “cree que lo que pinta y escribe contiene política” (188), aunque Nieve no lo acepte. Por esta razón, su mamá, en medio de la conversación le aconseja que, si desea “vivir sin hablar de política”, tiene que “irse a Canadá, a una aldea bien fría donde vive gente que ni se entera ni le interesa el nombre del presidente que gobierna ese país” (187).

La madre representa entonces una subjetividad femenina ya moldeada por el régimen: su vida, su intimidad y su manera de comprender el mundo están atravesadas por la política, hasta el

punto de neutralizarla a ella misma. No se trata únicamente de una mujer atrapada en el sistema, sino de una mujer que ha interiorizado en gran medida el discurso de control y lo reproduce a su hija. Desde este punto, la madre no concibe un espacio posible para la inocencia o la autonomía política o estética. Para la madre, todo lo que realice su hija es político, pero no político en el sentido general de la palabra, ya que su noción de política también debe adaptarse a la noción del Régimen Castrista, porque el poder ha colonizado todas las posturas e ideales políticos. Nieve, en cambio, encarna a una mujer que aún no está completamente domesticada y el hecho de que exprese que la política le “aterra” revela que el régimen no se presenta como horizonte de pertenencia, sino como amenaza emocional.

Su deseo de refugiarse en el arte muestra una búsqueda de individualidad, de un espacio donde su subjetividad no esté completamente determinada por la lógica del poder, sino también por sus decisiones y querer. No obstante, si bien esta limitación podría pensarse como extensiva a cualquier individuo bajo el régimen, en el caso de Nieve adquiere una dimensión específica de género. La novela sugiere que no solo no hay lugar para quien desee existir fuera del discurso político dominante, sino que, en el caso de las mujeres, esta imposibilidad se ve reforzada por mandatos afectivos, familiares y corporales que restringen aún más su existencia.

En este sentido, las relaciones que Nieve establece con las figuras adultas femeninas, particularmente su madre, evidencian cómo dichas limitaciones no solo provienen del Estado, sino que se reproducen en el ámbito íntimo, donde se transmiten formas de adaptación. Aunque dinámicas de control pueden observarse también en vínculos masculinos, en el caso de las mujeres estas se articulan de manera específica en torno al cuerpo, la sexualidad y el rol afectivo, como se evidencia en distintas escenas de la novela, donde Nieve es situada en una posición de vulnerabilidad y poca capacidad de decisión. Como se vio, por ejemplo, en la escena en la que

ocurre su primer acto sexual con Osvaldo, la cual se mencionó anteriormente, en donde se ve a una Nieve pasiva, sobre todo por la utilización de metáforas como la de lobo/liebre. De este modo, el autoritarismo no solo opera como estructura política, sino que se encarna en prácticas cotidianas que configuran una experiencia diferenciada de lo femenino, en la que la posibilidad de elegir se ve desplazada por la necesidad de resistencia y adaptación.

La subjetividad fragmentada de Nieve surge del choque entre una feminidad heredada, disciplinada y resignada y una feminidad en formación que todavía desea creer en el arte, la palabra y la posibilidad de una vida diferente, en donde la política no sea colonizadora o totalizante. En consecuencia, la escena no solo ilustra el control político, sino también la reproducción cultural autoritaria dentro del espacio del hogar, en este caso del espacio materno. Nieve no solo lucha desde que es niña contra el régimen, sino que también lucha contra el tipo de mujer ideal que el régimen ha enseñado a las mujeres a encarnar. Dicho ideal se configura en torno a una mujer políticamente comprometida, productiva y leal al proyecto revolucionario; pero, al mismo tiempo, abnegada en el plano afectivo, disciplinada en su comportamiento y dispuesta a subordinar sus deseos individuales al bienestar colectivo. Aunque este modelo se presenta como parte de un proyecto emancipador, en la práctica mantiene y reorganiza estructuras tradicionales, al exigir de la mujer una constante regulación de su cuerpo, sus emociones y decisiones. De este modo, la figura femenina queda atravesada por una doble exigencia, o sea, ser sujeto activo de la revolución, comprometiéndose con los principios de esta y, simultáneamente, garante del orden afectivo y moral en el ámbito privado.

En este contexto, a la experiencia de Nieve evidencia una imposibilidad de ajuste a dicho mandato, pues su vida se articula desde una tensión constante entre lo que se espera de ella como mujer y lo que busca construir como sujeto individual. Esta tensión se manifiesta en su relación

con el entorno familiar, así como en su vivencia de la sexualidad y en su refugio de la escritura, espacios en lo que se hace visible su distancia frente a ese ideal de mujer contenida y emocionalmente funcional al orden establecido. Por lo que el ideal no elimina el modelo tradicional, sino que lo reorganiza dentro del proyecto revolucionario. De este modo, su fragmentación y su silencio no son solo signos de debilidad, sino huellas visibles de una subjetividad femenina que intenta existir en un mundo que no le concede un lugar legítimo para ser plenamente mujer, plenamente artista y plenamente individuo al mismo tiempo.

La identidad de Nieve no se define únicamente por la autodeterminación, sino también por la negociación constante con la pérdida, la renuncia y el abandono. Su escritura, su memoria y su capacidad de nombrar el dolor constituyen gestos de reapropiación de su subjetividad, y aunque la protagonista no rompe abiertamente con el sistema, se sustrae simbólicamente de él mediante la palabra. “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” (Guerra 12)

La anterior cita, condensa una experiencia de desposesión que no es únicamente material, sino simbólica, identitaria y política. Por ejemplo, el verbo “permití” introduce una culpa interiorizada que remite directamente a los mecanismos de la violencia: el sujeto oprimido llega a percibirse como corresponsable de su propia pérdida. En el contexto del Régimen Castrista, esta desposesión alude a la expropiación de la autonomía, la identidad y la posibilidad de una existencia no mediada por el poder. Por otro lado, la imagen de estar “desnuda” no remite solo a la vulnerabilidad emocional, sino a una exposición del cuerpo femenino como territorio político. En los regímenes totalitarios, el cuerpo de la mujer es doblemente vigilado, como cuerpo ciudadano y como cuerpo femenino. Así, la desnudez simboliza una subjetividad sin protección frente a la

mirada del poder, pero también frente a las normas patriarcales que regulan cómo una mujer debe sentir, escribir y mostrarse.

El intento de “colorearme la boca de un rojo que parece demasiado subido para esta edad indefinida” introduce la dimensión temporal de la opresión. La “edad indefinida” sugiere una subjetividad detenida, suspendida, incapaz de inscribirse plenamente en un tiempo propio. En el contexto cubano, donde el discurso revolucionario impone una temporalidad histórica única y cerrada, la mujer queda atrapada en una juventud simbólica perpetua: siempre en formación, nunca plenamente autorizada para definirse.

En conclusión, desde esta perspectiva, la cita puede leerse como una metáfora de la condición de la mujer escritora en el Régimen Castrista, despojada de certezas, fragmentada entre la escritura y la apariencia, entre la memoria y la supervivencia ética. La autora construye una subjetividad femenina que intenta sostener su identidad con los pocos objetos que le quedan y que le pertenecen en su totalidad: la palabra y el cuerpo.

Dicho lo anterior, es posible ver cómo la construcción literaria de Nieve en *Todos se van* dialoga con la propuesta historiográfica de Bayard de Volo, en tanto que ambas inscriben la experiencia femenina dentro de un entramado donde género, poder y subjetividad se configuran como categorías inseparables. Si bien Bayard de Volo se sitúa en el periodo insurreccional y Wendy Guerra en la Cuba revolucionaria ya consolidada, ambas perspectivas coinciden en problematizar la forma en que el orden sociopolítico produce una feminidad funcional al proyecto político dominante.

Bayard de Volo demuestra que el género no fue un elemento marginal de la revolución, sino un dispositivo estratégico que organizó comportamientos, expectativas y representaciones. Las mujeres participaron activamente en la insurrección, pero lo hicieron bajo una codificación

simbólica que las situaba como auxiliares morales, cuerpos legitimadores y figuras de sacrificio, más que como sujetos políticos autónomos, tal y como se ve en repetidas ocasiones en *Todos se van*, sobre todo en la siguiente escena, que se lleva a cabo en un Concentrado Militar, al cual asisten los integrantes de las escuelas. En el caso de Nieve la escuela de arte, como obligación del Estado, llamado “Escuela al campo”:

Nos levantamos a las seis y marchamos sin desayunar. Al fin se presentó el teniente rolando, un mulato que será el responsable de todo el grupo de muchachas. Nos llenó de amenazas, bromas groseras, usó toda la táctica la indecencia con nosotras. El pelotón de mujeres es su preferido, nos lo cantó clarito, clarito. Dice que aquí 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 sin esfuerzo, y lo demás lo pone una. En nuestro caso no estamos liberadas aún. (Guerra 141)

Lo anterior permite observar con claridad la distancia entre el discurso igualitario del régimen y su puesta en práctica, evidenciando que la proclamada equidad no implica la desaparición de las jerarquías de género. La figura de autoridad masculina ejerce el control no solo mediante la disciplina institucional, sino a través de la intimidación y la exposición del cuerpo femenino, como lo menciona Nieve, lo que configura a las mujeres como sujetos particularmente vulnerables dentro de estos espacios. En este sentido, la experiencia de Nieve no puede leerse únicamente como la de un individuo sometido al poder político, sino como la de un sujeto cuya condición de mujer intensifica y complejiza dicha subordinación. Así mismo, su escepticismo frente a la igualdad y la referencia al discurso materno sobre la supuesta “liberación” evidencian una fractura entre la retórica oficial y las formas en que esta es comprendida y vivida en lo

cotidiano. De este modo, la novela pone en escena una doble operación: por un lado, revela cómo el régimen produce un ideal de mujer funcional según sus intereses; por otro, muestra cómo dicho ideal es internalizado, cuestionado y, en ocasiones, reproducido en el ámbito íntimo. Así lo femenino aparece configurado como un espacio donde convergen la regulación política, la experiencia afectiva y la transmisión de formas de adaptación.

Esta instrumentalización de la feminidad encuentra un claro parecido en Nieve, quien en la novela es configurada dentro de modelos culturales que privilegian la obediencia y la entrega afectiva. En ambos casos, la mujer es socialmente producida como sujeto de contención más que de afirmación. Esto se ve muy marcado en la relación de Nieve con su madre y con su padre, más que todo con el último, ya que este funciona como la misma representación del régimen violento y devorador.

En la experiencia de Nieve, cuyo cuerpo, deseo y emocionalidad se encuentran regulados por un régimen que no solo controla el pensamiento, sino también las formas de sentir, amar y crear. Así, tanto en el análisis histórico como en la ficción, el cuerpo femenino aparece como un territorio colonizado por el poder, lo cual, en el plano biopolítico, Bayard de Volo expone cómo los cuerpos femeninos fueron utilizados para movilizar afectos colectivos y de alguna forma humanizar la causa revolucionaria. Así mismo, la autora subraya que la historiografía revolucionaria ha invisibilizado las experiencias femeninas, relegándolas a un lugar secundario dentro del relato oficial. La imposibilidad de Nieve de afirmarse plenamente como sujeto creador y político en la novela, refleja, en el plano subjetivo, la misma lógica de silenciamiento que Bayard de Volo identifica en el plano historiográfico. Esta carencia de legitimidad y esta exclusión simbólica de sus emociones, sentires y hasta ideas artísticas son negadas para Nieve, incluso desde su niñez, por parte de su padre.

Otro punto de convergencia en ambas es la noción de resistencia no heroica, puesto que la autora estadounidense insiste en que la participación femenina no debe medirse únicamente en términos bélicos, sino en prácticas cotidianas, afectivas y organizativas. De manera paralela, Nieve no encarna una resistencia abierta y mucho menos épica, sino una resistencia íntima, fragmentaria y silenciosa, articulada a través de la escritura, la memoria y la autoafirmación narrativa. Así mismo, ambas autoras, tanto Bayard de Volo como Guerra, coinciden en mostrar que el autoritarismo político se articula con el patriarcado para producir una ciudadanía femenina disciplinada. En la insurrección, según Bayard de Volo, las mujeres fueron necesarias pero subordinadas simbólicamente; en la novela, Nieve es necesaria como cuerpo social, pero marginal como sujeto autónomo. Un ejemplo de esto es en diciembre de 1979, cuando Nieve cuenta en su diario sobre sus faltas al colegio, porque su padre olvida llevarla: “Mi padre entró con su pelo suelto, la camisa abierta y sus pantalones rotos. La directora me mando a salir. La maestra me exigió que fuera directo al aula y que escribiera cien veces: Soy una pionera revolucionaria que asiste diariamente a la escuela” (Guerra 48 - 49)

La anterior cita muestra una escena que construye un ejemplo paradigmático de cómo el régimen interviene directamente en la producción de subjetividad infantil. La escritura impuesta no funciona aquí como ejercicio pedagógico, sino como mecanismo disciplinario, pues no se busca que la niña aprenda, sino que interiorice una identidad previamente definida por el poder. Esta escena también puede leerse desde la construcción temprana de Nieve como mujer del régimen, puesto que la obligación de escribir “soy una pionera revolucionaria que asiste diariamente a la escuela” no solo impone una identidad política, sino que inaugura un modelo de mujer disciplinada. Así mismo, la fragmentación identitaria que ocurre en Nieve se articula así con una pedagogía de género, ya que Nieve es formada como mujer para cumplir. Su subjetividad femenina

se construye desde la renuncia temprana a la expresión libre y desde la aceptación de una identidad que no elige. De este modo, la escena muestra que la condición de mujer en la novela no se define solo por lo afectivo o lo biográfico, sino por la educación política que produce una feminidad funcional al orden autoritario.

Por otro lado, la escritora Ana Belén Martín, en su artículo “Violencia de género en la narrativa cubana contemporánea: deseo femenino y masculinidad hegemónica” (2014), brinda una lectura acercada a la que se ha venido trabajando con respecto al rol de la mujer en la sociedad cubana, que también permite trazar y generar lazos con la novela de Guerra, ya que incluso es una de las novelas que analiza en su artículo. Dice así Martín:

Por otro lado, esta narrativa considera los vínculos existentes entre la violencia de género y la expresión del deseo de la mujer, que supone un atentado contra la masculinidad hegemónica que domina el sistema de valores sociopolíticos de Cuba. La violencia sobre la mujer vendría a proyectar la represión del deseo "otro" y con ello, la eliminación de la posibilidad de un orden alternativo, no dominado por el deseo masculino. La violencia ejercida sobre el cuerpo de la mujer puede ser leída como una alegoría de la violencia sobre el cuerpo social, especialmente si tenemos en cuenta que en el imaginario iconográfico cubano la idea de la nación ha sido encarnada con frecuencia por una mujer. (Martín 178)

La cita anterior permite seguir con el hilo de que la violencia de género, en este caso en Cuba, no funciona como fenómeno aislado, sino como un dispositivo político que regula el orden simbólico de la sociedad. Al señalar que el deseo femenino constituye una amenaza para la masculinidad hegemónica, el texto revela que la mujer no es reprimida únicamente por lo que hace, sino por lo que representa, o sea, la posibilidad de un deseo que no está subordinado al modelo

masculino de poder. En este caso, la violencia contra la mujer funciona como una estrategia de neutralización diferente.

La represión del “deseo otro” implica entonces la eliminación de cualquier alternativa del orden dominante. El deseo femenino, al no responder a la lógica de control, productividad y sacrificio impuesta por el sistema, introduce una fisura en la estabilidad ideológica y es por ello que el cuerpo de la mujer se convierte en un territorio político que debe ser disciplinado. Desde esta perspectiva, la violencia ejercida sobre el cuerpo femenino adquiere un valor alegórico: no solo castiga a la mujer individual, sino que representa la violencia ejercida sobre el cuerpo social. Si la nación es figurada como mujer, entonces controlar el cuerpo femenino equivale a controlar a la nación misma. En este sentido, la violencia ejercida sobre la subjetividad de Nieve puede leerse como una alegoría de la violencia ejercida sobre el cuerpo social cubano, figurado simbólicamente como femenino.

Martín permite con su visión comprender más profundamente la construcción de Nieve en la novela, pues su feminidad no es solo afectiva, sino también ideológica, ya que es un cuerpo que debe ser vigilado, con un deseo que debe ser contenido y con una voz que debe moldearse. Así, Nieve no es únicamente un personaje individual, sino una representación de cómo el autoritarismo se articula para producir una identidad femenina fragmentada, disciplinada y culpabilizada, como expresaba también Bayard de Volo, cuya resistencia solo puede manifestarse en los márgenes de la memoria, el arte (en este caso la escritura y más adelante el cine) y en el silencio. Así lo expresa Nieve en las primeras entradas al diario, por medio de una alegoría de un juego de agua; dice de sí misma: “Me quedo flotando quieta, me dejo guiar al lugar en que [la corriente] me empuja. Soy un pedazo de bote, un cristal, una muñeca rota, un pececito de agua dulce aleteando, flotando a la deriva” (Guerra 14). Dice Martín de la cita: “Al final de la obra podremos entender en retrospectiva

que, efectivamente, la vida de Nieve transcurre flotando en una corriente de diversas fuerzas que la arrastran como a "un pedazo de bote", que la va erosionando y dando forma como a un cristal” (Martín 191).

Al principio del presente trabajo, en el apartado correspondiente a la novela *La broma* de Milan Kundera, se utilizó el concepto de identidad para leer y comprender la obra del autor checo. Este concepto también servirá para leer la novela de Wendy y cómo esta misma identidad se ve problematizada e incluso perdida por los diversos roles que Nieve cumple en la sociedad cubana, como si el hecho de ser mujer, hija o artista problematizara y pusiera en crisis su misma identidad. Esto en principio puede sonar contradictorio, pero para esto servirá volver a Charles Taylor con su definición y concepción de identidad.

La noción de identidad expuesta por Taylor permite iluminar de manera precisa la condición de Mujer de Nieve Guerra en *Todos se van*, en la medida en que su identidad se configura en un espacio de tensiones morales, afectivas y políticas que atraviesan su experiencia cotidiana. Tal como lo plantea Taylor, la identidad traza un horizonte de sentido que ordena lo que resulta esencial y lo que es secundario para el sujeto; en el caso de Nieve, dicho horizonte se ve constantemente amenazado por un contexto sociopolítico que limita las posibilidades de autodefinición femenina, artística y filial.

Como mujer, Nieve es situada desde temprana edad en un “catálogo” social —en términos de Taylor— que la inscribe simultáneamente en la familia, en la escuela y en el orden ideológico del Estado, espacios donde su subjetividad es regulada y vigilada. Sin embargo, esta asignación no coincide plenamente con su experiencia interior, lo que produce una fractura entre la identidad impuesta y la identidad vivida. La escritura de su diario se convierte, entonces, en un gesto de

resistencia y de búsqueda de reconocimiento, mediante el cual Nieve intenta preservar un lugar propio dentro del paisaje moral que le ha sido negado y precarizado.

En este sentido, la condición de Nieve como mujer intensifica el riesgo de “crisis de identidad” descrita por Taylor, pues su lugar aparece marcado por la subordinación, el silencio y la inestabilidad afectiva. La constante pérdida tanto de figuras parentales, de referentes afectivos y de espacios de pertenencia profundiza esa sensación de no-lugar, haciendo de la identidad un proceso frágil y siempre en disputa. Así, *Todos se van* muestra cómo la identidad de Nieve, lejos de ser estable, se construye en medio de sucesivas crisis que revelan tanto la violencia del contexto como la necesidad vital de afirmarse como ser humano, como mujer e incluso como sujeto moral frente a un sistema que busca diluirla. Para esto es utilizado, en gran medida, el diario y los demás medios artísticos, por medio de los cuales, busca mostrar lo problemático que resulta el simple hecho de existir, o de intentar construir una identidad en un contexto como el del régimen. Dice así Taylor: “Pero a partir del momento en que se aspira a definirse, sobre todo de forma original, se abre una falla posible entre lo que pretendemos y lo que los demás están dispuestos a otorgarnos. Es el espacio del reconocimiento exigido, pero susceptible de ser rechazado” (Taylor 13).

Esta cita de Taylor permite articular la problemática identitaria de Nieve, ya que nombra el núcleo del conflicto que atraviesa su experiencia como mujer en la novela, la distancia entre la autoafirmación del sujeto y el reconocimiento social que le es negado. Cuando Taylor señala que, al aspirar a definirse de forma original, se abre una “falla posible” entre lo que el individuo pretende ser y lo que los demás están dispuestos a otorgarle, describe exactamente el lugar en el que Nieve se sitúa a lo largo de la novela.

Nieve intenta construirse una identidad propia que no se limite a los roles que le son asignados, entre los cuales están: hija obediente, estudiante disciplinada, futuro servidor ajustado

a la norma, sino que se incorpore su sensibilidad, su mirada crítica y su deseo por mirar más allá de lo que sus ojos logran ver. Esta aspiración a una definición original de sí misma activa, en términos taylorianos, es una demanda de reconocimiento que el entorno no solo no satisface, sino que, por la ideología del régimen, no dispone de un lugar legítimo para una subjetividad femenina que se piensa autónoma, crítica y creadora. Esa falla entre el yo que Nieve intenta afirmar y el reconocimiento que recibe explica la persistente crisis identitaria que atraviesa. Al no ser validada en los espacios sociales que habita: la familia, la escuela, las instituciones, su identidad queda suspendida en un estado de precariedad, reforzando la sensación de no-lugar que problematiza el horizonte moral del que habla el filósofo canadiense.

Así, la cita de Taylor se encarna en la experiencia narrativa de *Todos se van*, en donde la identidad de Nieve se construye como una aspiración constante que choca con los límites impuestos por los otros. La escritura íntima del diario funciona entonces como un espacio alternativo de reconocimiento simbólico, donde Nieve puede sostener la definición de sí misma que el mundo exterior le arrebatara constantemente. Es de este modo que la novela evidencia cómo la identidad femenina, cuando busca afirmarse de manera original, queda expuesta a una falla estructural entre el deseo de ser y el reconocimiento social posible. Dice así Nieve, en el apartado en el que narra su adolescencia: “Si no eres parte del grupo, no tienes novio; si no eres popular entre ellos, te rechazarán, se burlan, te conviertes en algo con lo que no cuentan. Les molestan, les estorban, no te comprenden y por eso se desquitan. No pueden soportar que tengas tu propio mundo y yo tampoco soporto que me rechacen” (Guerra 124)

Esto condensa la concepción de identidad al evidenciar que esta se constituye en el marco del reconocimiento social, tal y como se mencionó anteriormente, y que su negación deriva en una crisis aparente del yo. Nieve reconoce que no pertenecer al grupo implica quedar fuera del catálogo

social que legitima la existencia individual; sin ese reconocimiento, su identidad se vuelve prescindible y vulnerable. Al mismo tiempo, la cita complejiza la identidad femenina al mostrar cómo la afirmación de un “mundo propio” (gesto de autonomía y autoafirmación) provoca el rechazo y la violencia simbólica del entorno. De este modo, se revela que la identidad de la mujer, cuando intenta definirse de manera singular, queda atrapada en la tensión que Taylor discute: entre el deseo de ser reconocida y la exclusión que ese mismo deseo suscita.

Por último, es posible afirmar que la condición de mujer se ve suscitada en la medida en que el rechazo que experimenta Nieve no es únicamente social, sino también profundamente generalizado. La pertenencia al grupo articula a través de expectativas afectivas y relacionales que, por ejemplo, “tener novio” o “ser popular”, ser aceptada y deseada, funcionan como criterios normativos para validar su identidad femenina, lo cual a pequeños rasgos funciona como una representación misma del Estado cubano, y de lo tan aceptado que puede sentirse un individuo en una sociedad como esta, dependiendo de cuánta identidad socialista, o cuánta identidad adaptada al régimen tenga. El individuo, en este caso Nieve, al no ajustarse a estos mandatos, queda excluida y convertida en un sujeto incómodo, lo cual evidencia cómo la identidad de la mujer, según la anterior cita, es evaluada desde parámetros externos que regulan su conducta, su cuerpo y su forma de vincularse. Así, lo anteriormente expuesto, muestra que la crisis de identidad que atraviesa Nieve no responde solo a la falta de reconocimiento, sino a la imposibilidad de encajar en un modelo de mujer socialmente impuesto.

Afectos y poder: la experiencia filial de Nieve en el cruce entre lo íntimo y lo político

Para abordar el rol de hija de Nieve Guerra en *Todos se van*, es importante destacar la centralidad de la experiencia filial en la construcción de sus afectos y emociones y en su relación

con el contexto sociopolítico cubano. En la novela, la familia no se configura como un espacio de protección o estabilidad para crecer e ir descubriéndose en el mundo, sino que se configura como una serie de espacios travesados por la ausencia, la fragilidad y la ruptura de ciertas características importantes, como por ejemplo el acompañamiento, el crecimiento libre, entre otros. Esto incide directamente en la manera en que Nieve se sitúa en el mundo. Analizar la espacialidad de Nieve como hija permite comprender cómo la disolución de los vínculos parentales no solo complejiza su identidad individual, sino que también expone las dinámicas de control propias del Régimen Castrista, como si el padre y las expresiones parentales en la vida de Nieve fueran la mismísima representación de cómo el régimen actúa frente al crecimiento y desarrollo del individuo y de sus sentimientos y emociones. Desde esta perspectiva, el rol filial se presenta como un punto de partida clave para entender la vulnerabilidad afectiva, moral y política que define la experiencia de Nieve a lo largo de la novela, lo que también, indudablemente, la construye como ser y adulto en el mundo.

Desde el mismo título de la novela, puede leerse, a partir del rol de hija en Nieve, como se genera una formulación sintética de la experiencia de abandono que estructura su identidad y su relación con el mundo. La reiterada partida de las principales figuras en su vida, como lo son su madre, su padre y su padrastro, es de notar desde que ella estaba en la niñez; por lo tanto, es por medio de los despidos hacia estas figuras y de su ausencia en la vida de Nieve que ella, a lo largo de su proceso de crecimiento, empieza a normalizar la soledad y el despedirse de todos los seres que alguna vez ocuparon un lugar o un rol en su vida. La partida de sus principales figuras — física, emocional o simbólica— configura para Nieve un horizonte afectivo marcado por la ausencia, en el que “irse” no alude únicamente al exilio o a la migración, sino a la retirada del cuidado y del acompañamiento. En este sentido, el título funciona como una clave interpretativa

que remite a la imposibilidad de sostener vínculos estables en el ámbito familiar, núcleo desde el cual Nieve debería encontrar reconocimiento y protección, lo cual, a medida que ella crece, se va desplazando también al ámbito relacional y romántico.

Es desde esta perspectiva *Todos se van* nombra el proceso mediante el cual Nieve se ve obligada a crecer en un entorno de constantes pérdidas, donde la figura del otro, especialmente la de los padres, se disuelve progresivamente. La ausencia de afectividad y de acompañamiento no solo intensifica su vulnerabilidad emocional, sino que también la deja expuesta a un mundo que la reclama sin ofrecerle contención alguna. Así, el título no solo describe una realidad colectiva del contexto cubano, sino que condensa una experiencia íntima: la de una hija que permanece mientras que otros la ausentan, y que construye su subjetividad desde el vacío que estas mismas ausencias dejan.

Para dar continuidad a los apartados anteriores, resulta pertinente desplazar ahora el análisis del rol de hija en Nieve hacia un marco teórico que permita profundizar en la dimensión emocional. Si hasta aquí se ha examinado la identidad de Nieve desde categorías como el reconocimiento, la pertenencia y la condición de mujer en el contexto del Régimen Cubano, el Giro Afectivo ofrece una herramienta conceptual que posibilita articular estas problemáticas desde la centralidad de los afectos y cómo esto moldea su experiencia en el mundo. En la novela, la filiación no solo estructura la identidad de Nieve en términos sociales o políticos, sino que se manifiesta, ante todo, como una experiencia emocional.

En coherencia con la metodología adoptada en los demás apartados de investigación, el rol de hija será estudiado a partir del Giro Afectivo, entendiendo que las emociones no constituyen un plano secundario o meramente íntimo, sino un espacio donde se inscriben y se reproducen las dinámicas del orden social o, en este caso, del orden familiar. Desde esta perspectiva, analizar la

condición filial de Nieve implica entender cómo su vida afectiva da cuenta de la relación entre subjetividad y régimen, y cómo la precarización de los vínculos familiares complejiza su lugar en el mundo. Así, el Giro Afectivo permite integrar el análisis de la experiencia emocional de Nieve al estudio de las estructuras políticas y sociales que atraviesan la novela.

Alí Lara y Enciso Domínguez en su artículo “El Giro Afectivo, The Affective Turn” (2013), el cual se tomó para estudiar cómo las emociones y las subjetividades trabajaban en *El fin de la historia* de Liliana Hecker, novela estudiada en el primer capítulo del presente trabajo; hablan de cómo el Giro Afectivo propone “emocionalizar” la vida pública, comprendiendo que los procesos sociales y políticos encarnan y se reproducen a través de experiencias afectivas concretas. Desde esta perspectiva, el rol de hija en *Todos se van* permite observar cómo la fragilidad de los vínculos familiares no es un fenómeno aislado, sino una manifestación de una estructura social que debilita los lazos del cuidado. La ausencia de acompañamiento afectivo en la vida de Nieve no solo configura su mundo íntimo, sino que la sitúa en una posición de mayor exposición frente a las instituciones del Estado, evidenciando la intersección entre vida subjetiva y vida pública a la que alude el Giro Afectivo. Así mismo, el abandono parental se convierte en una experiencia afectiva que traduce, a nivel corporal y emocional, las lógicas de control, desposesión y aislamiento propias del régimen.

En este sentido, la experiencia de Nieve como hija puede leerse como un punto de articulación entre lo íntimo y lo político: su dolor, su soledad y su sensación de desamparo no son solo emociones individuales, sino efectos de un entramado social que organiza la vida a partir de la precarización de los afectos. El Giro Afectivo permite, entonces, comprender que la identidad de Nieve se construye en un espacio donde la emocionalidad no es secundaria, sino constitutiva del vínculo entre el sujeto y el orden social. De este modo, *Todos se van* muestra cómo la condición

filial de Nieve constituye una vía privilegiada para comprender la violencia simbólica y emocional del Régimen Cubano, en tanto esta se inscribe y se experimenta en el ámbito de los afectos y los vínculos familiares.

Una situación particular para dar ejemplo de lo anteriormente dicho es la separación reiterada de Nieve de su madre y su posterior traslado entre espacios de poco cuidado, como lo son casas familiares, conocidos, instituciones o incluso su mismo padre. En estos apartados, la ruptura del vínculo materno no se presenta únicamente como un hecho narrativo, sino como una experiencia afectiva de desposesión que marca la subjetividad de Nieve. Esta situación permite observar cómo una emoción íntima como lo son la soledad o el miedo se articula con una estructura social más amplia. La imposibilidad de la madre para ejercer cuidado constante no puede leerse solo en clave individual, sino como el efecto de un contexto político que desestabiliza la vida familiar y redistribuye los afectos a través de mecanismos institucionales. El dolor de Nieve, su sensación de no pertenecer plenamente a ningún lugar evidencia cómo los afectos se convierten en un espacio donde se inscribe la acción del régimen.

Dice así Daniel Mesa Gancedo en su artículo “La imagen del yo en la novela-diario femenina del siglo XXI: *Todos se van*, de Wendy guerra” (2014):

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. (Mesa 149)

El desencanto y la violencia soterrada a la cual alude Mesa Gancedo no se manifiestan únicamente como fenómenos políticos o sociales visibles, sino como afectos persistentes que atraviesan simultáneamente la esfera pública y privada, confirmando que la emocionalidad es un espacio donde se encarna la acción del régimen. En este sentido, la experiencia de Nieve permite observar cómo dicha violencia se inscribe en lo más íntimo a través de las relaciones afectivas marcadas por el control, y así mismo, por la repetición de patrones.

Ahora Osvaldo, como mi padre, me prohíbe el Diario. Leyó todo lo que pienso de sus amigos, descubrió las opiniones de mi madre sobre 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. (Guerra 224)

Cuando Nieve señala que tanto su padre como Osvaldo, le prohíben el diario y que “la historia se repite en ciclos” donde nunca ha sido “su propia dueña”, la novela evidencia que la censura no opera únicamente desde las instituciones, sino que se reproducen por medio de las personas y de los vínculos. La escritura, que podría funcionar como un espacio en el que Nieve se elabora subjetivamente a sí misma y a su entorno, se ve constantemente amenazado por figuras mayormente masculinas que buscan regular sus formas de decir, de pensar y de darle sentido al mundo. De este modo, el desencanto no solo implica un distanciamiento de lo colectivo, como plantea Mesa Gancedo, sino también la constatación de que incluso el espacio más íntimo para Nieve, o sea, el diario y la palabra propia, esta atravesada por las mismas dinámicas que ejerce el

Estado sobre ella misma, lo que intensifica la necesidad de encerrarse en la interioridad de su escritura al mismo tiempo que revela sus límites.

Por otro lado, la experiencia de la separación constante de Nieve con su madre, constituye entonces, uno de los núcleos afectivos desde los cuales también se produce el desencanto y la violencia soterrada a la que alude Mesa Gancedo, pues cada separación no solo implica una ruptura física, mental y emocional del vínculo materno, sino una erosión progresiva del lazo afectivo, que impacta tanto la esfera privada —la relación madre-hija— como la pública, en la medida en que esa fractura expone a Nieve a la intervención de instituciones y figuras externas de autoridad.

Así mismo, el sentimiento de abandono progresivo de lo colectivo mencionado en la anterior cita puede leerse, entonces, como una consecuencia directa de separaciones. Al no encontrar en la figura materna ni en el entorno familiar un espacio sostenido del cuidado, Nieve pierde confianza en los vínculos sociales más amplios. La familia, primer espacio de socialización afectiva falla, y con ello se debilitan también sus demás relaciones, como, por ejemplo, con la comunidad y con cualquier forma de pertenencia colectiva. Desde el Giro Afectivo, esta experiencia evidencia cómo una emoción íntima reconfigura la relación del sujeto con lo social.

Finalmente, la intensificación de la intimidad como refugio adquiere pleno sentido si se la vincula con estas rupturas maternas. Ante la imposibilidad de sostener una relación estable con su madre y con los demás aspectos de su vida en la niñez. “Mi madre y yo nos tuvimos que despedir allí mismo [...]; afuera por la ventana, vi cómo Fausto se llevaba a mi madre aguantada, suavcito para que no se desplomara” (Guerra 35). Nieve se desdobla hacia el espacio interior, o sea, el diario, la escritura, el arte y la observación silenciosa, como forma de compensar la carencia afectiva. Así se refuerza la lectura de la separación entre madre e hija como un acontecimiento

afectivo estructurante, que explica tanto el retraimiento emocional de Nieve como su necesidad de construir un mundo íntimo desde el cual resistir la violencia emocional y política del entorno.

Dice así Nieve algunas páginas después al volver a su casa, luego de que es separada de su madre y obligada a vivir con su padre: “¡Oye lo que dice mi madre! «Se fue una niña y llegó otra». No tiendo la cama y no ayudo en la casa. Además, quiere que sea la misma que se fue. Ahora estoy más cansada de aguantar las cosas” (Guerra 95). Principalmente, esta cita, por medio de la frase “se fue una niña y llegó otra”, condensa el efecto afectivo de la separación materna, puesto que el vínculo no solo se interrumpe, sino que desconoce la transformación subjetiva de Nieve. Es desde el Giro Afectivo que esta negación opera como una forma de violencia emocional, pues invalida la experiencia vivida por la hija y exige una continuidad identitaria imposible. La madre reclama que Nieve sea “la misma que se fue”, ignorando temas importantes como el desplazamiento, la ausencia, y cómo estos pueden producir una reconfiguración afectiva y corporal del sujeto.

Por otro lado, el reproche doméstico revela cómo la condición de hija y de mujer se mide a partir de ciertas expectativas de comportamiento, donde el afecto se sustituye por la disciplina. En lugar de un reencuentro afectivo, se impone una lógica de control, que en el fondo profundiza el cansancio emocional que Nieve expresa: “ahora estoy más cansada de aguantar las cosas”. El cansancio, puede leerse como el efecto acumulativo del abandono, el desencanto y la violencia que atraviesa la protagonista en su vida cotidiana.

Continúa diciendo Mesa Gancedo: “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” (Mesa 151). Esto en sí mismo marca una inseguridad emocional, la cual obliga a Nieve a desarrollar estrategias de autoprotección, como la observación silenciosa e incluso la escritura del diario. Esto no implica

una retirada de lo social, sino más bien una forma de responder emocionalmente a un entorno que no garantiza cuidado ni estabilidad. En términos del Giro Afectivo, la experiencia subjetiva de Nieve revela cómo la vida pública se hace presente en la vida emocional, configurando sujetos que aprenden desde la pérdida.

Dice Juan Sebastián Granada Cardona en su texto “Una guía para pensar la transformación política a través del Giro Afectivo en la literatura” (2024):

Por lo tanto, este cambio de perspectiva supone un cuestionamiento frente a cómo tradicionalmente se ha entendido la relación entre afecto, lenguaje y escritura. La oposición simple entre estos tres espacios no podría sostenerse más y el proceso de escritura no podría estar desvinculado del lenguaje vehiculado ni de los afectos puestos por escrito. Por el contrario, para entender esta relación se hace necesario pensar la unidad de los tres como prácticas sociales insertas en los contextos sociales y culturales en que se producen. (Granada 10)

Desde esta perspectiva, el análisis del rol de hija en Nieve no puede desligarse de la escritura del diario, pues este no funciona únicamente como un registro narrativo, sino como una práctica donde se articulan afecto, lenguaje e identidad. En consonancia con los planteamientos del Giro Afectivo, la escritura deja de entenderse como un acto meramente representacional para convertirse en un espacio de elaboración emocional situado socialmente. En este sentido, resulta pertinente aceptar que “este cambio de perspectiva supone un cuestionamiento frente a cómo tradicionalmente se ha entendido la relación entre afecto, lenguaje y escritura. La oposición simple entre estos tres espacios no podría sostenerse más [...]; por el contrario, se hace necesario pensar en la unidad de los tres como prácticas sociales insertas en los contextos sociales y culturales en

que se producen” (Granada 3). Así, el diario de Nieve puede leerse como un lugar donde la experiencia afectiva del abandono y la ausencia se transforma en lenguaje,

permitiéndole reinscribirse como sujeto en un contexto que niega el cuidado y el reconocimiento.

Otro relacionamiento que permite ejemplificar la situación complicada que atraviesa Nieve en su familia es el que tiene con su padre, el cual se definirá como la condensación simbólica del vínculo entre sujeto y el Estado, donde la figura paterna encarna la autoridad, la violencia y la lógica de la dictadura. A diferencia de la madre, quien se ha asociado más a la ausencia afectiva y a la inestabilidad, el padre aparece como una presencia en la vida de Nieve rígida, normativa y jerárquica, cuya función no es el cuidado o la enseñanza, sino la imposición del orden que a él mismo también se le fue establecido. En este sentido, el padre no opera únicamente como figura familiar, sino como representación doméstica del poder estatal.

La imagen del padre arrolladora y devoradora (cara que luego Nieve va a identificar como la del Estado) la construye Nieve desde que tiene alrededor de ocho años, lo que nos da a entender que toda su vida estuvo marcada por los maltratos de su padre. Dice así en las primeras entradas al diario: “A mi padre no le gustó nada verme con el pelo corto. Otra vez me pegó, pero en la cara y no tan duro [...] Salí de la casa en cuanto se quedó dormido, me tiré a descansar con las gallinas, hice una casita allí entre las matas” (Guerra 53)

Lo anterior evidencia cómo el padre, al ejercer un control violento sobre el cuerpo de Nieve, castiga totalmente el gesto de autonomía como el pelo corto, lo cual revela una autoridad patriarcal que reproduce la lógica disciplinaria del régimen. Desde esta experiencia afectiva de la vulnerabilidad, Nieve responde mediante la huida y la autoexpulsión del espacio doméstico, construyendo un refugio precario como forma de resistencia íntima. Así, la escena muestra que el rechazo al poder no se articula solo políticamente, sino también a través del cuerpo y de los afectos.

En definitiva, cuando Nieve es separada de su madre para ir a vivir con su padre, luego de que este ganara un juicio tras señalar a la madre como “inmoral” y como causante de “degradación moral ante los niños”, se marca un punto de inflexión en su experiencia infantil y en la configuración de su identidad y subjetividad. Lejos de representar un espacio de resguardo, esta nueva residencia se convierte en escenario de violencia y encierro, donde la inocencia de Nieve se ve abruptamente interrumpida. Al respecto, Lis García Arango, en su artículo “Islas flotantes de la infancia: el exilio en la autoficción de Wendy Guerra”, señala que: “en este lugar acaban los tiempos de felicidad e inocencia de la protagonista. En la nueva casa de madera en las montañas, se suceden escenas de encierros, violencia y obscenidad, tal y como la protagonista narra a escondidas en su diario” (García 206)

Desde la experiencia de Nieve, la relación con el padre se caracteriza por el control del lenguaje, del comportamiento y el pensamiento, reproduciendo en el espacio íntimo, como lo es la casa o el hogar los mismos mecanismos de vigilancia y de prohibición del espacio político, donde la obediencia y el silencio se imponen como condiciones de convivencia, ya que Nieve, no se puede ni siquiera desarrollar libremente cuando está con su padre, esto ejemplificado por medio del la prohibición del diario, pues desde muy pronto se lee “No le gusta el Diario, por eso lo tengo escondido” (Guerra 39) algo que la niña toma como propio de su identidad y de su rutina, expresado así por Nieve: “Solo puedo escribir cuando mi padre no está. Ya me ha dicho que un diario es una cosa muy poco discreta [...] No sé si escribir esto en el Diario. Me da miedo, no puedo decírselo a nadie, por favor, guarda el secreto” (Guerra 38-40)

Así, la figura paterna encarna la dimensión disciplinaria del Estado, o sea, un poder que no dialoga, que no reconoce las subjetividades y afectos de la hija y que finalmente reduce el vínculo

afectivo a una relación de subordinación y de mandato, como si Nieve fuera una ciudadana más o una pionera más sumada a su cuidado.

Esta identificación entre padre y Estado complejiza aún más la identidad de Nieve como hija, pues la coloca frente a una autoridad que invade tanto lo público como lo privado. Desde el Giro Afectivo, esta relación puede entenderse como una experiencia emocional de miedo, contención y autocensura, asuntos que moldean su forma de desarrollarse y de habitar el mundo. La figura paterna no solo regula la conducta, sino que reproduce una afectividad específica acorde al régimen: cuerpos disciplinados, emociones contenidas y subjetividades casi invisibles.

En contraste con el abandono materno, la presencia autoritaria del padre evidencia que Nieve crece entre dos formas de violencia afectiva, tal y como lo son la ausencia y el control. Ambas configuran una experiencia filial que reproduce, a escala íntima, las lógicas del Régimen Castrista. De este modo, la relación con el padre permite concluir que el Estado no se manifiesta únicamente en instituciones, sino que se infiltra en los vínculos afectivos de los individuos, convirtiendo la experiencia de ser hija en un espacio de reproducción y resistencia frente al poder.

La relación de Nieve con su padre también permite comprender su rechazo —explícito o silencioso— al régimen y las políticas del país, en la medida en que la figura paterna funciona como una mediación afectiva del poder estatal dentro del espacio doméstico. El padre, al encarnar la autoridad incuestionable, la disciplina ideológica por medio de la violencia y el control del comportamiento convierte al hogar en una extensión del orden político, produciendo en Nieve una experiencia de temor y autocensura desde la niñez, tal y como es posible leerlo en los diarios de la niñez. Desde esta vivencia, el rechazo al régimen no se articula como una militancia abierta, sino como una autoexpulsión de los espacios políticos, un distanciamiento afectivo que nace del miedo, de la desconfianza y de la repulsión hacia toda forma de autoridad, lo cual se verá reflejado en sus

relacionamientos románticos durante la adolescencia y la adultez. Así, el Estado no es para Nieve una abstracción ideológica, sino una presencia encarnada en el cuerpo y la voz del padre, lo que explica que su resistencia adopte formas más íntimas y silenciosas antes que la confrontación directa. De este modo, la novela muestra cómo la oposición o el apoyo al régimen se gesta desde el ámbito familiar, a partir de una experiencia afectiva que asocia el poder con la violencia política y la negación del reconocimiento.

“Mi padre siempre termina pegándonos. Nunca en público, siempre lo hace con cuidado. Pero ahora fue delante del sueco. Pasé mucha vergüenza. Mi padre se fue y nos dijo que no quería vernos nunca más” (Guerra 17). Esta identificación entre la figura paterna y la lógica autoritaria del régimen se hace particularmente visible en los episodios de violencia doméstica, donde el ejercicio del poder se manifiesta de manera disciplinaria y ejemplarizante. En uno de los momentos de la novela, Nieve narra cómo la autoridad del padre se impone mediante el castigo físico, incluso rompiendo el pacto de ocultamiento que sostenía dicha violencia en el ámbito privado.

Por otro lado, no es gratuito que la cita que acompaña al *Diario de la infancia* sea una de Charles Baudelaire: “La patria es la infancia”. En lugar de remitir a la patria, a un territorio o ideología, la cita desplaza su sentido hacia el ámbito de la experiencia afectiva originaria, sugiriendo que el primer espacio de pertenencia del sujeto no es la nación, sino la infancia y los vínculos que la constituyen. En el caso de Nieve, esta patria infantil, marcada por el abandono y la violencia, problematiza cualquier identificación positiva con el país. Así, la relación conflictiva con la patria se origina en la memoria afectiva de la infancia, donde la autoridad y el cuidado aparecen fracturados.

Crear desde el encierro: arte e “insilio” en la experiencia de Nieve Guerra

En el entramado de *Todos se van*, la figura de Nieve Guerra no se reduce en su condición de hija o de mujer atravesada por la violencia y la precariedad afectiva, sino que se confirma progresivamente como artista. La escritura de sus diarios no es solamente un ejercicio íntimo de desahogo, sino una práctica estética que le permite construir un espacio propio dentro de un entorno que busca regular su palabra y su sensibilidad. En este sentido, su inclinación artística se configura como una acción de autoafirmación frente a un orden que uniforma y disciplina las subjetividades. Es precisamente en este punto donde el concepto de “insilio” cobra valor desde lo analítico. A diferencia del exilio, que implica desplazamiento físico, el “insilio” remite a una experiencia de extrañamiento interior, o sea, permanecer en el país, pero sentirse simbólicamente excluida de la comunidad política y afectiva que le dio sentido. Nieve no abandona la isla, pero vive en una constante sensación de no pertenencia y de aislamiento progresivo. Su escritura emerge entonces como el lugar donde ese desarraigo se procesa y se transforma en arte.

La artista insiliada no rompe cara a cara con el sistema, pero tampoco se integra plenamente a él. Habita una zona intermedia marcada por el silencio, la autocensura y la soledad, pero también por la creación como forma de resistencia propia. En este apartado se analizará cómo la práctica artística de Nieve crea un espacio de autonomía simbólica dentro del régimen, y cómo el “insilio” no solo define su condición existencial, sino que se convierte en el núcleo mismo de la subjetividad creadora.

En la novela, la construcción de Nieve como artista no es un rasgo accesorio de su personalidad, sino un proceso formativo que ocurre en tensión constante con el Régimen Castrista. Su subjetividad creadora se configura en un frente fundamental: la escritura del diario. Aquí el arte

aparece como espacio de afirmación individual frente a un sistema que busca regular la palabra, la imagen y la imaginación.

En primer lugar, el diario funciona como un dispositivo de autoconstrucción. Nieve, escribe para fijar una experiencia que le es arrebatada, gracias a la inestabilidad familiar, la violencia, la separación de la madre y la vigilancia del padre. Pero esta escritura íntima no está aislada del contexto político. En un régimen donde el discurso oficial monopoliza la narración de la realidad. El diario produce una memoria privada que compite con la memoria pública revolucionaria. Desde esta perspectiva, la escritura se convierte en un acto de “insilio”. Nieve permanece en Cuba, pero su subjetividad se desplaza hacia un espacio interior donde puede nombrar lo que en lo público resulta indecible, como, por ejemplo, sus emociones o su desilusión con la patria y lo que esta representa. Dice así Nieve mientras se encuentra en un concentrado militar y le enseñan a tirar una granada: "A mi qué me importa la técnica de activar una granada para matar y así ganar lo que no quiero ganar. Uno también debería tener la opción de perder. Yo quiero ser una perdedora si es que la alternativa es disparar y herir a alguien" (Guerra 138)

La escena anterior permite observar que el rechazo de Nieve a la violencia no responde únicamente a una postura ideológica, sino a una configuración afectiva marcada por el rechazo y por una forma de cansancio frente a las exigencias del régimen. La negativa de participar en dinámicas de daño y confrontación evidencian una ruptura con los valores que el Estado privilegia, como lo son el sacrificio y la victoria colectiva, siempre colectiva, al mismo tiempo que expresa un deseo de no pertenecer a una lógica que legitima la violencia como medio. Su posicionamiento es representación de resistencia propia que se articula desde el desacuerdo emocional y en algunos puntos, ético. Es en este marco, que la escritura se consolida como el único espacio donde estas emociones pueden ser sostenidas y elaboradas, configurando una subjetividad que, aunque

permanece en el territorio, se distancia de sus mandatos, lo cual la lleva a afirmarse desde una disidencia afectiva en la que incluso la derrota se convierte en el mejor camino y así mismo en una forma de elección.

El régimen promueve una narrativa épica y colectiva; el diario, en cambio, privilegia lo íntimo, lo indecible y lo afectivo. Así, la artista se constituye como aquella que registra las fallas y las grietas del relato oficial desde la experiencia actual, momentánea y vivida. Además, la práctica diarística le permite ejercer control sobre su propia representación. Frente a un Estado que define quién puede hablar, qué puede decirse, y sobre todo cuál es el arte que vale la pena enaltecer o el que es contrarrevolucionario, Nieve escribe sin mediación institucional, ya que la artista nace, entonces, en el margen.

Por otro lado, su formación en el ámbito cinematográfico introduce una dimensión distinta pero complementaria. A diferencia del diario (espacio privado), el cine es una práctica que podría considerarse pública e institucionalizada en Cuba, profundamente vinculada al proyecto revolucionario a través del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos). El arte cinematográfico, en el contexto castrista, fue concebido como herramienta pedagógica e ideología, al igual que los demás tipos de arte.

En este escenario, la vocación artística de Nieve entra en fricción con las estructuras estatales. El cine no es simplemente una técnica, es un aparato cultural que participa en la construcción de la imagen oficial del país. La joven artista debe aprender a moverse, entonces, en un espacio donde la creatividad está atravesada por expectativas políticas y límites discursivos. Si el diario es libertad íntima, el cine es todo lo contrario. Allí se hace evidente la tensión entre expresión individual y disciplina constitucional. La formación artística no ocurre en un vacío, sino bajo un régimen que entiende el arte como expresión del proyecto revolucionario. Nieve aspira a

ser creadora, se sitúa en una zona ambigua, pues necesita del sistema para formarse, pero su sensibilidad no coincide plenamente con la narrativa que ese mismo sistema exige.

En conjunto, la construcción de Nieve artista revela una subjetividad que no puede integrarse completamente al imaginario revolucionario. El régimen promueve al “artista comprometido” con la causa; Nieve, en cambio, encarna una artista afectivamente fracturada, marcada por la desconfianza. Su creación nace del dolor, del abandono y del desencanto, no del entusiasmo artístico y épico. Así, tanto en la escritura como en el cine, la artista se define por su distancia crítica —aunque no siempre explícita— frente al discurso estatal. Su práctica creativa no es militante, sino introspectiva; no celebra la Historia, sino que registra sus efectos en el cuerpo y en la intimidad. En ese sentido, la Nieve artista se construye como figura del “insilio” cultural, permanece dentro del sistema, pero no se identifica plenamente con él, produciendo una obra que da cuenta del quiebre entre individuo y proyecto político. Y, en definitiva, la novela muestra que convertirse en artista, en el contexto del Régimen Castrista, implica necesariamente enfrentarse a los límites de lo decible y lo representable. La creación no es solo vocación estética, sino posicionamiento político, incluso cuando es posicionamiento adopta la forma del silencio, la intimidad o la escritura secreta, como es el caso de Nieve.

En una primera instancia, la configuración de Nieve como artista no emerge desde una autoproclamación ni desde una vocación declarada, sino desde un gesto íntimo: la escritura del diario. Su primer acercamiento al arte se produce en el espacio privado, como respuesta a una experiencia de desajuste frente al entorno familiar y al régimen que la rodea. En este sentido, la escritura funciona como una forma de “insilio”, puesto que hay un exilio interior mediante el cual Nieve se sustrae del discurso oficial y crea un territorio propio de enunciación. El diario se convierte en un espacio silencioso donde puede organizar aquello que públicamente no puede o no

quiere decir. Sin embargo, aunque este ejercicio constituye un acto estético en tanto transforma la experiencia del relato. Nieve no lo asume como un proyecto artístico consciente, sino como una necesidad vital. Tal como afirma: “No se puede contar una vida si no se narran acontecimientos que la iban marcando” (Guerra 245).

La lectura de Nieve desde la noción de identidad narrativa de Paul Ricoeur puede fundamentarse en la formulación que Manuel Maceiras ofrece en la presentación de *Tiempo y narración* (1983), cuando afirma que esta obra concluye en una “identidad narrativa” o “narrada”, puesto que: “la pregunta por el ser del yo se contesta narrando una historia, contando una vida. Podemos saber —en efecto— lo que es el hombre atendiendo a la secuencia narrativa de su vida” (Maceiras 12). Esta afirmación condensa la tesis central de Ricoeur: el “yo” no es una esencia fija, sino una configuración temporal que adquiere coherencia en la medida en que los acontecimientos dispersos se articulan en una trama significativa. Desde esta perspectiva, el diario de Nieve no funciona únicamente como registro de experiencias, sino como el espacio donde su vida, atravesada por el abandono y la presión ideológica del régimen, se organiza narrativamente y, al hacerlo, la constituye como sujeto. Al seleccionar y ordenar los episodios que la marcan, Nieve transforma su propio quiebre en continuidad, produciendo sentido allí donde la realidad se presenta como ruptura. Así, en un contexto donde el espacio público limita la afirmación individual, la identidad narrativa se convierte en una forma de “insilio”, o sea, un territorio interior donde el “yo” puede sostenerse y afirmarse a través del acto mismo de contarse.

Nieve no solo registra hechos al seleccionar, ordenar y dotar de sentido los acontecimientos que la marcan, se constituye como sujeto y, simultáneamente, como autora de sí misma. Así, aunque no se nombre artista, la práctica constante de narrarse la sitúa en el campo de lo artístico,

pues su identidad se produce en el acto de escribir y reescribir su propia vida desde ese espacio del “insilio”.

Dice así Nieve en su adolescencia al llegar a una escuela nueva: “La escuela es muy bella: si uno la contempla desde arriba, desde el mirador, forma el cuerpo de una mujer desnuda, toda construida de ladrillos refractarios con árboles enormes que pueblan el paisaje. Ahora estoy en la fuente, que es el sexo de la mujer, y el agua fluye hasta mis pies mientras escribo” (Guerra 130 – 131)

La descripción de la escuela “como el cuerpo de una mujer desnuda” introduce una metáfora que articula espacio, cuerpo y escritura en la configuración de Nieve como artista. Al afirmar que escribe desde “la fuente, que es el sexo de la mujer”, mientras el agua fluye hasta sus pies, la protagonista no solo contempla el espacio institucional, sino que lo resignifica poéticamente y se inscribe en él. Desde la perspectiva de la identidad narrativa, mencionada anteriormente, el yo no se define por una esencia fija, sino por la historia que se cuenta de sí mismo; en este caso, Nieve construye su identidad en el acto mismo de narrar su experiencia. La escuela —emblema del aparato formativo del régimen— deja de ser únicamente un espacio ideológico para convertirse en territorio íntimo de enunciación. Así el gesto de escribir desde el centro de ese “cuerpo” arquitectónico puede leerse desde el “insilio”. Permaneciendo dentro de la institución, Nieve produce un desplazamiento interior que le permite apropiarse subjetivamente del espacio. La escritura se configura entonces como acto de resistencia silenciosa, como creación de un lugar propio dentro de una estructura que pretende normar identidades.

“Sólo el día en que mis ideas dejen de ser revolucionarias, tendré razones para temer” (Guerra 162). Esto puede leerse como una afirmación de lealtad ideológica; sin embargo, en el contexto de la novela, esto adquiere un matiz profundamente ambiguo. La frase revela una

conciencia aguda de vigilancia: temer no por pensar diferente, sino por dejar de estar alineada con el discurso revolucionario. El miedo no proviene de la disidencia explícita, sino de la posible desviación respecto al marco ideológico dominante. Aquí es donde el concepto del “insilio” formulado por Tudela-Fournet, con el texto “Insilio: formas y significados contemporáneos del exilio” (2020), texto trabajado en el primer capítulo del presente trabajo, resulta esclarecedor. El “insilio” no implica necesariamente silencio absoluto; al contrario, permite hablar, pero vacía esa palabra de eficacia pública. Se trata de una condición en la que el sujeto permanece físicamente dentro del sistema, incluso puede declararse “revolucionario”, pero experimenta una destrucción interior, ya que su voz no tiene un espacio real de escucha ni de transformación. Dice así Tudela-Fournet:

La aparición del insilio, un exilio colectivo que atenaza la libertad individual de los miembros de la comunidad, que acalla las voces críticas permitiéndoles hablar, pero usurpándoles un público que pueda escucharles, inculcando la certeza de que, pase lo que pase, como decía Žižek, nada va a ocurrir, que el sistema triunfante va a continuar permanentemente con nosotros, que la condena a la existencia del «hombre que no existe para los demás» es para siempre. (Tudela-Fournet 85 – 86)

En este sentido, la frase de Nieve puede entenderse como síntoma de ese exilio interior. Ella internaliza la lógica del régimen hasta el punto de medir su seguridad en función de su adecuación ideológica. La libertad queda subordinada a la fidelidad discursiva. Así, aunque pueda escribir, estudiar cine o expresar ideas, su palabra está condicionada por la conciencia de que existe un marco que delimita que es legítimo y qué no. La conexión con Tudela-Fournet es clara, el “insilio” produce sujetos que “pueden hablar” pero su palabra está desactivada, obligada a un espacio sin verdadero público o sin capacidad de alterar el orden establecido. Nieve no está

expulsada del sistema; está atrapada dentro de él, lo cual ha expresado desde niña. Su temor no es físico (dejando de lado el temor físico al padre), su temor es dejar de existir dentro del relato oficial. De ahí que la novela muestre cómo el régimen no solo regula conductas, sino también el horizonte mismo de lo que se piensa e imagina.

La afirmación de Nieve, casi al final del libro: “Aunque quiera dejar de escribir al final regreso; este es mi «túnel popular», mi «refugio de guerra», mi escondite secreto, mi verdadero confesor” (Guerra 167), permite leer la escritura como espacio de repliegue, catarsis y, simultáneamente, de construcción artística. La acumulación de metáforas no es casual: “túnel”, “refugio”, “escondite” remiten a una espacialidad subterránea, protegida, casi clandestina. No se trata simplemente de un diario íntimo, sino de un lugar interior construido frente a un entorno percibido como hostil o invasivo.

Desde la figura de Nieve como artista, este pasaje evidencia que la creación no surge en condiciones de libertad, sino en el contexto de restricción, ya sea moral, ética, religiosa o en el caso de los artistas cubanos, política. El “refugio de guerra” sugiere que la escritura es respuesta a una confrontación —ideológica, afectiva, política— que no siempre puede liberarse en el espacio público. Así, el acto de escribir no es solo expresión estética, sino mecanismo de supervivencia subjetiva. El diario se convierte en un confesor porque no hay otro interlocutor confiable; el texto ocupa el lugar de la comunidad ausente, de la Cuba ausente.

Como señala Tudela-Fournet, el “insilio” implica una forma de exilio interior donde la voz puede existir, pero carece de público; como se mencionó anteriormente, entonces el “túnel” de Nieve representa esa interiorización del espacio de enunciación. Ella no deja de hablar; escribe. Pero lo hace en un ámbito secreto, desplazado de la esfera pública. El artista “insiliado” no es silenciado, es confinado a esconderse, a lo meramente íntimo, a una palabra que no circula más

allá de las páginas. Esta condición genera una soledad estructural. No se trata únicamente de aislamiento emocional, sino de una soledad propia del ser, la experiencia de no existir plenamente para los demás como sujeto pensante, e incluso, como creador. En Nieve, esa soledad se traduce en la escritura misma. “Supe bien, lo que supe definitivamente y para siempre [...] nadie respondería por mí. Soy fuerte porque estoy sola” (Guerra 177). El diario funciona como interlocutor sustituto y como prueba de existencia. Escribir es afirmar la existencia propia, aun cuando el entorno no ofrezca reconocimiento.

En consecuencia, el pasaje revela cómo el “insilio” produce una subjetividad artística marcada por la introspección. La obra nace del aislamiento, pero también lo testimonia. En Nieve, la escritura no solo narra la soledad (propia del sujeto “insiliado”); la encarna formalmente. El “túnel”, entonces, no es únicamente metáfora de protección, sino de una creación que se gesta bajo tierra, lejos de la mirada pública, y que, precisamente por ello, se convierte en el núcleo de su identidad como artista.

Por otro lado, las afirmaciones breves y contundentes de Nieve “Le temo al Diario” (261) y “Le miento al Diario” (263), condensan una paradoja fundamental de la experiencia artística bajo un régimen de vigilancia: incluso el espacio más íntimo de la creación se encuentra atravesado por el miedo. El diario, que en principio debería funcionar como lugar de sinceridad absoluta, aparece contaminado por la autocensura: “Perdóname, Diario, si no escribo más, es el momento de vivir. No quiero mentir, pero tampoco puedo decir lo que está pasando” (Guerra 262). Nieve no teme únicamente a otros lectores posibles, sino al mismo acto de contar. El temor al diario revela que la escritura deja de ser un territorio completamente privado, o como lo llama Rosa Iguanzo en su tesis doctoral *Incursión en el espacio ontológico de las novelas La ninfa inconstante de Guillermo Cabrera Infante y Todos se van de Wendy Guerra* (2011), *transcripción privada*, refiriéndose al

cruce de fenomenología, escritura autobiográfica y construcción ontológica del cuerpo narrativo, sobre como se escribe la experiencia íntima dentro de un contexto político restrictivo. El poder político ha sido tan interiorizado hasta tal punto que la vigilancia se vuelve psicológica. El artista aprende a sospechar incluso de su propia palabra, por eso, mentirle al diario no implica una simple falsificación, sino una estrategia de supervivencia, escribiendo sin decir del todo, insinuando sin declarar, protegiendo aquello que podría resultar peligroso si fuese expresado de manera directa: “La hoja va a desaparecer en el minuto que termine de escribirla” (Guerra 254). El arte entonces ya no puede sostenerse en la transparencia, sino en la metáfora y en el silenciamiento propio. Dice así Iguanzo:

Veremos que la presión hegemónica del poder la coacciona, confinando la “transcripción privada” a una precariedad que la condiciona. Asediada por el terror y por la imposibilidad, se mide en lo que escribe, llegando a traicionar la verdad de los hechos. Entonces, Nieve mantiene con el Diario una relación ambigua; lo que avanza dos temores: uno es que sea descubierto, y otro emana simplemente de escribirlo—que es una manera de hacerlo público. (Iguanzo 140)

La cita muestra que la creación artística escritural se vuelve un ejercicio de cautela afectiva y política. Expresarse implica riesgo, incluso cuando no hay un público visible. El miedo transforma la escritura en un lenguaje velado, donde el sentido debe ocultarse bajo capas narrativas para poder existir. Así, el diario deja de ser únicamente confesión y se convierte en un espacio ambiguo, como lo menciona Iguanzo: simultáneamente refugio y amenaza. En este contexto el arte aparece marcado por una tensión constante entre necesidad y peligro. Nieve necesita escribir para afirmarse y comprenderse, pero teme hacerlo porque toda expresión puede volverse

evidencia, como se le fue expresado a lo largo de su niñez y adolescencia por parte de su madre, su padre y su novio, Osvaldo:

Ahora Osvaldo, como mi padre me prohíbe el Diario. Leyó todo lo que pienso de sus amigos, descubrió las opiniones de mi madre sobre él y se enfureció [...] El machismo en Cuba está disimulado por la alta instrucción, pero ahí está, amenazándote todo el tiempo [...] mi padre y Osvaldo odian mi Diario. La historia se repite en ciclos que regresan para recordarme que nunca he sido mi propia dueña. (Guerra 224)

Según la anterior cita, es posible ver que el “insilio” no se configura únicamente como una imposición directa del Estado, sino como una experiencia relacional y cotidiana que se crea desde los vínculos más próximos. Es el anterior pasaje, la prohibición del diario por parte del padre y de Osvaldo evidencia que la restricción de la voz de Nieve no proviene de una sola autoridad central, sino de una red de figuras que reproducen las mismas lógicas de control que operan en el ámbito político. El diario —su principal espacio de subjetivación— se convierte en un objeto de vigilancia. La lectura forzada y la censura intensifican la sensación de “insilio” porque Nieve ya no encuentra un lugar seguro ni siquiera dentro del hogar.

Cuando Nieve afirma “nunca he sido mi propia dueña”, el texto revela que la experiencia del “insilio” se construye por acumulación: padre, pareja, normas sociales y clima político participan conjuntamente en la limitación de su escritura y de sí misma. En este sentido, el “insilio” no puede entenderse como un estado fijo causado por un único ente represivo, sino como un proceso reiterativo (como señala la propia cita) donde distintas figuras reproducen mecanismos similares de silenciamiento. El poder se divide y circula, pues no solo prohíbe el Estado, sino que también lo hacen quienes han interiorizado sus formas de autoridad. Por ello, la sensación de

aislamiento de Nieve se intensifica precisamente porque la exclusión no tiene un origen único e identificable; aparece en cada relación, confirmándole que el espacio social entero se ha vuelto inhabitable para su palabra.

La obra artística nace, entonces, desde la contradicción de decir, pero al mismo tiempo de ocultar. Estas pequeñas frases evidencian que, bajo condiciones de control el artista aprende a censurarse a sí mismo, produciendo un arte indirecto, insinuado, donde el mensaje debe permanecer parcialmente oculto para poder sobrevivir. Expresado así por Iguanzo: “Nieve escoge detallar su experiencia morando el inxilio para hacer comprensible la existencia al margen del caos, el abandono, el espacio sitiado. Al otro extremo del inxilio de Nieve, la situación del país es implosiva. De modo que recurre a una abstracción espacial para preservarse, que se articula en el Diario –inxilio con aristas de ciudad abandonada” (Iguanzo 200)

En este sentido, la lectura propuesta por Rosa Iguanzo permite comprender que el “insilio” de Nieve no constituye un estado estático ni el resultado de un único ente represivo, sino una experiencia progresivamente intensificada por las relaciones y estructuras que la rodean. Cuando Iguanzo señala que la protagonista “escoge detallar su experiencia morando el inxilio para hacer comprensible la existencia al margen del caos, el abandono, el espacio sitiado”, evidencia que el Diario funciona como una estrategia de perseveración subjetiva frente a un entorno implosivo que invade tanto la esfera pública como la privada. Así, la vigilancia del régimen encuentra su correlato en el ámbito familiar y afectivo, donde figuras cercanas reproducen control. El “insilio” emerge entonces como una condición móvil y relacional, producida por la acumulación de presiones políticas y emocionales. El diario se configura como una abstracción espacial, una suerte de ciudad

interior, que permite a Nieve resguardarse sin dejar de evidenciar su aislamiento, convirtiendo la escritura en un acto simultáneo de refugio y de riesgo. Dice así Nieve en un poema:

No estas cansada de ese ardiente afán.
Tú, de ángeles caídos seducción.
No me evoques encantos que se van. (Guerra 210)

El poema se lee como una condensación lírica de los mismos conflictos subjetivos que se han analizado en la construcción de Nieve como artista insiliada. Aunque aparentemente íntimos, sus versos articulan tensiones centrales entre deseo y pérdida, que atraviesan toda experiencia creativa en el personaje de Nieve, el cual se apellida de igual manera que la autora original. La pregunta “No estás cansada de ese ardiente afán” se entiende como una interpelación dirigida a sí misma, el afán remite al impulso de expresar, recordar y por supuesto de narrar. Es el impulso artístico que sostiene la escritura del Diario, pero que al mismo tiempo agota a Nieve, porque crear implica exponerse dentro de un contexto donde toda expresión puede volverse subversiva. El arte aparece entonces como necesidad vital y como carga emocional, rasgo típico del sujeto insiliado, puesto que no puede dejar de decir, pero tampoco puede decir plenamente.

El verso “Tú, de ángeles caídos seducción” introduce la imagen de la caída. El “ángel caído” sugiere pérdida y expulsión. Nieve se reconoce atraída por aquello que ha sido desplazado o expulsado, más voces marginales, lo prohibido, aquello que la conecta directamente con su posición como artista dentro de un sistema que regula los discursos que se toman como legítimos. Finalmente, el último verso expresa una resistencia frente a la memoria misma. Recordar implica dolor porque toda evocación revela fugacidad de libertad, y por eso, es que al final, todos se van. Aquí aparece el núcleo del “insilio”, ya que el sujeto experimenta una pérdida del mundo habitable.

El poema muestra así una conciencia que intenta protegerse limitando lo que recuerda y, por extensión, lo que escribe.

Desde la perspectiva de la identidad narrativa formulada por Ricoeur anteriormente, estos versos funcionan como momento de auto interpretación poética. Nieve no solo cuenta su vida en el Diario, sino que la reconfigura emocionalmente mediante el lenguaje escrito. El poema revela que la identidad no se construye únicamente a través del relato explícito, sino también mediante fragmentos donde el “yo” ensaya y duda. Así, la poesía aparece como otra forma de narrarse más velada, frente a un contexto donde decir directamente resulta imposible. El poema evidencia cómo el arte de narrar de Nieve nace de la tensión entre deseo de expresión y necesidad de resguardo. Escribir, incluso poéticamente, es ya una forma de habitar el “insilio”. Planteado también por Iguanzo: “El inxilio que planteamos es también un producto de la imaginación creadora. Es un espacio dentro del escenario de la vigilancia, una zona sagrada para sí” (Iguanzo 195).

Despojada de vínculos estables, abandonada simbólica y físicamente en la isla y ensayando una huida, Nieve no abandona nunca la escritura del Diario; incluso cuando cree avanzar hacia la salida, continúa escribiendo, sin advertir que esa entrega es performativa, ya que escribir, no solo registra la experiencia, sino que la crea. La vida se intenta reorganizar en las páginas, mientras que el cuerpo permanece en una contención y quietud constantes. Nieve aprende a inmovilizarse para sobrevivir. Su intento de escapar de Cuba —que momentáneamente la convierte en exiliada— no clausura el conflicto, pues el regreso a la isla reinstala su condición de “insilio”, confirmando que el desplazamiento físico no garantiza la verdadera liberación subjetiva y afectiva. Así, la escritura aparece como el único territorio posible de permanencia y encierro a la vez, tal como ella misma reconoce: “De este lado sigo escribiendo el Diario, invernando en mis ideas, sin poder desplazarme, para siempre condenada a la inmovilidad” (Guerra 285).

La trayectoria de Nieve evidencia que, aunque logra ensayar el exilio, el retorno confirma que su experiencia está marcada por una forma persistente del “insilio”, entendida no solo como condición política, sino como estado existencial interiorizado. Despojada de certezas y de espacios propios, Nieve continúa escribiendo el Diario, convirtiendo la escritura en el único territorio donde puede aún reafirmarse como sujeto y como artista. La práctica escritural deja de ser un simple registro para convertirse en un gesto de resistencia silenciosa, en donde reorganiza la experiencia, contiene el dolor y produce una identidad que solo puede sostenerse narrativamente. Así, el movimiento entre huida y regreso revela la paradoja central de la novela: aun cuando el cuerpo se desplaza, la conciencia permanece atrapada en una inmovilidad afectiva.

En conclusión, el análisis de Nieve como artista muestra que la creación no surge desde la libertad, sino como repuesta a un entorno represivo, el cual está presente a lo largo de toda su vida, y por ende empieza a escribir desde que es una niña. La escritura del diario se configura como una necesidad más que como un querer, el escribir es para ella un espacio de reconstrucción, en donde puede elaborar aquello que no tiene lugar más allá de sus pensamientos. En este marco, el concepto del “insilio” permite comprender su experiencia, ya que, aunque no abandona Cuba, existen enormes distancias entre ella y su entorno, por lo cual, el único lugar en el que no se siente exiliada es en las páginas de su diario, por lo que su territorio alterno de existencia es la escritura.

Sin embargo, este espacio no es completamente libre, pues está atravesado por el miedo y la autocensura, lo que evidencia que el poder también opera hacia adentro, desde el interior del sujeto, para prohibirse y vigilarse a sí misma. Así, el arte se configura como una práctica ambigua, marcada por la tensionante paradoja que existe entre la necesidad de decir y la imposibilidad de hacerlo plenamente. A esto, se suma su formación en la escuela de arte como cineasta, lo que la enfrenta a las exigencias ideológicas del régimen, reforzando su posición intermedia como artista

“insiliada”. En conjunto a esto, la novela plantea que crear desde el encierro no anula la posibilidad del arte, sino que la redefine, pues la escritura de Nieve se vuelve un acto de resistencia mínima pero persistente a lo largo de su vida, donde logra sostener una identidad en un contexto que limita la expresión de su ser.

Conclusión

A partir del recorrido por las obras de Milan Kundera, Liliana Heker y Alberto Méndez, se hace evidente que los regímenes totalitarios no solo imponen un control sobre las estructuras

políticas y sociales, sino que también se adentran en la configuración de la subjetividad individual. En estos contextos, la identidad, los afectos y la experiencia del “insilio” se ven atravesados por dinámicas de censura, vigilancia y violencia simbólica, que reconfiguran la relación del sujeto consigo mismo y con su entorno.

En *La broma*, la pérdida de identidad se manifiesta como resultado de una maquinaria ideológica que reduce al individuo a una categoría fija, funcional, servil y solemne para el Régimen Checo, anulando sus matices y diversas formas de relacionarse en su entorno, despojándolo con ello de su lugar dentro del tejido social. Por su parte, *El fin de la historia* permite comprender cómo los afectos no solo estructuran la experiencia íntima, sino que también adquieren una dimensión social y política, en tanto median la forma en que los sujetos interpretan y responden a la violencia del régimen, cuando este traspasa los límites de la esfera privada. Finalmente, *Los girasoles ciegos* evidencia que el “insilio” constituye una forma de exilio interior en la que, sin desplazamiento físico, los individuos son expulsados simbólicamente de la vida pública, obligados a vivir en sus propias casas, e incluso en un armario, condenados al silencio y a la invisibilidad absoluta.

De este modo, los tres enfoques abordados no operan de manera aislada, sino que se entrelazan para dar cuenta de una misma problemática: la fractura de la subjetividad bajo sistemas totalitarios. Sin embargo, en medio de estas formas de anulación, la literatura emerge como un espacio de resistencia, en el que la memoria, la emoción y la palabra permiten reconfigurar — aunque sea de manera fragmentaria— la identidad y afirmar la persistencia del sujeto frente a las imposiciones del poder. Desde esta perspectiva, el estudio de los contextos totalitarios no solo amplía el campo de comprensión, sino que abre el camino para situar el caso de Cuba dentro de

una red más amplia de experiencias, donde el arte, y sobre todo la escritura —como en *Todos se van* de Wendy Guerra— vuelve a surgir como un espacio en el que la subjetividad insiste, se repliega y, al mismo tiempo, resiste.

Por otra parte, el recorrido por el segundo capítulo lleva a atravesar las transformaciones políticas de Cuba a lo largo del siglo XX, lo que permite comprender que la consolidación del régimen revolucionario no solo implicó una reconfiguración de las estructuras económicas y sociales, sino también una reorganización profunda del campo cultural, en la que el arte pasó a ocupar un lugar estratégico dentro del sistema ideológico del Estado. En este contexto, la relación entre creación artística y poder se define por una tensión constante entre apertura y control, donde la promoción del arte como herramienta de transformación social se ve atravesada por límites claros en torno a la expresión y la disidencia.

Los casos de Eiriz, Padilla y Díaz permiten observar, desde distintos momentos y lenguajes artísticos, cómo esta tensión se materializa en experiencias concretas de censura y repliegue subjetivo. En el caso de Eiriz, su pintura expresionista construye una estética de desgarramiento que desestabiliza el imaginario excéntrico y triunfalista del discurso revolucionario. A través de figuras deformadas, atmósferas opresivas y una enorme carga afectiva, su obra hace visible aquello que el relato oficial buscaba excluir, como, por ejemplo, el miedo, la angustia y la fractura interna de la experiencia social. Esta disonancia no solo explica su censura durante el Quinquenio gris, sino también su progresivo retiro del espacio público, configurando una forma de “insilio” en la que la artista permanece en la isla, pero expulsada del campo cultural, hasta que, en sus últimos años de vida se convierte en una exiliada. En contraste con Eiriz, Raúl Martínez, evidencia el reverso de esta dinámica, al alinearse con una visualidad luminosa que contribuye a la construcción de

identidad colectiva acorde con los intereses del régimen. La tensión entre ambos revela dos modos de habitar el mismo contexto histórico: uno que participa de la proyección oficial de la nación y otro que expone fisuras por medio de los afectos. En este cruce, el arte se configura como un espacio donde se disputan los sentidos de la experiencia revolucionaria, haciendo visible tanto su dimensión pública como sus zonas más oscuras y menos visibles: las de la exclusión.

Siguiendo con Padilla, el análisis de *Fuera de juego* y del caso Padilla como tal, permiten comprender cómo en el contexto del Régimen Cubano, la poesía se convierte en un espacio de confrontación directa entre la subjetividad individual y las exigencias totalizantes de la historia. Lejos de inscribirse en una lógica de exaltación revolucionaria, algo que querían lograr muchos artistas del momento, el poemario articula una poética de la sospecha que desplaza el heroísmo colectivo hacia una reflexión crítica sobre el costo subjetivo del compromiso político, evidenciando cómo a adhesión ideológica implica, en la mayoría de los casos, una forma de autoanulación.

En poemas como “En tiempos difíciles” y “También los humillados”, la historia aparece no como horizonte de sentido, sino como una fuerza que exige al sujeto el vaciamiento de su intimidad, su voz y su identidad. En este sentido, la poesía de Padilla no solo cuestiona los discursos oficiales, sino que revela los mecanismos afectivos mediante los cuales el poder se inscribe en la experiencia individual, transformando la historia en una instancia que simultáneamente afirma, pero también destruye al sujeto. El llamado “caso Padilla” radicaliza estas tensiones al trasladar el conflicto del plano textual al campo de la vida misma. La detención del poeta, su posterior autocrítica pública y la imposición de un discurso de arrepentimiento evidencian que la censura no opera únicamente como prohibición de la obra, sino como un

dispositivo de disciplinamiento que intervine directamente en las identidades. La fractura entre el yo íntimo y el yo político, producida por la obligación de renunciar a su propia voz, configura una experiencia de “insilio” en la que el sujeto es expulsado del espacio legítimo de enunciación.

Desde esta perspectiva, el “insilio” en Padilla no solo se manifiesta como exclusión cultural, sino también como una experiencia afectiva marcada por la vergüenza, la autocensura y la vigilancia interiorizada. La permanencia en Cuba, bajo condiciones de marginación convierte la pertenencia en una forma de castigo, revelando cómo el poder puede operar desde la interiorización de sus normas, modelando no solo lo que se dice, sino también lo que se piensa y se siente. Así, la poesía y la vida del autor quedan atravesadas por una misma lógica de control, en la que la palabra crítica lleva a la amenaza y, por lo tanto, es objeto de neutralización.

En este cruce entre escritura y poder, la poesía emerge como espacio en el que, incluso bajo condiciones de coerción, la subjetividad y la identidad misma, insisten en decirse, revelando que la palabra, aunque vigilada y previamente castigada, nunca puede ser completamente anulada.

Siguiendo con el cine, el análisis de *Alicia en el pueblo de Maravillas*, de Daniel Díaz, permite comprender cómo el cine, en el contexto del periodo especial cubano, se constituye en un espacio privilegiado de intervención crítica sobre las normas de representación del poder. A través del absurdo, la sátira y la alegoría, la película no solo construye una denuncia de la burocratización, la arbitrariedad institucional y la violencia del régimen, sino que desestabiliza los marcos mismos desde los cuales estas realidades pueden ser percibidas y pensadas.

En *Maravillas*, la violencia institucional es parte del orden neutralizado de las cosas, lo que explica la complicidad de los habitantes y la dificultad para articular una resistencia consciente.

La burocracia absurda y la interiorización del miedo muestran que el control no se ejerce únicamente desde la coerción directa, sino también desde una economía afectiva que regula la conducta a través de la resignación y el deseo de pertenencia.

El filme, permite afirmar la comprensión de los modos en que el poder opera sobre la subjetividad en Cuba: la identidad se configura desde la desorientación y la fractura, los afectos funcionan como mecanismos de regulación y adaptación, y el “insilio” emerge como una forma de existencia marcada por la exclusión. En este cruce entre imagen, poder y experiencia, el cine se afirma como un espacio de disenso que, al alterar las formas de ver y de sentir, abre la posibilidad de imaginar, incluso de manera fragmentaria, otras configuraciones de lo común.

En conjunto, el análisis de las obras de Antonia Eiriz, Heberto Padilla y Daniel Díaz permite afirmar que, en el contexto del Régimen Cubano, el arte funcionó simultáneamente como instrumento de legitimación ideológica y como espacio de resistencia simbólica. A través de la pintura, la poesía y el cine, se evidencian las tensiones entre una política cultural que exigía adhesión y unas prácticas artísticas que, desde lo afectivo, lo alegórico y lo crítico, revelaban los quiebres del discurso oficial. Lejos de ser casos aislados, estas producciones configuran un mapa coherente de conflicto entre creación y poder, donde la censura, el silenciamiento y el “insilio” operan como mecanismos de control sobre la subjetividad y la expresión. Sin embargo, es precisamente en estas condiciones restrictivas donde el arte despliega su mayor potencia crítica, ya sea mediante el desgarró expresionista, la ironía poética o la sátira absurda. Es así como este recorrido no solo permite comprender el funcionamiento del Régimen Cubano en el ámbito cultural, sino también reconocer en el arte una forma de persistir, capaz de cuestionar, reconfigurar

y ampliar los límites de lo decible, incluso en los contextos más cerrados a las normas e idealizaciones de algunos.

Siguiendo con *Todos se van*, la novela principal y objeto de estudio del presente trabajo, se mostró que, en el contexto del Régimen Castrista, la objetividad de Nieve se configura como un proceso profundamente inestable, atravesado tanto por el control político como por estructuras patriarcales que regulan el cuerpo, el deseo, la afectividad y la expresión. La novela evidencia que la condición de mujer no constituye un espacio de realización, sino un campo de tensiones en el que la protagonista se ve obligada a negociar constantemente entre los modelos de feminidad impuestos, basados en obediencia, entrega y la contención emocional, y su deseo de afirmarse como sujeto autónomo.

En este sentido, la experiencia de Nieve pone en manifiesto que la subordinación femenina no opera únicamente desde el aparato estatal, sino que se reproduce también en el ámbito íntimo, especialmente en las relaciones familiares y afectivas, donde se transmiten y neutralizan formas de adaptación al orden dominante. Así, su identidad no se construye desde la elección, sino desde la pérdida y la imposibilidad de reconocerse a sí misma, lo que da lugar a una subjetividad fragmentada que no logra inscribirse plenamente ni en lo social, porque no se siente identificada, ni en lo personal porque su entorno íntimo no se lo permite, y porque en ella también abundan emociones como el miedo y la vergüenza.

Así mismo, la novela muestra que la crisis identitaria de Nieve se intensifica en la medida en que su aspiración a definirse de manera singular entra en conflicto con un entorno que no dispone de categorías para reconocer una subjetividad femenina crítica, creadora y autónoma. De

este modo, la falta de reconocimiento no solo precariza su identidad, sino que la sitúa en un estado constante de desajuste y de no-pertenencia, donde el hecho de ser mujer implica, al mismo tiempo, ser objeto de regulación y sujeto en búsqueda de sí misma.

Es frente a este escenario, que la escritura del diario se configura como un espacio fundamental de resistencia simbólica, en el que Nieve logra articular una memoria propia y sostener una forma de autoafirmación que le es negada en el espacio público. Sin embargo, esta resistencia no se traduce en una ruptura abierta y completa con el sistema, sino en un desplazamiento hacia el interior, donde la palabra funciona como refugio, archivo y mecanismo de supervivencia. Así, la identidad de Nieve no se consolida como una unidad estable, sino como una construcción precaria que evidencia que, en contextos de gran autoridad, la afirmación de la individualidad femenina se da más como acto de resistencia que como una conquista plenamente realizada.

En este sentido, el recorrido por la experiencia filial de Nieve permite comprender que la identidad de la protagonista no se crea únicamente desde una dimensión individual o psicológica, ni desde un entramado complejo en el que los afectos funcionan como mediadores entre lo íntimo y lo político. A lo largo de la novela, el rol de hija se presenta como un espacio tensionado, atravesado por la ausencia y el control, dos formas de violencia afectiva que, lejos de ser contradictorios, se articulan como expresiones complementarias de una misma lógica de poder.

Por un lado, la figura materna introduce a Nieve en una experiencia temprana de desposesión afectiva. La reiteración de las separaciones entre madre e hija no solo interrumpe el vínculo, sino que erosiona progresivamente la posibilidad misma de construir un sentido de lo

propio. En este contexto, el abandono deja de ser un evento puntual para convertirse en una condición estructurante de la subjetividad, configurando una relación con el mundo mediada por lo precario de los vínculos y la constante expectativa de la pérdida. Desde el Giro Afectivo, esta experiencia no puede leerse únicamente en clave íntima, sino como el efecto de un orden social que debilita los lazos de cuidado y redistribuye la afectividad en función de sus propias lógicas de control.

Por otro lado, la figura paterna introduce una forma distinta, pero igualmente determinante, de violencia afectiva: la de control, la disciplina y la imposición de autoridad incuestionable (más parecida a la del Estado). En contraste con la ausencia materna, el padre se constituye como una presencia un poco más constante, pero restrictiva, que regula no solo el comportamiento de Nieve, sino también sus formas de expresión, su relación con la escritura y su posibilidad de construirse como sujeto. La prohibición del diario, la vigilancia sobre sus pensamientos, el control de su aspecto y la violencia física evidencian que el poder no opera únicamente en el ámbito público, sino que se infiltra en los espacios más pequeños, reproduciendo en el hogar las mismas dinámicas de control propias del régimen.

Desde esta perspectiva, el Giro Afectivo da lugar para comprender que emociones como el miedo, la soledad, el cansancio o el desencanto no son meros estados internos, sino que, son formas de conocimiento situadas, a través de las cuales Nieve experimenta y procesa el mundo del cual hace parte. Su subjetividad se constituye, entonces, en un campo afectivo atravesado por la contradicción: entre el deseo de permanecer y la imposibilidad de hacerlo; entre la necesidad de vínculo y la constante experiencia de ruptura; entre la búsqueda de expresión y la amenaza de

censura. En este marco, la emocionalidad no aparece como un elemento accesorio, sino como el núcleo desde el cual se articula su relación con el orden social.

La experiencia de Nieve como hija permite afirmar que la novela construye una crítica al Régimen Cubano que no se articula únicamente desde lo explícitamente político, sino desde la representación de una afectividad precarizada, donde los vínculos fundamentales para la constitución del sujeto, como lo son los lazos familiares, se encuentran fracturados o subordinados a lógicas de dominación. La imposibilidad de sostener relaciones basadas en el cuidado, el reconocimiento y la estabilidad se convierte así en uno de los efectos más profundo de la violencia estructural del régimen, evidenciando que su impacto no se limita a la esfera pública, sino que alcanza las formas más íntimas de la vida.

Así, la condición filial de Nieve no solo define su infancia, sino que se proyecta como una matriz desde la cual se configuran sus futuras relaciones y su manera de habitar el mundo. Crecer entre la ausencia y el control implica desarrollar una subjetividad marcada por la desconfianza y la necesidad de repliegue hacia la interioridad. Sin embargo, es precisamente ese repliegue donde también emerge la posibilidad de una forma de resistencia silenciosa, que no se expresa en la confrontación directa, sino en la persistencia de una voz propia que, a pesar de todo, insiste en narrarse.

Por último, el análisis de la construcción de Nieve como artista, permite entrever que la práctica creativa no emerge como un gesto libre o plenamente autónomo, sino como una forma de respuesta a un entorno atravesado por la precarización afectiva y el control. La escritura, lejos de ser un ejercicio puramente estético, se configura como una necesidad, un espacio de elaboración

subjetiva donde la protagonista puede sostener aquello que en el ámbito público le resulta indecible e imposible. Desde esta perspectiva, el arte no se sitúa fuera del poder, sino que se produce en tensión con él, revelando que toda práctica creativa en el contexto del Régimen Castrista implica, de manera explícita o implícita un posicionamiento político.

El concepto de “insilio” resulta fundamental para comprender esta configuración, en tanto permite dar cuenta de una experiencia que no se define por el desplazamiento físico, sino por una forma de extrañamiento interior que atraviesa la vida de Nieve y así mismo su pulsión artística. Permanecer en Cuba no implica pertenece a ella; por el contrario, la protagonista habita un espacio de no-coincidencia con el orden social y afectivo que la rodea. Esta distancia no se traduce en una oposición abierta, sino en una forma de repliegue hacia la interioridad, donde la escritura del diario funciona como territorio alterno para la existencia. Así, el “insilio” no solo nombra una condición existencial, sino que se convierte en el núcleo mismo de su subjetividad creadora: Nieve escribe porque no puede habitar plenamente el mundo que le ha sido dado.

En este marco, el diario adquiere una doble dimensión, por un lado, es un objeto de autoconstrucción que le permite organizar narrativamente su vida; por otro, es un lugar de resistencia simbólica frente al sistema que monopoliza el discurso. Sin embargo, esta resistencia no está exenta de entrar en ciertas tensiones. Tal como se evidencia a lo largo del libro, la escritura no constituye un refugio completamente seguro, sino un territorio atravesado por el miedo y la sospecha. El hecho de que Nieve, por ejemplo, le tema al diario, o incluso acepte que le miente, pone en evidencia que el poder no solo actúa desde afuera, sino que ha sido interiorizado para afectar la relación del sujeto con su propia palabra. Desde esta perspectiva, el arte en condiciones de “insilio” se configura como práctica ambigua, marcada por la contradicción entre la necesidad de decir y al mismo tiempo, la imposibilidad de hacerlo. La creación ya no puede sostenerse en la

transparencia, sino que se desplaza hacia formas indirectas de expresión, como la metáfora, la insinuación y el silencio. Así, la escritura se convierte simultáneamente en refugio y en evidencia, en espacio de afirmación y en recordatorio constante de los límites de Nieve.

En conjunto, la figura de Nieve como artista permite observar cómo el régimen interviene en la configuración misma de la sensibilidad, delimitando que puede sentirse, decirse y representarse. La creación artística aparece entonces como un espacio donde estas tensiones se hacen visibles, revelando que la subjetividad no es un ámbito autónomo, sino un campo atravesado por relaciones de poder. En este sentido, el “insilio” no solo define la experiencia vital de la protagonista, sino que estructura las condiciones bajo las cuales su arte puede existir.

La novela sugiere también, de manera transversal, que la posibilidad de escribir con absoluta libertad no es una condición universal, sino un privilegio históricamente situado. En el caso de Nieve, la escritura está constantemente mediada por el miedo y sobre todo por la autocensura. Escribir plenamente aparece como una excepción más que como una norma. En contextos como el que atraviesa la protagonista, la palabra no circula libremente, sino que debe negociarse, ocultarse o fragmentarse para poder existir. De este modo, la novela no solo problematiza las condiciones de producción artística, sino que también pone en evidencia que la libertad de expresión, lejos de ser un punto de partida garantizado, es una conquista precaria que depende de las condiciones políticas, sociales y afectivas en las que el sujeto se inscribe.

De este modo, la novela muestra que el “insilio” no anula la creación, sino que la redefine. El arte de Nieve no surge a pesar del encierro, sino desde él; no busca escapar completamente del sistema, sino abrir, en su interior, un espacio mínimo, pero persistente de autonomía. En esa escritura que se oculta, se fragmenta y se repliega, se juega la posibilidad misma de ser sujeto. Así, crear desde el encierro no es únicamente una condición circunstancial, sino la forma específica en

que la protagonista logra sostenerse en el mundo, convirtiendo la palabra en su único territorio posible de identidad y permanencia.

En conjunto, el recorrido teórico, histórico y literario desarrollado a lo largo del trabajo permite responder al objetivo propuesto: analizar cómo en *Todos se van* (2006) de Wendy Guerra se reflexiona sobre la relación entre identidad y dictadura en el marco del Régimen Castrista, incorporando las nociones de Giro Afectivo e “insilio” como ejes interpretativos fundamentales. A partir del diálogo con obras como *La broma*, *El fin de la historia* y *Los girasoles ciegos*, se estableció que los regímenes totalitarios no solo operan sobre las estructuras políticas, sino que intervienen de manera profunda en la configuración de la subjetividad, afectando la identidad, los vínculos y las formas de percepción del mundo. Este marco permitió situar el caso cubano dentro de una red más amplia de experiencias donde el control ideológico se traduce en fragmentación del sujeto, regulación de los afectos y producción de formas de exilio interior.

El análisis del contexto cubano y de sus manifestaciones artísticas, evidenció que el campo cultural funciona como un espacio privilegiado de tensión entre el poder y la creación. Allí, el arte se configura simultáneamente como instrumento de legitimación ideológica y como lugar para resistir simbólicamente, donde emergen las fisuras del discurso oficial. Esta lectura resulta clave para comprender a Guerra, en tanto la novela no solo representa estas tensiones, sino que las encarga en la experiencia íntima de Nieve.

En este sentido, el estudio de Nieve permite observar que la identidad, bajo el Régimen Castrista, no se constituye como una categoría estable ni autónoma, sino como un proceso precario atravesado por diversas formas de control. El Giro Afectivo hizo posible comprender que emociones como el miedo, la soledad o el abandono no son elementos secundarios, o solo emociones que experimenta el ser humano a lo largo de su existencia, sino que también son

dimensiones constitutivas del modo en que el sujeto habita y entiende su realidad. A través de estas emociones, Nieve experimenta la violencia del régimen no solo en el espacio público, sino también en el ámbito íntimo, donde las relaciones familiares reproducen y refuerzan las lógicas de dominación que hay afuera. Por ende, el concepto del “insilio” permitió nombrar con precisión la condición existencial de la protagonista, como una forma de exilio interno en la que, sin abandonar físicamente el país, el individuo queda simbólicamente desplazado de la comunidad y del orden afectivo que se le ha impuesto y enseñado. Nieve habita un espacio de no-pertenencia que no se traduce en oposición abierta, sino en un repliegue hacia la interioridad, donde la escritura del diario se convierte en su principal territorio de existencia, y es gracias a este que es posible conocer y comprender la existencia de Nieve. Así, la identidad no se afirma desde el reconocimiento social, sino desde un ejercicio de reconocimiento propio, el cual Nieve lleva a cabo por medio de la escritura de sí misma y de su vida, en un ejercicio constante de narración de sí, siempre en constante tensión por la censura y la autocensura.

De este modo, la novela evidencia que la relación entre identidad y cultura no se limita a la imposición externa de normas, sino que implica también una interiorización del poder que afecta incluso la relación del sujeto con su propia palabra. La escritura alejada de ser un espacio de libertad plena, en este caso se resignifica por medio del miedo, la sospecha y la necesidad de ocultamiento constante, lo que revela que la posibilidad de expresarse libremente constituye un privilegio y no una condición generalizada. En este contexto, la práctica creativa se redefine, pues ya no existe como expresión transparente, sino como una forma ambigua de resistir, donde decir implica, al mismo tiempo, callar, desviar y fragmentar.

Todos se van muestra que, aunque el régimen interviene profundamente en la configuración de las subjetividades e identidades, no logra anular por completo la capacidad del sujeto de narrarse

y, en ese gesto, sostenerse. La identidad de Nieve no se consolida como una totalidad coherente, pero persiste en la escritura. Así, el trabajo permite concluir que la novela constituye una reflexión compleja sobre la identidad en contextos dictatoriales, no solo como esencia fija, sino como un campo de tensiones donde el poder, los afectos y la creación se unen, y donde el “insilio” se convierte en la condición desde la cual, el sujeto, encuentra modos de existir, insistir y resignificarse.

Referencias

Aguirre, Mirta. “Apuntes sobre la literatura y el arte”. *Cuba socialista*, año 3, n. 26, La Habana, pp. 62-82. 1963.

Ahmed, Sarah. *The cultural politics of emotion*, London, Routledge. 2004.

Alicia en el pueblo de Maravillas. Film poster, ICAIC, 1991. *El cine es cortar*, <https://elcineescortar.com/2015/07/26/historia-de-alicia-contada-por-eduardo-del-llano/>

Arfuch, Leonor “El “giro afectivo”. Emociones, subjetividad y política” de *Signis*, vol. 24, pp. 245-254 Federación Latinoamericana de Semiótica. 2016.

Bayard de Volo L. *Women and the Cuban Insurrection: How Gender Shaped Castro’s Victory*. Cambridge University Press; 2018.

Identidad, “insilio” y política en el Régimen Cubano: reflexiones sobre *Todos se van* (2006) de Wendy Guerra.

D’Alessandro, María Elena. “El fin de la historia de Liliana Heker: La dictadura como memoria en el buenos aires del presente”. *Letras* vol.57 no.93 Caracas dic. 2015.

Damasio, A. *En busca de Spinoza*, Barcelona, Critica. 2005.

Eiriz, Antonia. “La anunciación”. *Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba*, 19 de mayo de 2025, <https://www.bellasartes.co.cu/obra/antonia-eiriz-la-anunciacion>.

Eiriz, Antonia. “Ni muertos”. *Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba*, 25 de mayo de 2025. <https://www.bellasartes.co.cu/obra/antonia-eiriz-ni-muertos-triptico-1962>.

Fernández, Hamlet. “Antonia Eiriz y las circunstancias”. En Lastre, Reynaldo: *Anatomía de una isla: jóvenes ensayistas cubanos*. Ediciones La Luz, Holguín. pp. 93-113. 2015.

García Arango, Lis. “Islas flotantes de la infancia: el exilio en la auto ficción de Wendy Guerra”. *Nueva revista del pacifico*, núm. 80, PP. 200-218. 2024.

Granada Cardona, Juan Sebastián. “Una guía para pensar la transformación política a través del Giro afectivo en la literatura”. *Grado Cero. Revista De Estudios En Comunicación*, n.º 06. 2024.

Greco, Monica & Stenner, Paul. *Emotions: a social science reader*. London: Routledge. 2008.

Greiner, Clemens, et al., editors. *Pan fresco. Textos Críticos en Torno al Arte Cubano*. Madrid: Almenara. 2019

Guerra, Wendy. *Todos se van*. Bogotá: Anagrama. 2014.

Heker, Liliana. *El fin de la historia*. Bogotá: Alfaguara. 2015.

Identidad, “insilio” y política en el Régimen Cubano: reflexiones sobre *Todos se van* (2006) de Wendy Guerra.

Inguanzo, Rosa M. “Incurción en el Espacio Ontológico de las Novelas *La Ninfa Inconstante* de Guillermo Cabrera Infante y *Todos se Van* de Wendy Guerra.” Diss. Florida International U, 2011.

Ingenschay, Dieter. “Exilio, insilio y diáspora. La literatura cubana en la época de las literaturas sin residencia fija”. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 2, núm. 2010.

Kundera, Milan. *La broma*. Barcelona: Seix Barral. 1988.

Lara, Alí y Enciso Domínguez, Giazú (2013). “El Giro Afectivo”. *Athenea Digital*, 13(3), 101-119.

Martín Sevillano, Ana Belén. “Violencia de Género en la Narrativa Cubana: Deseo Femenino y Masculinidad Hegemónica.” *Hispanic Review*, vol. 82, no. 2, Spring 2014, 175-197.

Martínez, Luis. *La Literatura Cubana en la Revolución*. *Ceiba*, 3(5), 23–42 (15 de septiembre de 2024)

Martínez, Manuel Díaz. “EL CASO PADILLA: CRIMEN Y CASTIGO (Recuerdos de Un Condenado).” *INTI*, no. 46/47, 1997, pp. 157–66. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/23286448>.

Martínez, Raúl. “Isla 70”. *Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba*, 01 de febrero de 2026, <https://www.bellasartes.co.cu/obra/raul-martinez-isla-70-1970>

Martínez Pérez, Liliana. *Los hijos de Saturno: intelectuales y revolución en Cuba*. México, Ediciones Miguel Ángel Porrúa, 2006.

Méndez, Alberto. *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Anagrama. 2010.

Identidad, “insilio” y política en el Régimen Cubano: reflexiones sobre *Todos se van* (2006) de Wendy Guerra.

Mesa Gancedo, Daniel. “La imagen del yo en la novela-diario femenina del siglo XXI: Todos se van, de Wendy Guerra”. No. ART-2014-107748. 2014.

Randall, Margaret. *Women in Cuba: Twenty Years Later*. Nueva York: Smyrna Press.1981.

Ranciére, Jacques. *La división de lo sensible. Estética y política*. LOM ediciones. (2009).
ACADEMIA.EDU

Remigio Montero, María del C. “La Mujer En La Sociedad Cubana. Transformaciones a Partir De La revolución”. *InterNaciones*, n.º 21, julio de 2021, pp. 155-80.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I*. México: Siglo XXI editores. 1995.

Rojas, Rafael. *Breve historia de la censura y otros ensayos sobre arte y poder en Cuba*. Querétaro: Rialta ediciones. 2023

Rojas, Rafael. *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Anagrama. 2006.

Padilla, Heberto. *Fuera del juego y otros poemas*. Madrid: Ediciones Cátedra. 2021.

Pérez Castiello, Riska. *Memorias del desencanto: Una lectura de Todos se van de Wendy Guerra*.
Diss. Washington: University of Mary Washington, 2017.

Taylor, Charles. “Identidad y reconocimiento”. RIFP/7 (1996) pp. 10-19.

Todorov, Tzvetan. *El triunfo del artista*. España: Galaxia Gutenberg, S.L. 2017.

Tudela-Fornet, Miguel. “Insilio: formas y significados contemporáneos del exilio”.
PENSAMIENTO, vol. 76, núm. 288, pp. 75-87. 2020.

Identidad, “insilio” y política en el Régimen Cubano: reflexiones sobre *Todos se van* (2006) de Wendy Guerra.
