

**Discursos postnacionales, políticas de (des)autorización y
terror-ismo literario:
la poesía no lírica de los escritores del grupo *Diáspora(s)***

Walfrido Dorta
(The Graduate Center, CUNY)

“La Tradición. Esa Máquina que se parece a Dios. Lo cubano es fascismo. Lo cubano es el timo del siglo (...)”, sentencia el escritor cubano Rolando Sánchez Mejías (1997, p. 1) en la “Presentación” de *Diáspora(s)*, la revista que agrupó en torno a 1997 a un grupo de poetas y ensayistas que produjeron este tipo de enunciado, perturbador, axiomático, incómodo. Como este otro, de Carlos Alberto Aguilera (citado en Díaz, 2002):

La Literatura Cubana no existe. (...) eso que identificamos como espacio molar y épico, como macro-relato (...), no existe. La ontología le ha cerrado todas las puertas. Le ha clausurado todos los huecos. Convirtiendo ese espacio que (por facilidad) llamamos Literatura Cubana en un “puerilero” (sin salida) (...) en la poesía cubana (...) [c]asi todo se reduce a la posibilidad metafísica de la provincia, o a ver cómo las antiguas putas secan al sol sus cabellos. Casi todo se reduce a los danzones o a decir: “la República, la República”. Pero sin extraer todo esto del espacio infantil y gnóstico de “la Arcadia como cumplimiento (real) de la poesía”.

Mi propósito en este artículo es indagar en algunos textos de este grupo de escritores –tanto en sus poemas no líricos como en sus ensayos–, para establecer de manera general los vínculos entre poesía no lírica, discurso postnacional y oposición al canon literario que tales textos incorporan y visibilizan. Me interesa sobre todo trazar algunas conexiones con algunos conceptos e ideas que exponen por un lado Arturo Casas (2012), con respecto a la acotación teórica de lo que sería una poesía no lírica; Mieke Bal (2010) –a ella y a algunas zonas del pensamiento de Rancière llegué justamente gracias al trabajo anterior de Casas–, con

respecto a una reformulación del paradigma de arte político (que sería para ella “arte para lo político”); y Jacques Rànciere (2005), también con respecto a ciertas distinciones a partir de las cuales habría que entender el arte político. Por otro lado, me interesa arriesgar aquí tentativamente una lectura de la “determinación enunciativa” (Casas, 2012) de los poemas no líricos de estos autores cubanos a partir de las ideas del dramaturgo, director y teórico polaco Tadeusz Kantor sobre el “teatro de la muerte”, y el maniqué como *procedimiento de transgresión*.

Los poemas no líricos de Rolando Sánchez Mejías, Carlos Alberto Aguilera, Pedro Marqués de Armas, Rogelio Saunders e Ismael González Castañer son indisociables de los ensayos, manifiestos, textos en general, que estos escritores publicaron en la revista que crearon en 1997, *Diáspora(s)*, que se mantuvo activa hasta 2002. Antes de 1997, la mayoría de ellos habían publicado precisamente sus libros de poesía no lírica en algunas editoriales del país; quiere decir, habían comenzado a llevar a cabo, por separado, ciertas acciones de dinamitación de los presupuestos bajo las cuales se realizan las relaciones entre Estado y escritores en Cuba. La revista *Diáspora(s)* fue en este sentido la continuación de estas acciones, solo que ya rozando el límite de lo permitido. Fue un *samizdat* que estos autores editaban, imprimían y distribuían clandestina, precaria e ilegalmente entre los escritores de la comunidad letrada cubana a los que podían llegar (luego estos ejemplares se multiplicaban, en una suerte de metástasis productiva). De tal manera que con esta empresa pretendían tensar hasta el máximo las complejas relaciones entre el intelectual y el Estado en Cuba: una publicación no autorizada por el gobierno, que daba cabida a escritores hasta ese momento prohibidos dentro del país (Guillermo Cabrera Infante, Lorenzo García Vega, Heberto Padilla...); que comenzaba a introducir en Cuba el pensamiento postestructuralista (sobre todo, aquellas zonas de Foucault, Deleuze...que se dedicaban a la conceptualización del poder, la relación Estado-intelectuales) y a autores nunca antes publicados en la Isla (Thomas Bernhard, Peter Sloterdijk, Carmelo Bene, Joseph Brodsky...), fue ante todo un dispositivo incómodo dentro del campo cultural cubano, asediado por la inminencia de su desaparición y por el nada improbable riesgo físico de sus promotores.

Lo anterior queda subrayado sobre todo por algo que me interesa especialmente resaltar: las páginas de *Diáspora(s)* fueron el escenario donde se ensayó de manera explícita algo que en la poesía no lírica de estos autores ya se planteaba: la pregunta en torno a la relación entre literatura y totalitarismo; en torno a cómo expresar literariamente la condición de escribir en un sistema donde las nociones de *literatura* y de *escritor* están codificadas según patrones de Estado, y donde el acto mismo de preguntar, de incidir críticamente en puntos nodales de la configuración política del

campo cultural y de desmontar los ideologemas centrales de los relatos sobre la identidad, la Nación, la Revolución, conlleva la muerte civil, la invisibilización, el *insilio* o el exilio.

Pedro Marqués (2006), uno de los promotores-escritores del proyecto, resume así el “acto de resistencia cívico-literaria” que constituyó la revista:

un evento de estas características poco tiene que ver con su alcance físico o económico. Antes bien, se trata de un gesto que informa sobre las condiciones en que se hace literatura en un sistema totalitario, sobre todo cuando ésta asume una dimensión civil; y, al mismo tiempo, sobre las condiciones (...) en que se lee (...) Si tuviera entonces que definir el verdadero alcance de *Diáspora(s)* apelaría, por cuanto fueron cumplidos, a estos versos de Pasolini que encabezan el editorial del primer número: “Pero volvamos al uso de la libertad, en poesía/ esta libertad tiene las mismas características que la lucha política/ se impone inspirando terror; redescubriendo el deber...” Pero apelaría, de igual modo (...) al hecho de que el Proyecto se dejara llevar siempre por una *política* de las diferencias, esto es: por la coexistencia de referentes culturales diversos –conceptuales, neobarrocos, experimentales, etc.– que comportaban a la par una metáfora de ciudadanía.

La invocación de Pasolini –que reaparecerá en un poema de Rolando Sánchez Mejías (“Intervenciones”)¹– remite a la proyección del escritor-intelectual como una figura pragmáticamente en riesgo y en conflicto con los estamentos y las instancias de poder, más allá de retóricas y ejercicios *literarios* que no son sino negociaciones *débiles* dentro de un entramado totalitario, para mantenerse “a flote” (publicando, recibiendo premios, viajando fuera del país...).

Resumiré a continuación las principales ideas que animaron a los escritores de *Diáspora(s)*, y que están expuestas fundamentalmente en ensayos y entrevistas publicados por ellos en la revista y después de la desaparición de esta. A partir de ellas es que se entenderá propiamente la poesía no lírica de estos autores, en tanto constituyen juntas un *continuum* discursivo que informa el *gesto* diaspórico como una determinada política literaria.

Escribe Sánchez Mejías (1997, p. 1) en el texto de presentación de la revista –que citaba al inicio de este trabajo–: “Un poquito de terror literario –sobre todo en los medios de representación– no le haría daño a la nación; a la nación entendida como el lugar de las Letras; al Canon Nacional de las

¹ En Sánchez Mejías (2008).

Letras, siempre inflacionario –hasta el ridículo– en cualquiera de sus aspectos”. Se alude aquí a una de las estrategias de estos escritores, necesaria según ellos para remover los anquilosados patrones representacionales sobre los cuales se construye el discurso literario en la Isla: el “concepto como forma del Terror. Aterrorizar a las Letras Cubanas a través del concepto” (Sánchez Mejías, 1997, p. 1).

Una literatura acostumbrada a (o imposibilitada de) no plantearse preguntas sobre ella misma, como la cubana, y sobre todo, unos sujetos productores de discurso literario que evitan preguntarse por su lugar *real* dentro de un sistema cultural, necesitaban la proliferación de ciertos dispositivos cuestionadores de supuestos presuntamente incuestionables – de tal manera que estos dispositivos fueran recibidos como artefactos dinamitadores, no solo por las preguntas que planteaban, sino por provenir de agentes colocados en el margen de lo decible, según los recios parámetros de decibilidad ideológica y de control discursivo en el campo cultural cubano:

La cápsula Diáspora(s): al buscar lo literario, su gesto hace fricción con el emparedamiento totalitario y se convierte en *política*. Política real que no consiste en decir, sino en preguntar por el decir. Al preguntar, inmediatamente todo se pone en juego, en primer lugar la identidad, la pertenencia. (...) Allí donde está prohibida la pregunta, la duda entra como una pequeña luz por una rendija (Saunders, 2004, p. 7)

Con esto, no hay que pensar en poemas no líricos eminentemente metarreferenciales, que prodiguen enunciados metapoéticos tal como cabría entender clásicamente, sino en unas escrituras que reservan para sí la intensidad del *hacerse pensando*, planificadas de modo que sean “un ‘teatro’ del pensamiento sobre su mismo modo de fabricación; más que discurso metapoético, representación teatralizada de dicho discurso” (Fowler, 1999, p. 21). Pensemos en unos poemas que quieren producir conceptos, para así rellenar “una de las fallas más visibles de la literatura cubana (...) su ausencia de conceptos, de una tradición ‘moderna’ de lo conceptual, donde la experiencia entendida fundamentalmente de manera vanguardista, con su reflexión vida-límite-obra, y una cultura del *sinestilo* (...) fueran elaboradas como variantes de fuerza” (Aguilera, 2002, p. 168).

Se aspira además a que lo conceptual sea entendido *políticamente*:

Dentro del mundo de lo conceptual (...) me pareció que “lo civil” era uno de sus lados más importantes. Lo civil no sólo como una reflexión sobre diferentes lados de la onto-realidad, también como una reflexión sobre los límites de la poesía (...) Lo importante era

mostrar los diferentes huequitos de lo conceptual, y no como comúnmente se entiende: un espacio frío, cerebral y de experimento. El lado vernáculo del asunto si se quiere (Carlos A. Aguilera, citado en Díaz, 2004)

Tal producción conceptual hay que asumirla como una de las concreciones de la tensión entre *lo que debe ser dicho* y *lo que no puede decirse* como horizontes o límites discursivos en un contexto totalitario –unas fronteras que los de *Diáspora(s)* quieren desestructurar. Así, no es casual que la figura de Wittgenstein y su conocida aserción aparezcan regularmente en los discursos de estos escritores. Así como no deja de ser sintomático que Mieke Bal (2010) articule su lectura de la praxis artística de Doris Salcedo como “arte para lo político” a partir, entre otras cosas, de ciertos momentos de la lógica del filósofo austriaco. Específicamente, Bal (2010, p. 48) habla de que un ejercicio de agencia democrática se basa en la exigencia de

contextos donde los temas que conforman la política puedan ser hablados. Donde esto no es posible, otros medios deben ser inventados para evitar la conclusión de Wittgenstein (“De lo que no se puede hablar”), que, fuera de este contexto, se vuelve terriblemente negativa a causa de su sumisión (“hay que callar”). Esta lógica silencia la agencia en el modo en que lo hace la violencia (...).

Releer el *dictum* anterior mediante su traslación desde los terrenos de la lógica del lenguaje hacia un contexto de legibilidad política, es una de las consecuencias que trae la restitución de una agencia crítica al intelectual cubano como propósito fundamental de las prácticas discursivas de *Diáspora(s)*.

Cabe decir que tal propósito fue asumido sin asomos de mesianismo vanguardista o ilusión política: estos escritores conocían fehacientemente los límites de incidencia de sus prácticas en *lo real político*, y no pretendían ningún agenciamiento de poder cultural (a diferencia de un proyecto anterior de política cultural como Paideia)². De tal manera que querían producir corrientes de temblor, “sustos” en los estamentos directivos de la cultura nacional. Al decir de Carlos A. Aguilera (2004): “La cuestión no era ir contra el Estado (¿de qué manera una escritura puede ir contra un Estado?), sino ‘pensar’ las maneras en que éste se relaciona con las ficciones

² En “El proyecto Paideia y la política cultural de la Revolución cubana” (Dorta Sánchez, 2011) estudio con detenimiento las características de esta empresa abortada y sus proyecciones dentro del campo cultural cubano.

que tiene alrededor y mostrar cómo las secuestra, cómo les chupa la sangre. También, la manera en que estas ficciones devienen despotismo”.

Con esto no quiero que se entienda algo así como estrategias inefectivas o prácticas autotéticas con respecto a *Diáspora(s)*. Creo que la revista, los libros de estos autores, los *performances* que alcanzaron a realizar, los textos que leyeron en algunos eventos nacionales (antes de ser definitivamente “excomulgados” de la comunidad literaria aceptada oficialmente), constituyen en toda regla realizaciones de lo que Rancière llama política, que “consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era” (Rancière, 2005, p. 19), y en configurar “un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos” (Rancière, 2005, p. 18).

De tal manera que *Diáspora(s)* realiza una “estética política” como “proceso de creación de disensos” (Rancière, 2005, p. 19), y en el sentido en que sus “actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo” (Rancière, 2010, p. 67).

El disenso, como plantea Rancière (2005, p. 55), “no es *en principio* el conflicto entre los intereses o las aspiraciones de diferentes grupos. Es, en sentido estricto, una diferencia en lo sensible, un desacuerdo sobre los datos mismos de la situación, sobre los objetos y sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de su inclusión” (cursiva mía). Aunque no descarto de antemano ese matiz conflictual que rechaza Rancière –en tanto los de *Diáspora(s)*, como sujetos *políticos*, no dejaron de ser vectores y actores de determinados choques de intereses en el campo cultural cubano, y en tanto una proyección de este calibre conlleva inextricablemente un enfrentamiento abierto en un contexto totalitario, una implicación del *cuerpo* y de la *integridad física*, y no un mero *planteo* del disenso, sin choque ni conflicto–, sí repito, como antes decía, que a ojos vista no estaba entre los objetivos primarios de estos escritores el agenciamiento de una determinada cuota de poder cultural, sino el provocar determinados cortocircuitos conceptuales y performáticos que apuntaran a la relación escritor-Estado-Nación: “Cuando nuestra generación organizó algunas tácticas de ‘política literaria’ (...) no lo hizo tanto en relación con el poder – en el sentido de lidiar, de sumarse a una dinámica de juego de poderes– como para preservar tozudamente el nervio de la literatura” (Sánchez Mejías, 2006). Es en este sentido que tales concreciones pueden verse como “operaciones disensuales, montajes de consignas y acciones que vuelven visible lo que no se veía (...) hacen que prestemos atención a sujetos

habitualmente tratados como simples objetos al servicio de los gobernantes” (Rancière, 2005, p. 56).

Fueron reivindicadas principalmente por los integrantes de *Diáspora(s)* estas “operaciones disensuales”, sobre la convicción de que apelar a los discursos de la *unidad* y el *consenso* era justamente lo que los dispositivos retóricos de la política cultural y de la *Realpolitik* cubana han hecho durante toda la Revolución, como estrategias de homogeneización y aplanamiento de las diferencias rugosas e inoportunas:

Creo que los intelectuales cubanos no deben redefinir el “encuentro” sobre el espacio de la Nación, de la Literatura Cubana o de cualquier otro constructo semejante. La política, el desencuentro, la diferencia son las únicas armas que posee un intelectual. Coyunturalmente podrán existir determinadas tácticas de unión frente a la Máquina Totalitaria. Pero apelar otra vez a la Isla como el sustituto de dicha máquina es una trampa que se teje despaciosa y que tiene como campo de cultivo a un país devastado y ansioso de un imaginario nacional redentor (Sánchez Mejías, 2006)

Así, los poemas no líricos de *Diáspora(s)*, en su textualidad difusa, en su “discursividad inestable e híbrida”, y en lo que suponen de emergencia de una subjetivación que produce “una relación nueva entre el sujeto y su espacio de intervención y enunciación” (Casas, 2012), son vectores *políticos* y no *policiacos* (Rancière, 2005, p. 56), y producciones “para lo político”, según lo entiende Casas (2012) a partir de Bal (2010): indagaciones “del antagonismo y del disenso” (Casas, 2012).

Me interesa resaltar ahora cierto vínculo entre legibilidad, posibilidad de articulación discursiva y agenciamiento político que emerge en las reflexiones de Rancière (2005) y Bal (2010), y a partir del cual pueden verse los poemas no líricos de *Diáspora(s)*.

Estos, en tanto textos planificados para apartarse de las normas discursivas imperantes en la poesía cubana, y ensayar “desvíos y microrrelatos que pongan al límite toda ficción centralista (...) [y] que ridiculicen el despotismo que se maquilla tras las fantasías de control” (Aguilera, 2003, p. 12), asumen conscientemente el riesgo de la ilegibilidad, y por tanto de la invisibilidad política. Dice al respecto Sánchez Mejías (2006) que la de *Diáspora(s)* es “una generación que supo resistir los sarcasmos embozados de la crítica oficial, que en ningún momento dejó de utilizar todas las palabras del mundo aunque sus poemas y relatos se volvieran ilegibles para el bien público y para la tradición literaria cubana”. Apunta por su parte Carlos A. Aguilera (2003, p. 12): “uno de los valores que hacen o ayudan a conformar la vocecita del escritor es (...) ese estar

hablando una especie de checo que la oreja Estado no entiende, que no puede asimilar sin cortes a su pseudonarrativa”.

De tal manera, la subjetivación que realiza *Diáspora(s)*, como “la producción de una capacidad de enunciación no identificable con anterioridad en un campo de experiencia dado” (Casas, 2012), se enfrenta a su identificación con el *ruido* o el *grito* por parte de las instancias críticas oficiales, por parte incluso de la comunidad letrada que no traspasa ciertas fronteras de permisibilidad ideológica; lo que es decir, se enfrenta a su desactivación política. Y esto es así, en tanto, como dice Rancière (2005, p. 18), el “rechazo a considerar a determinadas categorías de personas como individuos políticos ha tenido que ver siempre con la negativa a escuchar los sonidos que salían de sus bocas como algo inteligible”. Si la política es para Rancière (2005, p. 19) el “escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos”, entonces la comunidad letrada cubana y las instancias culturales oficiales mantuvieron en buena medida a los de *Diáspora(s)* en las coordenadas de un zoo descontrolado –lleno de especies asilvestradas–, no tanto por incapacidad antropológica para la escucha, como por imperativos de lo que debía hacer una *policía*, según Rancière: mantener en su sitio específico a cada grupo, en una adecuación predeterminada “de las funciones, de los lugares y de las maneras de ser (...) [sin] *lugar* para ningún litigio sobre los datos” (Rancière, 2005, p. 56). A saber, este lugar como el paradigma del intelectual (escritor) configurado en los discursos de la política cultural revolucionaria, y esta *manera de ser* como la subordinación ideológica y la indistinción antielitista por medio de su fusión con el pueblo como entidad englobante.

De cualquier manera, un horizonte adecuado de lectura para asumir los poemas no líricos de *Diáspora(s)*, es continuar viéndolos como dispositivos políticos, en tanto, como dice Bal (2010, p. 62), “[h]acer audible en la boca de lo que no se puede hablar” sigue siendo una buena descripción para el arte político.

Las escrituras de *Diáspora(s)* pueden asumirse como un proyecto de tachadura: tachadura de la tradición literaria nacional (específicamente poética), y dentro de ella, de ciertos ideogemas que ella ha ayudado a consolidar y ha usufructuado. Esto queda resumido así por Carlos A. Aguilera (2002, pp. 167-168):

El horror de escribir en un país congelado por el estado es que reduce todo imaginario a la pregunta por la Nación, al telos y sus representaciones identitarias; toda escritura al lugar de máquina de estado. (...) [una de las fallas de la literatura cubana es que ha producido] mala ontología (...) malas y reificadas abstracciones (...) y esto ha hecho que los escritores de la isla no sólo no

encuentren salida a sus grandes y “hermosas” fictualizaciones: atornilladas a un yo y a un psicologismo barato, sino que cuando lo hacen (...) lo intentan apoyándose en nomenclaturas fáciles: teleología, origen, canon...

De estas nomenclaturas emerge el centro ideológico de Orígenes. *Diáspora(s)* definirá su postura a partir de su posicionamiento ante la ideología origenista, anclada ésta en una visión metafísica de lo nacional, en una búsqueda del origen, y en una sublimación de las esencias nacionales como telos de lo poético. Lo que es más importante, *Diáspora(s)* dirigirá sus críticas sobre todo a la instrumentalización política de Orígenes que se comienza a hacer en Cuba en los 90 del siglo XX, cuando los discursos de la política cultural hacen proliferar aquellas nociones básicas del universo origenista, para legitimar un cambio de rumbo ideológico. Cintio Vitier fue en este sentido un actor fundamental, pues fue “rescatado” por los estamentos oficiales para funcionar como el ideólogo por excelencia de Orígenes, en virtud de lo que él y Lezama Lima, fundamentalmente, habían escrito en los 50 y principios de los 60 sobre la teleología insular, “Cuba como país elegido o espacio de redención, la poesía como encarnación de la Historia, *lo cubano*, la búsqueda de un origen que ‘ilumine’ todo...” (Aguilera, 2004).

Sin embargo, los de *Diáspora(s)* no tachan como un todo a Orígenes. Habría que leer un texto como “Olvidar Orígenes” (Sánchez Mejías, 1998a) para aquilatar la tensa relación de los de *Diáspora(s)* con los origenistas: una lectura crítica, pero que no deja de subrayar, entre otras cosas, la voluntad origenista de autonomía intelectual, “la posibilidad de contar con un imaginario complejo, de una apertura o conexión entre distintos órdenes de la vida, o lo que es lo mismo: un concepto de Ficción en el orden del Absoluto”; el proyecto de creación de un espacio de sociabilidad resistente a los envites históricos; una “noción abierta de la escritura –a la vez moderna y romántica–”; “un sentido del mundo y de la experiencia del mundo cifrados en la lectura y no en el Gran Viaje Moderno o en las aventuras y avatares físicos del cuerpo” (citas de Sánchez Mejías, 1998a).

Se hace necesario para *Diáspora(s)* también la borradora de la norma coloquialista que se enraizó en la poesía cubana a partir de los 60, porque sus realizaciones son la manifestación de una ideología comunitaria que identifica al poeta con el nosotros, y que supone una dependencia –que no admite prácticamente la contestación– de sus postulados identificatorios. Como apunta Arcos (1999, p. XXXV), con el coloquialismo se produjo “una exagerada identificación entre la asunción de un estilo determinado y una proyección ideológica”.

Hay que promover la posibilidad una poética que no pase

por la experiencia del cuerpo en términos políticos. Desde Heredia, Varela y Martí, la poesía y la escritura en general debían de reconocerse, incluso comprobarse, en el gesto de sacrificio personal a la Patria (...) Tal corriente “ético-literaria”, desde el XIX, se había erigido como centro del canon cubano, mandando a los márgenes al resto de las posibilidades literarias, siempre adventicias o “raras” en el panorama nacional (Sánchez Mejías, 2007)

Todo lo anterior apunta a la construcción de unas escrituras que proyecten lo post-nacional como imaginario, e informen una literatura no cifrada en la Nación como entidad legitimante. A esto remite la noción misma de *diáspora* que el grupo toma como nombre: “a un descentramiento, a una atomización traslaticia, a una fragmentación del territorio por medio de la errancia” (Rojas, 1999, p. 140); en definitiva, a unas prácticas que no quieren formar comunidad porque se basan en la sociabilidad de la diferencia, como han argumentado los escritores del grupo, específicamente Carlos A. Aguilera: una “conciencia deleuziana (...) del respeto y el hacer evidentes las diferencias (literarias) que nos alejaban-unían, de la difracción” (Aguilera, 2008).

Esta sociabilidad es reivindicada como ejercicio generacional. Hay que tener en cuenta que los de *Diáspora(s)* son productores con escaso capital cultural en *estado institucionalizado*, pero con un considerable capital cultural en *estado incorporado* (Chauviré, 2008, pp. 19-20), fruto este de una circulación privada del conocimiento, y de un agenciamiento que no esperó por el Estado “dador” para leer a determinados autores, filósofos y obras. Una generación de intelectuales que tendría una funcionalidad política regenerativa prevista teóricamente por Che Guevara (1987): nacida *en* la Revolución, sería la encarnación del “hombre nuevo”, que tendría como misión, entre otras cosas, pertenecer a la vanguardia política y cultural. Los miembros de *Diáspora(s)* en efecto crecidos durante la Revolución y formados con los referentes culturales e ideológicos del sistema revolucionario, asumieron de manera radical su rol de “nueva generación” con derecho al ejercicio crítico.

Se deben asumir los poemas no líricos de *Diáspora(s)* como los vectores de una planificada labor de extrañamiento de un lenguaje poético previo cargado de implicaciones ideológicas, nacionalistas, metafísicas y sentimentales. De tal manera que la principal preocupación de estos poetas será el lenguaje como problema, o sea, la “experiencia de la palabra (...) dentro de los límites del Estado Totalitario”, porque en “un Estado Totalitario, todo tiene que ver con el lenguaje” (citas de Saunders, 2006). Pensar y desarrollar el poema no lírico desde una relación conflictuada con

lo contextual, desde una vigilancia que no permita caer en los extremos de una representación viciada:

había que encaminar los “problemas del estilo” a una zona de alianza con los “problemas de la realidad”, sin adoptar la forma del “realismo revolucionario” o del “neorigenismo”. Ninguno de los dos –uno porque pertenecía al alma del Estado, el otro porque quería ser el alma de la Nación Arcádica– podían garantizar la expresión de un mundo totalitario (Sánchez Mejías, 2007)

Dentro de esta planificación, asistimos sobre todo a la descentralización de un determinado tipo de sujeto poemático enunciador, propio de la norma coloquialista. Con este exorcismo, los de *Diáspora(s)* quieren dejar atrás por nociva una cierta sentimentalidad vinculada a un dar cuenta de la cotidianidad, la construcción de un país, la insularidad como agonía..., porque todas estas variantes remiten a un imaginario que en realidad está secuestrado por la ideología estatal. Se impone *enfriar* el poema, tratarlo como un *proceso*, en resumen, volverlo *máquina*, para extirparle una sublimidad ligada a la ficción de Estado: “si el totalitarismo ha prendido, no ha sido sólo por ‘marco histórico’, sino también debido a razones ‘emocionales’: necesidad de hallar asidero en la vida nacional, de vincularnos a un proyecto político estable con determinado capital de ‘redención’” (Sánchez Mejías, 2007).

Si los sujetos y sus sentimentalidades están expropiados por el discurso ideológico estatal, para producir un poema no lírico hay que hacer un vacío en la enunciación, y además asumir la significación como bifurcación “que niega el poder, ya que este último se posiciona como aquel que detenta la palabra” (Morejón Arnaiz, 2007, p. 267), y la transmisión de significado como un proceso ideológicamente contaminado; de ahí que se prefiera lo que Bal (2010, p. 49) llama el significado “trabajando” sin ser *transmitido*, condición según ella para lograr la visión de un espacio político.

Como entre *máquina* y *maniquí* surge una sinapsis por lo menos inquietante, quiero explorarla brevemente, a la luz de algunas ideas de Tadeusz Kantor, y de las evocaciones que hace Carlos A. Aguilera, integrante de *Diáspora(s)*, a propósito de una antología que preparó en 2002, donde se encuentran los poetas del grupo.

Le explica Aguilera al poeta Lorenzo García Vega el porqué del título de la antología, *Memorias de la clase muerta*:

En principio toma el nombre de la obra de Tadeusz Kantor: *La clase muerta*, y muerta porque es la clase improductiva, la que apenas tiene valor de uso, la que no va a ninguna parte, algo así

como la clase de los idiotas SIN familia. (...) Para Kantor, la clase muerta era también la más viva, ya que fuera de todo *compromiso* social podía ser, entonces, muy creativa (Aguilera, citado en García Vega, 2002, p. 10)

Desde el punto de vista de la política cultural revolucionaria, de los discursos normativos críticos en Cuba y de un utilitarismo ideológico, en efecto, los poemas no líricos de Pedro Marqués, Rolando Sánchez Mejías, Ricardo Alberto Pérez, y el propio Carlos A. Aguilera, son altamente improductivos: no hay sujetos “responsables” detrás de los textos, que “respondan” por ellos, que sirvan para mostrar un estado de cosas social o un dibujo más o menos luminoso o cuarteado de la Isla. Y en efecto, no hay compromiso que sostenga la producción de *Diáspora(s)* que no sea el de tratar de colocarse en la siguiente encrucijada: ¿qué y cómo escribir en un sistema totalitario?, unida a la exploración consciente de los límites representacionales del lenguaje pensado dentro de (y atravesado por) una sociedad totalitaria.

Entonces, lo que se concibe como estrategia es *maquinalizar* los textos, de manera que no encontremos sino flujos discursivos, ajenos a cualquier *pathos* egoico, enfriamientos procesuales. De manera que entreveamos *maniqués* textuales, simulacros de enunciación.

Lo que realiza *Diáspora(s)* es una apropiación resignificante de los atributos que la comunidad literaria y política cubana puede atribuirle: ilegibilidad, invisibilización política, desagenciamiento, debilidad discursiva, marginalidad...El maniquí es de esta manera, como en la estética y la teoría de Kantor, la figura construida para colocar a esos discursos y agentes que detentan el poder de clasificación, y a la tradición literaria cubana, en la posición de verse a sí mismos como *muertos*³, o sea, como inoperantes, como retórica ideologizada, carente de autonomía significante.

Para Kantor, la inclusión en la escena teatral del maniquí junto al actor vivo, fue el medio de otorgarle cierto rango de *verdad* a lo representado; una conciencia del artificio y de la máquina que también dejan traslucir los poemas no líricos de *Diáspora(s)*. Si los maniqués habían existido en la periferia cultural, en las barracas de feria, el dramaturgo polaco los centraliza “como manifestación de la ‘REALIDAD DEL MÁS ÍNFIMO RANGO’ (...) como procedimiento de TRANSGRESIÓN (...) como objeto del VACÍO. ENVOLTORIO VACÍO. Referente de la MUERTE. Modelo de ACTOR” (Kantor, 2010, p. 131)⁴.

³ “Una literatura muerta, que sublima constantemente lo mismo, que se estanca en malas ficciones, que no piensa...” (Aguilera, 2001, p. 10).

⁴ La “vida se puede expresar en el arte únicamente a través de la falta de vida, a través de la apelación a la MUERTE, a las APARIENCIAS, a través del VACÍO y la ausencia de

Si *Diáspora(s)* emprende el asesinato simbólico, la tachadura de una discursividad atragantada de ideología, de desvelos líricos por lo insular, el origen, lo teleológico, lo revolucionario, es para implantar en el poema no lírico un vacío pensante que desautomatice esa discursividad mediante la

renuncia al *pathos* de la participación (...) [mediante el] estar lejano. El hecho mismo de habitar semejante lejanía abre el discurso hacia un abismo (...) donde el que reflexiona lo hace, como si él fuese el muerto, sin estar en la situación; la diferencia entre vida y muerte ha quedado borrada por la escritura, sólo ella es libre de conectar ambos territorios (Fowler, 1999, p. 17)⁵

En los poemas no líricos de *Diáspora(s)* encontraremos *esas realidades del más ínfimo rango* kantorianas. Véanse los textos de Pedro Marqués, a los que asumo como el teatrillo de una serie de experimentos con animales, restos vegetales, fragmentos de cerebros, por un lado (“Claros de bosque (semiescrito)”); “(Mandrágora)”); “La nueva estirpe...”), y por otro lado como daguerrotipos de la devastación histórica, relatos sepia de las ruinas, reportes minimalistas de exploraciones en territorios asolados por las ruinas, un trazado del desastre (“*fincas de 1914*”; “*Después de hora y media*”; “*aunque disimulado*”)⁶. Véanse además algunos textos de Rolando Sánchez Mejías, donde aparecen suicidas, enfermos mentales metamorfoseados en pájaros, escritores incapaces de escribir, instantáneas de tortura, aniquilación, rebajamiento del cuerpo (animal y humano), violencias sordas, máquinas de exterminio, y donde se rebaja siempre cualquier enunciación metafísica hasta mostrarla como entramado teatrero, ruinoso, en descomposición (“Pabellones I, III, VI”; “Mecánica celeste”; “Sobre el ruido histórico del tractor (trac-trac-trac-trac)”)⁷.

Añado los textos de Carlos A. Aguilera, *máquinas ínfimas* donde solo hay flujos, despojamiento radicales de *humanidad*, espacios invadidos por

MENSAJE. (...) el maniquí debe convertirse en un modelo que transmita una intensa presencia de la MUERTE y de la condición de los Muertos. Un modelo para el ACTOR vivo” (Kantor, 2010, p. 132).

⁵ Esta es la lectura de Fowler (1999) de un poema de Rogelio Saunders, “Geanot (el otro ruido de la noche)”, que yo extiendo aquí para que funcione como caracterización general de *Diáspora(s)*.

⁶ Los poemas citados de Pedro Marqués proceden de Aguilera (2002, “Claros de bosque (semiescrito)”, pp. 27-30; “(Mandrágora)”, p. 31; “La nueva estirpe”, p. 32); Marqués de Armas (1999, “*fincas de 1914*”, p. 101; “*Después de hora y media*”, p. 102), y Pausides, Valdez y Gómez Beras (2003, “*aunque disimulado*”, pp. 75-76).

⁷ Los textos poéticos citados de Sánchez Mejías proceden de Sánchez Mejías (1998b, “Pabellones III”); y Aguilera (2002, “Pabellones I”, p. 86; “Pabellones VI”, p. 87; “Mecánica celeste”, p. 88; “Sobre el ruido histórico del tractor (trac-trac-trac-trac)”, p. 91).

taxonomías de ratas (“Tipologías”), tartamudeos que fragmentan el texto en una inmensa verticalidad (fuga de lo horizontal como lo estable, como *lo versal*) (“B, CE-”), o donde se convierte al *bufo* una historieta totalitaria (el delirio de Mao Zedong de asesinar a todos los gorriones de China por ser los causantes de la hambruna), para mostrar los mecanismos de regulación de lo simbólico y de lo real en el totalitarismo, y para captar la “voz” del poder y forzarlo a hablar desde su cinismo consustancial (“Mao”), al decir de Sánchez Mejías (2005)⁸.

Esta *clase muerta* postnacional, *desautorizada* según un paradigma rígido y anclado aún hoy en los límites de decibilidad que impone un contexto totalitario, y conceptualmente *peligrosa*, queda a mi juicio inmejorablemente captada en “Recapitulación”, el texto que finaliza el ensayo “Teatro de la muerte”, donde Kantor (2010, p. 137) explica su radical teoría de lo teatral –un texto que curiosamente se presenta *versificado*, pero que es en toda regla un poema no lírico donde el vector ensayístico es el principal eje constructivo. Quedan así religados los maniqués kantorianos y las máquinas diaspóricas:

Si aceptamos que uno de los rasgos / de los seres vivos / es su
 facilidad y capacidad / para entablar múltiples y recíprocas /
 relaciones vitales, / entonces / de pronto y por sorpresa nos
 damos cuenta de que, / en relación con los muertos, / este rasgo
 principal de los seres vivos / aparece y se hace realidad por / la
 total / falta de diferenciación, / a través de su uniformidad, / de
 una homogeneidad general, / común, / impuesta a todos, / que
 destruye despiadadamente / toda ilusión distinta y contraria. /
 Entonces los muertos / se hacen perceptibles (para los vivos), /
 visibles, / y al precio más alto / adquieren su particularidad, / su
 diferencia, / su FIGURA / extraña / y casi / circense.

⁸ Los textos poéticos citados proceden de Aguilera (2002, “Tipologías”, pp. 149-152; “B, CE-”, pp. 153-160; “Mao”, pp. 161-165).

Bibliografía citada

- Aguilera, C. A. comp., 2002. *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001*. México, D. F.: Editorial Aldus.
- Aguilera, C. A. 2003. El arte del desvío (apuntes sobre literatura y nación). *Cacharro(s)*, 1, pp. 10-14.
- Aguilera, C. A., 2004. Entrevista en *La Habana Elegante*. Entrevistado por Udo Kawasser. [online] Disponible en: <<http://www.habanaelegante.com/Summer2004/Verbosa.html>> [Consultado 25 Abril 2011].
- Aguilera, C. A., 2008. Teoría del alma china [entrevista]. Entrevistado por Idalia Morejón Arnaiz, eforiatocha.com, [online] Disponible en: <<http://www.eforyatocha.com/2008/04/teora-del-alma-china-entrevista-con.html>> [Consultado 25 Abril 2011].
- Arcos, J. L., 1999. Las palabras son islas. Introducción a la poesía cubana del siglo XX. En: J. L. Arcos, ed. *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo XX*. La Habana: Letras Cubanas, pp. XIX-XLIII.
- Bal, M., 2010. Arte para lo político, *Estudios Visuales*, [online] Disponible en: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/03_bal.pdf> [Consultado 25 Abril 2011].
- Casas, A., 2012. La poesía no lírica: enunciación y discursividad poéticas en el nuevo espacio público. En: D. Sánchez-Mesa et al. eds. *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Española de Teoría de la Literatura. Granada, 26-28 de enero de 2011*. [En prensa]
- Chauviré, Ch., 2008. *El vocabulario de Bourdieu*. Traducido del francés por V. Goldstein. Buenos Aires: Atuel.
- Díaz, D., 2002. De la casa del *ser* al callejón de las *ratas*: *Diáspora(s)* y la “literatura menor”, *La Habana Elegante*, [online] Disponible en: <<http://www.habanaelegante.com/Summer2002/Verbosa.html>> [Consultado 25 Abril 2011].
- Díaz, D., 2004. “Clase muerta”, vanguardia poética, “literatura menor”, *Encuentro en la Red*, [online] Disponible en: <<http://arch1.cubaencuentro.com/cultura/elcriticon/20040830/9437d8813a6fd853a7ddc80b69d346f7/1.html>> [Consultado 25 Abril 2011].
- Dorta, W., AÑO. *El proyecto Paideia y la política cultural de la Revolución cubana*. Trabajo de Fin de Máster. Universidade de Santiago de Compostela [Inédito].
- Fowler, V., 1999. La tarea del poeta y su lenguaje en la poesía cubana reciente. *Casa de las Américas*, 215, pp. 11-25.

- García Vega, L., 2002. Prólogo sin credenciales. En: C. A. Aguilera, ed. *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001*. México, D. F.: Editorial Aldus, pp. 7-23.
- Guevara, E. Ch., 1987. El Socialismo y el hombre en Cuba. En: N. Nuiry Sánchez y G. Fernández Mayo, eds. *Pensamiento y política cultural cubanos. Antología. Tomo II*, Ciudad de la Habana: Editorial Pueblo y Educación, pp. 126-136.
- Kantor, T., 2010. Teatro de la muerte. En: T. Kantor. *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*. Traducido del polaco por K. Olszewska Sonnenberg. Barcelona: Alba, pp. 121-148.
- Marqués de Armas, P., 1999. *fincas de 1914; Después de hora y media. Casa de las Américas*, 215, pp. 101; 102.
- Marqués de Armas, P., 2006. Literatura y totalitarismo (Notas sobre la experiencia *Diásporas*), *La Habana Elegante*, [online] Disponible en: <<http://www.habanaelegante.com/SpringSummer2006/VerbosaDos.html>> [Consultado 25 Abril 2011].
- Morejón Arnaiz, I., 2007. Poesía como acto de riesgo político. *Das Kapital*, de Carlos A. Aguilera, *Encuentro de la cultura cubana*, [online] Disponible en: <<http://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/archivo/45-46-verano-otono-de-2007/poesia-como-acto-de-riesgo-politico-69149>> [Consultado 25 Abril 2011].
- Pausides, A., Valdez, P. A. y Gómez Beras, C. R. eds., 2003. *L@s nuev@s caníbales vol. 2. Antología de la más reciente poesía del Caribe hispano*. La Habana, San Juan, Santo Domingo: Ediciones Unión, Editorial Isla Negra, Editora Búho.
- Rancière, J., 2005. *Sobre políticas estéticas*. Traducido del francés por M. Arranz. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rancière, J., 2010. *El espectador emancipado*. Traducido del francés por A. Dillon, revisado por J. Bassas. Castellón: Ellago Ediciones.
- Rojas, R., 1999. Diáspora y literatura. Indicios de una ciudadanía postnacional, *Encuentro de la cultura cubana*, [online] Disponible en: <<http://arch1.cubaencuentro.com/pdfs/12-13/12rr136.pdf>> [Consultado 25 Abril 2011].
- Sánchez Mejías, R., 1997. Presentación. *Diáspora(s). documentos 1*, 1, p. 1.
- Sánchez Mejías, R., 1998a. Olvidar Orígenes, *La Habana Elegante*, [online] Disponible en: <<http://www.habanaelegante.com/Spring98/Ecos.htm>> [Consultado 25 Abril 2011].
- Sánchez Mejías, R., 1998b. Pabellones III, *La Habana Elegante*, [online] Disponible en:

- <<http://www.habanaelegante.com/Spring98/Azotea.htm>>
[Consultado 25 Abril 2011].
- Sánchez Mejías, R., 2006. Violencia y literatura, *La Habana Elegante*, [online] Disponible en: <<http://www.habanaelegante.com/SpringSummer2006/VerbosaDos.html>> [Consultado 25 Abril 2011].
- Sánchez Mejías, R., 2007. La condición totalitaria, eforytocha.com, [online] Disponible en: <http://www.eforytocha.com/search/label/Rolando%20Sánchez%20Mejías#_ftnref33> [Consultado 25 Abril 2011].
- Sánchez Mejías, R., 2008. Intervenciones, *La Habana Elegante*, [online] Disponible en: <<http://www.habanaelegante.com/Spring2008/Azotea.html>> [Consultado 25 Abril 2011].
- Saunders, R., 2004. Zona cero. *Cacharro(s)*, 4, pp- 5-8.
- Saunders, R., 2006. Acerca del lenguaje y el poder. La palabra en el horizonte totalitario, *La Habana Elegante*, [online] Disponible en: <<http://www.habanaelegante.com/SpringSummer2006/VerbosaDos.html>> [Consultado 25 Abril 2011].

2012

(*Non Lyric Discourses in Contemporary Poetry*, eds. Burghard Baltrusch and Isaac Lourido. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2012. 231-246. Reprinted in *Revista Diáspora(s). Edición facsímil 1997-2002*. Literatura cubana, ed. Jorge Cabezas Miranda. Barcelona: Linkgua, 2013. 43-51).