

City University of New York (CUNY)

## CUNY Academic Works

---

Dissertations, Theses, and Capstone Projects

CUNY Graduate Center

---

9-2016

### **Dinámicas políticas y proyectos culturales en la Posrevolución Cubana (1989-2015): Paideia, Diáspora(s), and Generación cero**

Walfrido Dorta

*The Graduate Center, City University of New York*

[How does access to this work benefit you? Let us know!](#)

More information about this work at: [https://academicworks.cuny.edu/gc\\_etds/1499](https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1499)

Discover additional works at: <https://academicworks.cuny.edu>

---

This work is made publicly available by the City University of New York (CUNY).

Contact: [AcademicWorks@cuny.edu](mailto:AcademicWorks@cuny.edu)

DINÁMICAS POLÍTICAS Y PROYECTOS CULTURALES EN LA POSREVOLUCIÓN  
CUBANA (1989-2015): PAIDEIA, DIÁSPORA(S) Y GENERACIÓN CERO

by

WALFRIDO DORTA

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in the Hispanic and Luso-Brazilian  
Literatures and Languages in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor  
of Philosophy, The City University of New York

2016

© 2016

WALFRIDO DORTA

All Rights Reserved

Dinámicas políticas y proyectos culturales en la posrevolución cubana (1989-2015): Paideia,

Diáspora(s) y Generación cero

by

Walfrido Dorta

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in the Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

---

Date

---

Professor Licia Fiol-Matta

Chair of Examining Committee

---

Date

---

Professor José del Valle

Executive Officer

Supervisory Committee:

Professor Elena Martínez

Professor Fernando Degiovanni

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

## ABSTRACT

Dinámicas políticas y proyectos culturales en la posrevolución cubana (1989-2015): Paideia,

Diáspora(s) y Generación cero

by

Walfrido Dorta

Advisor: Professor Licia Fiol-Matta

This dissertation examines the relations between the projects Paideia, Diáspora(s), Generation Zero, and the cultural politics of the Cuban State. Through the analysis of a wide range of objects, such as programmatic documents, journals, literary works, blogs, and online magazines, the research focuses on the ways through which certain alternative projects intervene in state cultural politics. The first chapter concentrates on the project of cultural politics undertaken by Paideia (1989-90). I argue that Paideia introduces an antagonistic relationship between intellectuals and the State, questioning the institutional system of culture and restoring critical agency to intellectuals in order to obtain higher levels of autonomy. I demonstrate that Paideia is a project that aims at becoming an hegemonic enterprise that challenges the essential concepts of Revolution, intellectual, and culture.

The second chapter delves into Diáspora(s) (1997-2002), a group of writers and its homonymous journal. In contrast to Paideia, Diáspora(s) practiced open dissent as a strategy to confront both the lettered community and the official institutions in the Cuban cultural field. The journal was distributed illegally, outside of the institutional framework. *Diáspora(s)* published authors banned in Cuba, and centered on the relationship between literature and totalitarianism. In doing so, it

challenged official narratives about identity, Nation, and the literary canon promoted by the cultural politics of the Revolution. Through the analysis of the journal and the books published by the members of the group, I show that *Diáspora(s)* builds a counter-archive which questions state-sanctioned publishers and impugns state interdictions on access to the cultural repertoire.

The third chapter addresses Generation Zero (Orlando L. Pardo Lazo, Jorge E. Lage, Osdany Morales, Legna Rodríguez, among others). It is formed by authors born in the early 1980s, who have published their works since the early 2000s. The research explores how their poetic and narrative works activate other strategies of representation in Cuban literature, which has been linked to realism since the Special Period, beginning shortly after the fall of the Berlin Wall. These new texts are less accommodated to the demands of the publishing market from outside Cuba. These writers displace national identitarian inquiries and claims of testimonial documentation. I posit that Generation Zero's current narrative and poetry challenges previous cultural discourses on "Cubanness" by disseminating a symbolic media archive that is more global than national; in so doing they support anti-exceptionalism and cultural pluralism.

## **Agradecimientos**

A mi Comité de tesis, los profesores Licia Fiol-Matta, Elena Martínez y Fernando Degiovanni, por la invaluable ayuda que me han brindado de diferentes maneras a lo largo de la investigación y por todo el apoyo de los tres durante todo mi doctorado.

A José del Valle, por hacer del programa de doctorado HLBILL un lugar donde querer estar; por todo su apoyo incondicional durante estos cinco años.

A mis amigos del doctorado, por todos los intercambios y las conversaciones estimulantes.

A Rolando Prats-Páez, fundador de Paideia, por su inestimable colaboración y por los diálogos.

A todos los que sugirieron ideas o comentaron versiones de fragmentos de esta investigación, en diferentes foros académicos; de esos diálogos hay trazas aquí. Entre ellos, Odette Casamayor-Cisneros, Ana Dopico, Jacqueline Loss, Juan Pablo Lupi, Emily Maguire, Rachel Price, José Quiroga, Rafael Rojas, César Salgado, Esther Whitfield.

A mis amigos de New Jersey, con todo el afecto acumulado en estos años.

A mis amigos y hermanos Mabel Cuesta y Yurién Ribot, siempre ahí.

A mis padres, energía vital, refugio, orgullo mío. A mi hermana, franqueza y amor.

A mis suegros, mis padres también.

A Mirta, mi única certeza hoy.

## Índice

|  |     |
|--|-----|
| 1 Introducción   | 1   |
| 1.1 Política cultural de la Revolución cubana: algunos discursos programáticos.                            | 11  |
| Relaciones entre intelectuales, artistas, escritores y Estado  |     |
| 2. Paideia (1989-1990): ejercicios hegemónicos   | 25  |
| 2.1 Años 80: la “rectificación” artística  | 27  |
| 2.2 Jaeger en Cuba: ideales para tiempos convulsos   | 41  |
| 2.3 Paideia: una vida efímera, de proyecto a “caso”  | 52  |
| 2.3.1 “PAIDEIA I” y “PAIDEIA V.”   | 56  |
| 2.3.1.1 La “Introducción” de “PAIDEIA V.”  | 66  |
| 2.3.1.2 Objetivos y propuesta programática   | 80  |
| 2.3.2 Cartas no respondidas. Proyectos no realizados   | 96  |
| 2.3.3 Más allá de la política cultural: “Declaración de principios del proyecto Paideia” y “Tesis de mayo” | 104 |
| 2.4 Reflexiones finales. Lo hegemónico en Paideia  | 127 |
| Anexo I  | 141 |
| Anexo II   | 144 |
| 3. Diáspora(s) (1993-2002): política diaspórica  | 148 |
| 3.1. Periodo Especial. Diáspora(s) y Paideia   | 149 |
| 3.2. Diáspora(s) antes de <i>Diáspora(s)</i>   | 153 |
| 3.3 Materialidad y condiciones de producción de la revista   | 158 |

|  |     |
|--|-----|
| 3.4 Política diaspórica  | 164 |
| 3.4.1 Voluntad de manifiesto   | 171 |
| 3.4.2 Poesía no lírica de Diáspora(s)  | 183 |
| 3.4.2.1 Otra poesía no lírica publicada en <i>Diáspora(s)</i>                            | 208 |
| 3.4.3 Narraciones disruptivas  | 218 |
| 3.4.4 Diáspora(s) y Orígenes   | 235 |
| 3.4.4.1 Piñera y García Vega diasporizados   | 252 |
| 3.4.5 Documentos contra la lógica institucional. Diáspora(s) como neovanguardia          | 261 |
| 3.5 Lo político. Límites de Diáspora(s): reflexiones finales                             | 270 |
| <br>   |     |
| 4. Narrativas de la Generación Cero: perfiles impolíticos                                | 281 |
| 4.1 Usos de la “generación”  | 283 |
| 4.2 Antologías, traducciones, colecciones  | 295 |
| 4.3 Generación Cero, los “novísimos”, Diáspora(s)  | 303 |
| 4.4 Escenas de traducción. Cosmopolitismo y lecturas precarias del archivo global.       | 322 |
| Extrañamiento  |     |
| 4.5 Narraciones frías. Sentidos disminuidos: insuficiencia testimonial y desautorización | 338 |
| 4.6 Diálogos con el archivo literario y cultural cubano                                  | 351 |
| 4.7 Reflexiones finales: lo impolítico   | 357 |
| <br>   |     |
| 5. Conclusiones  | 363 |
| 6. Bibliografía  | 370 |

## **1 Introducción.**

Esta investigación se centra en tres proyectos culturales desarrollados en Cuba desde finales de los años 80 del siglo XX hasta la actualidad. El primer capítulo está dedicado a Paideia (1989-90), un proyecto de política y sociabilidad cultural que quiso restituirle una agencia crítica a los intelectuales y artistas cubanos y llamar la atención sobre el hecho de que las instituciones no representaban las prácticas culturales que se estaban produciendo a finales de los años 80. Estuvo integrado por los escritores y artistas José Luis Camacho, Luis Felipe Calvo, Jorge Ferrer, Julio Fowler, Ernesto Hernández Busto, Reinaldo López, Omar Pérez y Rolando Prats, entre otros. Entre sus objetivos estuvo organizar un circuito de instrucción metodológica y teórica de los artistas, escritores, críticos y promotores de la cultura, que hiciera de la reflexión sobre las prácticas culturales uno de los centros de la política cultural. Quiso promover la creación de talleres de discusión teórica y de valoración crítica de obras y experiencias artísticas, y de una revista para exponer las actividades del proyecto, la cual serviría además como espacio de reflexión. Se propuso redefinir el sistema de producción cultural para conseguir las mayores cuotas de autonomía, desplazando figuras de intermediación como los “cuadros” culturales, y construyendo un entorno de sociabilidad intelectual.

El proyecto quiso rehabilitar el paradigma del intelectual como conciencia crítica, que fue tachado en los discursos de la política cultural revolucionaria y en determinadas prácticas sustentadas en éstos. Paideia comenzó como un “Proyecto General de Acción Cultural” (Paideia, “Proyecto general”), y devino un programa de crítica a la ideología y a las políticas de la cultura en Cuba. Propongo que Paideia puede entenderse como una formación hegemónica, según el concepto de hegemonía desarrollado por Ernesto Laclau y Chantal Mouffé, en *Hegemonía y estrategia socialista*, y por el primero en *La razón populista*. La revista digital *Cubista magazine*

(5, 2006) publicó un dossier con gran parte de la documentación de Paideia y con testimonios de los protagonistas de la empresa. Este es el material primario que tendré en cuenta.

En el segundo capítulo estudio el grupo *Diáspora(s)*, integrado por Rolando Sánchez Mejías, Carlos A. Aguilera, Rogelio Saunders, Pedro Marqués, Ismael González, Ricardo A. Pérez, José M. Prieto y Radamés Molina, y la revista homónima (1997-2002): un *samizdat* que por lo tanto se editó, imprimió y distribuyó precaria e ilegalmente en Cuba, fuera del ámbito institucional. *Diáspora(s)* se construyó como proyecto intelectual alrededor del desmontaje de las narrativas sobre la identidad, la Nación, el canon de la literatura cubana, que eran centrales en el campo cultural cubano, con énfasis en la figura del escritor y su rol en la Revolución.

El grupo *Diáspora(s)* existía como tal antes de la creación de la revista en 1997. Ambos cuestionaron los presupuestos bajo los cuales se realizaban las relaciones entre el Estado y los escritores en Cuba. La revista publicó escritores prohibidos dentro del país (Guillermo Cabrera Infante, Lorenzo García Vega, Heberto Padilla); comenzó a introducir en Cuba el pensamiento postestructuralista (sobre todo aquellas zonas dedicadas a la conceptualización del poder y la relación Estado-intelectuales) y a autores no publicados en la Isla (Thomas Bernhard, Peter Sloterdijk, Carmelo Bene, Joseph Brodsky). En sus páginas se colocó de manera explícita la pregunta en torno a la relación entre literatura y totalitarismo.

Se publicó en el 2013 una edición facsímil de *Diáspora(s)* (Cabezas, *Revista*), que incluye ensayos sobre la revista, testimonios y entrevistas a los miembros del grupo y a otros autores. Tal es el material primario que servirá de base para el capítulo. Se tendrán en cuenta además los libros publicados individualmente por los miembros del grupo durante los años 1997 y 2002. Esta una restricción metodológica que asumo a sabiendas de que la “vida” de *Diáspora(s)* no se agota en la duración de la revista —la mayoría de sus integrantes sigue publicando hoy—, pero cuya asunción

ayudará a concentrar la lectura, ampliable en investigaciones posteriores.

En este capítulo leeré Diáspora(s) a partir del repertorio conceptual de Jacques Rancière. Propongo que la “política” que sostiene la revista (Rancière, *El desacuerdo* 45), y la reconfiguración del “reparto de lo sensible” que realiza (*El malestar* 35), se fundamentan en aspectos como la introducción y diseminación de autores no asimilables institucionalmente; en la articulación de una sociabilidad de la diferencia con respecto a la comunidad letrada cubana y al interior del proyecto mismo, y en el uso del concepto como destabilizador de las narrativas maestras sobre la relación Nación-Literatura-Canon.

Planteo además que el “trabajo de creación de disensos” como “estética de la política,” y correlativamente, la “política de la estética” que sostiene a Diáspora(s) (*El malestar* 35), están vinculados a la preocupación del proyecto por el lenguaje como problema, y específicamente a la labor de extrañamiento del lenguaje poético que realizan los autores del grupo, las cuales cabe adscribir a lo que Arturo Casas ha llamado una poesía no lírica (“Non Lyric Poetry”). Será necesario responder cuál es la “subjetivación política” que Diáspora(s) introduce (Rancière, *El desacuerdo* 52). Propongo que una de las realizaciones de esta subjetivación es la constitución de un “contra-archivo” (Merewether) por parte del proyecto, que atenta contra lo que Rafael Rojas llama la “ilustración socialista,” vinculada a la “determinación ideológica de un Estado editor, que se involucra intensamente en la constitución de ciudadanos” (*El estante* 12), y que activa interdicciones ideológicas en el acceso al archivo cultural.

El tercer capítulo enfoca un grupo de autores de la llamada Generación Cero: Orlando L. Pardo Lazo, Jorge E. Lage, Legna Rodríguez y Osdany Morales. Son autores nacidos en la segunda mitad de los años 70 o principios de los años 80 del siglo XX y publicados a partir de 2000, mayoritariamente dentro de la Isla, aunque algunos lo han hecho fuera también. De manera

general, estas escrituras desplazan significativamente las indagaciones identitarias en clave nacional y las pretensiones de documentación testimonial. Además, se apartan de un modo de representación realista.

Un desplazamiento que considero central para estudiar estas escrituras es la descentralización de las narrativas partisanas. El Estado, las instituciones culturales cubanas, los lectores, la crítica, han adaptado sus mecanismos de legitimación a “narrativas de guerra” (sean abiertamente confrontacionales u oblicuamente alegóricas), que son aceptadas o no según el respeto de ciertas interdicciones ideológicas. Lo que sucede con estos discursos recientes es que se vuelven opacos para una recepción que espera ese tipo de narrativas para ser capturadas y distribuidas en una escala de permisividad. Otra calidad de lo político atraviesa las escrituras de estos autores. Persigo leerlas críticamente a partir de las reflexiones de Roberto Esposito (*Categorías*) acerca de lo impolítico. Propongo que escapan a una lógica partisana de lo político y se acercan una lógica impolítica. Será necesario responder qué tipo de “autorreducción del sujeto” (Esposito, *Categorías* 40) y qué tipo de “acción inactiva o actividad pasiva” (Álvarez Yagüez) tiene lugar en las obras de estos autores.

Entre los objetivos de la investigación está estudiar las características de Paideia, Diáspora(s) y la Generación Cero en cuanto proyectos intelectuales o culturales; a partir de qué lógicas se construyen y se desarrollan; cuáles son sus diferencias proyectivas y sus afinidades. Además, se analizará la relación de estos proyectos con el Estado cubano y con los discursos programáticos de la política cultural revolucionaria, para atender qué interacciones se producen y qué especificaciones introduce cada uno de ellos en cuanto a las nociones de intelectual, escritor, productor y promotor cultural, literatura o arte en general, con respecto a esos discursos.

La metodología de la investigación se basa en el análisis discursivo, el comentario y la

interpretación textual. No se pretende una perspectiva sistémica o totalizadora, sino una lectura teórico-crítica que privilegie el análisis detenido y la puesta en relación de los objetos escogidos.

El aparato categorial que funcionará como marco para el estudio de éstos proviene en su mayoría del postmarxismo. Éste ha sido caracterizado como “[a] theoretical position that ... attempts to rescue aspects of Marxist thought from the collapse of Marxism as a global cultural and political force ... and reorient them to take on new meaning within a rapidly changing cultural climate” (Sim 1).

A pesar de la heterogeneidad de pensadores que se suelen enmarcar en esta corriente, se admite que en general supone la aceptación “of radical pluralist, democratic and identity politics, politics of social divisions other than class and post-structuralist and post-modern rejections of grand theory and social schema,” y el rechazo de algunas formulaciones de la teoría marxista: “the materialist conception of history; dialectics as social dynamic and method; class and the mode of production as principal, organizing features of human societies; capitalism and class politics as grand narratives in the development of modern societies; and the notion of a single scientific analysis which yielded insights beyond subjective position” (Reynolds 260). Se ha remarcado además que el postmarxismo, en sus distintas variantes, subraya la necesidad del antagonismo social y centraliza la incommensurabilidad “as a proof that the ‘suturing’ process is no longer working” (Sim 165; 166), dos cuestiones que serán de especial relevancia para Laclau y Mouffe, por ejemplo.

Uno de los principales propósitos de la obra de estos dos pensadores es “to liberate plural, diverse and heterogeneous social identities from a class hegemony, in order to awaken a radical and participative democracy as the basis for emancipation and transformation beyond the constraints of the Marxist tradition” (Reynolds 263). Remarcan además la contingencia del poder

y la resistencia, no contruidos desde lugares estructurales privilegiados (263), así como la contingencia de los grupos sociales, adhiriéndose “to a form of sociological ‘indeterminism’,” según el cual la coherencia de los actores “is always constructed in the course of action and not *a priori*” (Keucheyan 240). El énfasis en lo que entienden como discurso (“la totalidad estructurada resultante de la práctica articuladora” [Laclau y Mouffe 119]) es esencial, en tanto supone cambiar “the centre of power in society to the axis of power and knowledge, rather than power and production” (Reynolds 264).

La lectura de Paideia a partir del universo conceptual de Laclau y Mouffe será, más que el desarrollo de una certeza apriorística, la puesta a prueba de las apelaciones maximalistas de estos pensadores (sobre todo de Laclau en *La razón populista*) que tienden a identificar la lógica hegemónica, no sólo con la lógica del populismo (y a éste con lo político en sí mismo), sino con toda lógica de lo político (Laclau 195). Supondrá además el testeo de la efectividad de Paideia como formación hegemónica en contraste con los límites estructurales de la situación posrevolucionaria cubana. De cualquier manera, conviene tomar en cuenta reflexiones como la de Toby Miller y George Yúdice (20), quienes acentúan los vínculos entre la política cultural y la cuestión de la hegemonía, la conciliación o no de identidades culturales antagónicas y el funcionamiento de instancias de trascendencia.

Por otro lado, Jean-Philippe Deranty ha señalado algunas rutas esenciales que informan el pensamiento de Rancière: “[his] distinctive conceptualization of equality and freedom, his humanistic concern, his hermeneutic approach and his materialism” (183). El carácter filosófico único del pensador radica para Deranty en “his insistence on the irreducible freedom and capacity for action of individuals and groups” (185). Lo que Sergio Villalobos-Ruminott ha llamado “el procedimiento-Rancière” ofrece vías de entendimiento de prácticas cuestionadoras del orden

existente: un procedimiento crítico “que opera como irrupción en el campo significativo para advertir en su misma distribución del sentido –de lo visible diría él– aquello invisibilizado y ensordecido por el consenso” (2), y que pone a actuar una serie de términos (“desacuerdo ... interrupción, subjetivación, pueblo, democracia”) que “configuran un diagrama analítico divorciado de las determinaciones sociales, económicas y ontológicas con las que se tiende a pensar la política” (16). La propuesta de Rancière, en palabras de Villalobos- Ruminott, consiste “en la posibilidad de pensar la política ... *como una forma histórica de pensamiento*” (17, énfasis en original). Pienso que una empresa de sociabilidad intelectual como *Diáspora(s)* supone la contingencia de un “desacuerdo,” “como una práctica histórica de suspensión del consentimiento” (18) y como “la irrupción de una instancia invisibilizada previamente ... que muestra el carácter convencional y arbitrario de la distribución de lo sensible” (19).

Bruno Bosteels ha señalado con respecto a lo impolítico la resistencia a una instrumentalización al uso o a su movilización expedita en una planificación crítica o hermenéutica que opone esta noción desarrollada por Esposito: “we are ... dealing only with contours, figures, or profiles. ... [it does not amount] to the status of a full-bodied speculative or theoretical concept” (78), como quizá cabría atribuir a los cuerpos teóricos de Laclau, Mouffe o Rancière. Lo completo y definido de un concepto es rechazado por el propio Esposito cuando se refiere a lo impolítico; habla mejor de “a way of looking, a mode of seeing politics” (cit. en Bosteels 78). De tal manera, cualquier traslación de estas “figuras” a la intelección de textos u objetos verá acentuado su carácter provisorio, y remitirá más a una aproximación figurativa (79) que a una lectura de corte plenamente propositivo. Dicho esto, creo que lo impolítico guarda potencialidades críticas que es productivo explorar con respecto a determinados objetos, aun cuando reclame para sí una negatividad (Esposito, *Categorías* 29) que resiste la aprehensión disciplinaria.

Esposito se ha referido a lo impolítico como aquello “que determina lo político, circunscribiéndolo en sus términos específicos” y que recuerda a la política “su propia finitud constitutiva” (14); es “lo político observado desde su límite exterior” (40). Afirma reiteradamente “la intención antiteológico-política de lo impolítico” y “la negación de *cualquier* tipo de conjunción ... entre bien y poder” (15, énfasis en original); de ahí su extrañeza con respecto a la “teología política,” entendida “como teoría genealógica de la soberanía” (16), y como el proceso que en la modernidad “transforma algunos conceptos de matriz teológica en ... categorías jurídico-políticas” (31). Lo impolítico se sustrae “a toda perspectiva de valorización ética” (38). Las derivas del pensamiento de Esposito se unen en un punto con las de Jean-Luc Nancy y Maurice Blanchot, en tanto alude a la comunidad como la “ausencia de obra;” “constituida no por lo que une a los distintos sujetos, sino por lo que los diferencia respecto de los otros” (43).

Otros campos conceptuales que serán también tenidos en cuenta a través de toda la investigación son la política cultural (Coelho; Miller y Yúdice); las figuraciones del intelectual como actor de la modernidad (Dosse; Said), y la generación como formación discursiva (Aboim y Vasconcelos).

Son numerosos los textos ensayísticos y académicos sobre la política cultural de la Revolución cubana, y sobre la relación entre los intelectuales y el Estado en la Isla. Formando parte de este corpus, encontramos los estudios, entre otros, de Alberto Abreu, Sílvia Cezar Miskulin, Duanel Díaz (*Límites; Palabras*), Sujatha Fernandes, Emilio José Gallardo Saborido, Linda S. Howe, Antoni Kapcia, Par Kumaraswami, William Luis, Ana B. Martín Sevillano, Lilia Martínez Pérez, Desiderio Navarro, Juan C. Quintero Herencia, Roger Reed, Rafael Rojas (*Tumbas*) y Ana Serra.

La mayoría de estos estudios asumen una perspectiva de corte historicista, reconstructiva,

y leen el campo intelectual desde las coordenadas de la sociología de la cultura. Se proponen sistematizar las derivas de la relación entre los intelectuales y el Estado, a partir de una segmentación en periodos del conjunto de años que abarca desde 1959 hasta la década de los 2000, y de la localización de regularidades históricas, de momentos de densificación o debilitamiento de determinados patrones, ya sea como señas de identidad de la comunidad intelectual, o como modelos de proyección del poder estatal hacia esta comunidad. Pocos se concentran en objetos específicos; tal es el caso de los estudios de Cezar Miskulin y Martínez Pérez sobre *El Caimán Barbudo*, el de Luis sobre *Lunes de Revolución*, o el de Quintero Herencia sobre la revista *Casa de las Américas*. Ha sido favorecida una perspectiva generalista que ha preferido el mapeo y la sistematización antes que el análisis detenido de fenómenos, textos, procesos. Se ha construido de esta manera un corpus de indudable valor heurístico, que provee líneas regulares de desarrollo de la política cultural de la Revolución, y al que deberá tenerse en cuenta como repertorio de fondo para cualquier estudio de carácter más específico.

Ninguno de los textos mencionados tiene como objeto central a Paideia, Diáspora(s) o los autores de la Generación Cero. En el caso de los dos primeros, planean como referencia no profundizada en algunos de esos estudios. Sobre Diáspora(s) se ha producido un poco más, comparativamente. Se cuenta con algunos ensayos que acompañan la edición facsímil de la revista (Cabezas, *Revista*), y con otros ensayos como los de Duanel Díaz (“De la casa”) e Idalia Morejón (“Pater;” “Repertorio”). Los escritores de la Generación Cero han sido poco atendidos por la crítica, o se ha hecho en la modalidad de reseñas culturales de sus textos. Sin embargo, cabe destacar el reciente libro de Rachel Price, *Planet / Cuba* (2015), o los ensayos de Emily Maguire (“El hombre lobo;” “Islands”), que enfocan diversos textos narrativos de la Generación Cero, con los cuales dialogaré oportunamente.

Durante el desarrollo de mi investigación, fue publicado el riguroso y sugerente estudio *Mínima Cuba: Heretical Poetics and Power in Post-Soviet Cuba* (2015) de Marta Hernández Salván, que tiene como objetos de análisis, entre otros, a Paideia y a Diáspora(s). Más allá de las inevitables similitudes debidas a la coincidencia en estos objetos, mi investigación toma otros marcos teóricos y analíticos, pues los de Hernández Salván se basan sobre todo en el psicoanálisis. En los capítulos dedicados a Paideia y a Diáspora(s) mantengo un sostenido diálogo crítico con algunas de las propuestas de la estudiosa.

Mi investigación acude a un paradigma y a su aparato categorial, el postmarxismo (en las distintas modulaciones que he referido antes), el cual no ha sido movilizad o de manera sustancial para estudiar procesos, proyectos, corpus literarios, dentro de la Revolución cubana, ni para abordar de manera más general la relación entre intelectuales o escritores y Estado en ese periodo histórico, social y cultural de Cuba. La investigación se construye sobre una narrativa teórico-crítica que pretende focalizar la agencia intelectual, los espacios y las tramas de negociación, las autonomías relativas, antes que la cooptación, la subordinación, el “organicismo” intelectual, la indistinción y el mimetismo institucional, los cuales han sido subrayados por los discursos en torno a la relación entre intelectuales, escritores, artistas y Estado en Cuba. Esto no supone tachar los límites estructurales constitutivos de esa relación, dentro de los cuales tienen que desarrollar su performatividad y sus lógicas proyectivas los objetos que serán estudiados; antes bien, supone hacer visible lo que estas lógicas han hecho a favor del desplazamiento o la reconstitución de esos límites.

En lo que sigue, llevaré a cabo un repaso, sin ánimo de exhaustividad, de los principales discursos y momentos de la política cultural de la Revolución cubana. Este repaso será necesariamente breve, debido a la abundante bibliografía que existe sobre el tema, tal como he

dicho antes, y al alcance de mi investigación.

### **1.1 Política cultural de la Revolución cubana: algunos discursos programáticos.**

#### **Relaciones entre intelectuales, artistas, escritores y Estado.**

La amplitud de la producción ensayística sobre la relación entre los intelectuales, los artistas y los escritores con el Estado y la política cultural revolucionaria podría servir como recurso para apoyar la importancia de su estudio. Sin embargo, es obvio que no bastaría para ello. Mi interés en tal problema es de naturaleza instrumental. Es decir, lo asumo como uno de los marcos estructurantes de los análisis que llevaré a cabo en los siguientes capítulos. No pretenderé una perspectiva sistémica como la que informa la mayoría de los estudios antes mencionados, o como la que trasluciría un enunciado del tipo “el papel de los intelectuales en la Revolución”, sino más bien la colocación de Paideia, Diáspora(s) y la Generación Cero en ese fondo que constituyen los discursos programáticos de la política cultural de la Revolución y las figuraciones del intelectual que en ellos se inscriben, para atender qué interacciones produce tal contraste —esto asumido de manera general, pues cada uno de esos objetos exigirá más especificaciones analíticas y la movilización de otros marcos de lectura.

Un análisis de tal relación importa también por otras razones. En este sentido, es importante tener en cuenta que en los discursos programáticos de la política cultural revolucionaria (comenzando por el conocido “Palabras a los intelectuales” [1961] de Fidel Castro) se produce una equivalencia entre las figuras del intelectual, el escritor, el artista, y el productor cultural. Será fundamental tomar en consideración esta equivalencia para ver cómo se colocan ante ella los proyectos estudiados: Paideia, por ejemplo, se concentra en la figura del intelectual y rehabilita el paradigma de esta figura como conciencia crítica, y Diáspora(s) por su parte se concentra en la

figura del escritor, trasladando el foco desde una narrativa del compromiso a una ética de la forma.

A su vez, no hay que perder de vista que el intelectual, el escritor, el artista, aun cuando son tipos de sujetos centrales en los discursos programáticos de la política cultural, suponen modalidades del sujeto revolucionario en general. Las tecnologías de incompletitud ética (Miller y Yúdice 28)<sup>1</sup> que se enuncian en esos discursos pretendían alcanzar también a todos los sujetos de la nación. En este sentido, es ejemplar el *dictum* de Castro en “Palabras a los intelectuales”: “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada” (28). La fuerza normativa de la territorialidad ética que en él se cifra no sólo quiere regular un deber ser del intelectual, del escritor o del artista, sino que aspira a ser la medida de cualquier subjetividad. Como apunta Quintero Herencia, aquella contraposición supuso “una discursividad institucional que espiritualizaba los sentidos y las narrativas que constituirían los sujetos históricos o nacionales producidos por la Revolución” (524). La fuerza normativa de tal categorización se refrenda también mediante la postulación de equivalencia entre Revolución, pueblo y Nación<sup>2</sup> (Rojas, *Motivos* 35), y mediante la ampliación de la validez de la ley para toda la ciudadanía.<sup>3</sup>

La centralidad de las figuras del intelectual, del escritor o del artista en tales programas

---

<sup>1</sup> “La idea de ‘incompletitud ética’ tiene por premisa el inculcar un impulso a la perfección ... El proceso inscribe una indeterminación radical en el sujeto, en nombre de la lealtad a una entidad más completa: la nación. La política cultural descubre, sirve y nutre a un sentido de pertenencia valiéndose del régimen educativo y de otros regímenes culturales basados en la insuficiencia del individuo contra el benevolente telón de fondo histórico del Estado soberano” (Miller y Yúdice 28).

<sup>2</sup> “Por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución significa los intereses de la Nación entera, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella” (Castro 28). Introduce Rojas (*Motivos* 35) una reflexión esencial para entender lo anterior: “*Pueblo, patria, nación, sociedad, masas* son términos que aluden a una misma esfera de poder, a un mismo andamiaje institucional: el del Estado socialista. La diferencia conceptual entre Nación y Estado, pueblo y gobierno, sociedad civil y sociedad política, que es la base de todo sistema moderno ... se borra dentro del habla oficial cubana” (énfasis en original).

<sup>3</sup> “Y esto no sería ninguna ley de excepción para los artistas y para los escritores. Este es un principio general para todos los ciudadanos. Es un principio fundamental de la Revolución” (Castro 29).

correctivos se explica por la conciencia de la dirigencia sobre su importancia como agentes mediadores de la ideología revolucionaria (quienes debían ser codificados en sus posibilidades conductuales), y sobre lo esencial del control de la esfera cultural para el sostenimiento y la reproducción del poder político. Esas figuras vehicularon por excelencia los vínculos entre política y cultura (Gilman 15) en el contexto de la Revolución, y fueron “objeto de una delegación de hecho ... para producir representaciones del mundo social,” político y cultural (Gilman 16). Claudia Gilman ha estudiado el alcance continental de la relación entre intelectuales y Revolución cubana, y reconoce que es fundamental para entender la historia literaria e intelectual latinoamericana (13).

Los estudios sobre la política cultural revolucionaria y la relación entre intelectuales y Estado coinciden en señalar un periodo de efervescencia y relativa permisividad creativa desde el propio año 1959 hasta 1971. La reunión de Fidel Castro con los intelectuales en la Biblioteca Nacional en 1961 es uno de los eventos más comentados; allí se pronuncia el célebre *dictum* de Castro contenido en el discurso “Palabras a los intelectuales,” el cual he mencionado antes, y que se designa como la matriz básica a partir de la cual se diseña la política cultural revolucionaria.

La reunión de Fidel Castro en la Biblioteca Nacional tiene su origen en la prohibición del documental *P.M.*, de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, por parte del Instituto del Cine, y los debates que se suscitaron a raíz de esto. Ya para entonces se habían dado los primeros pasos para crear la red institucional cultural revolucionaria: en 1959 se crea la Imprenta Nacional, y en 1960 el Consejo Nacional de Cultura. El campo cultural cubano en 1961 era el escenario de por lo menos tres perfiles de intereses definidos: el gobierno revolucionario centrado en una política cultural básicamente educativa, propietario de la mayoría de los recursos editoriales del país a través de la Imprenta Nacional; los espacios institucionales emergentes, “acotados en sus

capacidades distributivas, pero cada vez con mayor capacidad para definir, en ocasiones, unilateralmente, las cualidades políticas y estéticas” de lo publicable, y los grupos de intelectuales asociados a los periódicos de tirada nacional, que publicaban más allá del periódico con apoyo de capital privado, “cuyo interés fundamental era la difusión de la obra artística de sus miembros” (Martínez Pérez 28, 29).

Una preocupación esencial animó las intervenciones de los que asistieron a las reuniones en la Biblioteca Nacional: cuáles serían los límites y las libertades creativos que la Revolución garantizaría y permitiría; cuáles serían los derechos y los deberes de los escritores y artistas. Los planteos de Castro serán la respuesta gubernamental a estas demandas. Uno de los primeros argumentos ofrecidos para disipar tales dudas, es que a cualquier preocupación de orden individual, debe sobreponerse otra preocupación esencial: la Revolución misma (Castro 25). Comienza así una serie de apelaciones tautológicas a la idea de Revolución como entidad englobante, que debe subsumir cualquier inquietud particular: una operación de largo alcance retórico e ideológico, pues con ella se aspira a diluir una demanda de definiciones específicas en una entidad ideológica que será definida como omnicomprensiva a lo largo de todo el discurso de Castro. A esto se une la definición de intelectual o artista revolucionario, que es uno de los intereses esenciales de la intervención de éste. Así, se afirma que sólo debe “preocuparse verdaderamente” por el problema de la libertad de expresión “quien no esté seguro de sus convicciones revolucionarias”: “el campo de la duda queda para los escritores y artistas que sin ser contrarrevolucionarios no se sienten tampoco revolucionarios” (26). A esta oposición de condiciones ideológicas y políticas, viene a sumarse una condición ética: el intelectual “honesto,” aquel que comprende la Revolución, pero no se incorpora a ella.

En “Palabras a los intelectuales” se plantean varias ideas definitorias. Por ejemplo, que ser

un artista revolucionario (y no “más artista que revolucionario” [27]) supone que la preocupación fundamental a la hora de crear sea el pueblo (“ese es el cristal a través del cual nosotros analizamos lo bueno, lo útil y lo bello de cada acción”). El Gobierno revolucionario se presenta como una entidad pedagógica, conductora de la educación cultural del pueblo. Las expresiones culturales deberán realizarse a través de la mediación de organizaciones oficiales. Una de las principales consecuencias de esta reunión fue la creación de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), que desde este momento se encargaría de agrupar a los intelectuales y funcionar como institución mediadora; tendría además un órgano de difusión, la revista *Unión* (1962), y una editorial propios.

En el discurso se propone una apertura creativa sin restricciones a nivel temático y estilístico, aunque los productos de tal apertura serán siempre evaluados “a través del cristal revolucionario” (35). Tal causalidad funda un ámbito de libertad sujeta a juicio; una relación de sujeción entre los productores culturales y los agentes institucionales supervisores del cumplimiento de un código conductual y moral revolucionario. El deber ser del productor cultural se inscribe en la Revolución como “un espacio de certificación y calibración de moralidades sacrificiales” (Quintero Herencia 524). La mayor sensibilidad artística es la disposición sacrificial (desaparición física o anulación del yo en aras de un proyecto colectivo de realización futura) al servicio de la escatología revolucionaria.

Queda así expuesto un código normativo conductual para los intelectuales a nivel político y estético: la Revolución es el marco de decibilidad; hay un deber ser donde “encajarse” y una funcionalidad que cumplir en un proyecto político. Según Quintero Herencia (524),

en la definición de lo revolucionario que levanta este discurso se activan mecanismos de hipóstasis y de espacialización moral recurrentes en las textualidades políticas producidas

en las discusiones públicas de la Cuba revolucionaria. Los “adentros” de la Revolución ... significan y señalan hacia el “espacio” institucional que comenzaba a centralizar la política del Estado revolucionario. Las instituciones estatales recién creadas y por crearse no sólo producirían las definiciones de “lo revolucionario”, ellas mismas serán la imagen de “lo revolucionario” en Cuba.<sup>4</sup>

Para comprender “Palabras a los intelectuales” y la política cultural que se deriva de sus directrices, debe tenerse en cuenta que el campo cultural cubano en 1961, heterogéneo en tradiciones estéticas y filiaciones políticas,<sup>5</sup> era el escenario de una paradoja, según la cual la mayoría de los líderes responsables de las instituciones culturales emergentes habían estado al margen antes de 1959 del liderazgo revolucionario del Ejército Rebelde y del Movimiento 26 de Julio. Con lo cual se hace necesaria la implementación de una política cultural que no sólo cambie las estructuras institucionales del estado de cosas antes de 1959, sino que se dirija hacia la formación de una intelectualidad orgánica revolucionaria. A partir de esta premisa de asistencialidad es que se funda la direccionalidad de los discursos de la política cultural de la Revolución. Debe asumirse esta política, más allá de las acciones dirigidas hacia la creación de las bases materiales de acceso a la cultura o hacia la formación cultural de los ciudadanos (“el pueblo”), como una “tecnología de la incompletitud ética” (Miller y Yúdice 28), a la que aludí antes, dirigida a corregir, reformar y refundar a los sujetos identificados como intelectuales.

---

<sup>4</sup> Ver Quintero Herencia (346-75) y Kumaraswami para sendos análisis de “Palabras a los intelectuales.”

<sup>5</sup> Ver Martínez Pérez (42-5), para las luchas al interior del campo del poder político en los años 60, y sobre las distintas filiaciones de los grupos de intelectuales con diversas tendencias políticas. Ver además Rojas (*Tumbas* 170-97) para el decursar en los años 60 de las diferentes organizaciones políticas, hasta su reunificación en 1965 en el Partido Comunista de Cuba.

La institucionalidad cultural estatal se fue creando paulatinamente en los años sesenta y setenta. El inicio de esta última década está signado por el parteaguas del “caso Padilla”<sup>6</sup> y la celebración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971). Los planteamientos de la declaración final de este congreso van a funcionar como directrices a partir de este momento para el campo cultural. Así, tiene lugar un endurecimiento del control estatal sobre la producción artística; se realizan procedimientos de exclusión de aquellos productores culturales que no se adecuen a estrictos códigos conductuales a nivel ideológico. Además, la ideología oficial se adscribe al marxismo-leninismo; se entroniza el realismo socialista como norma estética, y se clausura la posibilidad de un arte no comprometido políticamente y de una perspectiva crítica del presente.

Los efectos de estas directrices se han sintetizado en la denominación propuesta por Ambrosio Fornet “Quinquenio Gris” (1971-1976). Esta etiqueta ha sido impugnada varias veces, revelándose así una variedad de situaciones vivenciales que inciden en la extensión temporal del término y en su “coloración”. Es obvio que, como toda etiqueta, su alcance es limitado, y así lo reconoce su creador, pero es cierto también que un aferramiento acomodaticio a la supuesta efectividad del término produce un efecto de concentración temporal que desatiende los fenómenos posteriores de igual magnitud negativa, como si después de 1976 la política cultural cambiara radicalmente de rumbo.<sup>7</sup> Esa fórmula enmarca los años en que la producción artística y literaria “estuvo más directamente subordinada al aparato político del Partido Comunista por

---

<sup>6</sup> Para una documentación de los sucesos en torno al escritor Heberto Padilla, ver Casal. Además, Rojas (*Tumbas* 267-82) y Díaz (*Palabras* 57-61) realizan muy buenas glosas del “caso Padilla”.

<sup>7</sup> “[L]a fórmula ... se ha convertido en un *oxímoron* que permite a las élites intelectuales del poder localizar todo el expediente represivo ... en materia de política cultural dentro del lapso de cinco años” (Rojas, *Tumbas* 450, énfasis en original). Ver Heras León y Navarro para un grupo de ensayos sobre el Quinquenio Gris.

medio de burócratas con escasa obra intelectual como Luis Pavón Tamayo, José Llanusa o Armando Quesada” (Rojas, *Tumbas* 450). Puede afirmarse que, en términos de hegemonía simbólica y de efectividad programática, la política cultural implementada en la década del 70 en Cuba constituyó, como afirma Navarro, una “cruzada contra la intervención crítica de la intelectualidad en la esfera pública,” o como sugiere Quintero Herencia, un “cierre discursivo y político” (20).

Es difícil rastrear alguna apertura discursiva en los sucesivos documentos programáticos que se generaron en el campo cultural cubano durante los años setenta. Se constata a grandes rasgos la pervivencia de los principales núcleos ideológicos comentados. Discursos como “Tesis ‘Sobre la cultura artística y literaria’,” documento aprobado en el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba (1975), o el pronunciado por Armando Hart como clausura del Segundo Congreso de la UNEAC en 1977, proporcionan un marco de legalidad más codificado a esos núcleos, y su refrendación dentro de la órbita del socialismo como doctrina.<sup>8</sup>

Es importante señalar la creación del Ministerio de Cultura en 1976, que centralizó la política cultural, y el nombramiento de Armando Hart como Ministro de Cultura. Afirma Rojas (*Tumbas*) que el surgimiento del Ministerio y su dirección por Hart reforzó “un principio de compensación de la autoridad ideológica en el proceso cultural, que desde los años 60 sostenían instituciones como el ICAIC y Casa de las Américas ... [lo] que dio un impulso decisivo a la institucionalización educativa y política de la sociabilidad literaria y artística” (450). Hart comenzó su mandato reuniéndose con numerosos grupos de artistas e intelectuales, incluyendo los jóvenes, y promovió, hasta donde lo permitían las estructuras ideológicas todavía activas, la recuperación de algunas figuras segregadas del campo cultural a inicios de la década de los 70.

---

<sup>8</sup> Ver Arango (120-6) para un comentario de los textos mencionados, y la constatación de determinadas recurrencias programáticas.

Rojas también afirma que Hart, aun cuando suscribió las ideas fundamentales del Congreso de Educación y Cultura (1971) y del Primer Congreso del Partido Comunista (1975) en sus intervenciones ante la UNEAC en 1977, 1982 y 1988, también produjo “un desplazamiento gradual del discurso marxista hacia el tópico de la identidad nacional y hacia una sustitución de la referencialidad de los congresos de 1971 y 1975 por la de *Palabras a los intelectuales* (1961)” (78).

En los estudios sobre política cultural cubana, la década de los años 80 se documenta desde la progresiva apertura de los parámetros de conducción de la cultura, y el decisivo atrevimiento de un sector de la intelectualidad artística, como el de los artistas plásticos y visuales, para tratar temas problemáticos a nivel ideológico. Ahondaré en estos aspectos en el primer capítulo, dedicado a Paideia.

La caída del bloque socialista en 1989 y el inicio del Periodo Especial en Cuba en los años 90 determinan las derivas del campo cultural insular, a partir sobre todo de los cambios económicos paulatinamente introducidos.<sup>9</sup> La sustitución de Armando Hart por Abel Prieto en 1997 como Ministro de Cultura es resaltada como un proceso de distensión de las directrices institucionales que marcaron el Quinquenio Gris, lo que de alguna manera comenzó a gestarse, como decía, con la creación del Ministerio de Cultura en 1976. Duanel Díaz (*Palabras*) entiende todo este proceso como un “deshielo tropical” en el que se lleva a cabo “un calculado reconocimiento de los ‘errores’ del pasado,” y en el que se evita detenerse en sucesos y personajes concretos. Además, se declara como superada la etapa oscura de los años setenta, integrándola “en un *continuum* histórico que, desde las *Palabras a los intelectuales* hasta la actualidad, marcaría una diferencia con respecto a la URSS y sus satélites” (167). En este “deshielo” se “derrite” “la plataforma marxista que

---

<sup>9</sup> Ver Hernández-Reguant (ed.), Quiroga y Whitfield para una evaluación de las características de la producción cultural cubana en el Periodo Especial de los años 90.

determinó los límites de lo nacional-revolucionario en tiempos de amistad cubano-soviética.” Díaz señala como inicio de estos procesos el Primer Coloquio de Literatura Cubana en 1981, en el que Roberto Fernández Retamar reivindica a “autores no socialistas, pero de arraigado patriotismo,” en indirecta alusión a Lezama Lima (cit. en Díaz, *Palabras* 167).

En los años 90, comenta Rojas (*Tumbas* 15), el gobierno comienza a honrar a intelectuales que habían muerto en Cuba pero no del lado socialista, como el propio Lezama Lima, Fernando Ortiz, Virgilio Piñera, Eliseo Diego o Dulce María Loynaz. A finales de esa década y en los 2000, las operaciones de recuperación, “una suerte de extremaunción nacionalista” (16), se extienden a figuras que mueren fuera del país y que mantuvieron posiciones críticas hacia el régimen político: Gastón Baquero, Eugenio Florit, Lino Novás Calvo, Jorge Mañach, Lydia Cabrera. Estas recuperaciones se facilitan por el hecho de que algunos de estos autores produjeron sus obras antes de 1959, o de que algunos, como Severo Sarduy, no intervinieron públicamente contra ese régimen. No obstante, “el deseo de trascender la guerra civil por una política de la memoria, fundada en la reconciliación nacional, choca con el rechazo visceral a reconocer el legado literario de opositores públicos” como Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Heberto Padilla o Jesús Díaz (16). José Quiroga también ha estudiado estas dinámicas de administración del archivo cultural, a partir de lo que llama la “memorialization” de los años 90, la cual “celebrated and critiqued the past in order to gain some time in the present” (4). La memorialización es evidencia de la pérdida de la imagen de la memoria cohesionada en los años 60, que implicaba un claro sentido del futuro, propone Quiroga.

Estas dinámicas deben enmarcarse en las adaptaciones del régimen institucional y del discurso ideológico del Estado cubano al contexto de la posguerra fría (Rojas, *Tumbas* 432). Las reformas constitucionales de 1992 forman parte de estas adaptaciones. Tales reformas

respondieron “a la no declarada voluntad de nutrir la legitimación simbólica del régimen con ciertos valores del nacionalismo revolucionario y no con los dogmas del marxismo-leninismo.” El gobierno busca afirmar su autonomía tras la caída del campo socialista mediante la defensa de la identidad de la cultura cubana (443). Esta “consagración del principio de la identidad nacional” trajo aparejadas algunas presiones por “una desideologización de la cultura” y por una apertura del canon oficial cultural (444). Como advierte Rojas, el recurso a la identidad nacional como criterio de reordenación del canon cultural no podía prescindir de un paradigma político; de manera que una vez más este criterio “estuvo directamente subordinado a una política de Estado” (445).

Un texto de Abel Prieto de 1994 es muestra de este trazado de “los límites políticos de la cultura nacional” (445). En “Cultura, cubanidad, cubanía,” como expone Rojas, el entonces presidente de la UNEAC hace una distinción entre los dos últimos términos del título. La “cubanidad” estaría dada “por la pertenencia a la matriz cultural” de Cuba como nación. La “cubanía” denotaría “una obligación moral para con la patria, una entrega a los destinos políticos de la nación” que sólo podían manifestarse por medio de la lealtad al gobierno. La primera es una condición ontológica; la segunda, siéndolo también en principio, sufre una especie de desontologización, para cargarse de contingencias políticas. Según esta calibración identitaria y política, un autor como Cabrera Infante, por ejemplo, “pertenece a la *cubanidad*, pero no a la *cubanía*” (445, énfasis en original). En palabras de Prieto, Cabrera Infante “está perdido, no puede entender nada: es un infante difunto, yerto, exánime, separado para siempre de los juegos subterráneos de lo cubano.” Como “anexionista,” se siente cómodo “en la cubanidad de la periferia ... pero le está vedada la cubanía más honda, la cubanía de la resistencia, la que acumula creación y espíritu para la patria.”

De acuerdo a este binarismo, manifestación de la lógica aduanal y punitiva del Estado, se

organizó la política cultural del poscomunismo cubano (Rojas, *Tumbas* 445). Esta “política cultural de la identidad” vigente en los años 90 “demostró su subordinación acrítica a las demandas de legitimación del Estado al acoplar los límites del canon nacional con los márgenes del régimen político” (445-6). Buena parte del trabajo disruptivo de Diáspora(s), especialmente de su revista homónima, se basará en la puesta en crisis de estas distribuciones políticas, como se verá en el segundo capítulo de esta investigación.

Rojas afirma que el “poscomunismo cubano” está marcado por una tensión discursiva entre cultura e ideología, producida por el desencuentro “entre una política cultural basada en la ‘defensa de la identidad nacional’ y una práctica cultural que tiende a la apertura del canon ideológico del nacionalismo y a la inscripción de nuevos actores sociales que ... cuestionan la homogeneidad del sujeto socialista” (447). En las brechas que causan estas disyuntivas, pueden colocarse las narrativas de los autores de la Generación Cero que estudiaré en mi tercer capítulo. Algunas de las características del marco en que se desenvuelven el arte y la literatura hoy en Cuba (y, por consiguiente, en el que se manifiesta también la política cultural estatal), han sido agudamente resumidas por Rachel Price: “Simultaneous globalization *and* abandonment of a former internationalism has spurred in literature and art an embrace of the planetary, in contrast with both ‘the international’ and an asphyxiating nationalism” (*Planet / Cuba* 6, énfasis en original). Los discursos artísticos, entre ellos la literatura, demuestran “less an exhaustion with the socialist principles touted or debated in earlier works, and more an exhaustion with *cubanía* or ‘Cubanness’ itself, and with the middlebrow realisms of the 1990s, which nonetheless continue to flourish in world-literature markets.”

De este agotamiento, o mejor desinterés, darán cuenta de diferentes maneras las narrativas de la Generación Cero. Estos autores, y todos los creadores, artistas e intelectuales del país, han

presenciado recientes transformaciones del panorama nacional, que van desde el abandono oficial del poder por Fidel Castro, y la consiguiente asunción de la presidencia por Raúl Castro en 2008, pasando por un grupo de reformas (que abarcan cambios en el llamado trabajo por cuenta propia, la flexibilización de las leyes para adquirir bienes como casas o automóviles o de las leyes migratorias), hasta la reanudación de relaciones diplomáticas entre los gobiernos de Cuba y Estados Unidos en 2014. Fuera de estos cambios estructurales, se mantienen “el régimen político de partido único, la ideología de Estado y el control gubernamental de la sociedad civil y la esfera pública” (Rojas, *Historia*, cap. “Después de la Revolución”).

Paideia, Diáspora(s) y las narrativas de los autores de la Generación Cero van a desarrollarse en relación con el Estado y su política cultural a partir de sus propias dinámicas políticas y sus especificidades proyectivas. Esta investigación se dedica a estudiar tales dinámicas en sus diferentes modulaciones y en sus interrelaciones. Aun cuando el proyecto de política cultural Paideia, el grupo de escritores Diáspora(s) y su revista homónima, y los narradores de la Generación Cero no son homologables, todos se han colocado en las secuelas de ese proceso proteico conocido como Revolución cubana. Ellos han actuado en las coordenadas de una complicada y siempre sorprendente post-revolución, un periodo que para Rojas (*Historia*, “Introducción”) comienza después “de la codificación institucional, en 1976, del nuevo orden social y político creado durante los años sesenta e institucionalizado a principios de los setenta.” A partir de ese momento, “será sumamente difícil hablar de revolución en Cuba.” Por supuesto, como argumenta el historiador, en los más de cuarenta años que han seguido a la Constitución de 1976 la sociedad y el Estado cubanos han sufrido importantes alteraciones. A partir de algunas de ellas (pero no sólo a partir de ellas) se comprenden mejor los proyectos a los que se dedica esta investigación: Paideia y el “Proceso de rectificación de errores y tendencias negativas”, junto a la

desintegración del campo socialista a inicios de los años 90; Diáspora(s) y el Periodo Especial; las narrativas de la Generación Cero, la reforma constitucional de 2002 que declaró el socialismo irrevocable, la salida oficial de Fidel Castro del poder y la presidencia de Raúl Castro.

## 2. Paideia (1989-1990): ejercicios hegemónicos.

“La saña académica y las nanoquisiciones que constituyen la razón de ser de millares de cátedras universitarias, le regalarán a aquel breve episodio alguna que otra tesina.”

Jorge Ferrer (“Una escaramuza en las líneas de la Guerra Fría (ya finalizada esta)”)

“la imposibilidad de releer estos textos con los ojos abiertos ... si no lo más generoso al menos lo más coherente con su orfandad, dejarlos donde están, donde estén, es decir, allí donde se pueda seguir leyéndolos, pero no traducirlos.”

Rolando Prats (“Fragmentos griegos, imanes persas (Reflexiones desde una vida trunca)”, énfasis en original)

Las reflexiones que siguen darán cumplimiento (espero que no tan literalmente) a la irónica profecía de Jorge Ferrer y traicionarán (espero que para bien) el dictamen de Rolando Prats que acabo de citar. El proyecto de política cultural Paideia surge en Cuba en 1989.<sup>10</sup> Ha sido catalogado como una de las propuestas más importantes que ha dado el mundo artístico e intelectual de Cuba en las últimas décadas (Cabezas, *Proyectos* 225).

---

<sup>10</sup> Marta Hernández Salván alude a que el proyecto fue primeramente concebido en 1986, con el nombre de Grupo Espirajira [sic] (178). Sin embargo, *Spirogira* fue un proyecto de revista alternativa, no un movimiento u organización, alentado por Reynaldo Alfonso Jiménez y secundado por Rogelio Saunders (ver Saunders, “*Spirogira*”). Éste corrige a Víctor Fowler (“Limonos”), quien habla de la implicación de Alfonso Jiménez, Saunders, y además Antonio J. Ponte y Rolando Sánchez Mejías, en la organización de “una asociación paralela de artistas y escritores jóvenes” (los dos últimos no tuvieron que ver con *Spirogira*, señala Saunders). Por lo tanto, este proyecto de revista no se puede vincular ni por propósitos ni por actores a Paideia.

Mi objetivo central será estudiar de qué manera Paideia se coloca frente a la política cultural revolucionaria. Analizaré además las principales propuestas que construyó y trató de insertar en el campo cultural cubano, en tanto proyecto de política cultural: qué paradigmas culturales e históricos movilizó para su legitimación; qué orientación y objetivos tuvo; qué circuitos de aplicación propuso; qué perspectiva adoptó para afirmarse e impugnar la política cultural estatal; cuál fue su modo de actuación; qué modelos de intelectual asume, cuestiona y propone. El uso de “trató” apunta, desde ya, a su carácter inconcluso, que me interesa explorar especialmente. De manera que tendré en cuenta cuáles fueron las condiciones de posibilidad de un proyecto como Paideia; por qué la conjunción de sus características y de la configuración del campo cultural y el campo de poder cubanos a finales de los años 80 y principios de los 90 impidió el cumplimiento de la política cultural de Paideia.

Éste se comprende a partir de varias circunstancias condicionantes: la emergencia de un movimiento cultural de carácter generacional en los años 80 en Cuba, con un marcado perfil intervencionista y antiinstitucional, como señala Desiderio Navarro; la llamada a nivel oficial a reevaluar la plataforma económica nacional y, subsidiariamente, ciertas matrices ideológicas que hasta ese momento habían conformado el repertorio de referencias del sistema político cubano, y, no menos importante, la caída del bloque socialista de Europa del Este. Planteo que el proyecto se propone la reformulación del paradigma de legitimación de los productores y agentes culturales actuante desde 1959, el cual remite en primera y última instancia a la “Revolución.” Paideia quiere rehabilitar mediante su programa el paradigma del intelectual como conciencia crítica, que fue sistemáticamente tachado en los discursos de la política cultural revolucionaria y en determinadas prácticas sustentadas en estos.

Planteo además que Paideia puede verse como una formación hegemónica. Tal propuesta

no aspira a una superposición íntegra de Paideia como objeto y del paradigma conceptual de la hegemonía de Laclau y Mouffe, sino a una puesta a prueba de ambos, al testeo de sus límites. De esta manera, responderé qué “efectos de frontera” (Laclau y Mouffe 154; 165) produce el proyecto al cuestionar el sistema institucional de la cultura en Cuba y cuáles son los “significantes flotantes” (Laclau 167) que “condensan en torno de sí mismos” la significación de Paideia como un proyecto antagónico (114). También pretendo dilucidar cuál es la “estrategia de oposición” (Laclau y Mouffe 213) de Paideia a la idea de una unidad cultural revolucionaria por parte del Estado cubano, el cual apela a la nivelación de los antagonismos y al consenso no cuestionable. Será esencial atender los “límites estructurales establecidos por otras lógicas,” como la estatal o institucional, que impidieron o posibilitaron el perfil hegemónico del proyecto (Laclau y Mouffe 214).

Cabe distinguir, al menos, dos tipos de documentos programáticos en Paideia. Algunos pertenecen a lo que podría llamarse el corpus escrito del proyecto. No fueron leídos ni difundidos de ninguna forma. Interesan en tanto permiten rastrear los diferentes estadios de Paideia, sus negociaciones internas, y los cambios que se van produciendo en su perfil proyectivo. Tendré en cuenta este tipo de documentos, aunque no con la misma centralidad con que atenderé los que se leyeron en las actividades del proyecto, o se enviaron por carta a las instituciones culturales y políticas cubanas. Éstos tuvieron una incidencia mayor en el campo cultural cubano y en el propio devenir de Paideia.

## **2.1 Años 80: la “rectificación” artística.**

Conviene establecer, someramente, los principales rasgos con los que la crítica ha identificado la década de los años 80 en Cuba a nivel de prácticas culturales, así como mencionar algunos sucesos de orden político acaecidos también en esa década, porque ambos esbozos

permitirán comprender el campo de fuerzas donde tuvo lugar la irrupción de Paideia.

En los ejercicios memorialísticos y críticos a través de los cuales se han revisado los años 80 cubanos a éstos se les otorga el privilegio de la insurrección. Ciertamente, si se observa la década a nivel cultural, se encuentra una proliferación de irreverencias artísticas, de manera que se podría concordar con el ensayista Alberto Abreu cuando habla de “nuestros años felices” (183) para referirse a ella.<sup>11</sup> Lo que esta formulación de tinte nostálgico evoca es un estado de cosas en el que los artistas, fundamentalmente los que eran en aquel momento jóvenes, llevaron a cabo una serie de prácticas que dinamizaron el campo cultural cubano. Si se estableciera una especie de prominencia insurreccional que jerarquizara los géneros, los artistas plásticos se llevarían la primacía. Son los años de las *performances*, las intervenciones plásticas, los “asaltos” artísticos a pie de calle.

Desiderio Navarro habla de la variedad de espacios culturales en el campo cultural de los 80: “espacios de exhibición, de publicación, de lectura, de discusión; espacios institucionales y no institucionales; espacios privados y espacios públicos.” (No hay que olvidar que todos estos fenómenos tenían como centro de acción esencial la capital del país, aunque en algunas provincias se realizaran también algunas propuestas problematizadoras). Uno de los aspectos más interesantes de algunas de las prácticas que tenían lugar en esos espacios era la disrupción que provocaban de la causalidad habitual que marcaba su realización como prácticas culturales. Tal causalidad pasaba normalmente por la planificación de la exposición-*performance*-actividad; luego por la negociación con la autoridad institucional, que podría traer como resultado la autorización para ser llevadas a cabo o su prohibición. De ahí que se resaltara la aparición de muchos epifenómenos de intervenciones espontáneas, no revisadas ni autorizadas institucionalmente. Un vector bastante

---

<sup>11</sup> Ver Abreu 183-222 para un recorrido por algunos fenómenos artísticos de los 80 en Cuba.

potente de anomia cultural “amenazaba” con hacerse central en el campo cultural cubano.

De esta manera, la actividad intelectual crítica se caracterizó por una orientación, nunca antes vista, hacia lo no institucional y lo antiinstitucional (Navarro). Así, se desarrollaron diferentes estrategias intervencionistas y disruptivas:

irrupción imprevista y apropiación efímera, “deconstructiva”, de espacios culturales institucionales (repentinos performances no programados en medio de *vernissages* o conferencias ajenas); creación de espacios culturales no institucionales (exhibiciones de obras plásticas y representaciones teatrales en casas particulares, un periódico cultural *samizdat*) ... irrupción y apropiación más o menos efímera de espacios públicos. (Navarro)

Gerardo Mosquera, uno de los críticos de arte más importantes de la década en Cuba, escribía así sobre lo que estaba sucediendo: “Se siente [en los jóvenes artistas plásticos] una gran urgencia por ir ‘más allá del arte’ para abordar con él en directo los problemas de la sociedad, sin hacer la más mínima concesión artística. ... [están] llevando adelante un cuestionamiento crítico muy serio de problemas de nuestra realidad ... Por fuerte que resulte en su expresión, *se trata de un cuestionamiento dentro del socialismo y por el socialismo*” (citado en Navarro, énfasis mío).

Es oportuno tener en cuenta la última observación de Mosquera para los análisis que siguen. Esta afirmación de pertenencia territorial y de pertinencia causal se esgrimirá en múltiples ocasiones por los discursos críticos, como aserto que posibilite la realización de las prácticas culturales y, sobre todo, su no penalización política (lo cual no siempre queda garantizado). No sólo será activada por los discursos críticos, sino por los propios discursos artísticos y por aquellos

orientados hacia lo programático, como el proyecto Paideia.<sup>12</sup>

No hubo que esperar muchos años para que se asentara el juicio crítico que aborda a los años 80 a partir de su carácter excepcional, como muestra un artículo de 1990 del que sería años después muy conocido crítico de arte, Rufó Caballero. En “La década prodigiosa,” éste subraya los frecuentes saltos cualitativos (56) que suponen las obras de esos años, para llegar a hablar del “quinto movimiento miliar en la historia de la plástica cubana del siglo XX, luego de las tres generaciones de vanguardia antes del 59 y de la fértil reverberación de los 60” (57). Enfatiza también Caballero el carácter generacional, eminentemente joven, del arte cubano más destacable de la década: “un elemento infrecuente en la historia del arte cubano: el decenio alcanza su vértice justo mediante los nombres que trae consigo, no precisamente como maduración de personalidades antes establecidas”; “el arte joven representó aproximadamente un 60 por ciento entre la mejor producción de los 80,” agrega (56).

Interesa sobre todo retener un aspecto que trata Caballero. El crítico se refiere a lo que califica como un fenómeno novedoso del periodo: las “asociaciones grupales ... [que] propiciaron una especial sensibilización de las potencialidades comunicativas del arte y desafiaron el proceso de cocreación así como las capacidades participacionales del destinatario” (53). Es esencial comprender el campo cultural cubano de los 80 a partir de esta centralidad del asociacionismo y del agrupamiento. Paideia se inserta en esta proliferación de los grupos.

---

<sup>12</sup> El artículo de Mosquera citado por Navarro es de noviembre de 1988. A inicios de este año, el mismo crítico comenzaba su texto “Renovación en los años ochenta” con un diagnóstico similar al anterior, en el que se destaca el carácter disruptivo de la plástica: “En la década del ochenta las artes plásticas han devenido una de las manifestaciones más potentes de la cultura cubana. Se vive un ambiente de creatividad, de búsqueda, de polémica, que ha fructificado en un movimiento muy rico.” Seguidamente, se marca lo extensivo y lo generacional como definatorios de estas prácticas artísticas: “Digo movimiento porque constituye más una acción extendida que la presencia de grandes figuras cuyo magisterio arrastre a las demás. Pero, sobre todo, porque se trata de una renovación traída por los jóvenes” (Mosquera, “Renovación” 153).

En efecto, la proliferación de grupos de artistas es marca de la década: Hexágono, Grupo Puré, Grupo Provisional, Arte Calle, Imán, entre otros.<sup>13</sup> El artista y crítico Luis Camnitzer dedica su libro *New Art of Cuba* (publicado en 1994 y en una edición revisada en 2003) a la documentación y análisis de las obras de estos grupos. *New Art of Cuba* resalta por ser uno de los primeros empeños críticos que sistematiza el arte cubano en los años 80. A través de un abundante material visual, de comentarios sobre las obras de los artistas plásticos y de entrevistas con los artistas, Camnitzer reconstruye las coordenadas de este arte y subraya su carácter generacional, así como la conciencia acentuada en los artistas de pertenencia a una generación que debe encontrar su expresión particular (175).<sup>14</sup> Afirma además que, mientras las generaciones previas estuvieron centradas mayoritariamente en lo estético, los artistas de esta década lo estarán en lo ético (177); sus soluciones formales serían el producto de especulaciones éticas (316). Unas de las manifestaciones distintivas del arte de los 80 son (como afirma también Navarro en lo que he citado antes) los *performances* y los *happenings*, que se convierten en las prácticas de los artistas jóvenes cubanos; según Camnitzer, “more of a humorous guerrilla theatre than an exercise in carefully staged aesthetics” (177).

Por su parte, Iván de la Nuez señala a la altura de 1991 que una de las constantes que atraviesa la cultura cubana a partir de los años 80 es “el desafío creciente del sujeto cultural hacia la institución y los frecuentes desbordamientos y contracciones que ocurrieron en ésta” (“Más acá”). De la Nuez también señala otras marcas de la ruptura cultural de la década, tales como la

---

<sup>13</sup> Ver Camnitzer 172-90 y Martín Sevillano 85-91 para comentarios sobre estos grupos.

<sup>14</sup> En realidad, el crítico distingue tres generaciones de artistas en los 80 (172 y ss.). La primera vinculada a la conocida exposición “Volumen I” (ver al propio Camnitzer 1-16 y Caballero 51-2, sobre la importancia de esta exposición de 1981 para todo el arte de la década); una segunda, a la que le atribuye una efímera visibilidad y una final absorción en la primera, y una tercera generación, a la que le dedica el grueso del libro.

“expansión de la encomienda cultural hacia múltiples ámbitos de la sociedad y un reciclaje mucho más prolífero y desprejuiciado de la cultura popular” y “la irrupción de los jóvenes –a gran escala– en las regiones de la cultura.” Rafael Rojas habla de “la insurgencia estética de los 80” (*Tumbas* 451), y argumenta que los pintores, escritores, dramaturgos, plásticos, músicos de la década, “reconstruyeron la plataforma estética e ideológica de la producción cultural ... propiciando un diálogo entre los diferentes lenguajes artísticos. Esta permeabilidad estética le otorgó al movimiento cultural una intensa cohesión generacional que ... comenzó a reflejarse en discursos teóricos y, más peligrosamente, en ejercicios de política cultural independiente que rebasaron las instituciones oficiales” (451).<sup>15</sup>

Según Rojas, una “creciente politización de la neovanguardia cultural” (*Tumbas* 452) tuvo lugar entonces en los 80 en Cuba, si se entiende por tal una proyección acentuada de las prácticas culturales protagonizadas por los artistas e intelectuales jóvenes hacia la recuperación de espacios vistos como expropiados por agentes institucionales y hacia la intervención directa en asuntos de interés público y social.

El “Proceso de rectificación de errores y tendencias negativas”, convocado por Fidel Castro en 1986 a raíz del III Congreso del Partido Comunista, es importante para aquilatar la atmósfera en la que tienen lugar las prácticas artísticas de los años 80 en Cuba, y a finales de la década el proyecto Paideia. Con el “Proceso de rectificación...” comenzaría una revisión a nivel estatal, centrada sobre todo en la economía nacional y en sus deficiencias, que se entendían derivadas de la adopción de modelos de planificación soviéticos, conducentes a la ineficiencia productiva, el incremento de la burocracia, y el derroche de la fuerza de trabajo. Las discusiones se dirigieron hacia la política económica, pero tácitamente se estaban replanteando también determinados

---

<sup>15</sup> Ver Sánchez Mejías (“Memorias ... I”), Abreu y de la Nuez (“Más acá”) para comentarios de algunas modalidades de reconstrucción cultural de los artistas en los años 80.

paradigmas ideológicos demasiado apegados a la doctrina soviética.

Este proceso tuvo relación con la *perestroika* o reestructuración emprendida por Mijaíl Gorbachov en la URSS, también enfocada hacia la reforma del aparato económico estatal, pero con la diferencia de que a esta reforma iba aparejada otra, conocida como *glásnost* (“transparencia”), encaminada a flexibilizar las relaciones del aparato estatal con los medios de comunicación, y a ventilar públicamente asuntos de historia nacional que hasta ese momento eran tabúes. Como reconoce Marifeli Pérez-Stable (153), aunque el “Proceso de rectificación...” cubano y las reformas en la URSS coinciden en el tiempo, éstas aspiraban a mantener una planificación central, a implementar gradualmente reformas económicas y un pluralismo político sin precedentes, mientras que la cuestión central que animaba a aquél era “whether the resurrection of revolutionary visions would succeed in engaging the citizenry of Cuba ... in renovating Cuban socialism” (155). El “Proceso de rectificación...” se basó en una revitalización de los principios morales del discurso de la Revolución, sobre todo de los promovidos por Ernesto Guevara, y en una restitución de formas anteriores de movilización del trabajo, como el trabajo voluntario, más la promoción de otras (microbrigadas, contingentes de construcción [Pérez-Stable 160, 161]).<sup>16</sup>

Según Velia Cecilia Bobes (*Los laberintos*, 174) los principios básicos del proceso de rectificación se resumen en la continuación de la orientación socialista de la revolución; la ratificación del papel dirigente del Partido Comunista de Cuba (PCC) como partido único, y el rechazo del mercado y la propiedad privada. Estos principios equivalían a revitalizar la movilización de masas, retomar la moral antimercado y recuperar la idea del hombre nuevo (esto último tendrá especial repercusión en un proyecto como Paideia). Como parte de los cambios en lo que Bobes define como el “orden institucional” (25-7) a raíz del proceso de rectificación, cabe

---

<sup>16</sup> Ver Pérez-Stable 153-66 para más observaciones sobre el “Proceso de rectificación”.

destacar esa revitalización de las organizaciones de masas, en especial de la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC), que será uno de los interlocutores a los que se dirigirá Paideia para presentar su propuesta. La UJC, dirigida en esos momentos por Roberto Robaina, persiguió hacerse más atractiva para los jóvenes a través de un cambio de estilo, la combinación de actividades políticas con actos culturales y recreativos, el uso de un lenguaje “juvenil,” el auspiciamiento del *rock* y el acercamiento a los jóvenes intelectuales y artistas (178). A finales de los años 80 la UJC asume la dirección de la Asociación Hermanos Saíz, una organización a la que ingresaban los jóvenes artistas, escritores e intelectuales, como paso previo a su ingreso eventual en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). A esa organización también se dirigirá Paideia en búsqueda de interlocución.

Conviene destacar además algo que plantea Bobes, como parte importante del proceso de rectificación: el rescate del origen revolucionario del Estado como fuente de legitimación y del “complejo nacionalista-revolucionario” (180). A ello va unida la necesidad de rearticular el consenso social, a través de ese rescate aludido, de la crítica a las copias del modelo soviético, y de la propuesta de una autocrítica de la sociedad cubana (180), sobre todo a partir de lo que se conoció como el “Llamamiento al IV Congreso del Partido,” al que volveré más adelante, cuando trate algunos documentos de Paideia.

Por otro lado, se ha subrayado la relación entre esta atmósfera de revisionismo moderado desde una revitalización de las bases éticas de la Revolución y las prácticas artísticas de los años 80. Camnitzer presenta a éstas como una “visual reflection” (XXVIII) del “Proceso de rectificación...”; una rectificación artística (192) que incluso es asumida por los creadores como la “verdadera” revisión, en tanto la promovida por el gobierno adolecía de timidez y era insuficiente (166). Una visión de sí mismos no sólo como artistas, sino también “as a part of a

political spearhead, hence the attraction of rectification” (316), provocaría, según Camnitzer, que ésta hubiera tenido mayor impacto en la discusión y producción artísticas que en la política y en la administración: “The younger artists identified with the premise and felt that their medium was ideally suited to challenge political commonplaces and revolutionary slogans that had died of overexposure, and to help lazy bureaucrats” (316-17).

Conviene detenerse en un proyecto que guarda algunas similitudes con Paideia, y que fue fundamental en el campo cultural cubano de los años 80: Castillo de la Fuerza. Fue promovido por los artistas y críticos, devenidos curadores, Alexis Somoza, Félix Suazo y Alejandro Aguilera, quienes propusieron a las autoridades del Ministerio de Cultura la organización de una serie de exhibiciones de arte en el Castillo de la Fuerza, una fortaleza militar del siglo XVI ubicada en la bahía habanera. En marzo de 1989 se inauguran las exposiciones en la galería creada al efecto, las que duran hasta finales de ese año, cuando son cerradas y censuradas por el Estado. La atmósfera cuestionadora de lo expuesto y su significación pueden percibirse en numerosos recuentos por parte de críticos y artistas, como en este de Osvaldo Sánchez: “El Castillo de la Real Fuerza se había convertido en el bastión expresivo de los jóvenes iconoclastas. En un año es difícil que otro espacio alternativo latinoamericano haya exhibido con una calidad y una dinámica semejantes. ... Cada exposición dinamitaba los dos lugares comunes de la vida social cubana: el Sexo y la Política” (113). Uno de los detonantes para la clausura del espacio fue la exhibición de los artistas Eduardo Ponjuán y René Francisco Rodríguez, como parte de la cual se exponía un grupo de retratos con la imagen de Fidel Castro (en uno se le mostraba disfrazado de mujer, con senos enormes). El lugar es clausurado, y la entonces viceministra para las artes visuales en el Ministerio de Cultura, Marcia Leiseca, fue removida de su cargo. “En tiempo récord el Castillo de la Real Fuerza pasó a ser un callado monumento” (113), apunta Sánchez.

Carlos Garaicoa, conocido artista cubano, propone en un texto escrito en 1993 que el proyecto curatorial promovido por Somoza, Suazo y Aguilera supone una de las formas que adoptó el trabajo curatorial en Cuba en los años 80, “actuando desde el principio de Asistencia a la Institución, asumiendo desde dentro el papel de puente donde han de dialogar arte-institución, poder-saber” (cit. en Espinosa 410). En efecto, una de las características esenciales de Castillo de la Fuerza fue su propuesta de asistencialidad a las instituciones culturales. El proyecto quedó formulado en tres textos: el primero, “Proyecto Castillo de la Fuerza,” escrito por Somoza y Suazo, publicado en octubre de 1989; el segundo, “La fuerza tiene su castillo,” escrito por estos dos junto a Aguilera, publicado en agosto de 1990, quienes también escribieron el tercero, “La fuerza tiene su castillo (segunda y última parte),” publicado en septiembre de 1990. Una idea básica estructura la propuesta: una preocupación por lo que los autores llaman, siguiendo al crítico peruano Juan Acha, la “distribución” (Suazo, Somoza y Aguilera, “La fuerza” 224). Es declarado desde el comienzo el interés principal de un proyecto como Castillo...: colaborar en la distribución. Ésta es concebida como lo que “vincula la producción y el consumo” (224) de productos artísticos, y atañe a los circuitos de distribución (“museos, galerías y espacios públicos”); “las fuerzas interesadas en distribuir el producto artístico” (el Estado, los medios masivos y las “fuerzas independientes”), y lo distribuido propiamente (“productos portadores de idearios, teorías e ideologías convenientes al distribuidor”). Los autores reconocen que no cabe neutralidad en esta cadena, pues “tanto los aparatos estatales como los medios masivos seleccionan y promueven aquellos productos que de algún modo reafirman su hegemonía.”

Una interesante modificación se produce cuando los autores advierten que lo que Acha denomina “fuerzas independientes,” como parte de los que intervienen en la distribución, no es aplicable estrictamente al contexto cubano. En cambio, ellos proponen el término “grupación,”

tomado de Damián C. Morell, o agrupaciones, que asumirían “en sentido amplio la relación entre la dinámica cultural y la gestión” (225). Tal movimiento correctivo está lejos de ser insignificante. No sólo responde a las características del proyecto mismo, en tanto propuesta asistencial a las instituciones, sino que también es una de las prevenciones que asumen los autores para evitar la penalización ideológica que podría movilizar la idea de lo independiente. Suazo, Somoza y Aguilera están interesados sobre todo en ampliar la idea de la agrupación, para que abarque, no sólo a la conexión entre funcionarios e intelectuales, sino también a grupos de artistas que, “especialmente a finales de esta década,” quieren trascender las relaciones predeterminadas entre el productor y su producto, para involucrarse en su circulación y visibilización, aunque se reconozca lo que vendrá a ser la piedra de toque de Castillo de la Fuerza: que estas opciones siempre buscan para su realización una cobertura institucional.

El problema central al que se dirige la energía propositiva de Castillo de la Fuerza radica en la calidad de las entidades responsables de la socialización del arte en Cuba, las cuales se tornarían “afuncional[es] por la incoherencia, a nivel ejecutivo, de la política de promoción artística.” Otra moderación ataja un atisbo de cuestionamiento sistémico: “No se trata ... de que los postulados generales de esta política estén errados, sino de la inexistencia de procedimientos sistemáticos que ejecuten ... esta política.” El reconocimiento de este déficit institucional es lo que lleva a los promotores de Castillo de la Fuerza a elaborar su propuesta asistencial.

Es esencial apuntar las demarcaciones que el proyecto se otorga: ellas delinean con más precisión el alcance de Castillo de la Fuerza, pero también permiten visibilizar los límites constitutivos del campo cultural cubano, tal como se presentaban a finales de los años 80 (límites que serán primordiales para comprender también a Paideia). En este sentido, Suazo, Somoza y Aguilera recortan el rol que los artistas asumirían en su propuesta, el cual, mientras promueve la

efectividad de la distribución del arte, evita la indistinción del artista y del funcionario: “Sin pretender que el artista se convierta necesariamente en una institución promotora o en un funcionario de las mismas, quienes suscriben estas reflexiones pretenden asistir (no dirigir) la esfera de la distribución de su producto para garantizar el tipo de distribución que le corresponde” (226). Si el Estado y sus aparatos de promoción son los que poseen los medios y la tecnología para la distribución del arte, calculan los autores, entonces lo que se presenta como alternativa es “una alianza temporal con los poseedores de los medios de distribución,” pero sin asumir funciones estatales; una labor de asistencia o colaboración para “insertar temporalmente la gestión de algunos grupos o ‘grupaciones’ interesadas en promover ciertas ideas referidas a nuestro contexto con el trabajo institucional” (Suazo, Somoza y Aguilera, “La fuerza... última parte” 233). Llama la atención este subrayado de la provisionalidad del proyecto asistencial. Después de la empresa temporal colaborativa, ¿qué vendría?, cabe preguntarse.

Castillo de la Fuerza enfatiza el carácter deficitario e insuficiente de la institucionalidad cultural. Sus promotores quieren resaltar que las prácticas artísticas a finales de los años 80 pueden reducirse al “replanteo de la postura ética del artista” (232) y a la identificación de “la eticidad con una nueva poética.” En vez de esta hipótesis monista, que remite a la productividad ideológica y a una demanda de transparencia de las obras, los autores apuntan a la “heterogeneidad morfológica” de éstas: “las opciones van desde el vanguardismo hasta la apropiación, desde el conceptualismo a la transvanguardia.” Entonces, la infraestructura para la distribución que aspira a crear Castillo de la Fuerza como uno de sus objetivos principales, estará dedicada a dar soporte a una pluralidad de discursos artísticos, los cuales están construyendo “un saber socio-estético” (233); es decir, “un arte participativo en la dinámica cultural a la que pertenece.”

Otros aspectos signan Castillo de la Fuerza. En primer lugar, sus promotores conciben a

los involucrados en las labores colaborativas y distributivas del proyecto, no como meros productores, sino como agentes de la distribución. A esta capacidad se le atribuye el estar llevada a cabo por intelectuales. La “intelectualidad artística” rebasaría así “la clásica interacción del artista con su obra,” para involucrarse “en el propio acto de socialización de la obra de arte” y participar “en el intercambio de idearios y valores socio-culturales que su tiempo le propone.” Por otro lado, Castillo de la Fuerza pone en un lugar destacado de su propuesta el reconocimiento del valor normativo de la política cultural revolucionaria, pero para cuestionar que esa norma excede su operatividad y se convierte en el rasero que limita la valoración de las prácticas artísticas. Se produce así un alejamiento entre lo modélico y lo práctico: “Para muchos ... la ‘medida’ del desarrollo cultural cubano está en los postulados generales de la política cultural que le sirve de modelo y no en el polémico peldaño en que se encuentra el conjunto de manifestaciones de la cultura de la sociedad cubana” (230). Un deber ser abstracto ha venido a suplantar lo heterogéneo de las prácticas artísticas, castrando sus posibilidades de realización. En este sentido, puede entenderse Castillo de la Fuerza como un proyecto de restitución de esta heterogeneidad, y de desplazamiento de esa norma política, mediante una inscripción en el marco institucional.

En tercer lugar, se observa una postura propia del defensorio carácter ambivalente del proyecto (manifestado, por ejemplo, en el cuestionamiento de lo institucional y la apelación a su marco como medio de realización proyectiva). Me refiero al reconocimiento por parte de sus autores del carácter problemático de los discursos artísticos de los 80 en Cuba, dado su interés por criticar “preceptos éticos e ideológicos debilitados sobre los cuales se pretende seguir orientando las normas y valores que nuestra actual sensibilidad requiere” (231). La pertinencia de esta problemática viene garantizada, dicen los autores, porque tales discursos corresponden a “las circunstancias históricas del tiempo en que ocurren,” un tiempo de cuestionamientos estructurales.

Así, “no hay contradicción entre los caracteres globales de nuestra actual orientación socialista” y la gestión de los artistas. Estas apelaciones remiten directamente al contexto del “Proceso de rectificación de errores...,” y persiguen la legitimación de las prácticas disruptivas de los jóvenes artistas a partir de tales apelaciones a un contexto de revisionismo promovido por instancias estatales.

Castillo de la Fuerza tuvo una vida efímera como espacio expositivo. Exhibió en la fortaleza habanera un grupo reducido de artistas y, como he dicho antes, fue clausurado. Esta fue su corta vida práctica. El proyecto de Somoza, Suazo y Aguilera fue desatendido en su aspecto programático. Como advierte De la Nuez, Castillo de la Fuerza permitió corroborar un doble conflicto (y en esta refrendación se cifró su final). Por un lado, “la institución no estaba preparada para tal reforma, cuyos contenidos ... la rebasaban.” Por otro, “el propio proyecto contenía elementos poco coherentes: acudía a la sociedad, pero buscaba su recompensa en el arte y, en ese ámbito, algunos participantes (expositores y críticos) podían ser gratificados de manera individual, pero suprimidos de su inserción social.” De cualquier manera, las transacciones propuestas por Castillo de la Fuerza fueron “un claro indicio de que una nueva sociabilidad intelectual intentaba abrirse paso” (Rojas, *Tumbas* 452), no tanto “por debajo de las instituciones estatales,” como afirma Rojas (452), sino dentro del propio marco institucional, al cual se acudía como espacio de inscripción. Esto supuso un límite que ponía a prueba la realización misma de esa sociabilidad, en tanto los presupuestos de ésta desplazaban el carácter activo de la institución, no tanto porque la “sobrepasaban,” como argumenta De la Nuez (o no sólo por esto), sino porque la convertían en mero receptáculo de las prácticas disruptivas o en instancia proveedora de recursos materiales para la “distribución” y socialización de esas prácticas, como en el caso de Castillo de la Fuerza.

En lo que sigue me detendré en Paideia, el objeto central del presente capítulo: otro de los

proyectos culturales que marcan la década de los 80 en Cuba, y que guarda con Castillo de la Fuerza relevantes similitudes, aunque cuyo alcance lo sitúa en una dimensión más amplia en cuanto a objetivos se refiere.

## **2.2 Jaeger en Cuba: ideales para tiempos convulsos.**

La entrada del habla de Paideia en la arena pública cubana tuvo lugar cuando uno de sus promotores principales, Rolando Prats, leyó el breve texto “Palabras en la inauguración del proyecto PAIDEIA” el 16 de febrero de 1989, en el Centro Cultural “Alejo Carpentier” en La Habana. En él se encuentran, *in nuce*, las que serán posturas principales del proyecto, enunciadas aquí a través de un discurso metafórico y elusivo, que contrasta con las posteriores derivas de sus documentos. En apretado espacio, las invocaciones culturales e históricas son muchas: Werner Jaeger; la cultura griega (Calias, Protágoras, Sócrates, Heráclito, Parménides, Platón, Plotino); Tampa (la ciudad americana donde los exiliados cubanos tenían su centro de actividades políticas en el siglo XIX); Ciudad México (donde vivieron exiliados José Martí y Fidel Castro); Las Coloradas (una playa en el oriente cubano por donde desembarcó este último con sus expedicionarios en 1956); Playitas (otra playa cubana, también en el oriente, donde desembarcó Martí en 1895). Una conjunción de temporalidades históricas, de proyectos emancipadores, de sujetos *en y por* la cultura, sostiene este discurso, y atravesará la mayoría de realizaciones programáticas de Paideia.

Se hace explícita la centralidad del concepto que da nombre al proyecto: la *paideia* como proceso formativo de “la virtud por la educación y la enseñanza” (Prats, “Palabras”), junto a una dimensión que será también primordial para la concepción del proyecto en cuanto a política cultural: la dimensión ética del individuo (“el punto prodigioso por donde el logos atraviesa al

hombre y lo devuelve al universo”). Cómo actualizar un legado humanístico (o de qué manera responder las preguntas sobre la definición del hombre); cómo dilucidar, en la circunstancia cubana, “la división de la cultura,” es decir, cómo intentar suturar las separaciones entre cultura y política, sujeto de cultura y sujeto político, más allá de las metonimias del “púlpito” y la “plaza”: conflictos que aparecen ya colocados como primordiales en este documento. Asiste entonces para tal empresa un concepto unitivo de cultura, promesa de superación de antinomias (“la unidad de la cultura ... sobre un plano indiviso, hecho de continuas comuniones”), pero que al mismo tiempo no suponga la anulación de los conflictos: “una igualdad de las diferencias, una tensión de vasos que se comunican en el rechazo y la búsqueda.” Esta visión tendrá sus modulaciones en la práctica de la crítica y el cuestionamiento, esencial para aquilatar Paideia.

A partir de esa concepción unitiva de la cultura, se asumen los retos que Werner Jaeger propone en cuanto a la actualización del concepto *paideia*: no reducirlo a lo que la contemporaneidad occidental entiende por cultura ni por educación de manera exclusivista, y tratar de colocarse para su entendimiento en “una estructura análoga a la de los griegos” (Jaeger 7, 8). Es a lo que alude Prats cuando habla de la “plenitud” y la “carencia” a las cuales remitiría el legado de Jaeger y la *paideia* misma: la cultura “como ‘memoria no hereditaria de la comunidad’” y “como sobrevida, simbólica rebelión, secreta resistencia” (“Palabras”).

Esa primera caracterización la toma Prats de Yuri Lotman, a quien alude explícitamente. Las razones de tal alusión se comprenden mejor cuando se acude al texto que contiene las palabras de Lotman; un estudio que en realidad escribe éste junto a Boris Uspensky, “On the Semiotic Mechanism of Culture.” Aquí queda propuesta la cultura como esa “*nonhereditary memory of the community*” (213, énfasis en original), en virtud de su definición como fenómeno social, dimensión que será modulada de distintas maneras en los documentos posteriores de Paideia. La cultura es

memoria para Lotman y Uspensky, es decir, “a record in the memory of what the community has experienced” (214), porque está conectada a la experiencia histórica pasada de la comunidad. Paideia no querrá olvidar tal conexión. Desde sus inicios, tal como aparecen en “Palabras en la inauguración...,” esto queda señalado, mediante las alusiones metonímicas a eventos clave, a referentes históricos nacionales abordados como textos culturales, esto es, en lo que puedan dar de sí hermenéuticamente como cuerpos de sentido integrables en un proyecto de formación vital y social. También queda señalado que la conexión con la experiencia histórica no se haría desde el culto acrítico ni la repetición: esa memoria no es hereditaria, y es, además, “rebelión” y “resistencia”: un hecho transformable, no heredado apriorísticamente, que supone una permanente búsqueda e investigación. La cultura se asume como algo irreducible al arte; un acontecimiento fundamental para los sujetos, y un “espejo” no fragmentable en función de sectarismos.

El proyecto toma su nombre del concepto al que Jaeger dedica su conocido libro, *Paideia. Los ideales de la cultura griega* (1933, 1936). Según Rojas (“Memorias”), este era uno de los libros más leídos en La Habana de los años 80 por la juventud interesada en la historia del pensamiento occidental. El libro de Jaeger debe enmarcarse en lo que, a la altura de los años 20, el filósofo y pedagogo Eduard Spranger denominó “Tercer Humanismo,” un movimiento de revaloración humanística clásica en el ámbito educativo, que pretendía buscar en la Antigüedad clásica los valores que salvarían la crisis cultural del presente occidental y de esta manera actualizarlos (Ugalde 15). Jaeger suscribió y promovió tal programa, aunque después negara pertenecer a ese movimiento. Aún así, en la primera edición alemana de *Paideia...* (1933) el filólogo aludía al “futuro tercer humanismo”, lo que en ediciones posteriores quedó reducido al “futuro humanismo” (Ugalde 17).

Algunos estudiosos (Salgado 108, 109; Ugalde 19, 20) han reconstruido la importancia de

*Paideia*... para los escritores e intelectuales hispanoamericanos, en especial los modernistas, y los miembros del Ateneo de la Juventud mexicano, como Pedro Henríquez Ureña y el propio Reyes, los cuales promovieron un “neohelenismo hispanoamericano” (Salgado). Para ellos, Grecia se volvía un modelo de perfeccionamiento social y un ideal por alcanzar. El libro del alemán ayudó a fundar y fundamentar un origen de la cultura hispanoamericana. La formación del hombre griego, estudiada por Jaeger, se presentaba como un espejo donde encontrar algunas claves para la cultura continental, para la conformación de un principio civilizatorio (Ugalde 28), y para la restitución de un ideal humanístico descuidado bajo el cientificismo del siglo XIX (Salgado 108).

Como apunta Sergio Ugalde (24), la relación de Reyes con Jaeger y con su libro fue muy prolífica.<sup>17</sup> La idea de la formación del hombre griego mediante la cultura confluía con el proyecto de Reyes de tomar a Grecia como guía para la nación mexicana. El escritor publica en 1944 una extensa reseña sobre *Paideia*... (específicamente sobre el primer volumen) que resalta los puntos esenciales con los que comulgaría no sólo él, sino la mayor parte de esa intelectualidad continental afín al universo clásico como proveedor de claves para su presente. Es necesario referirlos brevemente, en tanto pueden ofrecer puntos de contacto con la posterior recepción del libro de Jaeger en Cuba. En primer lugar, Reyes se adscribe a un concepto de cultura visto como “descubrimiento y valoración de la persona humana” (143), y a la asunción de que la “obra por excelencia del genio griego es el Hombre.” En segundo lugar, se asume la *paideia* como “la modelación paulatina del ideal del Hombre, y ... de cada hombre en relación con ese ideal” (144); un concepto que no se reduciría a lo escolar o educativo, sino que abarcaría “la suma de todas las energías sociales que obran sobre el individuo a lo largo de su vida y establecen esa posibilidad de convivencia humana que es la Polis.” Tal como Jaeger entendía la actualización de los valores de

---

<sup>17</sup> Ver Ugalde 24-26, y la propia correspondencia entre Reyes y Jaeger (*Un amigo en tierras lejanas...*), para detalles sobre el inicio y el desarrollo de su amistad y su intercambio intelectual.

la civilización griega, y en especial de su *paideia*, como una empresa de restauración, paliativa de los males contemporáneos, así también Reyes asumirá la exposición de la *paideia* como una “inmersión saludable” en “las actuales horas de desconcierto.” La lectura de Reyes subraya otros aspectos a tener en cuenta: la literatura helénica como un proceso ético, “encaminado a edificar la sociedad y a pulir las piezas del ajuste, que son los individuos” (145); la indistinción entre ética y estética, y el carácter eminentemente público de la conciencia griega (147).

*Paideia...* tuvo, así, una excepcional recepción hispanoamericana, que contrasta con la acogida en la propia Alemania, en Italia o en Estados Unidos. Se tradujo por primera vez al español en 1942 (tres años antes que su edición inglesa), por Joaquín Xirau (los libros I y II, publicados por el Fondo de Cultura Económica [FCE]), y por Wenceslao Roces (los libros III y IV, publicados en 1944 y 1945 por la misma editorial, cuando aún el manuscrito original alemán estaba inédito [Salgado 78]). A partir de 1957, los cuatro libros se publicaron en un mismo volumen. El libro se publica en Cuba en 1971, en dos volúmenes que contienen las respectivas traducciones de Xirau y Roces para el FCE. La recepción de *Paideia...* por parte de unos jóvenes habaneros en los años 80 del siglo XX se enmarca dentro de esta historia de lecturas entusiastas y empáticas.

¿Qué les ofrecía *Paideia...* de Jaeger a estos jóvenes? ¿Qué brechas encontraron en la lectura del filólogo alemán de la civilización griega, con las que dialogar y a partir de las cuales construir un proyecto de política cultural, nombrado como el concepto central del libro de Jaeger? El concepto griego *paideia* asumido como identidad por los promotores del proyecto homónimo remite a varias cuestiones. Por ejemplo, a la idea de que cualquier ideal educativo, de formación de los sujetos, no es reductible a una cuestión individual, sino que tiene sus raíces en y se proyecta hacia la comunidad, pertenece a ella, tal como advierte Jaeger (I, 4). De ahí el carácter intervencionista de *Paideia* en la puesta en juicio de determinada idea de comunidad. Lo que es

más, este juicio de Jaeger tendrá su particular resonancia en el programa de Paideia: “la esencia de la educación consiste en la acuñación de los individuos según la forma de la comunidad” (I, 13).

El influjo de la comunidad sobre sus miembros, arguye además Jaeger, se muestra especialmente fuerte “en el esfuerzo constante para educar a cada nueva generación de acuerdo a su propio sentido” (I, 4). Los miembros de Paideia se mostrarán especialmente interesados en remodelar las directrices a partir de las cuales se “educaba” a su generación, y por tanto, en otorgarle una singularidad generacional a la *paideia* revolucionaria. En definitiva, el proyecto podría comprenderse, resumidamente, como la construcción programada y consciente de determinado “ideal de cultura como principio formativo” (I, 7) de una generación, de una comunidad intelectual, de los ciudadanos, de la nación toda.

El ideal formativo de la *paideia* supone una teleología de perfeccionamiento y de completamiento de los sujetos, que debe tender a conectar su vida espiritual con los asuntos de la *ciudad*, con lo que llama Jaeger “la vida sobreindividual de la comunidad” (I, 14), lo cual confiere al hombre su carácter político. La *paideia* abarcaría varias esferas (cultura, intelecto, educación), pero se distingue sobre todo por ser una ética de mejoramiento a través de un programa de ideales que “the collective culture sets for itself through natural and spontaneous strategies of instruction and training” (Salgado 112), fuera de imposiciones burocráticas o estatales. Estos ideales, basados en la promoción de la medida, el honor y la razón, de la capacidad humana para comprender las causas naturales y apreciar la armonía del universo, son los que merecerían ser transmitidos a las futuras generaciones, a través de escuelas de filosofía y de actividad creativa (Salgado 112, 113).

El principio espiritual de los griegos será así el “humanismo,” es decir, “la educación del hombre de acuerdo con la verdadera forma humana, con su auténtico ser” (I, 12). Jaeger establecerá además la tarea de todo “futuro humanismo,” que deberá orientarse hacia el hecho fundamental de

la educación griega; esto es, hacia el hecho de que “la humanidad, el ‘ser del hombre’” se vincula a las características del hombre como ser político (I, 14, 15).

Una vocación de servicio, basada en la formación personal, guiará a aquellos encargados de transmitir y realizar el ideal educativo en la comunidad. Esta es la insoslayable función social de la *paideia* según Jaeger (I, 15), la cual será también fundamental para los empeños de los miembros de Paideia. La trinidad a la que alude Jaeger como la encarnación de la más alta dirección de la nación para los griegos (poeta, hombre de Estado y sabio), quizá sería una de las posibles modulaciones para los jóvenes que en La Habana de finales de los años 80 promovieron su proyecto de política cultural: a fin de cuentas, ellos tuvieron que lidiar con los diferentes posicionamientos y “deberes” que la actualización de cada uno de estos roles suponía en la circunstancia cubana y en las coordenadas que trazaba un proyecto como Paideia.

El uso de este concepto como nombre para un proyecto de política cultural apunta hacia algunas de las marcas definitorias de Paideia: su carácter didáctico, pedagógico y humanista. Sus promotores tuvieron ciertamente muy presente, como se verá en las lecturas detenidas de sus documentos programáticos, uno de los principios a partir del cual Jaeger desarrolla su lectura de la *paideia* griega: “la educación y la cultura no constituyen un arte formal o una teoría abstracta, distintos de la estructura histórica y objetiva de la vida espiritual de una nación” (I, 1). Los integrantes de Paideia se colocan, así, en un lugar similar al que ocupó en su momento Jaeger, cuando pretendía, no sólo arqueologizar el mundo griego, sino, sobre todo, devolverlo actualizado a circunstancias puntuales de la modernidad occidental,<sup>18</sup> tal como el estudioso la veía a la altura de los años 30 del siglo XX. Un parecido “carácter postrimero” marca el “momento histórico” (I,

---

<sup>18</sup> “El mundo griego no es solo el espejo que refleja el mundo moderno en su dimensión cultural e histórica o un símbolo de su autoconciencia racional. El misterio y la maravilla de lo originario rodean a la primera creación de alicientes y estímulos eternamente renovados,” afirma Jaeger (I, 8).

8) en el que piensa Jaeger el mundo griego, y la circunstancia cubana de finales de los años 80, en tanto ésta se distingue por una atmósfera de cambios, vinculada estrechamente a la sensación colectiva de encontrarse en las postrimerías de un modo de vida y de un proyecto político-social, o al menos en la antesala de profundos cambios, tales como los que en efecto tendrán lugar en la década de los años noventa en Cuba. De ahí que el gesto de Paideia comparta con el de Jaeger una voluntad revisionista y reconstructiva, tal como se observa en estas palabras del segundo: “en un momento histórico en que ... el complicado mecanismo de la cultura deviene hostil a las cualidades heroicas del hombre, es preciso, por una necesidad histórica profunda, volver la mirada anhelante a las fuentes de donde brota el impulso creador de nuestro pueblo, penetrar en las capas profundas del ser histórico ... [del] espíritu del pueblo griego” (I, 8).

Los jóvenes miembros de Paideia, en definitiva, encontraron en el libro de Jaeger uno de los basamentos sobre el cual construir su proyecto de política cultural, debido a ese carácter al mismo tiempo melancólico y esperanzador que marca la lectura del filólogo alemán de la civilización griega: un libro acogido, no tanto como recetario, sino como guía reflexiva e iluminadora, especie también de talismán letrado contra incomprendiones y obstáculos por venir (los cuales no faltaron, como demostró el devenir del proyecto). Ernesto Hernández Busto, uno de sus miembros, ha recordado la especial importancia que tuvo para ellos el “humanismo como antídoto”, idea que les proveía el libro: “el estudio de la cultura griega como posible revulsivo para una cultura en declive” (“Paideia”).

Paideia comienza sus actividades en febrero de 1989 en el Centro de Promoción Cultural “Alejo Carpentier.”<sup>19</sup> Éste abrió sus puertas y cedió su sala de conferencias, tal como se declara

---

<sup>19</sup> El Centro de Promoción Cultural “Alejo Carpentier” se funda en 1982. En 1993 cambia su nombre por el de Fundación Alejo Carpentier, y pasa a ser “una ONG sin fines de lucro,” “con carácter autónomo y sujeta a los derechos y deberes que estipulan las leyes cubanas, gracias al patrimonio que aportó la viuda del autor, Lilia Esteban de Carpentier, y el Estado Cubano representado por el Ministerio de Cultura,” tal

en “¿Qué es el proyecto PAIDEIA?” (documento concebido, también en febrero de 1989, por Rolando Prats y Reina María Rodríguez). Desde febrero hasta julio de ese año tiene lugar una serie de encuentros regulares dentro de lo que el proyecto llamó “Taller *Poiesis*,” dedicado a “la promoción, exposición, análisis y valoración de la obra de nuestros creadores artísticos,” fundamentalmente de los jóvenes escritores, músicos, teatristas, cineastas, artistas plásticos, etc., mediante la presentación y discusión pública de sus creaciones y propuestas (Prats y Rodríguez). Las primeras sesiones de *Poiesis* estuvieron dedicadas a una retrospectiva de Arturo Cuenca, un artista plástico, y a presentaciones del dramaturgo y coreógrafo Víctor Varela (*Los gatos*, *La Cuarta Pared*, *Godot*) y los poetas Marilyn Bobes (*La aguja en el pajar*) y Jean Portante, de Luxemburgo. Este taller se completaba con el “Taller *Logos*,” “dedicado a la difusión del pensamiento teórico y crítico en el campo de la Estética, la Teoría del Arte, las Ciencias Literarias y la Culturología.” En él se realizan ciclos de conferencias impartidas por profesores y especialistas de los centros de educación superior y las instituciones culturales. El primer ciclo, se dice en el documento, ha sido dedicado a “los problemas actuales de la estética, tales como la relación entre Estética y Arte, el Arte y la Sociología, Axiología y Arte, entre otros.”<sup>20</sup> Estas dos direcciones de realización son explicitadas en el documento de 1990, “Tesis de mayo”: el “diálogo entre el creador y el público a través de la crítica inmediata de experiencias artísticas ... [y el] ‘adiestramiento’ teórico del receptor mediante la puesta en circulación de instrumentos de análisis provenientes de

---

como se declara en la página web de la institución. Esta fue dirigida desde sus inicios por la viuda del escritor, hasta su muerte en 2008. Los márgenes de autonomía con los que contó la institución para su gestión cultural fueron considerables, dado, entre otras cosas, el capital simbólico de Lilia Esteban de Carpentier. Esta es una de las razones que explican que el Centro haya posibilitado, a la altura de 1989, que Paideia realizara allí algunas de sus primeras actividades como proyecto.

<sup>20</sup> Se declara además que “ambos talleres alternarán cada mes y sus actividades se realizan todos los jueves a las 6 de la tarde en el citado Centro.”

las ciencias sociales y humanísticas.”<sup>21</sup>

Los dos talleres constituyen, estrictamente hablando, la efímera “praxis institucional” (“Tesis de mayo”) de Paideia, tal como el propio proyecto denominó, a la altura de 1990, a estas experiencias concentradas en apenas seis meses (febrero a julio de 1989). Estas reuniones supondrían el núcleo “práctico” del proyecto; de ellas no queda registro, hasta donde se conoce. Es un estadio primero, al que se alude en el documento “Tesis de mayo” como “un proyecto cultural en estado práctico, sin una explicitada fundamentación teórica, ni un programa previo de acción a largo plazo, ni otro ‘método’” que el de las dos direcciones que suponían los talleres mencionados.

Por otro lado, la cuestión de la “autoría” de Paideia como proyecto, o de la pertenencia a éste, puede suscitar varias respuestas. La primera posible, y más inclusiva, está ligada al primer estadio que acabo de mencionar, y remite a todos aquellos que de febrero a julio de 1989 participaron en los talleres celebrados en el Centro “Alejo Carpentier.” En estos momentos, las “cabezas visibles” del proyecto son Prats y Rodríguez, tal como se desprende de la autoría de “Palabras en la Inauguración del Proyecto PAIDEIA” y de “¿Qué es el proyecto PAIDEIA?.”

La respuesta se restringe cuando se toma como referencia un cuerpo de firmas de los siguientes documentos programáticos que serán comentados aquí, el cual va menguando en virtud de las derivas problematizadoras de Paideia. En el documento “PAIDEIA I,” hecho público en el Centro “Alejo Carpentier” el 4 de agosto de 1989, se encuentran las firmas de 26 personas.<sup>22</sup> Algunas de ellas no aparecerán en “PAIDEIA V” (1989) (una versión del anterior), el cual es

---

<sup>21</sup> Las citas en las que no se consigne un autor individual corresponden a Paideia en conjunto, mientras no se indique otra cosa.

<sup>22</sup> Ver Anexo II de este capítulo con una lista de los firmantes de “PAIDEIA I”, “PAIDEIA V” y “Tesis de mayo.”

firmado por un total de 28 personas. Ya en 1990, la carta que acompaña la distribución del documento llamado “Tesis de mayo” (1990) estará firmada por sólo 8 personas. El adelgazamiento de nombres está relacionado con la progresiva radicalización discursiva del proyecto, o lo que es lo mismo, la acentuación de su “ejercicio de un saber crítico ante las culturas del poder y sus reproducciones” (Quintero Herencia 20). De esta manera, la cuestión sobre la pertenencia o autoría de Paideia sólo puede ser respondida desde una perspectiva que tenga en cuenta todos esos momentos de configuración del proyecto, so pena de reducirlo a estadios que no dan cuenta de su problematicidad.

En cambio, se podría afirmar la regularidad del perfil generacional de Paideia, ya sea en cuanto a los participantes en los talleres o en cuanto a los firmantes mayoritarios de sus documentos programáticos: artistas, escritores, profesores, promotores, intelectuales jóvenes quienes, a excepción de literalmente dos o tres de ellos, comenzaban a manifestarse como tales en el campo cultural cubano. Es lo que correspondería a cierta idea de vanguardia artística, acorde a las tendencias generales de las prácticas culturales en la Cuba de los años 80. No hay que perder de vista que, como argumenta Bobes (192), los jóvenes que participan en proyectos emergentes como Paideia o Castillo de la Fuerza son sujetos sociales a los cuales el Estado les ha proporcionado elementos para desarrollar una capacidad crítica, pero al mismo tiempo ha limitado su participación política a canales formales donde ésta se presenta regulada y poco autónoma. La preponderancia de jóvenes como integrantes de los proyectos culturales revitalizadores en los años 80 (y la centralidad misma de la idea de ‘lo joven’, la cual desplaza, si no borra, otras condicionantes sociales o de clase), se inscribe en la tradición de la cultura política cubana de las generaciones jóvenes como protagonistas de los cambios (Bobes, *Los laberintos* 192).<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Ver Bobes 64 para más comentarios sobre esta tradición de la cultura política cubana.

En todo caso, se trata de productores culturales determinados a proyectarse como agentes culturales (Coelho 40). Una generación de intelectuales que tendría, teóricamente, una funcionalidad política regenerativa, prevista por Che Guevara en *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965): nacida en la Revolución, sería la primera generación libre de taras del pasado, la encarnación del “hombre nuevo,” producto de la ingeniería social revolucionaria, que tendría como misión, entre otras cosas, pertenecer a la vanguardia política y cultural. Los miembros de Paideia, en efecto crecidos durante la Revolución y formados con los referentes culturales e ideológicos del sistema revolucionario, asumieron su rol de “nueva generación” con derecho al ejercicio crítico. En lo que sigue, se verá de qué manera lo ejercieron.

### **2.3 Paideia: una vida efímera, de proyecto a “caso”.**

¿Cómo acercarse a un proyecto que encarna desde una –se podría decir hoy– lamentable literalidad la condición proyectiva; es decir, cuyas realizaciones se encuentran primariamente en documentos programáticos, cartas, declaraciones, planes de trabajo, propuestas de eventos, los cuales fueron abortados, sin llegarse a concretar? Paideia presentó su programa a la comunidad intelectual y artística cubana de finales de los años 80 y a las instituciones e instancias políticas. Argumentó, propuso, tomó postura, convocó, “reclutó”... Sus esfuerzos estuvieron concentrados fundamentalmente en exponerse; en la negociación de su posible desarrollo. En la lucha, no ya por llevar a vías de hecho todo lo que se proponía, sino por constituirse desde esa dimensión propositiva. Mi análisis de Paideia no pretende obviar esta imposibilidad de realización efectiva como proyecto, o su carácter inconcluso; antes bien, quiere ponerlos a “trabajar” para una mejor comprensión de esta empresa intelectual.

Dos documentos dan cuenta de la gestación de Paideia, antes de darse a conocer

públicamente en agosto de 1989 ya como programa de política cultural. Ellos son “PAIDEIA. Proyecto general de acción cultural” (escrito en diciembre de 1988), la versión más temprana de Paideia, y “¿Qué es el proyecto PAIDEIA?” (fechado en febrero de 1989, y escrito por Rolando Prats y Reina María Rodríguez). De acuerdo a la restricción a la cual me referí al inicio del presente capítulo, trataré brevemente estos dos documentos, en tanto pertenecen al corpus no hecho público de Paideia. Ambos contienen de manera reducida las principales características del proyecto, que se irán ampliando en textos posteriores.

En el primer texto Paideia se asume como un “Proyecto General de Acción Cultural”, una denominación amplia que apunta no tanto hacia una política sobre la cultura propiamente estructurada y fundamentada, como hacia un “conjunto de procedimientos ... para poner en práctica los objetivos de una determinada política cultural”, tal como Teixeira Coelho (34) define la acción cultural. Desde sus inicios, aún en el estado embrionario que se trasluce en este documento de 1988, Paideia hace evidente su direccionalidad: es un programa “dirigido al uso de las instituciones,” no propuesto o surgido desde éstas, lo cual supone una de sus inflexiones más determinantes, compartida por otros proyectos como Castillo de la Fuerza, como he referido en el apartado anterior. Las instituciones, entendidas con un criterio muy amplio, tal como se expone aquí, se integrarían al proyecto, y no a la inversa. En este primer momento, esa acción cultural propuesta se enuncia con un lenguaje más anclado en una lógica instrumental y de beneficios, relacionada con uno solo de los niveles hacia los cuales puede dirigirse tal acción, según Coelho: la producción (34).

Las dos direcciones de trabajo propuestas por Paideia, creación artística e investigación teórica, a concretarse en sendos talleres (*Poiesis* y *Logos*)—esta idea de los talleres se mantendrá a lo largo de la vida del proyecto—, se enmarcan en un “programa de optimización de recursos

humanos y materiales de la cultura,” que pretende “racionalizar y optimizar el uso de las instituciones culturales.” Aparecen además dos ideas que tendrán planteos posteriores más sofisticados y de mayor alcance, pero que quedan ya enunciadas condensadamente. Por un lado, el “sistema” de la cultura entendido desde su autonomía relativa, como un “eslabón específico” pero relacionado con y determinado por “otros subsistemas de la Cultura,” como la actividad socioeconómica o la ideología. Por otro, el vínculo entre teoría y práctica, una preocupación esencial de Paideia, aquí determinada por la lógica de optimización. “PAIDEIA. Proyecto general de acción cultural” finaliza con una propuesta de homologación entre la comprobada complejidad de la práctica social y la deseada complejidad de las prácticas artísticas, en términos de propuestas de éstas a las demandas que supone aquélla: sobre esta relación volverán también otros momentos del proyecto.

Por su parte, en “¿Qué es el proyecto PAIDEIA?,” escrito cuando habían transcurrido sus primeras actividades en el Centro “A. Carpentier”, Paideia se presenta como “Proyecto de Acción Integral para el Desarrollo de Experiencias de Intercambio Artístico”: un largo apelativo que, aun cuando no deja de responder a las intenciones del proyecto tal como quedan expuestas en este documento, pareciera responder más a la exigencia de volver acrónimo (P.A.I.D.E.I.A.) con su respectivo significado lo que era concepto sustantivo. En este documento se hace mención de las actividades que hasta ese momento había realizado el taller *Poiesis*, y de la orientación que tendrán las que se realizarán en el taller *Logos*. Con respecto al documento anterior, no hay variaciones sustantivas en cuanto a la caracterización del proyecto ni en cuanto a sus fines.

Paideia no quiere definirse como grupo o movimiento. Esta renuncia apunta a dos cuestiones, como se verá más adelante con más detalle. Primero, a la convicción de sus promotores de que el proyecto debe permanecer en un estado procesual de permanente reconfiguración en

cuanto a sus acciones específicas (no en cuanto a su perfil general), lo cual quedaría un tanto limitado con la idea de grupo con perfil definitivo. Segundo, esa renuncia tiene que ver con unas interdicciones que el proyecto tiene muy en cuenta a lo largo de su andadura, aunque su “fidelidad” a ellas no permanezca idéntica (en estos primeros estadios se acatan, y más adelante se cuestionan). Esas interdicciones dictan la inconveniencia de presentarse públicamente como grupo o movimiento “con personalidad jurídica,” “con entidad propia” o con algún grado de institucionalidad, porque de ser así, esto apuntaría a un ejercicio de asociacionismo al margen del Estado que está penalizado. El deseo de Paideia, en cambio, es permanecer receptivo “a la colaboración y participación activa de todas aquellas personas e instituciones de la cultura que hagan suyos su programa y sus propósitos.”

En “¿Qué es el proyecto PAIDEIA?” se hacen más explícitos aspectos claves de Paideia, como la finalidad de integrar teoría y práctica en los procesos artísticos que involucran a creadores, receptores y críticos; además, una de las vertientes de su *paideia*, que es la educación teórica de los creadores, y el fomento de una incidencia de las prácticas artísticas en lo social. Lo que es más importante, aparecen aquí por primera vez algunos enunciados que van conformando la búsqueda de legitimación del proyecto en sintonía con el marco político e ideológico revolucionario. Atenderé más adelante las variaciones de esta búsqueda, y sobre todo, los momentos en que se quiebra esta aquiescencia. Por ahora, se declara que la incidencia de la práctica artística sobre el entorno social y cultural se hará “de acuerdo con los lineamientos que traza la política estatal y partidista para la esfera de la cultura artística y literaria.” Al final del documento se reafirma lo anterior, en una confluencia significativa con el discurso oficial, mediante la cual se subraya la idea de una vanguardia intelectual igualada con la política cultural, y por tanto, de un resto que queda al margen de dicha identificación: “lo más avanzado, lúcido y honesto del pensamiento y la

praxis creadora de nuestros jóvenes escritores, artistas y críticos de arte y literatura se identifica con la esencia cultural de la Revolución ... la cual es solidaria y defensora de un clima de libertad y tolerancia dentro de los principios [sic].”

### 2.3.1 “Paideia I” y “Paideia V.”

El 4 de agosto de 1989 Paideia presenta por primera vez públicamente su programa, cuando en el Centro “Alejo Carpentier” tiene lugar la lectura a los allí reunidos del texto “PAIDEIA I,” cuyos antecedentes acabo de comentar.<sup>24</sup> Para este entonces, habían concluido las actividades de Paideia en el Centro, por decisión de sus autoridades. De manera que el proyecto se encontraba sin cobertura institucional. “PAIDEIA I” constituye la primera versión de lo que se considera la versión última del proyecto, “PAIDEIA V” (cabe pensar en las versiones intermedias, pero si existen no están disponibles en el dossier de *Cubista magazine*). En lo que sigue me detendré en este quinto avatar del proyecto. Atenderé “PAIDEIA I” mientras encuentre diferencias significativas entre los dos documentos, que merezcan una mención en mis análisis.

Antes de dar a conocer públicamente “PAIDEIA I,” se hizo necesaria la lectura de una especie de didáctica de la asociación en forma de documento explicativo, las “Palabras leídas en la reunión del 4 de agosto de 1989...,” en vista de unas circunstancias aludidas en el texto que obligan a los promotores de Paideia a justificar su proceder. Conviene no perderlo de vista por varias razones. La primera, porque en él está inscrito de manera pronunciada lo agonístico de Paideia, en el sentido de que éste debe darse a conocer e instrumentalizarse en un campo de fuerzas que, incluso antes de que el proyecto se proponga como tal, ya moviliza ciertos vectores de

---

<sup>24</sup> Bobes afirma, a partir de una información que le provee Ernesto Hernández Busto en 1995 en una entrevista, que la reunión tiene lugar en diciembre de 1989 y que se recogen casi 200 firmas para el documento “PAIDEIA I.” Los datos que aparecen en el dossier de *Cubista Magazine* son los que he manejado: 4 de agosto como fecha de la reunión y 26 firmas finales para “PAIDEIA I.”

descrédito, o que apuntan hacia una lectura de la sospecha para detectar propósitos no confesados; una antesala de recepción nada favorable. De tal manera, la energía discursiva de Paideia, que hizo carta de presentación por vez primera en el habla metafórica, conciliadora y convocadora de Prats en “Palabras en la Inauguración del Proyecto PAIDEIA,” vuelve al ruedo público para dirigirse, no hacia el centro de proposiciones político-culturales del proyecto, sino hacia los márgenes de deslegitimación a los cuales debe confrontar. Tal configuración estará de una u otra forma presente en sus documentos: una dimensión metadiscursiva que es condición necesaria de inteligibilidad, hacia la cual hay que dirigir buena parte de la energía y la economía proyectivas: qué es asociarse, qué es coincidir, qué es disentir, qué es construir juntos, qué es intercambiar ideas... Los “escudos” textuales que anteceden el cuerpo programático de textos como “Palabras leídas en la reunión del 4 de agosto de 1989...” en “PAIDEIA I,” o como el fragmento “Una aclaración que se ha hecho necesaria” en “PAIDEIA V,” albergan buena parte de los esfuerzos del proyecto por constituirse. No deja de ser irónico que el afán pedagógico de Paideia, esencial para su entendimiento, y presente de una u otra forma en todas sus manifestaciones, tenga que ser instrumentalizado para estos propósitos de naturaleza profiláctica y defensiva.

En “Palabras leídas...” se suceden las definiciones del proyecto por negación, para esclarecer que no se llevará a cabo ningún proselitismo ideológico que no se adecue a los lineamientos de la Revolución, y mucho menos un proceso de asociacionismo paralelo a lo institucional, dos posibilidades penalizadas axiológicamente en la lógica de planificación cultural revolucionaria. Tienen lugar varios contrastes con algunos paradigmas o nociones marcados negativamente en los discursos de política cultural previos (el individualismo, la élite cultural, la asociación elitista, el intelectual o artista alejado de la masa), para asentar un lugar de enunciación y unas marcas identitarias despojadas de “taras” que puedan obstaculizar el devenir de la iniciativa.

Se impone exorcizar, en definitiva, asunciones extemporáneas que la pongan en peligro, como las que la vincularían con el mecenazgo cultural, el anarquismo, el antiestatismo (de ahí la alusión a Mijaíl Bakunin, el anarquista ruso), o la iniciativa individual de una cabeza visible o de un grupo de individuos. En cambio, el proyecto sería el resultado de un devenir presentado casi de manera naturalizada, fruto del vínculo insoslayable entre prácticas e ideas: “la forma concreta, visible y contradictoria que han tomado en cierta práctica cultural ideas, intuiciones, utopías e impacencias, que esa misma práctica ha demostrado que son comunes, porque son reales.”

Es interesante notar la manera en que Paideia pone a funcionar el par legitimidad / representatividad en este documento de carácter “preventivo.” Se reconoce que es legítimo el objetivo que se le atribuye al proyecto (previo a su presentación pública) de recaudar firmas “entre la crema y nata de nuestra joven y aguerrida intelectualidad” o entre un círculo limitado de personas. Se introduce aquí de paso una veta irónica que acomoda la dicción oficialista para “extrañarla,” lo cual forma parte de una serie de operaciones de apropiación, reproducción y contestación del discurso oficial que tendrán lugar en los documentos del proyecto. Sin embargo, aun siendo legítimo tal objetivo, no formaría parte de la naturaleza de Paideia y de la “representatividad” a la que aspira. Sería consustancial a la primera la concepción de “un criterio amplio y polémico de la cultura”; con respecto a la segunda, se irán especificando sus valencias en los siguientes documentos del proyecto. Éste, se dice, no es un proyecto “ni oficial ni clandestino,” lo cual apunta a la característica colocación de Paideia en una dimensión de umbral (estrechamente vinculada a su relación con lo institucional), para no facilitar la sujeción por parte de otros discursos prestos a desplegar una determinada lógica clasificatoria que legitime su punición o su premio. Desde este enclave querrá Paideia hablar y hacer.

Después de la lectura del documento al que me acabo de referir, se presenta “PAIDEIA I.” El

texto está conformado por dos partes diferenciadas: “A manera de introducción” y “Proyecto Paideia: objetivos, tareas y programa.” La segunda es la plataforma programática del proyecto. La primera puede verse como una declaración de intenciones de orden ético, político y estético, que sus promotores creyeron necesario colocar como discurso previo al programa por su carácter de toma de postura explícita ante determinados problemas y cuestiones acuciantes de la realidad cubana de finales de los años 80. Es, así, la construcción de un lugar ético de enunciación desde el cual se propondrá un programa de política cultural.

La mencionada introducción es la que provocó la disensión de una parte de los presentes en el “Alejo Carpentier.” Reconstruyo brevemente las variaciones de firmas que van desde “PAIDEIA I” a “PAIDEIA V”.<sup>25</sup> Más allá de un prurito de documentación, es importante tener en cuenta esta variabilidad, pues ella da cuenta, por un lado, del carácter problemático de la introducción y de toda la propuesta del proyecto, que se vio sometida a intensas discusiones y negociaciones, no sólo entre sus promotores, las instituciones y las autoridades, sino al interior del proyecto mismo. Por otro lado, ello conlleva entender a Paideia desde su carácter procesual, que lo vuelve difícilmente enmarcable en un único estadio.

“PAIDEIA I” es firmado por 26 personas, después de alcanzado un consenso mediante el cual algunas de ellas lo hacían con la condición de que no apareciera la introducción. Hay que destacar que 8 de estos firmantes estarán también en “PAIDEIA V,” en el que se mantuvo la disputada introducción de una manera que comentaré enseguida, con lo cual cabe deducir que ellas sí estaban de acuerdo con su inclusión en la primera versión del documento. Debe destacarse también que en “PAIDEIA I” no aparece la firma de los principales redactores y promotores del proyecto, como Jorge Ferrer, Ernesto Hernández Busto, Omar Pérez, o Rolando Prats (excepto Reina María

---

<sup>25</sup> Ver Anexo II al final del capítulo para una lista detallada de los firmantes de cada documento.

Rodríguez, que sí firma las dos versiones), presumiblemente por su desacuerdo en prescindir de la introducción. Por su parte, 28 personas firmarán “PAIDEIA V,” con lo cual un nuevo cuerpo de 20 firmas aparece aquí.

Hay que preguntarse entonces por las causas de este disenso y de la consiguiente variabilidad en las firmas de los documentos. Si los firmantes de “PAIDEIA I” estaban de acuerdo con el programa propuesto, ¿qué capacidad “negadora” o cuestionadora tendría la introducción como para no adscribirse a sus postulados a través de una firma de apoyo? Se debe acudir a la versión última del programa, “PAIDEIA V,” para responder esta cuestión.

Antes de esto, es pertinente en cambio hacer mención breve de la antesala de “PAIDEIA V”: el fragmento “Una aclaración que se ha hecho necesaria,” otro de esos textos en los que el proyecto invierte energías didácticas, justificativas, de prolegómeno. Amén de este carácter, lo que se enuncia aquí es definitivo para la comprensión de Paideia. Me refiero a un doble movimiento a partir del cual éste se inscribe en una comunidad de valores que puedan garantizar su inteligibilidad y alguna respuesta institucional y gubernamental a sus interpelaciones, pero al mismo tiempo reconoce la necesidad —que será constitutiva para su naturaleza— de cuestionar el alcance y el significado de ciertos conceptos que se encuentran en disputa. Así, reafirmará en esta “aclaración” su pertenencia a la cultura cubana y al “movimiento de ideas y valores ... revolucionario, de raíces martianas y vocación socialista,”<sup>26</sup> pero al mismo tiempo advierte que “conceptos como Cultura, Revolución, Cubanía no son meros pasaportes políticos sin visado de crítica, sino campo de pelea.” Como proyecto que no aspira —pese a su voluntad de inscripción en determinados marcos comunes— a una estabilidad entendida como reproducción mimética de discursos o prácticas, Paideia declara que aquellos conceptos que se asumen por normas consensuadas no lo son en

---

<sup>26</sup> A partir de aquí, las citas no atribuidas corresponden a “PAIDEIA V,” mientras no se indique otra cosa.

absoluto, y propugna su radical cuestionamiento, su asunción como entidades negociables e inestables, en virtud de su inscripción en un proceso agónico de definición y apropiación por los agentes culturales; en definitiva, una lucha por la hegemonía simbólica que arroge el derecho de su definición.

En esta quinta y última versión de lo que pasaría a ser su plataforma programática, Paideia se presenta como un “Proyecto de promoción, crítica e investigación de la cultura.” Las modulaciones de estas capacidades y sus concreciones en propuestas específicas se irán viendo a lo largo de este y de otros documentos que analizaré más adelante.

“PAIDEIA V” se abre con una cita de *El hombre unidimensional* (1964) de Herbert Marcuse que no aparecía en la versión anterior: “El timbre irreal de estas proposiciones indica, no su carácter utópico, sino el vigor de las fuerzas que impiden su realización.” A través de esta invocación paratextual, Paideia está apuntando a la creciente oposición que encuentra para su realización. Si Marcuse focalizaba la sociedad industrial avanzada, para someter a examen las formas de control a través de la tecnología, la indistinción entre la vida privada y la vida pública, y la amplitud de la dominación de la sociedad sobre el individuo (Marcuse 20), los promotores de Paideia se centrarán en las relaciones entre intelectuales, artistas y Estado, en las posibilidades de una política cultural autónoma, tal como se presentaban en Cuba a finales de los años 80. Una diferencia circunstancial salta a la vista, pero una no tan evidente confluencia liga a Paideia con la empresa de Marcuse. El proyecto se sostiene en la creencia de que “un cambio cualitativo ... establecería instituciones esencialmente diferentes” (Marcuse 22). Lo que es más importante, aspira a despojar su crítica de un nivel alto de abstracción, para encontrar un terreno “en el que la teoría y la práctica, el pensamiento y la acción se encuentren” (23). Además, asume el imperativo de no convertir la teoría en mera especulación, sino en una posición histórica basada en las

capacidades de la sociedad (25). De tal manera, las dos hipótesis encontradas que investiga *El hombre unidimensional*, según el propio Marcuse (25), son asumidas por Paideia, despojadas de su especificidad circunstancial, y llevadas a otro grado de operatividad. Esto es, que la sociedad cubana (más específicamente, las instituciones, los estamentos oficiales) es capaz de impedir la posibilidad de un cambio cualitativo, y que existen fuerzas y tendencias que pueden romper esta contención.

Para superar lo primero y encarnar lo segundo, Paideia propone su proyecto. Es decir, hace valer su libertad y responsabilidad en su determinación histórica, pues la idea de un “proyecto” subraya lo anterior, y además liga la autonomía con la contingencia, tal como señala Marcuse (26). Paideia se constituirá como proyecto en la creencia, consustancial a la empresa de este pensador, de que se “necesitan nuevos modos de realización que correspondan a las nuevas capacidades de la sociedad” (34), los cuales equivaldrían a la negación de los modos predominantes. Sin forzar los paralelismos conceptuales entre la obra de Marcuse y la visión de Paideia sobre la relación intelectuales-Estado-política cultural en Cuba, cabría pensar en una adecuación de los postulados de esa obra a los propósitos reformadores del proyecto. La validación de la idea del intelectual crítico por Paideia correspondería a una restitución de su “bidimensionalidad” como sujeto; es decir, a su capacidad para percibir críticamente lo que acontece y superar una “unidimensionalidad” a partir de la cual ha “introyectado” las prescripciones de la política cultural revolucionaria que limitan y coartan su capacidad crítica. Por último, no se debe perder de vista la revalorización de Marcuse de los logros históricos de la Ilustración (a la que de cierta manera se suma Paideia), en discordancia con la perspectiva crítica que asumirían otros exponentes de la Escuela de Frankfurt como Theodor Adorno o Max Horkheimer.

La invocación de Marcuse por parte de Paideia posibilita una reflexión de mayor alcance

sobre los vasos comunicantes entre este proyecto y la Escuela de Frankfurt, en especial su Teoría Crítica. Propongo que este constituye uno de los marcos principales a partir del cual Paideia construye su perfil proyectivo. Como la Teoría Crítica frankfurtiana, los promotores de Paideia rechazarán la fetichización del conocimiento como algo distinto y superior a la acción (Jay 143); de ahí, entre otros postulados del proyecto, las direcciones básicas de trabajo propuestas a partir de los talleres *Logos* y *Poiesis*. El intelectual, así como el artista, el promotor, el crítico, en las variantes que interesan a Paideia, no será un sujeto totalmente autónomo ni totalmente contingente, sino el que trate de revelar, promover, y encarnar las tendencias y las fuerzas que apuntan hacia una realidad diferente, además de realzar persistentemente las posibilidades que trasciendan determinado orden actual de las cosas (Jay 144; 148).

Paideia aspira a recortar las separaciones que la Escuela de Frankfurt había encontrado en su momento entre praxis y pensamiento, entre acción política y filosofía (Touraine 152). La vinculación esencial entre investigación y praxis, cara a la Teoría Crítica como al núcleo de ideas de Paideia, tendrá como objetivo primordial el cambio social. Se trata de desarrollar las fuerzas negativas, entendida esta negatividad como capacidad crítica y como rechazo de la búsqueda prematura de reconciliaciones. La teoría debe actuar desde la negatividad, esto es, desde un uso crítico de la razón no reconciliada con lo que es. Frente al positivismo de esto que “es” empíricamente, la comparación con un “deber ser” actúa como negatividad. Además, cabe entender lo negativo desde la desconfianza hacia cualquier representación positiva de las contradicciones (Jay 294). El lenguaje de Paideia, dicho sumariamente, será aquel que la Teoría Crítica perseguía restituir, uno capaz de conceptualización y negación, que se oponga o sustituya al lenguaje como instrumento del *statu quo* (Jay 425). Una frase de Adorno en su “Justificación de la filosofía” –aprendida de memoria, según Hernández Busto (“Paideia”), por sus compañeros de

generación en la Cuba de los 80– podría encapsular el ejercicio crítico filosófico en su autonomía: “La filosofía, a la que basta lo que quiere ser y que no galopa infantilmente detrás de su historia y de lo real, tiene su nervio vital en la resistencia contra el actual ejercicio corriente y contra aquello a lo que este sirve: la justificación de lo que ya es” (*Filosofía* 11).<sup>27</sup>

Las invocaciones a lo utópico, que aparecen con frecuencia en el habla de Paideia, pueden colocarse también en el marco referencial de la Escuela de Frankfurt, que abogaba por una preservación de la esperanza utópica, independientemente de la imposibilidad de su realización plena; asumida menos como programa para la acción que como fuente de distanciamiento crítico frente a la realidad prevaleciente (Jay 449). La asunción de la Teoría Crítica como un análisis dialéctico, histórico y negativo de lo existente en cuanto “es” y en cuanto *statu quo*, y frente a lo que “debería ser,” es equiparable a los ejercicios críticos de Paideia, ya sea a través de su corta vida práctica o de los esfuerzos de constitución como proyecto a través de su programa. Así, la defensa del pensamiento que realiza Paideia converge con la de la Escuela de Frankfurt, en tanto lo asumen como capacidad de problematizar y como experimentación (Touraine 155).

Por otro lado, la idea de verdad, alejada de su inmutabilidad metafísica, será atribuida por la Escuela de Frankfurt a todo aquello que promueva un cambio social en la dirección de una sociedad racional (Jay 116). Una visión deficitaria sostiene los postulados de la Escuela que conforman el campo argumentativo en torno a la razón. Es decir, sus miembros consideraron lo que se les presentaba a mediados del siglo XX como el mundo de la caída de la razón objetiva, o sea, de la visión racionalista del mundo; de ahí su crítica de la razón instrumental, manipulativa o subjetiva. O, en palabras de Axel Honneth, de ahí su concepción de la Teoría Crítica a partir de la “mediation of theory and history in a concept of socially effective rationality” (21). De aquí se

---

<sup>27</sup> Una variante es ofrecida también por Adorno: “Si la filosofía es necesaria todavía, lo es entonces más que nunca como crítica, como resistencia contra la heteronomía que se extiende” (*Filosofía* 15).

deriva el vínculo fundamental con la práctica, en tanto las relaciones sociales que deforman un determinado proceso histórico de desarrollo pueden ser corregidas a través de ella, lo que superaría esa racionalidad deficiente. Las causas de un estado negativo de la sociedad se encuentran en este déficit de la racionalidad social; asumida aquí la negatividad en tanto “violations of the conditions for a good or successful life” (22).

Por su lado, Paideia se entiende bajo el principio de que una vida comunitaria exitosa sólo es posible si sus miembros “orient themselves according to principles or institutions that they can understand as rational ends for self-actualization” (24). Las propuestas de Paideia como programa razonado de política cultural, como puesta en práctica de ejercicios educativos que involucraran a la comunidad intelectual y artística, pero también a las instituciones y a los demás actores sociales, se apoyan en la convicción de que la socialización “can only be successful under conditions of cooperative freedom” (26).

La construcción de este contexto cooperativo incrementaría una racionalidad social debilitada, en tanto toda *paideia* se funda en un principio de razón como su guía: un vínculo que Jaeger subraya frecuentemente en su exégesis de la *paideia* griega, asumida ésta como manifestación suprema en la teleología de la racionalidad y de los principios normativos del helenismo.<sup>28</sup> En otras palabras, en la base de la empresa educativa de Paideia a finales de los años 80 está el propósito de cuestionar mediante la interrogación crítica ciertas prácticas y modos de pensar prevalecientes que imposibilitaban la utilización social de determinada racionalidad

---

<sup>28</sup> Unos pocos ejemplos remiten a esta centralidad de la razón en la *paideia* según Jaeger: la *enkratia* como emancipación de la razón con respecto a la tiranía de la naturaleza animal del hombre y el establecimiento del imperio legal del espíritu sobre los instintos (II, 59); la *frónesis*, que guía en el discernimiento entre bienes verdaderos y falsos (II, 202), o la correspondencia entre el alma y el Estado (“a la sabiduría de los regentes corresponde en el alma la razón”) (II, 284). Por otra parte, César Salgado (120, 121) comenta el subrayado de la racionalidad helénica que realiza Alfonso Reyes en su lectura de la *Paideia...* de Jaeger, en contraposición al enmarcado distinto que realiza Lezama Lima en *Paradiso* (1966), a partir de su atención al orfismo como ingrediente helénico esencial.

vinculada al ejercicio intelectual (Honneth 35). De esta manera, Paideia asume como un desafío ético esta imposibilidad, y coloca bajo examen crítico prácticas y normativas de la institucionalidad cultural y política de la Revolución a las que ve como causantes de una obstrucción histórica, la cual impedía el despliegue de una racionalidad emancipatoria ligada al ejercicio crítico intelectual, hecha una vez posible (o al menos postulada) por la propia Revolución. Una racionalidad devenida racionalización estatalizada, burocrática, basada en el uso de los medios y los fines para consolidar lo constituido. Asimismo, otro desafío para Paideia será desarrollar “a revolutionary readiness to convert the critical content of theory into society-changing practice” (37). De ahí que la relación teoría-práctica sea esencial para el proyecto.

#### **2.3.1.1 La “Introducción” de “PAIDEIA V.”**

Aludí con anterioridad al disenso que causó la introducción del documento “PAIDEIA I” en su presentación pública, y a los diferentes cuerpos de firmas que se encuentran en este texto y en lo que sería la última versión del proyecto, “PAIDEIA V.” A continuación, prosigo con el análisis de éste. “PAIDEIA V” es el documento central del proyecto; junto a “Declaración de principios del proyecto PAIDEIA” (1990) y “Tesis de mayo” (1990) conforma la propuesta principal del proyecto.

Es difícil encontrar un equivalente al potencial disruptivo de la introducción de “PAIDEIA V” en los discursos de los años 80 de naturaleza no artística: un concentrado de cuestionamientos sistémicos en lo que atañe, principalmente, a las relaciones entre intelectuales y Estado, que aborda puntos neurálgicos de la política cultural, la ideología oficial, el sistema político, desde una postura revisionista que los pone en interrogación. En el documento, la introducción aparece ya integrada al cuerpo del programa, con lo que pasa de ser un dispositivo de negociación (como aparecía en

“PAIDEIA I”), a ser parte orgánica de la plataforma programática de Paideia, la cual resulta así indistinguible de esa posición altamente cuestionadora.

En esta parte del texto Paideia concentra una parte de su propuesta asistencial, en este caso dirigida hacia la puesta en crisis de determinados temas que sus autores consideran ineludibles si se quiere examinar a fondo la relación entre cultura, ideología y política. Si el programa que se expone después de este fragmento supone la explicitación de una determinada política cultural, la introducción es un proyecto de asistencia (y sobre todo correctivo) a las instancias oficiales para la constitución de un marco crítico previo al diseño y desarrollo de una política cultural; tal marco entendido como condición indispensable del ejercicio de responsabilidad intelectual y discernimiento crítico que esa política cultural supone. Lo que sustenta tal postura es la idea de que es imperativo actualizar los presupuestos de la política cultural del Estado, en tanto nuevos sujetos y nuevas problemáticas han surgido en la Cuba de finales de los años 80. También sustenta lo anterior el principio de la funcionalidad social de la cultura, la cual, por medio de ciertas prácticas, permitiría adquirir “una conciencia real de nuestros auténticos problemas,” y la convicción de que no bastan cambios estratégicos de diseño institucional,<sup>29</sup> sino que ellos deben ser acompañados de una discusión de cuestiones de principio. Lo que es más importante, Paideia reclama el derecho a la participación en la discusión de estas cuestiones que implican a toda la comunidad intelectual y a la nación. El reclamo de este derecho, es importante hacerlo notar, no da por sentado el consenso; antes bien, subraya que la discusión tiene como uno de sus principios la disensión. Lo que se está proponiendo, además, tras reconocer que existe “un creciente clima de diálogo” entre políticos, creadores, críticos, investigadores e instituciones de la cultura, es

---

<sup>29</sup> A estos cambios se alude en el documento: el surgimiento de los “grupos de creación” en el ICAIC (Instituto del Arte e Industria Cinematográficos), o la descentralización de la gestión del Ministerio de Cultura.

redireccionar la unilateralidad de ese “diálogo,” y que los planteos problematizadores provengan de un lugar independiente y no tengan que pasar por el filtro legitimador de una institución cultural. En definitiva, que los patrones de legitimidad surjan del interior de la formación cultural que propone ese redireccionamiento.<sup>30</sup> Paideia demanda que los pronunciamientos oficiales sobre la cultura trasciendan los marcos inoperantes de la “profilaxis” y la “retórica,” para propiciar transformaciones “verdaderamente irreversibles” que conduzcan al despliegue de las potencialidades de esa cultura.

¿Qué es lo permisible por parte del poder político en cuanto a prácticas culturales? Se trata también de llamar la atención sobre los términos de tal permisibilidad. Así lo hace Paideia cuando alude a la tolerancia de ese poder, en tanto se respete el que el proyecto califica de “polémico límite” de lo “políticamente permisible en un proceso revolucionario”, frase esta que aparece entrecomillada, como indicación de su peligrosa y preocupante vaguedad. Asimismo, se quiere indicar que la declarada libertad en cuanto a forma y contenido como parte de ese límite de expresión (argumento que se remonta a las “Palabras a los intelectuales” [1961] de Fidel Castro) es demasiado abstracta como para ser operativa, e igual de preocupantemente vaga. Las declaraciones verbales, repetidas según Paideia por el poder político cubano, de que debe preservarse una atmósfera de libertades expresivas, se revelan insuficientes, en tanto no sean efectivamente implementadas como acciones reales en el terreno cultural. Este es uno de los recursos argumentativos favoritos del proyecto en “PAIDEIA V”: apelar a la necesaria conversión de la retórica oficial en concreciones políticas que conduzcan a un “genuino estado de derecho en la cultura.”

Es importante destacar un aspecto de la posición de Paideia que se hace visible en este

---

<sup>30</sup> Ver Coelho 186 para la distinción entre institución y formación culturales.

documento: la invocación de un marco de legitimidad coincidente con lo que el proyecto asume como la “Revolución Cubana,” o como, en frase que he citado antes, el “movimiento de ideas y valores ... revolucionario, de raíces martianas y vocación socialista,” para postular una profunda revisión de las concreciones que adquiriría ese paradigma general en cuanto a políticas de la cultura. Hay un nivel postulativo, paradigmático, que debe preservarse, pero sus especificaciones circunstanciales demandan urgente revisión. Así, se quiere contribuir a salvaguardar “la más noble raíz de la política cultural históricamente postulada por la Revolución Cubana –libertad de creación dentro de la axiología necesaria<sup>31</sup>–”, de manera que con ello se alcance “a la Revolución misma en su dimensión más profunda –la de hecho cultural por excelencia–.” Llama la atención el modo en que Paideia llega a coincidir en términos de cautelosa vaguedad con la misma retórica abstracta que cuestiona, cuando encapsula y “ennoblece” así la política cultural revolucionaria (“libertad de creación dentro de la axiología necesaria”).

A continuación, el proyecto resume en nueve puntos su posición crítica. Esta posición complementa, pero también fundamentalmente corrige, las invocaciones previas de ese marco común donde el diálogo entre intelectuales y poder político sería posible. Complementa porque otorga credibilidad virtual a esa posibilidad de diálogo, pero corrige porque pone a prueba de manera radical la racionalidad comunicativa ideal que sostiene esas invocaciones. De esta manera, Paideia constituye su discurso, a través de sus documentos e intervenciones, como una herramienta antagónica que aspira a cuestionar las reglas de la *institución* a través de la *discusión* (en el sentido que Jean-François Lyotard [17] otorga a tal distinción). Esto es, en primer lugar, una herramienta que invoca los requisitos establecidos por la *institución* para que determinadas propuestas tengan cabida en su seno, y así lograr un estatuto de legitimidad (lo cual es una de las funciones de todas

---

<sup>31</sup> Es de notar que “postulada” aparece en itálicas en “PAIDEIA I,” con lo que se indica de manera más subrayada la distancia entre esos niveles a los que me refiero.

las apelaciones por parte del proyecto a un marco común ideológico, a un grupo de valores, legitimados por el gobierno y el Estado). En segundo lugar, Paideia quiere que su discurso y sus prácticas desplacen las limitaciones propias de la institución que operan como filtros sobre la autoridad del discurso, y derogar el privilegio otorgado por la institución a determinada clase de enunciados. Creo que la tensión que se establece entre lo necesario de una legitimidad para la existencia misma de Paideia, de acuerdo a los parámetros institucionales, y el despliegue de un vector radical de *discusión*, es una de las claves fundamentales para la comprensión del proyecto. También creo esencial tener en cuenta que esa tensión determina la posibilidad, mayor o menor, de la producción de una frontera antagónica por parte de Paideia, y por consiguiente, de su conversión en proyecto hegemónico que radicalizara sus demandas democráticas en demandas populares, mediante su constitución en “pueblo” (Laclau 99).

Por otro lado, cabe pensar cuando se leen los documentos de Paideia: ¿hasta qué punto perseguía la distinción de su habla dentro del conjunto de discursos de interpelación política en Cuba? La exhibición de un determinado capital cultural por parte de los promotores del proyecto, interiorizado en conceptualizaciones presentes en sus textos, se une a una complicada sintaxis, abundante en largas digresiones que exigen cierta competencia de lectura. ¿En qué medida esperaba Paideia que sus interpelaciones fueran inteligibles para aquellas instancias a las que se dirigía? ¿Tenía conciencia de la potencial opacidad de su discurso, que lo colocaba lejos de una transparencia comunicativa? No pretendo responder lo anterior desde la colocación mimética en la “conciencia” de los autores del proyecto, pero sí creo pertinente tener en cuenta para la comprensión de Paideia esta tensión entre distinción del habla y racionalidad comunicativa.

Como decía antes, la posición crítica del proyecto es resumida en varios puntos en “PAIDEIA V.” El primero de ellos es fundamental, por todo lo que recoge en apretado espacio.

En él se apunta a la distancia que existe entre una política cultural postulada y su implementación por parte de las instituciones estatales. De tal manera, se aboga por un análisis crítico de la historia de la política cultural cubana después de la Revolución. Este análisis deberá concentrarse en la reformulación del paradigma de legalización y autentificación de la cultura actuante desde 1959, el cual remite en primera y última instancia a la “Revolución.” Paideia no quiere producir una tachadura de este paradigma –de ahí sus invocaciones a él como estrategia de legitimación–; esto conllevaría alejar la posibilidad de reconocimiento, una muerte cívica o la invisibilización como proyecto. Lo que propone es el examen de las fronteras que decretan la inclusión en ese paradigma, pues lo que se concibe como “la Revolución” es un hecho cambiante. Paideia sostiene además que deben cambiarse los cauces por los cuales transcurre la planificación y la ejecución de la política cultural en Cuba, la cual pasa obligatoriamente por lo institucional. De continuar esta dinámica, no hay garantía de productividad o veracidad, pues esas instituciones están regidas por un grado muy bajo de autonomía. Lo que entiende el proyecto por autonomía de las instituciones remite a un estatuto intermedio que evite dos polos: su “desestatización” y su actuación como “meros instrumentos ... del Estado y del Partido,” y no como fines en sí mismas. Aquí proyecta Paideia su propia aspiración en cuanto a su lugar en lo institucional. Si el llamado del poder político a discutir los problemas de la cultura admite como único marco las instituciones, tal como se perfilan en Cuba, entonces la diferencia será más un límite que un punto de partida, argumenta el proyecto.

En el segundo punto se reclama un mayor nivel de participación política de los intelectuales y se rechaza un “tratamiento ideologizante de la figura del intelectual.” Junto a esto, se cuestiona la legimitidad y funcionalidad de los límites normativos de la política a partir de la definición de “lo revolucionario”; no tanto porque estos límites se tracen tomando en cuenta esta noción, sino porque ellos son “inapelables” y su legalidad se origina sólo “desde arriba.” Una de las señas de

Paideia se concentra aquí: el cuestionamiento de la arrogación que autoriza la definición de determinados significantes centrales para las relaciones intelectuales-Estado sólo a las instancias oficiales. Según el proyecto, existe una contradicción entre un compromiso ideológico exigido normativamente y los alcances reales de acción política independiente de los intelectuales. De manera que debe aspirarse a la constitución de “una intelectualidad *orgánica*” más que de una “intelectualidad *comprometida*” (énfasis en original).

Dos modelos de intelectuales se confrontan aquí, cuya aprobación o descarte no son superfluos. El “compromiso” es inoperante, sobre todo frente a la “organicidad” intelectual. El modelo del intelectual comprometido, de estirpe sartreana (aunque rastreable desde los inicios de la configuración del intelectual moderno [Dosse 64]), pone en primer plano la politización de esta figura y supone, como arguye Claudia Gilman (145), alguna clase de intervención que excede la producción artística, pero también presenta como ineludible la tensión entre los polos de la vida y la obra del intelectual; una tensión que apunta a la dificultad de discriminación entre esos polos (148). La noción de compromiso, con esta posibilidad de deslizamiento entre obra y vida como algo inescindible a ella misma, termina remitiendo a “la inclusión de la conducta y la *autovigilancia* como parte del pacto intelectual con la sociedad” y a la actitud del intelectual como el parámetro con el que se mide la legitimidad político-ideológica de sus prácticas (149, énfasis en original). Este modelo del compromiso, en el contexto latinoamericano de la segunda mitad de los años 60, derivó hacia el del intelectual revolucionario (Gilman 160, 161), en virtud de unas exigencias de participación que devaluaron la noción de compromiso. Los debates epocales en torno al papel social del intelectual revolucionario condujeron a la asunción de este papel como contribuyente a la obra común, y no como conciencia crítica frente a esta obra. De manera que la determinación de la cualidad “revolucionaria” de un intelectual condujo al “borramiento de la

identidad o especificidad del carácter intelectual en el terreno de la acción política” (163) y a la negación de la capacidad crítica del intelectual.

Esta capacidad de cuestionamiento es justamente la que Paideia quiere resaltar cuando afirma que debe aspirarse a “una intelectualidad *orgánica*.” El modelo del intelectual orgánico, definido por Antonio Gramsci (*Selection 5*), apunta a los elementos organizadores y pensadores que emergen de una determinada clase social; éstos se distinguirían menos por su profesión, que por su función de articular y dirigir las ideas y aspiraciones de la clase a la cual pertenecen orgánicamente. La pertinencia de una organicidad en sentido gramsciano, invocada por Paideia frente al modelo del compromiso, quiere resaltar sobre todo la agencia crítica del intelectual, pero también la implicación en la construcción de modelos culturales, la participación directa en la planificación y articulación de corrientes de opinión; en definitiva, la asignación de una centralidad actuante, frente a la lealtad de la figura comprometida con las directrices de una determinada organización política o partido.<sup>32</sup> De esta manera, Paideia persigue también centralizar al intelectual orgánico como un participante activo en la vida práctica; como un constructor, organizador, que reúne en sí al especialista y al político (Gramsci, *Selection 10*). Así pudieran asumirse los promotores del proyecto, aquellos que llegaron a estar implicados en su efímera realización, y aquellos a los que Paideia potencialmente aspiraba a integrar a sus propósitos. Pero, ¿a dónde apuntaría la organicidad de esta intelectualidad a la que según el proyecto se debía aspirar? No ciertamente a lo institucional, pues Paideia quiso autonomizarse con respecto a las instituciones, aún cuando se proponía operar dentro de ellas. El intelectual orgánico defendido por Paideia sería el organizador de la sociabilidad intelectual misma, desde su autonomía; el

---

<sup>32</sup> Sostiene Hernández Busto: “Hacíamos *tabula rasa* del modelo del intelectual comprometido porque nadie quería repetir las aventuras de los años sesenta y setenta. El camino del intelectual comprometido exigía el precio de la disciplina partidista o la irrenunciable condición ‘orgánica’ de un estamento servil dentro de las ‘prioridades’ de la revolución” (“Recuerdos”).

“capacitador” y educador de los jóvenes artistas, escritores, creadores (y del público receptor en general).

El proyecto especifica, en este mismo punto, que la organicidad del intelectual, de acuerdo a las condiciones de Cuba, “se podrá forjar sólo en el libre juego entre sociedad y cultura, es decir, en una nueva relación de jerarquías horizontales que se abra a la solución de las contradicciones entre cultura hegemónica y cultura dominante en busca de una nueva síntesis.” Tal planteo refuerza una vez más la voluntad de Paideia de apuntar de disímiles maneras a los antagonismos de la vida política y cultural, porque el reconocimiento de la existencia de una hegemonía y una dominancia cultural ataca la homogeneización propia de la idea de una unidad cultural revolucionaria, que apela a la nivelación de antagonismos y a la virtualidad de un consenso no cuestionable.

En el punto tercero de la introducción a “PAIDEIA V” se sostiene el desacuerdo con la identificación “automática e inconsulta” entre intelectuales y poder político, y entre éste y el conjunto de la sociedad: “No se trata de trazar una línea artificial inamovible entre el poder y los intelectuales, sino de hacer valer el criterio de responsabilidad social como ejercicio pleno de las capacidades y prerrogativas que a cada cual competen.” Aquí queda planteada la necesidad de autonomía para la intervención en los asuntos políticos y culturales. Paideia quiere hacer firme la condición de sujeto del intelectual, y redireccionar así las prácticas de su definición que se han llevado a cabo desde los discursos y los poderes institucionalizados en el campo político cubano. Lo que se propone es la encarnación efectiva de una idea de intelectual como un sujeto que supere la oposición entre la cultura pura y la política. Tal como queda planteado en los principales discursos de la política cultural de la Revolución, el deber ser del intelectual se propuso como una subordinación al deber ser revolucionario, o mejor, como una igualación de estos dos regímenes, pero con la condición de que lo revolucionario fuera definido por las instancias oficiales, y no por

los propios intelectuales.

En este mismo punto se enuncia un cuestionamiento esencial del papel omnicomprensivo del Estado cubano con respecto a la cultura, mediante la distinción de dos racionalidades y mediante el principio de que “la razón de estado no se erija en razón de la cultura.” Paideia define aquí al Estado como una entidad transitoria antecedida, condicionada y sobrepasada por la cultura: un gesto de importante alcance, que quiere quebrar la identificación entre Estado, Nación, Revolución, pueblo y gobierno, sostenida por los discursos políticos del orden revolucionario cubano (Rojas, *Motivos* 35). Y más allá, este es un gesto que cuestiona radicalmente al Estado como “entidad limitadora de todas las soberanías y sociabilidades posibles” (Rojas, *La máquina* 192), sobre todo, en este caso, como la entidad administradora y sancionadora que coartaba la sociabilidad intelectual autónoma, y que impedía la actualización de esta sociabilidad más allá de los límites institucionales, los cuales coincidían con lo estatal. Una reversión se hace necesaria, que devuelva al Estado su carácter instrumental con respecto a la cultura: “El Estado que postula su autodestrucción ha de ser instrumento de la cultura, no a la inversa.” Por otro lado, la subscripción de Paideia a un paradigma moderno de la cultura que acentúa su cometido emancipatorio y universalista se deja ver en la afirmación de que el “proyecto histórico de la desalienación como condición *sine qua non* para el pleno ejercicio de la libertad humana ... [es] una necesidad intrínseca a la cultura misma.”

Los puntos cuarto y quinto se vinculan en su común acentuación de los antagonismos, o al menos de la urgencia de sobrepasar la capacidad aplanadora de los consensos (que a fin de cuentas no son tales). El proyecto subraya una vez más la necesidad de hacer efectiva la autonomía y agencia de los intelectuales en su diálogo con el poder político, para que este diálogo deje de ser unidireccional, y para que dejen de ser tratados como “mera instancia consultiva.” Los espacios

“obtenidos por la praxis creadora y el pensamiento crítico,” escasos y sujetos al control institucional en el momento en que Paideia defiende su propuesta (tal como demostró la efímera vida práctica del proyecto en el Centro “Alejo Carpentier”), no deben estar “mediatizados por la necesidad de unanimidades políticas.” El falso consenso atenta contra “la multiplicidad natural históricamente inherente a la cultura cubana,” arguye Paideia. En estos puntos también se cuestiona al Estado, esta vez desde las razones que serían legítimas para su defensa: la única razón sería la defensa “incondicional” de la cultura por parte de ese Estado. El excedente de centralidad del Estado cubano es criticado en una de esas sentencias de Paideia que tiende a lo axiomático, y que se vuelve altamente disruptiva en el conjunto de los discursos del proyecto, tanto más cuanto moviliza un concepto (“imperialismo”) muy usufructuado en el discurso político revolucionario, y así adjudica sus valencias a las propias instancias que lo usan para aludir a la figura del “enemigo” o de un orden político a combatir: “Todo protagonismo político que no sea expresión concentrada de protagonismo cultural es una forma de imperialismo.”

En el siguiente punto Paideia sostiene que debe derogarse la instrumentalización del concepto de “pueblo” por parte del discurso político con el fin de constituir una entidad abstracta en la que debe subsumirse el intelectual. El proyecto reivindica su pertenencia “natural” a “los sectores populares de la sociedad cubana,” porque sabe que estratégicamente no cabe la posición extrema de postular la pertenencia a una elite cultural alejada del pueblo, ni la sumisión de los intelectuales al pueblo como masa englobante. La cultura popular, en todo caso, no es identificable con “lo tradicional o lo folklórico, en oposición a lo contemporáneo o lo culto.” Tal afirmación se dirige a la crítica de una política cultural que homogeneice al pueblo para tutelarlos culturalmente (Coelho 253).

El modelo del “hombre nuevo,” teorizado por Ernesto Guevara en “El socialismo y el hombre

en Cuba” (1965), es contestado también por Paideia en el séptimo punto de la introducción. El proyecto revisa el discurso de Guevara como parte de su posición crítica, y la potencia desestabilizadora del gesto se aquilata cuando se tiene en cuenta la centralidad del modelo en el diseño de la política cultural revolucionaria y su papel como paradigma de constitución de los sujetos revolucionarios (Serra). No se trata exactamente de que Paideia no se identifique con el modelo guevariano, ni que cuestionara el entendimiento por parte de Guevara de la idea de “hombre nuevo”, como propone Marta Hernández Salván (181), sino que el proyecto cuestiona la manera en que es asumido el “hombre nuevo” desde los discursos y las prácticas de la Revolución; es decir, como una categoría política o sociológica, una entidad normativa, condenada a convertirse en dogma.<sup>33</sup> En cambio, propone asumirlo como la “imagen histórica de una utopía.” Así, los hombres “reales” no son reemplazables por un concepto que puede desvirtuarse en “ficción ideológica” si se asume como categoría normativa o desiderativa que regule dogmáticamente las proyecciones conductuales, ideológicas y culturales de los sujetos sociales.

No es que Paideia quiera tachar completamente el paradigma (se trata, sostiene, de una “imagen, por demás, entrañable por su filiación y proyección originarias en el proceso revolucionario del que formamos parte”), sino que propone una especie de reescritura que lo universalice en un ámbito nocional más vasto, como parte del archivo emancipatorio moderno (utopía “tan vieja como el humanismo”), que incluye la consecución de “una plena naturaleza humana,” en una dinámica transicional y sucesiva hacia esta naturaleza. La estaticidad del ideologema servirá para legitimar una educación y una cultura que permitan sólo prácticas no

---

<sup>33</sup> Como parte de las observaciones hechas por los asistentes a la lectura pública en el Centro “Alejo Carpentier” de la primera versión del proyecto (“PAIDEIA I”), se encuentra la siguiente: “distinguir, a la hora de enjuiciar el concepto de ‘hombre nuevo’, lo que éste representaba para el Che y lo que ha sido entendido por otros” (nota 4, “PAIDEIA V”). El proyecto integró de alguna manera esta observación a la redacción definitiva de su programa, tal como sugiere lo que vengo comentando.

cuestionadoras (“axioma,” “exégesis,” “demostración”), y la aproximación a los hechos y objetos culturales como si sólo se manifestaran en lo que Coelho llama su “inerte cultural” (182).

El punto siguiente guarda relación con el que acabo de comentar, pues en él Paideia pone en crisis el valor normativo de una ideología política alejada de las modulaciones de la práctica y devenida estereotipo y rasero infalible. Las relaciones de esa ideología con el arte, la educación, la ciencia y la cultura, deberían regirse por su actualización y por la “razón dialéctica,” dice el proyecto. La crítica anterior del “hombre nuevo” como normatividad dogmática que se aleja de su función de ideal mediador más que prescriptivo se enmarca en este cuestionamiento de lo ideológico.

La introducción de “PAIDEIA V” se cierra con la exposición de otros desacuerdos, en línea con los cuestionamientos radicales que la han integrado hasta este punto. El proyecto se distancia de las narrativas teleológicas de la historia y la cultura cubanas, del determinismo de las interpretaciones que ellas alimentan, y de las políticas culturales reduccionistas que ellas legitiman. Esas narrativas pueden conducir, según Paideia, a los extremos de una “ideologización retrospectiva de toda nuestra cultura,” o a “su desideologización ahistórica.” Aquí se interrogan los paradigmas históricos de legitimación que se han movilizad o para desarrollar la política cultural revolucionaria. Los discursos de política cultural en Cuba han construido una visión teleológica de la historia nacional, en tanto las manifestaciones anteriores a 1959 son planteadas como estadios incompletos éticamente que fueron preparando la llegada de la Revolución. Así, se homogeneizan (y a veces demonizan) prácticas culturales pre-revolucionarias y se adelgaza un espesor ideológico en virtud de una linealidad histórica.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Ver en este sentido un ejemplo de planificación crítica teleológica en la antología de cuatro tomos *Pensamiento y política cultural cubanos...* (Nuiry Sánchez y Fernández Mayo [eds.]). Ver además Rojas (*La máquina*, 135-54) para un análisis de la producción y circulación del saber histórico desde la historiografía oficial cubana, y ejemplos de lecturas teleológicas o de ficciones historicistas (“la ficción de

Es llamativo que Paideia también discrepe en este punto de la “indagación de lo cubano como alternativa ideológica a la desintegración del modelo de un socialismo universalizante –más que universal-”, pues arguye que conduce también a la teleologización de la historia nacional “por los mismos que ... la redujeron a un ejercicio de ilustración de las llamadas leyes del materialismo histórico.” Resulta llamativo por la lucidez de la postura, que puede calificarse de adelantada, teniendo en cuenta que será a inicios de los años 90 cuando tenga lugar de manera más pronunciada el desplazamiento retórico del marxismo-leninismo (y la debilitación de su sustrato doctrinal) por el nacionalismo revolucionario en los discursos del régimen cubano, como ha comentado Rojas (*Tumbas*, 434-42). Es de notar además la distinción del socialismo como “universalizante” más que “universal,” lo cual subraya la contingencia y las pretensiones de ascendencia indiscutida sobre los otros paradigmas políticos de un modelo que, si bien desarticulado en Europa del Este, todavía actuaba como referencia esencial del sistema cubano, con lo que la adjetivación de Paideia gana en peso disruptivo. Por otro lado, el proyecto define aquí lo que entiende por “lo cubano,” asumiéndolo desde una posición no esencialista e integradora, ajena a las instrumentalizaciones de esa identidad por parte de la política cultural: “Concebimos lo cubano como espacio mediador de apropiación creadora de lo universal, como relación, no como sustancia. Cubanidad es universalidad propia.”

La introducción de “PAIDEIA V,” como decía al inicio de mi análisis, pasa a ser parte orgánica del programa del proyecto. A través de la capacidad disruptiva de todos los cuestionamientos que aparecen en ella, creo que Paideia comienza a producir de manera sostenida una serie de efectos de frontera como parte de su estrategia de oposición al orden institucional cubano (Laclau y Mouffe 154; 213), y como parte de su asunción del Estado como personificación

---

una revolución única,” “la estigmatización del período republicano” o “el acoplamiento doctrinal entre José Martí y el marxismo-leninismo” [144]).

discursiva del enemigo (Laclau 121). Así, se comienza a trazar una frontera antagónica entre el proyecto y el Estado, a partir de la discusión acerca de la arrogación sobre la definición de algunos significantes flotantes, como “Revolución,” “cultura,” “intelectual,” “lo cubano” u “hombre nuevo” (Laclau 166-7). De esta manera, Paideia interpela y pone en crisis la lógica de construcción de lo político propia del Estado y del orden revolucionario cubano, la cual intenta “establecer una sutura definitiva y negar el carácter abierto de lo social” (Laclau y Mouffé 211). Un tipo de lógica que Laclau y Mouffé (211) designan como totalitaria, siguiendo a Claude Lefort, y que se distingue por la eliminación de los antagonismos y la fijación autoritaria del orden social en las jerarquías establecidas por el Estado, el cual se erige en el detentador de la verdad social. Paideia produce antagonismo en aras de quebrar esta lógica política y constituirse, de manera potencial, como práctica hegemónica.

### **2.3.1.2 Objetivos y propuesta programática.**

Después de esta introducción, el proyecto expone en “PAIDEIA V” su propuesta programática. Primero presenta sus objetivos generales, acompañados por una reflexión previa sobre algunos conceptos que informan esos objetivos y todo el proyecto. Se comienza por acotar la noción de cultura: ni entidad autotélica (con lo que se “conjura”, por lo pronto, el paradigma negativo de la elite intelectual), ni entidad identificada totalmente con la sociedad (con lo que se apunta a la necesaria autonomía de lo cultural con respecto a otras esferas, especialmente la política). La cultura es entonces una esfera de acción dinámica en la que tiene lugar un movimiento que toma como ejes de referencia la “tradicción” y la “identidad imaginada”, sin que ninguna de ellas sea una limitación para la actuación. Paideia, en tanto “proyecto por y para la cultura”, quiere integrar el ámbito de la creación y la promoción con la investigación y la crítica de los productos

culturales, este es uno de sus rasgos más distintivos. Aspira a la construcción de un espacio de sociabilidad intelectual interactivo, donde creadores, promotores, críticos e investigadores materialicen una “praxis coral y polifónica de la cultura.” Puede entenderse tal entorno de sociabilidad intelectual en el sentido al que se refiere François Dosse, glosando a Georg Simmel: “socialización”, como lo que “remite al vínculo social en sentido general, y ‘sociabilidad’, [como lo] que procede a una autonomización frente a la noción de interés económico y social ... la sociabilidad se separa de su substrato, de su medio para acceder al nivel de lo estético ... [y] presupone un espacio público, en el que se codean personas que se suponen iguales” (57, 58).

Ya propiamente como parte de sus objetivos generales, Paideia arguye que querrá moverse en varias coordenadas que integren la “diferenciación y universalización de la cultura”; la afirmación de la identidad propia y la asimilación de las identidades otras; “la especialización del conocimiento y socialización del saber,” y el ejercicio de la libertad creadora junto al “compromiso con el proyecto histórico de emancipación y desalienación del hombre.” Se apuesta así por la conjunción de dos paradigmas ideológicos como constituyentes de un pensamiento humanista que sea la base de la política cultural propuesta: el “proyecto de la modernidad ilustrada y el proyecto marxista de praxis liberadora.” La cultura es concebida y materializada como un “saber participativo”; es decir, “como participación y superación de las antinomias entre los discursos de distinta razón.” Esto implica la integración de dos razones y discursos antinómicos que deberán reconciliarse en la cultura humanista: “el discurso ‘cientista’ y formalizante ... [y] el ideologizante y ‘comprometido’.”

Es frecuente en los textos del proyecto la invocación de su perfil humanista. Aquí en “PAIDEIA V” queda muy bien resumida su postura al respecto: la impulsión de un pensamiento humanista no pretende hacerse “en un sentido arcaizante o arqueológico de imprevisibles

consecuencias dogmáticas, sino en función de nuevas exigencias prácticas o valorativas.” Hernández Salván ofrece interesantes reflexiones al comparar la “Carta sobre el Humanismo” (1947) de Martin Heidegger y el punto de vista de Paideia. Éste defiende un humanismo ético. Aunque rechaza una interpretación antropológica de la ética, la entiende aún metafísicamente: “Like Heidegger, they favor displacing the idea of a foundational Cartesian subject. Against Heidegger, their understanding of thinking is still subordinated to a goal” (185-6).

Paideia comparte con la Escuela de Frankfurt y la filosofía gramsciana una visión no antropologizante del humanismo. La “antipatía por la especulación antropológica” (Jay 105) de la Escuela tiene que ver con el rechazo por la búsqueda de una naturaleza humana constante y la negativa a definir una antropología positiva (428). La Teoría Crítica no se creyó capaz de proveer respuestas permanentes a las preguntas acerca de la condición humana (138). Por su parte, Gramsci es meridianamente claro al afirmar que el problema filosófico de una naturaleza humana o del “hombre en general” arrastra un residuo teológico y metafísico, y que la filosofía no puede ser reducida a una “antropología” naturalista (*Selections* 355). En todo caso, la respuesta más satisfactoria a la pregunta sobre una “naturaleza humana” sería verla como un “complex of social relations” (355), y asumir al hombre como “the process of his actions” (351). No hay que olvidar tampoco que Gramsci asume la idea de una “filosofía de la praxis” (la cual es central para Paideia) como “an absolute humanism of history” (465), como una manera de repensar la antropología filosófica sin concebir a la figura humana esencialmente, sino como “an ensemble of social relations, historically variable” (Thomas 109). La filosofía de la praxis como una forma absoluta de humanismo aspira a resolver las contradicciones de la tradición humanista, a completar las promesas de esta tradición “while overcoming its class-based limitations” (109-10).

En otro orden de cosas, se perciben los gestos de Paideia para alcanzar un grado necesario de

legitimidad sin renunciar a la revisión crítica de los paradigmas que se suscriben, cuando se reconoce la existencia de un “proyecto revolucionario de la nación cubana” que integra “independencia económica, soberanía política, justicia social y revolución en la cultura,” pero al mismo tiempo se reclama que el estado de cosas nacional pre-revolucionario no siempre equivalió a “epigonismo cultural.” Aquí está implicada una relación con la tradición cultural que no renuncia al diálogo con aquellas zonas históricas que se puedan haber ignorado en anteriores ejercicios de política cultural.

Amén del reconocimiento explícito de la ascendencia sobre el proyecto del paradigma ilustrado de la modernidad, queda aquí planteado el carácter moderno de Paideia, tal como se percibe en las enunciaciones de sus documentos programáticos. Anteriormente me referí a Paideia como un programa de política cultural que persigue la restitución y el incremento de una determinada racionalidad emancipatoria ligada al ejercicio crítico intelectual, teniendo como base una empresa educativa de los creadores, críticos y consumidores de los productos de la cultura. Tal caracterización es inseparable de ese carácter moderno. El saber promovido por Paideia encuentra su validez en la gestión de determinada libertad que conlleve la emancipación de los sujetos con respecto a lo que les impide regirse por sí mismos (Lyotard 30). Es un saber crítico que persigue la constitución de sujetos autónomos mediante la donación a éstos de los medios para su emancipación con respecto a la alineación y la representación, tal como apunta Lyotard (31) con referencia al marxismo y a su promoción de uno de los relatos de legitimación del saber en la modernidad, el relato de emancipación.

Paideia se afilia así al paradigma moderno, en la medida en que se constituye como proyecto educativo emancipatorio (Touraine 20) (toda *paideia* se funda en un principio de razón, como también he señalado anteriormente). Lo hace además en la medida en que reconoce la

correspondencia entre las instituciones y la socialización (Touraine 25), y promueve una empresa asistencial y correctiva de esas instituciones, tal como se presentaban en Cuba a fines de los años 80, con vistas a construir espacios donde desarrollar una sociabilidad autónoma intelectual. Efectúa esta afiliación, además, cuando apela a una problematización del concepto de cultura que vaya más allá de su planteo como simbolización, ilusión o acto compensatorio, mediante la desacralización de las prácticas artísticas y la posibilidad de extender su “capacidad desalienadora” a otras esferas de la creación humana. Esto conduciría, en una teleología de aristas modernizadoras, a “la gradual reeducación, recaracterización y redistribución de los sujetos de la cultura.” Como parte de su empresa educativa, Paideia aspira a establecer vínculos más estrechos y fluidos entre los espacios de enseñanza tradicionales y los espacios de práctica cultural.

Siendo Paideia un proyecto que promueve la asociación no institucional (aunque en los marcos que ofrece la institución), no sorprende que en estos objetivos generales se apele a la redistribución de valores atribuidos a lo marginal y lo oficial (asumida esta dualidad como “falsa disyuntiva”), porque ello atañe a la naturaleza misma del proyecto y a su reconocimiento. Se quieren promover la “diversidad metodológica” junto a una “unidad programática,” y la “libre asociación” no reñida con la asociación institucionalizada. El deseo de Paideia de que “la diferencia no sea interpretada como disidencia, ni la discrepancia como segregación, ni la alternatividad coexistente como *marginalidad* antagónica” (énfasis en original), dice mucho sobre las interdicciones regentes en la esfera pública cubana en cuanto al ejercicio de la autonomía y la sociabilidad intelectual, en la que se hace presente la fuerza normativa de una axiología política que ha invocado históricamente la unidad como criterio de pertenencia y la adscripción unánime. Este deseo dice mucho más sobre las tensiones propias de Paideia y sobre los efectos de su empresa inconclusa. Las invocaciones del proyecto a un marco común de diálogo entre intelectuales y poder

político, y sus apelaciones a un grupo de valores legitimados en esa esfera pública, no ocultan el marcado carácter antagónico y revisionista de Paideia, tal como queda expuesto, por ejemplo, en la introducción de “PAIDEIA V” que analicé un poco antes. Las repercusiones directas de este carácter se tradujeron en la coartación del proyecto por las autoridades e instituciones cubanas, según una lógica punitiva que “interpretó” justamente a Paideia como “disidente” y “segregado”.

El último objetivo general expuesto plantea la necesidad de renovar los intercambios culturales entre todas las ciudades del país. Esto formaría parte de una reordenación de la planificación de la política cultural, en tanto se ha centralizado ineficientemente “lo cuantitativo político” por sobre “lo cualitativo cultural,” en aras de una estadística cultural que no contempla el “análisis concreto e integral de la incidencia social de los hechos de la cultura.”

A todo lo anterior le sucede la exposición de los objetivos específicos del proyecto, referidos al diseño de una determinada política cultural. En primer lugar, se encuentra la propuesta de articular un circuito amplio de “acciones de carácter sociocultural” basado en principios democráticos, como “la participación igual, libre y activa” de los diversos factores de la producción, promoción, distribución y recepción de la cultura; o sea, de la creación, la difusión, la crítica y la investigación cultural. Conviene resaltar que, en este y en los ulteriores momentos de explicitación del programa, la política cultural de Paideia pareciera centrarse en todo lo referente a los productores (vistos además como agentes [Coelho 40]), sin focalizar suficientemente lo relacionado con el uso cultural (Coelho 283, 284) por parte de los sujetos no directamente relacionados con la producción y la crítica cultural. En este sentido, algunas de las observaciones hechas por los asistentes a la lectura pública de la primera versión del proyecto, “PAIDEIA I” (ver nota 4 de “PAIDEIA V”), se dirigían a lo que veían como carencia programática, en cuanto a alcanzar un mayor nivel de concreción en las propuestas instrumentales y a que la acción social

del proyecto quedaba imprecisa. A la vista de su redacción definitiva, hay que asumir que sus promotores optaron por otro perfil proyectivo.<sup>35</sup>

De todas maneras, el proyecto declara como aspiración que las acciones socioculturales a emprenderse incidan “en las formas de conciencia colectiva” y se abran “a los verdaderos modos sociales de comportamiento.” Así podrán dilatar “el espacio social que los aparatos de poder le han concedido, tradicionalmente, a la cultura como zona de reproducción simbólica de las relaciones humanas.” Ciertamente, tal enunciación no alcanza a dar cuenta de lo que se pudiera demandar al proyecto en términos de acciones de política cultural que trascendieran el circuito integrado por los productores-agentes culturales. El segundo punto pareciera venir a especificar esta posibilidad, pero todavía se mantiene en un nivel general de proposiciones, cuando se alude a dinamizar el intercambio de información “entre los distintos espacios y medios de comunicación social”, con vistas a que las prácticas culturales alcancen “su verdadera dimensión social.”

Seguidamente, Paideia declara que quiere convertirse en un “espacio experimental,” que acoja cierto tipo de obras, prácticas y experiencias artísticas de mayor complejidad, las cuales demanden una recepción e interpretación rigurosas. Aunque no se explicita, se hace presente acá el interés del proyecto de atender objetos de cierto carácter diferencial, o vanguardista si se quiere, con respecto a la media de productos y prácticas culturales. Una delicada cuerda se tensa aquí, en tanto se podría disparar la asociación del proyecto con un elitismo de la cultura. La escueta enunciación de este punto podría sugerir una caución necesaria asumida por Paideia. Por otra parte, resulta llamativo que el proyecto Castillo de la Fuerza, con el que Paideia guarda varios puntos de contacto, como he comentado al inicio de este capítulo, rechazara la denominación de “espacio

---

<sup>35</sup> Es interesante atender estas observaciones de los asistentes porque ellas traslucen algunas preocupaciones de los implicados, sobre todo en cuanto a los límites de permisibilidad ideológica de Paideia, y en cuanto a su efectividad práctica, entendido esto último en un sentido estrecho de efectividad instrumental (ver nota 4 de “PAIDEIA V”).

experimental” como “respuesta institucional para disipar las dificultades que ocasiona en los receptores el consumo de las producciones plásticas emergentes” (Somoza y Suazo 237). Sus promotores creyeron que la noción no solucionaba esas dificultades, y que por el contrario enfatizaba el conflicto que las generaba. Además de ser una adjudicación exterior, la etiqueta enmarcaría determinadas prácticas en un circuito ya definido de antemano como “difícil” o exclusivista, con lo que se verían reducidas en su alcance comunicativo.

En abierta correspondencia con esta posibilidad de Paideia de convertirse en “espacio experimental”, se coloca el punto siguiente de estos objetivos específicos. Se trata de una de las aristas distintivas de Paideia como proyecto *educativo*: contribuir a la “competencia metodológica” de los nuevos creadores, críticos e investigadores de la cultura en cuanto a pensamiento teórico, con lo que se pretendía organizar encuentros de debate intergeneracional (como los pocos que alcanzaron a realizarse en el Centro “Alejo Carpentier”) que promovieran “la apropiación crítica del pensamiento crítico avanzado.” Esta es una de las marcas esenciales del tipo de sociabilidad a la que aspiró Paideia, que fue aupada por el proyecto, y sostenida por sus principales promotores aún después de que no fuera posible realizarlo plenamente, debido a la coartación de las autoridades gubernamentales e institucionales cubanas (como recuerdan algunos de sus protagonistas, Víctor Fowler por ejemplo [“Limonas”], cuando alude a las reuniones efectuadas después de la desintegración del proyecto en el Parque Almendares o en la casa de Ernesto Hernández Busto). Se trata de la construcción colectiva de una competencia intelectual y crítica, a partir del consumo y la discusión de un archivo que la educación oficial no proveía, para de esta manera nutrir un saber alternativo que ayudara a comprender las prácticas artísticas, pero sobre todo a producirlas.

“Queremos rescatar, para nuestro pensamiento político, social y filosófico, el imperioso

estatuto de *filosofía de la praxis*” (énfasis en original), dice Paideia al final de este punto en sus objetivos específicos. Es necesario comprender las implicaciones de este propósito para aquilatar una de las distinciones del proyecto: el igualamiento axiológico entre praxis y teoría, es decir, que la reflexividad dirigida hacia las prácticas y los productos culturales fuera condición central en el diseño de una política cultural, y no fuera vista como un desagregado o un excedente de ésta. A la luz de este igualamiento entre práctica y teoría deseado programáticamente, pudieran atenuarse los reclamos al proyecto de una mayor concreción en sus propuestas instrumentales.

En la idea de una “filosofía de la praxis” se encuentra una diversidad de paradigmas intelectuales y archivos que la modulan y enriquecen, los cuales van desde el pensamiento de Gramsci y de Ernesto Guevara, la Escuela de Frankfurt, hasta el postestructuralismo. Teniendo en cuenta tal diversidad, la adhesión de Paideia a esta noción y la centralidad que ella tiene en su perfil subrayan el carácter del proyecto como un objeto complejo, de múltiples aristas intelectuales, en ocasiones confluyentes, en otras disonantes; fruto de la curiosidad cognoscitiva de una generación que quiso construir su propio archivo pedagógico y delinear así su propio *relato formativo*, lo que es decir, su propia sociabilidad, no reglamentada por lo institucional.

Es cierto que, como apunta Hernández Salván (181), Paideia comparte con los preceptos guevarianos el objetivo común de unificar praxis intelectual y teoría. Pero vale la pena explorar otras concomitancias entre esta idea, proveniente de otras tradiciones de pensamiento, y el programa de Paideia. Para ello, la obra de Gramsci se presenta especialmente pertinente.

Como es sabido, Gramsci propone la noción de “filosofía de la praxis” en sus *Cuadernos de la cárcel*, escritos entre 1929 y 1935.<sup>36</sup> Allí defiende la igualdad entre filosofía y política o pensamiento y acción, y establece una radical redefinición de la filosofía como intrínsecamente

---

<sup>36</sup> Ver Thomas 97-9 para las distintas interpretaciones críticas de esta noción.

política (historia en acción, dice [*Selection* 356-7]), o como una forma altamente mediada de reflexión y práctica políticas. Sobre la identificación entre teoría y práctica, argumenta que es “a critical act, through which practice is demonstrated rational and necessary, and theory realistic and rational” (365). Es importante retener la insistencia de Gramsci en el carácter autónomo de la filosofía de la praxis, basada en la presuposición de la constitución práctica de todas las formas sociales, incluidas las formas de pensamiento (Thomas 105). Para un mejor entendimiento de la propuesta de Paideia en cuanto a la restitución ineludible de la filosofía de la praxis, es asimismo pertinente tener en cuenta la descripción de Gramsci de las prácticas de conceptualización. Éstas concebirían el conocimiento no en términos especulativos, sino en los términos dialécticos de una relacionalidad activa e históricamente situada. La refundación de la filosofía según la óptica gramsciana radica en su comprensión como práctica organizacional firmemente situada dentro de las luchas históricas (105).

Es visible también en el discurso de Paideia la adaptación de la idea gramsciana sobre la filosofía de la praxis como un “historicismo absoluto”, “the absolute secularisation and earthliness of thought, an absolute humanism of history” (Gramsci, *Selection* 465). Como apunta Peter D. Thomas (109), una práctica filosófica de este tipo historiza la conceptualización misma y asume el pensamiento como un intento siempre activo de modificar la actividad social en general, tal como se encuentra enunciado este propósito en los documentos programáticos de Paideia.

La completa secularización del pensamiento conlleva, por consiguiente, la reformulación de la relación entre teoría y práctica. No serían entidades externas una a la otra, en una relación de aplicación o verificación, sino dos manifestaciones de un mismo proceso: la teoría entendida como una actividad con tareas específicas que cumplir; “a theoretical ‘moment’ that can be immanent to the social practices it seeks to comprehend because those practices are already immanent to it”

(Thomas 109).

Por otro lado, es posible conectar la invocación por parte de Paideia a la filosofía de la praxis al marco conceptual de la Escuela de Frankfurt. Anteriormente me detuve en los vasos comunicantes entre el proyecto y la Escuela. La relación práctica-teoría viene a reforzar tales empalmes. Paideia aspira a acortar las separaciones entre praxis y pensamiento, entre acción política y filosofía, que la Escuela halló en su momento (Touraine 152). Asimismo, el proyecto contestará la idea del conocimiento como algo distinto y superior a la acción (Jay 143). Praxis y razón eran los dos polos de la Teoría Crítica promovida por la Escuela y, como argumenta Martin Jay (118), la interacción y tensión entre estos polos informaba el carácter dialéctico de esa teoría. El entendimiento de la praxis como un esfuerzo colectivo (119) también confluye con los intereses de Paideia, y su programa razonado de política cultural, a través de sus diferentes propuestas de trabajo, se sostiene en la idea de una sociabilidad bajo las condiciones de una libertad cooperativa (Honneth 26). Uno de los tantos momentos en que los textos de la Escuela de Frankfurt realzan el vínculo esencial entre praxis y teoría se encuentra en “Justificación de la filosofía” de Adorno. Esta interconexión se presenta como la garantía del despliegue exitoso de una determinada racionalidad emancipatoria: “Una praxis que se proponga el establecimiento de una humanidad madura y razonable persiste en el hechizo del desastre sin una teoría que piense el todo en su no-verdad” (21).

Otra comunidad se establece entre Paideia y zonas del pensamiento postestructuralista. En el conocido diálogo entre Michel Foucault y Gilles Deleuze “Los intelectuales y el poder”, los dos pensadores establecen relaciones entre la teoría y la práctica de alguna manera similares a las que he venido comentando. Así, Deleuze diagnostica que, a la altura de los años 70, esas relaciones se estaban comprendiendo de una manera que sobrepasaba el proceso de totalización, mediante el

cual la práctica se veía como una aplicación de la teoría o como una inspiración para la teoría (en Foucault, *Microfísica* 77). En cambio, Deleuze aboga por un entendimiento más parcial y fragmentario de esas relaciones: “la práctica es un conjunto de conexiones de un punto teórico con otro, y la teoría un empalme de una práctica con otra” (78). Por su parte, Foucault reafirmaba estas asunciones, argumentando que “la teoría no expresa, no traduce, no aplica una práctica; es una práctica” (79). Todas estas confluencias conceptuales sobre la filosofía de la praxis, o sobre las relaciones entre teoría y práctica, informarán los documentos programáticos de Paideia, así como sus propuestas de trabajo.

El último punto de los objetivos específicos recogidos en “PAIDEIA V” se refiere al propósito del proyecto de redefinir todo el “sistema de producción cultural” (Coelho 283) para conseguir las mayores cuotas de autonomía en el campo de la producción simbólica, cuyas concreciones estén diseñadas, realizadas y controladas por los propios creadores. Así, se especifica que habría que “reducir cada vez más el papel y la participación de factores ajenos a la creación misma y ... elevar el interés, responsabilidad, poder de decisión y nivel de acción concreta de artistas y escritores en relación con la difusión, promoción y distribución de sus obras.” En estos reclamos coincide Paideia subrayadamente con el proyecto Castillo de la Fuerza, tal como estuvo enfocado éste en la “distribución” (Suazo, Somoza y Aguilera, “La fuerza” 224); en suplementar un déficit institucional mediante su propuesta asistencial para reformar la socialización de las obras de arte. Sin embargo, en Paideia se advierte un énfasis más sostenido en el rol central de los propios creadores para la difusión de sus obras, con el consiguiente desplazamiento funcional, progresivo, de las figuras de intermediación y control simbólico como los “cuadros” culturales o las instancias institucionales. Castillo de la Fuerza es más cauto al respecto, y subraya el carácter de asistencia o colaboración, y no de dirigencia, en cuanto a la distribución.

La tercera parte de “PAIDEIA V” consiste en la propuesta de trabajo que hace Paideia a un amplio conjunto de instituciones culturales cubanas, que abarca desde el Ministerio de Cultura, hasta la UNEAC, la Casa de las Américas, la Asociación “Hermanos Saíz”; centros de investigación y promoción como el “Alejo Carpentier”, el “Wifredo Lam o el “Juan Marinello”, o publicaciones culturales. El primer punto de esta propuesta define lo que el proyecto entiende por su relación con las instituciones. En esta definición se inscribe una de sus marcas esenciales, la cual pudiera verse al mismo tiempo como uno de sus límites. Paideia propone una especie de vaciado funcional de las instituciones culturales cubanas mediante su sobredimensionamiento “espacial” como contenedoras de prácticas autónomas por parte del proyecto. De tal manera, según lo propuesto éste se colocaría en una jurisdicción intermedia en la que la institución que lo acogiera no modificaría su “letra” o su “espíritu” o le exigiría la disolución en una legalidad institucional, y correlativamente, Paideia no exigiría la alteración o metamorfosis del perfil de la institución, de su contenido de trabajo, sus “intereses específicos” o su “personalidad jurídica”: un estar dentro, institucionalmente hablando, pero sin llegar a estar.

Sobre esta particular colocación, no cabría una lectura que atribuya a sus miembros alguna ingenuidad o incompetencia sobre las reglas de funcionamiento del campo cultural cubano. Se trata en cambio de dos cuestiones importantes. Por un lado, la ganancia de legitimidad como proyecto suponía su inscripción en una legalidad institucional estatal, por lo que Paideia, conociendo tal imperativo, se acogió a él como prácticamente única posibilidad de concreción. Por otro lado, esto no valida un desconocimiento por parte de sus promotores de los límites que el proyecto suponía, en tanto propuesta de autonomía y con independencia de criterio. Así, pudiera entenderse la proposición de relación de Paideia con la institución como una tentativa de llevar al límite las condiciones de posibilidad de un proyecto de su naturaleza, y con ello, señalar las

restricciones del campo cultural cubano.

Los siguientes puntos que conforman la propuesta de trabajo se dirigen a recabar de las instituciones el apoyo para la organización de proyectos concretos. En primer lugar, la realización de dos talleres, *Logos* y *Poiesis*, que serían el núcleo más activo de Paideia. *Logos* perseguiría “la difusión, análisis, valoración, interpretación e investigación” del pensamiento crítico y teórico (y podría devenir “un módulo de centro de investigación de la cultura”). *Poiesis* estaría dedicado a “la (re)presentación, análisis y valoración crítica de obras y experiencias artísticas,” ya fueran individuales o colectivas, fundamentalmente provenientes, remarca Paideia, “de las zonas experimentales y de vanguardia del arte y la literatura contemporáneos” (lo que también podría convertirse en “un espacio polivalente de experiencias socioculturales”). A partir de la actividad de estos dos talleres se concretaría la aspiración del proyecto a la indisolubilidad de la práctica artística y del proceso reflexivo necesario para su completa realización, además de hacerse visible cierta jerarquía a la hora de escoger los productores culturales que auparía, esa “vanguardia” experimental constituida por creadores mayoritariamente jóvenes. En segundo lugar, Paideia también recaba apoyo institucional para la difusión de las actividades del proyecto en los medios masivos de comunicación, con el fin de regularizar la presencia en ellos de los productos hechos por los creadores más jóvenes y de la actividad crítica sobre estos productos.

Por último, Paideia propone la creación de una revista que funcione como marco expositivo de sus actividades; como espacio de reflexión colectiva sobre la cultura, que también acoja otros ejercicios surgidos de “la propia dinámica social del diálogo y la polémica sostenidos de manera multilateral y sistemática.”<sup>37</sup> Esta propuesta concreta supone estabilizar públicamente las prácticas

---

<sup>37</sup> En “PAIDEIA I” se ofrecen más detalles logísticos sobre la revista proyectada: su frecuencia bimensual; su comité editorial, que estaría integrado por firmantes del proyecto y un representante de la institución, la cual sería la responsable de la impresión de la revista.

del proyecto, e insertarlas en esa “estructura elemental de sociabilidad” que es una revista, como uno de los soportes esenciales del campo intelectual, según argumenta Dosse (51). La revista proyectada se llamaría *Oikos*, “como emblema de nuestra vocación de construir, con PAIDEIA, una nueva *casa*, afirmada ... en lo nutriente y formativo de los valores universales de la cultura humana” (énfasis en original). Podría vincularse esta *casa* con otra revista central en el devenir de la política cultural revolucionaria, *Casa de las Américas*, de tal manera que aquí se propondría una “nueva” configuración del imaginario y de los paradigmas de relación de los intelectuales con esa política cultural,<sup>38</sup> que en principio tendría referentes más universalistas, menos apegados a una política de identidad regionalista o continental.

Se subraya que *Oikos* no sería ilustración representativa de un solo grupo o tendencia, sino plataforma de expresión, “lugar de encuentro y de tensión,” de la pluralidad de corrientes que informan la cultura cubana (aunque cierta selectividad gobierne todas estas propuestas, como se deja ver cuando se alude a “las zonas más activas de nuestra cultura”). El proyecto evita una vez más así su posible enmarcado en una negatividad partidista o sectaria, lo cual supondría una penalización ideológica, aún más teniendo en cuenta que lo que se propone aquí es un espacio de sociabilidad, una revista, que en otros campos culturales y bajo otras dinámicas de agrupamiento intelectual se suele asociar con perfiles grupales y estéticas bien determinadas.

Varias cosas conviene resaltar con respecto a la sección final de “PAIDEIA V”. En ella Paideia se define por su aspiración a convertirse en un “*estado de concurrencia*” de “las fuerzas vivas” de la cultura cubana (énfasis en original). Esta invocación de las palabras de Lezama Lima focaliza la voluntad de autonomía intelectual del proyecto y su propósito de cobijar una pluralidad de prácticas, en consonancia con la política origenista, tal como quedó expuesta en “Señales.

---

<sup>38</sup> Ver Quintero Herencia para un estudio exhaustivo del alcance simbólico y pragmático de *Casa de las Américas*.

Alrededores de una antología”, la reseña sobre *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)* (1952) de Cintio Vitier que publicara Lezama en el número 31 de *Orígenes*: “ORÍGENES ... ha sido siempre un fervor y una decisión para el trabajo intelectual, pero nunca un modo grupal de operaciones, la coincidencia en criterios que deben ser suscitantes y diversos, nunca estáticos y coincidentes en claves y signos. ... es un estado organizado frente al tiempo. .... Será siempre, o intentará serlo ... un *estado de concurrencia*, liberado de esa dependencia cronológica que parece ser el marchamo de lo generacional” (64, énfasis en original).

La respuesta “horizontal y abierta, coral y polifónica” que Paideia quiere dar a la necesidad de construir una comunidad dedicada a la promoción y la crítica de la cultura, pasa, al menos como deseo, por la participación en esa comunidad no sólo de los sujetos relacionados profesionalmente con las dinámicas culturales, sino también de todos los que alcancen una condición de “intelectual” más allá de una categorización social o profesional, según su “capacidad de *inteligir* [sic] lo existente” (énfasis en original). Se hace presente en las palabras del proyecto la ampliación de Gramsci del concepto de intelectual, según la cual todos los hombres lo son potencialmente, en el sentido de tener un intelecto y usarlo (aunque sólo algunos tienen la función de intelectuales); en el sentido de que tienen una conducta moral consciente, y por tanto contribuyen “to sustain a conception of the world or to modify it ... to bring into being new modes of thought” (*Selection* 9). La empresa de Paideia se quiere radicar en un humanismo que sea consustancial “con nuestra vivencia de *lo propio* como espacio de apropiación del mundo” (énfasis en original).

Se apela a la figura de José Martí en este final, quien aparece como ejemplo de integración de creador y político; de doble compromiso con un deber estético, creativo, y con una voluntad de servicio a determinada idea de comunidad. Aparece también como paradigma de resolución armoniosa de los conflictos que suponen la sujeción a determinadas normas éticas, el imperativo

de indagación crítica y “el ejercicio de la libertad humana como valor supremo de la cultura.” Unos conflictos a los que Paideia previó se enfrentaría de manera inevitable, dado su acentuado perfil crítico y los límites que las instituciones y el campo político en Cuba imponían al pleno desarrollo de ese perfil. No obstante, esta apelación es una de las llaves de entrada simbólica a cierta legalidad referencial, pues Martí ha funcionado en los discursos producidos en el campo cultural cubano como entidad de nivelación ideológica y modelo de indiscutida centralidad política.

Las últimas palabras de “PAIDEIA V” resumen las dualidades y tensiones a las que el proyecto sabe que se enfrenta, y a las que aspira dominar, a favor de un conjunto de valores constitutivos de su relación estrecha con un presente que demanda respuestas ineludibles sobre las dinámicas entre intelectuales y Estado. Tales valores informan su crítica a una razón instrumental desentendida de implicaciones éticas, y su carácter utópico, en el sentido de tener un horizonte emancipatorio como meta.

### **2.3.2 Cartas no respondidas. Proyectos no realizados.**

Me detendré en este apartado en un grupo de textos mediante los cuales Paideia comienza a diseminar sus propuestas. Son importantes porque constituyen interpelaciones directas a las jerarquías oficiales de la dirección cultural y política del país, y a aquellos que las personificaban, y porque recogen algunos proyectos que especifican las propuestas de trabajo expuestas en “PAIDEIA V”.

Los promotores del proyecto hicieron circular este documento programático por las principales instituciones culturales cubanas, y además fue enviado, junto con cartas respectivas, a Abel Prieto (Presidente de la UNEAC a finales de los años 80) y Armando Hart (Ministro de Cultura), como dirigentes de entidades de responsabilidad cultural, y por otro lado, a Carlos Aldana

y Sergio Corrieri, que eran responsables, respectivamente, del Departamento Ideológico y del Departamento de Cultura del Comité Central del Partido Comunista de Cuba. Nótese que ambos estamentos eran igual de imprescindibles para intentar construir algún tipo de diálogo.

En las cartas enviadas, los promotores de Paideia llevan a cabo una estrategia que se repite en algunos documentos programáticos. Es la apropiación de discursos de los dirigentes, quienes en reuniones y documentos oficiales invocaban la necesidad de diálogo y de revisión de ciertos aspectos de la política cultural; de tal manera que Paideia, y así lo declara, no hace sino concretar propuestas específicas de trabajo que vendrían a cumplir tales reclamos. Esto remite a la tentativa de Paideia de tensar las lógicas de las esferas cultural y política cubanas, para señalar sus coerciones y limitaciones. Como parte de esta modalidad de apropiación y cita, el proyecto reclama, tal cual había hecho en “PAIDEIA V” y hará en otros textos, la redefinición de conceptos que supere su uso instrumental y retórico (propio del que se les da en los discursos oficiales), para devenir lenguaje adecuado a circunstancias “reales”. Conceptos referidos sobre todo al ejercicio de la crítica en el marco institucional, a los niveles de permisibilidad de esta crítica, y a la capacidad decisoria de los creadores con respecto a la política cultural que les concierne directamente. “La necesidad de que el arte de gobernar ... sea un ejercicio de masas en el seno de nuestras instituciones,” arguye Aldana, citado en la carta que se le envía (“Carta a Carlos Aldana”). “‘El arte de gobernar’ tendrá que contar, *también*, con el gobierno del arte” (énfasis en original), demanda Paideia; un reclamo de poder para determinar políticas culturales y dinamizar el campo cultural cubano, políticas y dinamización surgidas de la bilateralidad y no la unilateralidad.

En estas cartas el proyecto apela a una legitimidad interna que cuestiona las prácticas oficiales mediante las que se otorga o no legitimidad según los niveles de adecuación (o mejor, de reproducción) a determinados presupuestos ideológicos. Al contrario, Paideia se autoconstituye en

sujeto de diálogo, interpelador, por tanto legítimo, y no “espera” a ser “aprobado” desde instancias externas para desarrollar y hacer pública la propia interpelación. La legitimidad del proyecto es planteada como resultado de una asunción ética y responsable de las opiniones, que no se vincula a ninguna instancia de representación para que ésta otorgue tal legitimidad al proyecto.

Las cartas buscan iniciar además un proceso de reconocimiento y “oficialización” del proyecto (“Carta a Abel Prieto”), y su aprobación por parte de alguna institución que se ofrezca como su sede permanente o provisional. En la carta dirigida al presidente de la UNEAC, Paideia se reafirma en su voluntad de intervencionismo social (lo cual le confería un perfil problemático), pues los debates a realizar en su seno no podrían agotarse en sí mismos, sino que tendrían como principal meta “la incidencia directa sobre nuestro entorno social inmediato.” En un gesto de alguna manera agónico, pues busca justificar una identificación por parte de la institución, allí donde teóricamente no cabría esperar sino una respuesta positiva, el proyecto le “recuerda” a su interlocutor el papel de la institución que dirige, y de esta manera el habla de Paideia llega a mimetizarse con el habla oficial, militarista y optimista a ultranza: “En ese camino la UNEAC está llamada a jugar un papel de vanguardia y ... a hacer una contribución decisiva en la batalla de nuestros artistas y escritores por ocupar en nuestra vida social y política el espacio que la palabra creadora, al servicio de la verdad, se merece.”

Más allá de esta proposición formal de diálogo por medio de tales cartas, y de los eventos realizados en el Centro “Alejo Carpentier” de febrero a agosto de 1989 (en ese estadio en el que todavía no se había formulado un programa explícito), Paideia no pudo exponerse como proyecto. Sus interpelaciones fueron “contestadas” al menos de tres maneras desde las instancias oficiales. Una, mediante algunas reuniones con dirigentes de la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC) que pertenecían al Comité Nacional y Provincial (de Ciudad de la Habana) de la organización,

mediante las cuales se reducían las importantes cuestiones de nivel nacional que demandaban discusión, según Paideia, a un asunto territorial, como reconoce Víctor Fowler (“Limonés”) en su rememoración de estos encuentros. Tales reuniones dieron como resultado la denegación oficial del proyecto, al menos al nivel de la UJC. Este fue un evento con agentes políticos que debían sancionar o no, desde sus posiciones de poder, la viabilidad ideológica –que no cultural– de Paideia. La otra contestación fue la estigmatización de los miembros del proyecto (se les prohibió publicar sus libros a algunos de sus promotores, por ejemplo), o mediante la comunicación subrogada con intermediarios no oficiales (ilusión de diálogo que persiguió hacer desistir a los demandantes de su pretensión). Y por último, mediante la creación de un vacío comunicacional que instauró la no respuesta, la ignorancia oficial.

Entre los proyectos que especifican las propuestas de trabajo expuestas en “PAIDEIA V”, se encuentra uno que ya estaba enunciado en este documento, pero que adquiere una concreción mayor en “Proyecto de revista” (presumiblemente redactado entre mediados de 1989 y 1990). En él, se cambia el nombre pensado para la revista de *Oikos* a *Paideia*, y se definen su frecuencia, perfil, diseño, tirada, y consejo de redacción (el cual estaría integrado por Rolando Prats, Reina María Rodríguez, Rafael Rojas, Ernesto Hernández Busto y Radamés Molina). El diapasón de temas proyectados es amplio, aunque siempre abordados desde el enfoque de la cultura cubana, se declara, en tanto la revista “no quiere ser ni una publicación cosmopolita ni una revista provincial.” Los temas propuestos permiten trazar muy bien el perfil de los intereses de Paideia. Así, no sorprende que se encuentre a Grecia entre estos temas, dada la conexión estrecha del proyecto con una actualización de determinados conceptos de la cultura helénica (“una toma de partido frente a una herencia”), comenzando por el propio *paideia*, tal como he analizado al inicio de este capítulo.

Se observan además determinados puntos de análisis especialmente pertinentes dentro del

perfil problematizador de Paideia, como las figuras de Martí y la de Lezama Lima (quien para entonces no había sido objeto tan detenido de la operación de reconstitución ideológica que tendrá lugar en los años 90), vistos como emblemas de una “cubanía de síntesis” o “cubanía universal,” o la de Karl Marx, al que se quiere trascender como figura histórica concreta, para atender las derivas del marxismo en figuras posteriores desatendidas en los análisis historiográficos en Cuba, como Althusser o Gramsci. Otro tema propuesto es las vanguardias, pues las cuestiones asociadas a ellas eran también pertinentes para la autorreflexión sobre la que Paideia quería construirse: la pugna del arte por sobrepasar los límites del divertimento; la relación ancilar o central entre arte e ideología; el arte como “experiencia total ... acto puro de la existencia,” o la trascendencia de la dimensión artística como meta esencial de la vanguardia. Otro sería Rusia, un tema particularmente oportuno y problemático en ese momento, dado el derrumbe del socialismo real en la URSS. La revista aquí se adelantaría a las revisiones sobre Rusia como referente cultural que tendrán lugar años después en el campo cultural cubano (ver Loss y Prieto; Loss; Puñales). Además, la referencia al país como “Rusia” ya implica de por sí una postura distanciada del lenguaje oficial.

Vuelve a asomar en este “Proyecto de revista” una de las preocupaciones fundamentales de Paideia cuando se expone como proyecto, ya presente en documentos anteriores. Pertenece a esa dimensión justificativa en la que es necesario conjurar los delicados parentescos entre asociacionismo y sectarismo, entre distinción y elitismo, por medio de las apelaciones a una representatividad abierta, no partidista: “La representatividad que nos interesa y que PAIDEIA propugna no es la de un grupo o tendencia, sino la de un momento de nuestra cultura que se caracteriza por la posibilidad de la diversidad dentro de la unidad planteada por las líneas estratégicas básicas que la construcción del socialismo entraña.”

Otro proyecto se centra en la figura de Gramsci. Paideia planeó la realización de un coloquio

que analizaría la obra del pensador italiano y revalorizaría su pensamiento, los cuales no estaban presentes de manera central en los discursos historiográficos cubanos. Una “Carta a [I] Instituto Gramsci” de Milán, de enero de 1990, expone las intenciones conjuntas de Paideia y *Naranja Dulce*<sup>39</sup> de llevar a cabo este coloquio en 1991, y recaba ayuda del Instituto. Es interesante cómo Paideia se presenta ante esta institución, no porque esta caracterización añada elementos sustanciales a lo que el proyecto había expuesto en “PAIDEIA V”, sino por su poder de síntesis y porque realza un perfil afín con la filosofía gramsciana, que tiene que ver con la combinación dialéctica de dualismos a los cuales se pretende superar: “Este Proyecto tiene entre sus objetivos esenciales el de contribuir a crear nuevos espacios de comunicación social mediante una praxis cultural que dinamice y rearticule las tradicionales relaciones dicotómicas entre cultura de élite y cultura popular, creación y pensamiento, arte y política.”

Ciertamente, una de las maneras de encapsular las características esenciales de Paideia es admitiendo que tiene un perfil gramsciano. Como apunta Hernández Salván (177), el proyecto se inspiró en la idea de Gramsci sobre el rol político activo de los intelectuales, y uno de sus principales propósitos, el de redefinir las relaciones entre intelectuales y Estado de una manera que restaurara la autonomía intelectual, puede calificarse como una misión gramsciana (183). Anteriormente me detuve en las concordancias entre la “filosofía de la praxis” de Gramsci y algunas ideas centrales de Paideia. Lo cierto es que el proyecto veía en la figura y el pensamiento de aquél un archivo indispensable para su articulación; un archivo que debía ser reactualizado en

---

<sup>39</sup> *Naranja Dulce* (1987-88) fue una publicación afiliada a la revista *El Caimán Barbudo*; se publicó como Edición Especial de éste durante cuatro números. Como apunta Atilio Caballero (“El dulce y agrio olor”), la mayoría de los integrantes del consejo de redacción de *Naranja Dulce* y de sus colaboradores habituales estaban relacionados con Paideia. Ver sobre todo Fowler (“Limonas”) para las afinidades entre *ND* y Paideia y para la significación de esta publicación, además de Garrandés, Molina y Cabezas (*Proyectos*, 221-24).

las condiciones políticas y culturales cubanas, pues se veía en él “una posibilidad de contribución a la permanente batalla por abrirles a la praxis y el pensamiento revolucionarios nuevos caminos”, tal como se afirma en el documento que se planeaba enviar al Instituto italiano.<sup>40</sup>

Esta carta debía ir acompañada de la convocatoria al coloquio. Resalta en las bases de esta convocatoria la presentación de Paideia como “organización cultural cubana no gubernamental” (nota 1 de “Coloquio sobre Antonio Gramsci”), y la invitación a participar a todos los interesados, sin que fuera requisito residir en Cuba o ser miembro de las organizaciones e instituciones cubanas, lo que suponía de por sí un gesto aperturista.<sup>41</sup>

El proyecto con el que se completa el perfil programático de Paideia es de alguna manera una variación de lo que en “PAIDEIA V” se concebía como el taller *Logos*. Ahora se enuncia como “Humanidades Libres: Didaxis Crítica (Proyecto de estudios libres)” (concebido presumiblemente en 1990). Lo que antes se pretendía con amparo institucional estatal, ahora se aspira a que sea acogido por alguna institución no gubernamental. Tal ampliación comportaba un mayor riesgo de incomprensión ideológica y de sospecha restrictiva, por lo que se hacen necesarias las enunciaciones que garanticen la pertinencia de la propuesta. Así, la institución acogedora debería ser “ajena a cualquier tipo de hostilidad hacia el Estado cubano”, y debería respetar, junto a los posibles participantes del proyecto, algunos principios éticos y políticos de carácter generalista, que podrían suscribir un amplio espectro de opciones ideológicas. En verdad, la lectura de estos requisitos mínimos hace impensable concebir algún tipo de institución no gubernamental

---

<sup>40</sup> En un texto que recuerda los años 80 y Paideia, Reina María Rodríguez (“La desbandada”) habla sobre las reuniones que sostenían algunos de los implicados en el proyecto en el Parque Almendares de La Habana, una vez que Paideia se desintegró, al menos en su vertiente más formalizada. La escritora dice que “junto al río pestilente ... entre la frondosa oscuridad,” ellos encontraban “el claro gramsciano: queríamos un claro en el bosque; un espacio para sobrevivir.”

<sup>41</sup> En una de las versiones de la convocatoria, recogida en la nota 1 de “Coloquio sobre Antonio Gramsci”, ya no se menciona a *Naranja Dulce* como implicada en la organización del evento.

cuya presencia estuviera admitida en Cuba después de violar esos principios.

La propuesta de “Humanidades libres...” es establecer un espacio de reflexión y discusión intelectuales no mediado por retribuciones oficialistas, cuya regla sea lo que el proyecto llama “didaxis crítica,” que es lo que Paideia viene proponiendo en sus documentos a nivel epistemológico y de promoción y difusión de la cultura: la posibilidad de la crítica unida al conocimiento de los objetos culturales, mediante la asunción de que conocimiento y crítica son consustanciales; un planteo que puede parecer básico, filosóficamente hablando, pero que adquiere su potencial disruptivo si se le inserta en el contexto social e ideológico en el cual Paideia enuncia su programa.

Los temas de los cursos “libres” propuestos (ver nota 22 del documento) dibujan una cartografía de los intereses intelectuales del proyecto, que remite al propósito de introducir en el campo cultural cubano determinados temas y figuras no presentes en él, en consonancia con la revista y el coloquio sobre Gramsci, comentados anteriormente. Vuelve a aparecer la posibilidad de leer los discursos marxistas relegados, en este caso a través de la obra de Theodor W. Adorno. Por otro lado, aparecen los vínculos entre política y estética en Cuba de 1940 a 1990, y además, la figura del psicoanalista austriaco Wilhelm Reich (que se estudiaría en una conferencia titulada “La función política del orgasmo y la función orgásmica de la política”), mucho menos “asimilable”, si tenemos en cuenta la conjunción entre marxismo y psicoanálisis, una disciplina ésta ignorada en los planes académicos cubanos, aunque a finales de los años 80 se comenzaba a introducir desde el margen en ciertas prácticas no oficiales.

### **2.3.3 Más allá de la política cultural: “Declaración de principios del proyecto Paideia” y “Tesis de mayo”.**

Raúl Castro, como segundo secretario del PCC, pronuncia un discurso en marzo de 1990 conocido como “Llamamiento al IV Congreso del Partido Comunista de Cuba.” En él, la dirección revolucionaria convoca a toda la población a analizar críticamente los años anteriores y a plantear propuestas de los cambios a realizar en los niveles político y económico, para ser llevadas al Congreso (que se realizó en 1991). Tal convocatoria de autocrítica supuso una profundización del “Proceso de rectificación de errores” (tal como se plantea en el propio documento [PCC, “¡Al IV Congreso del Partido!”]), como parte de la necesidad de rearticulación de un consenso social en crisis y de la crítica al modelo soviético (Bobes 180).

Dos de los últimos textos de Paideia, que circularon en 1990, pueden asumirse como respuestas directas a este “Llamamiento...”: “Declaración de principios del proyecto Paideia” y “Tesis de mayo.” El proyecto hace suyas las apelaciones del “Llamamiento...” a relevar el “irreal afán de unanimidad”, “la simulación”, “la doble moral o el acallamiento de opiniones,” y a reconocer “la diversidad de criterios” como parte de una “discusión democrática” (PCC, “¡Al IV Congreso del Partido!”). Los textos de Paideia son la realización polémica de estas posibilidades, pero mientras los debates a los que convocaba el Partido Comunista se canalizaron por vías oficiales controladas por el Estado (Bobes 188),<sup>42</sup> Paideia hizo valer su autonomía como interlocutor. En otro de los gestos que subrayaba su potencial disruptivo, Paideia señalaba la contradicción implícita entre la estimulación a nivel de discurso a la participación de los sujetos en la discusión pública de asuntos vitales y la limitación de los canales que se ofrecían para esta

---

<sup>42</sup> Ver Bobes 187 para un resumen de los principales planteamientos hechos en las asambleas donde se discutió el documento oficial.

implicación a espacios controlados por el Estado (189).

El proyecto se apropia además del recurso a lo generacional que tiene lugar en el “Llamamiento...,” donde se alude a las “tres generaciones que hoy protagonizan la Revolución” (PCC, “¡Al IV Congreso del Partido!”): la histórica, la intermedia y la joven. A esta última correspondería asumir responsabilidades y responderse una serie de preguntas decisivas: “¿quiénes somos?, ¿de dónde procedemos?, ¿de quién somos deudores?, ¿de qué herencia tenemos que hacernos dignos?, ¿cuál debe ser nuestro aporte?” Paideia las responde también desde la afirmación de su responsabilidad y autonomía. El proyecto encarnaría lo que el “Llamamiento...” nomina “la intelectualidad artística y literaria,” que debería “perfeccionar la sociedad, fortalecer la conciencia histórica del pueblo, arraigar valores éticos y defender la cultura nacional y el socialismo.” En los análisis de los textos de Paideia que he venido realizando, se han visto las modulaciones que éste dio a tales encomiendas. “Declaración de principios...” y “Tesis de mayo” las continúan especificando.

“Declaración de principios del proyecto Paideia” se afirma explícitamente como una respuesta generacional a las interpelaciones del documento oficial del PCC, el cual es citado justo al inicio. Caracterizados a sí mismos, de la manera en que ya aparecía en documentos anteriores, como jóvenes escritores, artistas, críticos, investigadores y promotores de la cultura, sus autores subrayan su condición de “patriotas, revolucionarios y comunistas” como “única premisa y único límite irrenunciables en nuestra acción y nuestro pensamiento.” Afirman además al socialismo como “única alternativa a cualesquiera otros proyectos políticos, sociales y económicos,” vistos como peligros potenciales para “la independencia, la soberanía, la cultura, la identidad nacional y la existencia misma de nuestra Patria.” Se produce aquí una coincidencia entre Paideia y el discurso oficial del sistema político cubano, la cual cabría entender en primer lugar como el aseguramiento

por parte del proyecto de una garantía de legitimidad y de inclusión en una legalidad, pero no sólo como esto, sino también como convicciones “auténticas” de sus promotores; como manifestaciones de un *ethos* arraigado en su cosmovisión. Ante tal coincidencia, gana peso la pregunta sobre las causas del rechazo oficial de Paideia y de su aborto, las que he tratado de dilucidar hasta el momento en mis análisis anteriores.

Tal rechazo, como se ha visto, tiene que ver con el lugar autónomo al que aspiraba Paideia para su concreción y con la direccionalidad de sus propuestas. Se relaciona además con su carácter disruptivo y revisionista, el cual no está reñido con aquel marco de decibilidad común frecuentemente invocado, como podría parecer, pues este marco se asume como punto de partida para la producción de una serie de efectos de frontera (Laclau y Mouffe 154; 228) que forman parte de la estrategia de oposición del proyecto al orden institucional y al Estado (213). Parte esencial del trazado de esta frontera antagónica es la discusión, no sólo sobre conceptos e ideologemas centrales del discurso político revolucionario, sino sobre el derecho a su definición e instrumentalización.

Así, la idea de socialismo es discutida en “Declaración...”. Paideia afirma al socialismo como única alternativa política. Pasa a dirimir su significado en términos fundamentalmente emancipatorios, como ejercicio pleno de la dignidad humana; como abolición de la opresión, la desigualdad y la injusticia, y como superación de los dualismos que permitiría alcanzar al hombre “su verdadera condición humana.” Lo hace bajo la invocación intermitente de la figura de Martí y de su discurso, que cumplen así una función mediadora y legitimadora, además de servir como entidades de nivelación ideológica. Sin embargo, después de este curso coincidente en líneas generales con el habla oficial, el proyecto introduce un cuestionamiento acerca de la posibilidad de que esta “estrategia de liberación” se diluya en la “táctica del dominio,” y acerca de la

corrupción de los medios por los fines: signos de una racionalidad emancipatoria devenida política pragmática racionalizante. Se iguala además al socialismo con la Revolución, pero el significado de ésta también se pone en crisis; debe significar algo más que una conquista del poder por los “explotados”: debiera ser el ejercicio del poder mismo por parte de éstos, que se convertirían así en “sujetos de su propia historia.” Con ello se apunta al inmovilismo de una clase dirigente afianzada en los estamentos del gobierno y a la necesidad de un agenciamiento real para aquellos que puedan ejercer de otras maneras ese poder.

Paideia se afirma como parte de la “joven generación” que integra la división tripartita a la que alude el documento partidista. En efecto, esa generación debe responderse preguntas que tienen que ver con nociones centrales en el imaginario revolucionario: origen, deuda, herencia, aporte. Paideia está dispuesto a responderlas, arguye, pero desde un ejercicio de responsabilidad intelectual autónomo, consustancial a su empresa, que no reproduzca paternalismos. En estas indagaciones y respuestas está implicado el sentido mismo de la “Revolución,” cuya continuidad como proceso no estaría comprometida con “un simple traspaso de poder de una generación a otra,” sino con un “proceso dialéctico,” con una “verdad histórica” que debiera ser resultado de síntesis e integraciones.

Hay una voluntad sostenida por parte de Paideia por discutir desde la no contingencia algunas nociones que están implicadas raigalmente en el ejercicio de su empresa y en los dictámenes hechos por instancias externas sobre su viabilidad o legitimidad. Esta voluntad forma parte de su habla conceptual, pero también de su determinante arista pedagógica (o más específicamente propedéutica), pues no sólo habría que “educar” a los sujetos en materia de sociabilidad intelectual, sino también sobre las bases conceptuales que fundamentan un ejercicio democrático de la política y de la cultura. Por estas razones se encuentran en sus documentos, como este “Declaración...,”

disquisiciones sobre esas bases conceptuales, que conjugan un talante filosófico con la necesaria adecuación a las circunstancias cubanas.

Paideia apela a una idea de ética ajena a los intereses del “juego de la política” para definir su actuación grupal: una esencialidad ética cuyo valor no es coyuntural, propia de un proyecto estructurado y reflexivo que se presenta desde cierto carácter immaculado, pues “ningún principio justo podrá ser derrotado.” No aspira “a la victoria,” arguye Paideia; entendida como ganancia redituable que ofrece el juego de lo político, pues esa victoria ya se manifiesta en la actuación del proyecto a partir de principios éticos y de una fidelidad a sí mismo. Una autorrepresentación virtuosa se asienta aquí, junto a la creencia en la transparencia ética como garantía de fuerza moral, y como fuerza compensatoria ante los embates de la *Realpolitik*. No obstante, el proceder de Paideia es un proceder político, pues en él se manifiestan los que para Laclau son los requerimientos de lo político, “la constitución de fronteras antagónicas dentro de lo social y la convocatoria a nuevos sujetos de cambio social” (195), tal como se observa de múltiples maneras en sus documentos y en su actuación pública.

Esta actuación y estos documentos permiten detectar rasgos hegemónicos como seña de identidad de Paideia. Sus reclamos persistentes de una mayor (o total) autonomía e implicación en la política cultural por parte de los intelectuales, artistas, escritores e investigadores de la cultura, y su presentación como el proyecto totalizador que podría realizar estas posibilidades, iban más allá de las prácticas y de las funciones que el discurso oficial adjudicaba a esos agentes, con lo cual se producía ese momento de desajuste que según Laclau y Mouffe (163) es esencial a toda práctica hegemónica. Así, se advierten los efectos de la hegemonía que ellos señalan (163), surgidos a partir de un exceso de sentido resultante de una operación de desplazamiento metonímico. Paideia se significa a sí mismo como formación a través “de la negatividad, de la

división y del antagonismo,” constituyéndose en “horizonte totalizante” (165).

Se observa así esa “*plebs* [que] se percibe a sí misma como el *populus*, la parte como el todo” (Laclau 113); como la empresa que posibilitará la restauración de determinada plenitud de la comunidad ausente. Parte de esa plenitud radica en la restitución de un sentido de “Revolución” fracturado y de “encarnaciones” más auténticas de esa idea. Arguye Paideia que si no son escuchadas sus propuestas, si sus interpelaciones caen en la invisibilidad, aún cuando actúe guiado por esos principios virtuosos de transparencia ética y de fidelidad a sí mismo como proyecto, “la Revolución habremos comenzado a encarnarla nosotros mismos y ... a nosotros corresponderá continuarla” (“Declaración”). Una operación hegemónica sostiene esta asunción, mediante la cual “una diferencia particular asume la representación de una totalidad que la excede” (Laclau 97). La “unidad del proceder” se alcanza “cuando se actúa como totalidad,” dice el proyecto (“Declaración”). Tal actuación requiere la superación de dualismos por la que aboga Paideia, tales como política y cultura, o praxis y teoría.

En su respuesta directa a las preguntas sobre el origen, la deuda y la herencia, que según el “Llamamiento...” la generación joven debía hacerse, Paideia asume una perspectiva que renuncia al reduccionismo histórico y al determinismo ideológico: los horizontes vastos de determinación del origen y el legado se desencajan de los corsés que imponen los discursos de la Revolución, y de los paradigmas representativos que ellos promueven e inculcan. Paideia se muestra preparada “para asumir sus responsabilidades”, pero sus respuestas están lejos de ser una medida “de la eficacia de nuestra labor ideológica,” como se propone en el documento oficial (PCC, “¡Al IV Congreso del Partido!”). Un tono lezamiano anima esta proposición del proyecto: “¿Quiénes somos entonces? Somos una potencialidad en busca de su plenitud” (“Declaración”). Una convicción firme sobre la validez de la búsqueda constante de su perfil proyectivo, y no sobre la

seguridad de un horizonte suturado, se trasluce aquí: “¿De dónde procedemos? De una realidad que es a la vez presente, memoria y utopía. Toda la historia del mundo y ... la historia de nuestra patria es para nosotros un proceso continuo de relectura ... de dimensiones cada vez más amplias, de ahí que aún no hayamos terminado de proceder ... seguimos procediendo, o, con otras palabras, ser es proceder de algo que continúa siendo en nosotros y en nosotros alcanza una nueva dimensión.”

La deuda y la herencia invocadas remiten a un marco universalista, no limitado a sobredeterminaciones de índole nacionalista o política, en sentido estrecho: “¿De quién somos deudores? De todo aquello que nos compromete con la verdad como aprehensión, en el proceder, del sentido de la existencia. ¿De qué herencia tenemos que hacernos dignos? De toda herencia que nos descubra y nos ayude a comprendernos a nosotros mismos.”

Los paradigmas que se traen a colación, en aras de especificar el tono un tanto abstracto de estas respuestas, remiten al compromiso, lo sacrificial, la integridad ética, la vocación de servicio público, la creencia en una determinada misión emancipadora: Sócrates, Martí, Jesús, Ernesto Guevara. Con Sócrates, *Paideia* quiere especificar una visión de sí mismo, pues con su invocación se moviliza una imagen de “apóstol de la libertad moral, sustraído a todo dogma ... sin más gobierno que el de su propia persona y obediente solo a los dictados de la voz interior de su conciencia” (Jaeger II, 11). Además, la figura socrática remite a la *paideia* como la formación del hombre griego por su propio esfuerzo, como argumenta Jaeger (27); a la eticidad como centro de la educación, que es decir, al vínculo entre cultura espiritual y cultura moral (51). Una idea que, gracias a Sócrates, ha devenido central para nuestra cultura ética occidental: el concepto del dominio sobre nosotros mismos (que lleva implícito un nuevo concepto de la libertad); la conducta moral “como algo que brota del interior del individuo mismo, y no como el simple hecho de

someterse exteriormente a la ley” (58), es fundamental para comprender el *ethos* de Paideia. En el cruce entre esta idea socrática del dominio sobre sí mismo como imperativo ético de un sujeto libre y la aspiración a la práctica de una sociabilidad intelectual autónoma, se encuentra una de las marcas definitorias de Paideia. Además, el proyecto encuentra otra de sus marcas en una arista de la *paideia*, afín a Sócrates, como punto de resistencia invulnerable del sujeto frente a las amenazas del entorno; como su forma interior de vida, su patrimonio único interior (79).

Referencias a Martí se reparten por “Declaración...,” algunas en la forma más habitual de aparición del habla martiana en los discursos públicos en Cuba: la cita de sus frases, que adquieren así un aura de verbo autosuficiente, multivalente. Ya en “PAIDEIA V” aparece Martí como paradigma de resolución armoniosa de los conflictos inherentes a un ejercicio íntegro de la eticidad y de la libertad, y como ejemplo de igualamiento entre servicio público, compromiso interior, entrega a lo estético y a la acción. Esta misma imagen se retoma hacia el final de “Declaración...,” en el que se alude a él como “hombre uno y fiel a su unicidad,” pero sobre todo, su invocación se dirige a la apuesta por una posición conciliadora que atenúe el tono militarista y defensivo de los discursos políticos cubanos, aún más en medio de las inciertas circunstancias de la desintegración del bloque socialista. Justamente en el documento del PCC, se trae a colación a Martí como previsor del “fenómeno económico y político de la expansión neocolonial de Estados Unidos,” y como aquel que anticipa “que el sistema imperialista de ese país era nuestro enemigo verdadero” (PCC, “¡Al IV Congreso del Partido!”), dos aptitudes frecuentemente subrayadas como parte de la ideologización de Martí y de su instrumentalización para sostener ese discurso defensivo.

“Decoro,” “luz,” “libertad” (como “el derecho que todo hombre tiene a ser honesto, y a pensar y hablar sin hipocresía” [“Declaración”]), surgen en el texto de Paideia como emblemas de la independencia intelectual y de un programa de emancipación. Martí nutre la voluntad universalista

de Paideia. En un razonamiento encadenado, casi silogístico, el “Patria es humanidad” martiano conduce a la defensa de una cultura sin fronteras.

Lezama Lima y Martí se vinculan en el texto de Paideia para defender tanto esa cultura sin fronteras, como una lectura y un uso de la historia alejados del automatismo de las interpretaciones marxistas ortodoxas. Frente a éstas, que en su momento podían identificarse con el habla institucional y estatal cubana (un ejemplo de ella, citado por Paideia: “el Maestro ‘representa’ el ascenso revolucionario de los sectores más humildes de la sociedad cubana de finales de siglo [XIX]”), se apuesta por la razón poética que permite un conocimiento abierto de lo histórico. El otorgamiento a Martí por parte de Lezama Lima de una dimensión “egipcia”; la visión de Martí “dentro del ‘dios invisible’,” arguye Paideia, son ejemplos de “historia verdadera, aquella a la que solo tiene acceso la poesía, que es la única mirada que sabe descubrir lo cósmico en lo social.”

En *La expresión americana* (1957), Lezama Lima coloca a Martí en el centro de la “tradición de las ausencias posibles,” que “ha sido la gran tradición americana” (57); propone que hay que situar la muerte del escritor y político “dentro del Pachacámac incaico, del dios invisible.” Las palabras finales de los diarios martianos atraen a Lezama, quien en varios de sus ensayos alude a ellas desde el deslumbramiento. Esas palabras, dice en *La expresión...*, “nos recuerdan las precauciones, que se han de tomar por las moradas subterráneas según el *Libro de los muertos*. [Martí] Pide libros, pide jarros con hojas de higo. Ofrece alimentos ‘con una piedra en el pilón para los recién venidos’.”<sup>43</sup> La dimensión “egipcia” de Martí tiene que ver con “lo tanático de la

---

<sup>43</sup> En el segundo diario martiano, *De Cabo Haitiano a Dos Ríos* (conocido también como *Diario de campaña*), se lee como final: “Asan plátanos, y majan tasajo de vaca, con una piedra en el pilón, para los recién venidos. Está muy turbia el agua crecida del Contramaestre, -y me trae Valentín un jarro hervido en dulce, con hojas de higo” (Martí 243). Los vacíos propios de la escritura diarística martiana son refuncionalizados por Lezama, para otorgarle a Martí un papel más activo en estas figuraciones (él no “pide”, sino que le traen; él no “ofrece” los alimentos, sino que los demás los “asan” y los “majan”).

cultura egipcia” (*Las Eras* 47), que Lezama coloca como la segunda de sus eras imaginarias (aunque recordemos que Martí aparece centralmente como parte de la “última era imaginaria ... la posibilidad infinita, que entre nosotros la acompaña José Martí” [49]). Esa dimensión supone la indistinción entre la muerte y la vida, y por lo tanto, la sobrevida del muerto: “El egipcio se apegó tanto a un ideal y prefiguración tanáticos, que la muerte sigue el mismo curso que la vida. ... en la muerte se sigue un destino, la navegación no está cumplida” (*Las Eras* 81).<sup>44</sup>

Paideia siente con especial fuerza las interpelaciones hechas en el documento del PCC con relación a las “ciencias sociales y humanísticas” (“¡Al IV Congreso del Partido!”), sobre las que se afirma que deben llevar a cabo un “auténtico debate científico” e involucrarse activamente “en la investigación, el conocimiento y la transformación” de la realidad social. Lo siente de esta manera porque se asume como un proyecto que ha propuesto ya a esas alturas un programa de acción sustantivado sobre el que no ha obtenido respuesta institucional (o acerca del cual solo ha recibido rechazos), que quiere justamente involucrarse en la investigación y transformación de lo social desde la política cultural. Es a esto, sintéticamente, a lo que Paideia llama “cultura como saber participativo”, que implica además “la impulsión de un pensamiento humanista” (“Declaración”). Tal pensamiento, arguye, no es reducible ni a “lo científico” ni a “lo ideológico”; ambas reducciones asumirían el pensar como una actividad aséptica, o ya sobredeterminada por condicionantes que no se pueden sobrepasar o por “mixtificaciones sucesivas sin participación

---

<sup>44</sup> Una visión más agónica de esta dimensión de lo egipcio se puede leer en la correspondencia lezamiana, pues el muerto en vida participa de aquella indistinción, pero es alguien que vive en el dolor y la melancolía por los muertos en la muerte. Hablando de su padre, dice Lezama que “la vivencia de su muerte hizo vivir como muertos a su esposa y a sus hijos. Vivíamos en una dimensión egipcia, sabíamos que después de muertos seguiríamos viviendo, que teníamos que seguir cumpliendo y acercarnos a la energía solar” (*Como las cartas* 223). En 1961 escribe a su hermana Eloísa, describiéndole un estado de ánimo que según él comparten muchos cubanos en ese momento: “Si morimos es separarnos de todo lo nuestro, la separación de todos los nuestros es también morir. ... vivo en una dimensión egipcia: como viviente soy un muerto, pero como muerto soy un fantasma que golpeo. Ahora soy un fantasma que sólo paso algodinoso, golpeándome mis entrañas desechas. Soy un fantasma que ni paso, miro la puerta” (*Cartas a Eloísa* 54).

alguna en el mundo.” Lo que Paideia plantea aquí es su concepción del saber y del conocimiento, en contraposición a lo que por ello se entiende desde la oficialidad.

La noción de ideología expuesta por el proyecto asume la ofrecida por el sociólogo húngaro Karl Mannheim en su *Ideología y utopía...* (1936); un concepto total de ideología (cap. II, sec. 1) que abarca la de una época, la de una sociedad, o la de un grupo histórico-social concreto. Mannheim es citado para refrendar qué tipo de objetividad se puede esperar de las ciencias sociales; una que no excluya las valoraciones, sino que las verifique y las controle críticamente. Ideología, realidad, mundo, pensamiento, lo objetivo, son puestos en relación para reafirmar la idea de que el pensar no es aséptico; que es inevitablemente ideológico, pero no necesariamente positivista, y que ninguna pretendida objetividad puede borrar las implicaciones de la agencia del sujeto. Gramsci es citado como recordatorio de lo anterior, en tanto “objetivo significa humanamente objetivo” (“Declaración”).<sup>45</sup> Lo que el proyecto quiere reiterar es su postura acerca de superar “las antinomias de distinta razón” por medio de ese saber participativo, tal como había quedado expuesto ya en “PAIDEIA V”.

La última parte de esta “Declaración...” constituye una toma de postura del proyecto en asuntos de geopolítica internacional y de opciones políticas para la sociedad cubana. Se dibuja así una situación de crisis por el derrumbe del campo socialista, aguzada por una mayor polarización de las relaciones entre los países primer y tercermundistas. Se critican las que se denominan fuerzas “regresivas” o “anacrónicas” que hacen retroceder en Europa del Este lo que prometían ser procesos revisionistas pero constructivos como la *perestroika* o la *glásnost*. Las opciones que, según otros discursos políticos, equivaldrían a pluralismo y democratización (“multipartidismo” y

---

<sup>45</sup> La reflexión gramsciana se completa así: “Objective always means ‘humanly objective’ which can be held to correspond exactly to ‘historically subjective’: in other words, objective would mean ‘universal subjective’” (*Selection* 445).

“socialdemocracia,” respectivamente), no son necesariamente deseables para Cuba, sino aquellas a las que convoca el “Llamamiento...” del PCC, el cual es citado con más detenimiento en esta parte.

Todo esto hace confluír de manera estrecha el discurso de Paideia con el promovido por el gobierno cubano. Es la postura que completa el perfil del proyecto, junto a su carácter revisionista. Paideia se concibe a sí mismo dentro de (y quiere lograr) una legalidad institucional, un *oikos*, tal como lo entiende Georges Van Den Abbeele, un punto trascendental de referencia que organice y defina su “viaje” (XX). Recuérdese que *Oikos* era justamente el nombre pensado para la revista concebida como parte de las propuestas de trabajo en “PAIDEIA V.” Este punto de referencia podría estar garantizado, entre otras cosas, por las apelaciones a un marco de decibilidad común con los estamentos del gobierno. No propongo, al aludir a estas apelaciones hechas por Paideia, que éste hace gala de un pragmatismo político o de un cinismo disfrazado de convicciones ideológicas “auténticas”; de hecho, tal como he dicho más arriba, tal comunidad de visiones puede estar arraigada en el *ethos* del proyecto. A lo que me refiero es a los efectos que produce esta convergencia, y a la necesaria contrapartida que supone la vertiente antagónica de Paideia, para poder comprenderlo de manera más cabal.

Con frecuencia, como ocurre en este final de “Declaración de principios...,” la afirmación de una “esencial comunidad de objetivos” (que en este caso, se dice, “hoy une en la Revolución y por la Revolución a tres generaciones”), del “diálogo y la acción mancomunados,” funciona como la antesala para subrayar la necesidad de naturalizar la diferencia y el antagonismo en un contexto como el cubano, en el que la construcción de lo político por parte del Estado y del gobierno pasa por la eliminación de lo antagónico en aras de tornar a la sociedad completamente transparente, controlar todo el tejido de la sociabilidad y establecer un cierre que garantice la unidad (Laclau y

Mouffe 211): una tentativa por “querer sobrepasar el carácter constitutivo del antagonismo y negar la pluralidad para restaurar la unidad” (212). Comprender que la diferencia es inevitable garantizará, arguye Paideia con imágenes de psicodrama generacional, que “la Revolución Cubana siga siendo revolución y siga siendo cubana sin devorar a sus propios hijos y sin parricidios orfandadores” (“Declaración”). Con un tono algo mesiánico que informa el repertorio moderno e ilustrado del habla del proyecto, se afirma que este es “el gran aporte que hoy Cuba puede hacerle al mundo en su larga marcha hacia el reino de la libertad,” y más específicamente, el aporte que Paideia quiere ofrecer y realizar.

“Tesis de mayo” es el otro texto que Paideia elabora en 1990, y que también puede verse como respuesta al “Llamamiento al IV Congreso del Partido Comunista de Cuba.” Fue entregado en agosto de este año a las autoridades políticas y culturales, y a escritores, artistas, intelectuales y otros profesionales, acompañado de una “Carta explicativa para la distribución de Tesis de mayo” (ver nota 2 de “Tesis”), firmada por los que vendrían a ser los últimos integrantes del proyecto (José Luis Camacho, Luis Felipe Calvo, Jorge Ferrer, Julio Fowler, Ernesto Hernández Busto, Reinaldo López, Omar Pérez y Rolando Prats). “Tesis...” es un complemento de la “Declaración...,” aunque supone una toma de postura más explícita con respecto al documento del PCC, pues su segunda parte consta de cinco proposiciones con las cuales se pretende responder a la convocatoria de la dirigencia del país. Ambos, “Declaración de principios...” y “Tesis de mayo,” constituyen la radicalización antagónica de Paideia y la irrupción plena de su discurso en el debate sobre la cultura, la sociedad, el Estado y la política del cual el proyecto quiere formar parte como participante autónomo.<sup>46</sup> Son intervenciones públicas de Paideia que proponen, en principio, una

---

<sup>46</sup> Bobes señala que las “Tesis de mayo” de Paideia son una “obvia referencia” a las Tesis de Abril (1917) de Lenin, pero no desarrolla la sugerencia. Arguye que al elaborar este documento, el proyecto “se convirtió en un movimiento político” (nota 44, 209). Tal deslinde entre un Paideia no político y otro que propiamente lo es resulta un tanto inoperante, pues desde “PAIDEIA V” se pueden observar fuertes vectores de una

interlocución con el Estado (las invocaciones al diálogo son frecuentes en todos sus textos), pero que terminan colocándose en una dimensión de interpelación, de la cual es inseparable como proyecto a causa de sus cuestionamientos y revisiones, y que persigue la creación de nuevas subjetividades políticas.<sup>47</sup> No se trata de que, por ejemplo, la introducción de “PAIDEIA V” no participe de estas posturas. Como decía al comentarla, es un texto de gran potencial disruptivo, sólo que los textos de 1990 amplían la perspectiva crítica, de manera más sostenida, a otros asuntos que van más allá de la política cultural propiamente dicha. De cualquier manera, entre la introducción de “PAIDEIA V” (octubre de 1989) y “Declaración de principios...” y “Tesis de mayo” (1990) sólo median ocho meses; se deben abordar como parte de un continuo de discursos que dialogan entre sí.

Es de notar que a la altura de mayo de 1990 ya ha transcurrido más de un año desde que Paideia comenzara sus actividades en el Centro “Alejo Carpentier”. Con este recordatorio comienza “Tesis de mayo,” y con la explícita autocalificación del proyecto como “inconcluso,” pues su efímera “praxis institucional” duró seis meses, y las propuestas contenidas en “PAIDEIA V” y los demás textos no habían tenido respuesta. Se recuerdan las dos direcciones de trabajo que formaron parte de esa praxis, los talleres *Poiesis* y *Logos*, y uno de los propósitos principales que los animaban, así como al proyecto en su integridad: la “crítica radical” de conceptos como creador, público, arte, ciencia, teoría, práctica. Paideia tiene plena conciencia de sus distintos

---

interpelación y una toma de postura que pueden calificarse como políticas. Además, la yuxtaposición de ambas dimensiones, cultural y política, es parte esencial de las señas de identidad de Paideia desde sus inicios. Lo que sí es cierto es que “Declaración de principios...” y “Tesis de mayo” amplían el rango de intervención del proyecto con respecto a documentos previos.

<sup>47</sup> Aquí reconstruyo una reflexión de Rojas (*La máquina* 215) acerca de las intervenciones como intelectuales públicos de algunos escritores cubanos, para contrastarlas con las particularidades de Paideia: “son intervenciones públicas que no parten de la interlocución sino de la interpelación y que, sin seguir ningún protocolo mediador, buscan constituir nuevas subjetividades políticas.”

avatares, aun cuando hayan tenido lugar en tan corto espacio de tiempo. Esas actividades en el “Carpentier” transcurrieron, se arguye, como parte de un “estado práctico” no fundamentado teóricamente, que no aspiraba a acciones a largo plazo, y cuya realización no era resultado de un sistema promovido por un grupo organizado, sino un “lugar de encuentro” de personas e ideas. No es del todo exacto lo anterior, porque textos como “PAIDEIA. Proyecto general de acción cultural” (de diciembre de 1988) y “¿Qué es el proyecto PAIDEIA?” (de febrero de 1989), aunque no difundidos públicamente, contienen muy resumidamente los puntos principales de la empresa de Paideia, y por lo tanto son estadios previos de lo que se desarrollaría en los textos siguientes.

Como parte de este recuento mínimo en la primera parte, antes de pasar a enunciar el cuerpo central de las tesis del texto, Paideia remite una vez más a su relación con las instituciones. Insertarse en ellas era la única forma de lograr sus objetivos, argumenta. No se planteaba la necesidad de constituirse en “grupo independiente de acción cultural,” sino como un equipo que trabajaría de común acuerdo con esas instituciones. ¿No era esto necesario al proyecto, de acuerdo a sus características, o era la consecuencia de una limitación propia del contexto político y cultural cubano? La “estrategia de construcción” de Paideia estuvo coartada por los límites estructurales establecidos por otras lógicas (Laclau y Mouffe 214), como la del Estado o las propias instituciones (una distinción que se vuelve prácticamente inoperante en el contexto donde se inserta el proyecto). El conjunto de las propuestas de éste para la organización de una zona de lo social primariamente vinculada a la cultura, la reconstitución positiva del tejido social que está explícitamente planteada en sus documentos programáticos, van de la mano con una negatividad propia de la “lógica democrática” que anima a Paideia de manera fundamental; con los momentos subversivos de sus demandas negativas que ya he analizado con anterioridad y que también se presentan en “Tesis de mayo” (Laclau y Mouffe 212-3).

El propio proyecto reconoce seguidamente que dentro de las causas de no haberse consumado está ese carácter cuestionador, que ha traído como consecuencia el ser caracterizado como un proyecto “políticamente inadmisibile” y perder toda cobertura institucional (“Tesis”). Sus propuestas y su oferta de interlocución han sido rechazadas sin argumentos; procesadas sin apelación por una lógica institucional que no admite la diferencia ni el antagonismo, aun cuando los agentes que los sostienen invoquen como marco general de inscripción y como condición “la propia revolución.”

Paideia muestra una inteligente resistencia cuando se trata de autocalificarse en términos de “independiente,” “marginal” o “alternativo.” Sabe que estos atributos están cargados de negatividad en la axiología sobre las dinámicas de sociabilidad intelectual y de otros tipos en Cuba a inicios de los años noventa. Una exhibición heroica de tales calificativos estaría respondiendo positivamente a las lógicas punitivas institucionales, prestas a atribuirlos para colocar las prácticas cuestionadoras en una escala de permisividad, con lo que se garantizaría la captura y la sujeción en esas redes. Paideia tiene que lidiar con tales “forcejeos”, no sólo conceptuales, porque el marco de actuación al que aspira es lo institucional. De manera que elude esas caracterizaciones; rechaza que la cultura y la sociedad se dividan en “oficial” y “marginal”, y afirma que su perfil solo podrá dilucidarse a partir de su “contribución concreta.” Lo que le interesa, sobre todo, es comenzar a responder “a una lógica cultural de naturaleza emancipadora.”

Con igual mezcla de rechazo y cautela reacciona ante la cuestión de la representatividad como proyecto. La “pregunta previsible de ¿a quién representa PAIDEIA?” se origina por los mismos deseos institucionales de captura y sujeción vinculados a la cuestión de lo marginal o lo alternativo. Una vez establecida la correspondencia entre el lugar de un proyecto con respecto a la legalidad institucional y un estrato social o un grupo de agentes fácilmente enmarcable, la punición de la

empresa se hace más expedita. Esta elusión a afirmar una representatividad legible cómodamente no sólo forma parte de la táctica de Paideia para lidiar con los mecanismos de captura institucionales, sino que es consustancial a la lógica democrática que he mencionado antes, pues el proyecto albergó de manera potencial un “desplazamiento equivalencial del imaginario igualitario a relaciones sociales” más amplias (Laclau y Mouffe 212) que las establecidas entre los intelectuales, los artistas y el Estado. En qué medida este desplazamiento fue posible, o si fue efectivo, es algo a lo que me referiré hacia el final de este capítulo.

Las “cinco tesis a propósito del Llamamiento al IV Congreso” (segunda parte de “Tesis de mayo”) concentran un grupo de cuestiones muy relevantes, complementarias de todo lo expuesto en documentos anteriores. La primera de estas tesis nos habla de la postura de Paideia ante la caída del bloque socialista en Europa del Este, y de manera más general, ante lo que llama la “crisis de legitimación” del “movimiento revolucionario.”<sup>48</sup> Con una precisión calificativa que no se encontrará en los discursos oficiales, Paideia afirma que algunos “sistemas totalitarios... en nombre del marxismo leninismo” dieron al traste con el proyecto marxista de emancipación. Se trata de buscar alternativas ante tal desmantelamiento y ante los totalitarismos: el “real ejercicio del poder por los sujetos emancipatorios,” al que se ha aludido en otros textos, se presenta como la restauración esencial. El proyecto lleva a cabo, de la manera concisa pero contundente que informa estas tesis, una crítica del Estado (ya presente en “PAIDEIA V”), en aras de clarificar la raíz común de los problemas que comparten los sistemas fallidos de Europa del Este y el sistema cubano. Pocos discursos del momento ofrecen una crítica de la entidad Estado en el contexto cubano como este de Paideia, aun cuando lo hace sintéticamente. Para aquilatar mejor el peso de

---

<sup>48</sup> Debe tenerse en cuenta que algunos integrantes del proyecto habían regresado de la extinta URSS, por lo que habían vivido de primera mano “el desmontaje de la feroz máquina del socialismo real,” tal como comenta Jorge Ferrer, uno de los que estuvieron allí, además de Ernesto Hernández Busto.

esta crítica, cabe pensar en que, como argumenta Rojas (*La máquina*), una reflexión en el contexto cubano sobre las posibilidades de transformación del socialismo en “una democracia soberana y equitativa,” tal como pretende convocar Paideia con sus “Tesis de mayo,” tiene que “colocar al Estado en el centro de sus interrogaciones críticas,” porque éste se presenta a sí mismo (legitimado por la propia Constitución), como el “centro de la subjetivación política” (186-7).

Para Paideia, el problema común del sistema cubano y de los sistemas ex-socialistas radica en un Estado burocratizado que “ha sustituido la dictadura del sujeto emancipatorio por el gobierno de los representantes de aquél,” lo que ha causado “la subordinación de la política a una lógica instrumental más que emancipadora” (“Tesis”). Resuenan aquí ecos de la postura de la Escuela de Frankfurt y su crítica de la razón manipulativa e instrumental, y de la reducción de las interacciones a relaciones de poder (Jay 438). De igual manera, la crítica de Paideia a la reducción del marxismo a una “ideología de corte teleológico” y a su reconversión “teológica” (“Tesis”) (es decir, a su asunción como sistema filosófico del que se derivan *per se* modelos económicos y políticos inamovibles, que deben guardar perfecta correspondencia con el sistema), reducción que borra su potencia crítica, está en consonancia con la negativa de la Teoría Crítica frankfurtiana a considerar el marxismo como un cuerpo cerrado de verdades heredadas (Jay 410).

Otro proyecto de emancipación se hace necesario, arguye Paideia. Uno que tenga como puntos de partida “una crítica marxista de los marxismos,” la superación de las deformaciones intrínsecas de los socialismos históricos y “la más amplia democratización de la vida social” (“Tesis”). No sólo vuelve a converger aquí el proyecto con el perfil general de la Escuela de Frankfurt, sino que lo hace también con lo que ya estaba siendo desde mediados de los años 80 parte esencial de las corrientes postmarxistas: el cuestionamiento del “control aspect of Marxism (particularly exercised at party level,” “the deification of Marx, and the subordination of the individual to the

system,” y una centralidad del pluralismo, la diferencia, y el escepticismo hacia la autoridad (Sim, *An Intellectual* 3).<sup>49</sup> Hay que colocarse, dice el proyecto, en la perspectiva de “un pensamiento revolucionario (y, por tanto, crítico) de carácter abierto” (“Tesis”).

La crítica del Estado que realiza Paideia se completa en la segunda tesis con un cuestionamiento frontal de la institución del Partido único, que hace especialmente revulsivo este texto. En el “Llamamiento al IV Congreso...” abundan las autocalificaciones del Partido Comunista, convocante de las discusiones previas al congreso. Son las mismas que históricamente han servido para caracterizar esta entidad en el discurso de la Revolución. Es el que “orienta el ritmo y la frecuencia de las transformaciones ... en apretada y vital unión con las masas” y en “permanente contacto” con ellas; es el partido “de la Revolución ... del socialismo y ... de la nación cubana” (PCC, “¡Al IV Congreso del Partido!”), según una arraigada imagen que reproduce la identificación entre Estado, Nación, Revolución, pueblo y gobierno (Rojas, *Motivos* 35). Es un partido “de vanguardia,” fundido con el pueblo “en un solo corazón” (PCC, “¡Al IV Congreso del Partido!”). Pero para Paideia la necesaria democratización de la vida social cubana tiene como condición la revisión de la entidad del Partido único. Esta autodenominada “vanguardia” política ha degenerado en centro “de dominación;” en “un dispositivo inamovible de orientación y control ideológicos” que se arroga la representación de determinada “conciencia histórica,” pues hace de aquella unidad entre él y “el pueblo” un emblema incuestionable. Por el contrario, “la vanguardia política deberá participar de la vanguardia epistemológica,” reclama el proyecto (“Tesis”).

Una crítica del Estado supone una crítica del Partido; ambas son instancias que limitan “las

---

<sup>49</sup> Sin embargo, sería inadecuado caracterizar a Paideia como enteramente coincidente con la perspectiva postmarxista, pues no llegó a asumir una postura de cuestionamiento de la concepción materialista de la historia, ni del método dialéctico, ni del capitalismo o de las clases políticas como grandes narrativas en el desarrollo de las sociedades modernas, como sí puede encontrarse en esa perspectiva, tal como argumenta Paul Reynolds (260).

soberanías y sociabilidades posibles” en Cuba (Rojas, *La máquina* 192). Porque el Partido detenta el poder del Estado, debe devenir en cambio “instancia abierta y mediadora entre la sociedad civil y la sociedad política” (“Tesis”). Una diferencia esencial debiera regir el funcionamiento de la entidad Partido y del proceso englobante en el cual se inscribe, Revolución: “no deben ser instituciones y sí funciones históricas,” dice Paideia, que así entiende lo institucional como el anquilosamiento burocrático y el usufructo de una razón instrumental por parte de unos estamentos que reproducen la violencia simbólica y factual de la identificación antes aludida.

La tercera tesis se dedica a lidiar resumidamente con lo que Paideia ve como una tensión: la “dimensión anti-imperialista” de la “praxis social” de la que forma parte, una dimensión con la cual se identifica como proyecto, y la condición de Cuba como país occidental. Cuando explica las bases de este anti-imperialismo, Paideia coincide en alguna medida con la postura del discurso oficial, aunque la presentación de sus argumentos lo coloca en la órbita de una crítica de izquierda más global al “neoliberalismo económico y el conservadurismo político” que promueven los Estados Unidos y “el Occidente tecnocrático,” con vistas “a perpetuar la condición marginal del Tercer Mundo.” En los discursos del gobierno cubano circulantes hasta ese momento, el imperialismo (que pocas veces aparece así a secas, sino adjetivado con “yanqui”) identifica a Estados Unidos como la figura del archienemigo, y las referencias a él están signadas por un tono defensivo de Guerra Fría, que por mucho tiempo ha marcado la política exterior de Cuba hacia este país. En el propio “Llamamiento...” abunda este discurso (no hay que perder de vista que “Tesis de mayo” es en la mayoría de sus momentos un diálogo directo con este documento del PCC). Así, se hace referencia a “la soberbia y la prepotencia del imperialismo yanqui,” y se deja clara la postura de confrontación del gobierno y la caracterización casi abyecta del oponente, con un lenguaje inusitadamente poético para este tipo de texto: “Lo que piensen y digan los cabecillas

del imperialismo y sus ideólogos sobre nuestro país ... nos importa un bledo. Carecen por completo de moral para juzgar al socialismo. Las meretrices no pueden presumir ni hablar como vírgenes vestales” (PCC, “¡Al IV Congreso del Partido!”).

Pero el enemigo no sólo es externo. Su configuración discursiva ha contado con una contrapartida interna: “los elementos contrarrevolucionarios y antisociales que integran su raquílica cantera,” los enemigos internos. Una caracterización como esta, adjudicada a las empresas de sociabilidad, intelectual o de otro tipo; a iniciativas de independencia o autonomía, ha conllevado en Cuba la invisibilización pública y la muerte civil, o lo que es peor, la condena legal, como lo recuerda el documento del PCC: “servir en esta hora como peles del imperialismo equivale a convertirse en los mayores traidores de la historia de Cuba, y ... en esa condición los considerarán la ley y el pueblo.” Lo que le preocupa a Paideia es que la oposición por parte del sistema político cubano al de Estados Unidos, y todo el imaginario y la retórica que constituyen el “anti-imperialismo” cubano, se puedan funcionalizar y hacer extensibles a otras coordenadas y objetos, de manera que sirvan para bloquear dinámicas culturales. De ahí su insistencia en que es necesario distinguir la defensa de corte nacionalista de los derechos del país, los intereses de su desarrollo, y el desenvolvimiento de su cultura. La cultura cubana, defiende el proyecto, ha estado “permanentemente abierta a la posibilidad de nuevas diferenciaciones tanto como de nuevas síntesis, pero en la órbita de Occidente” (“Tesis”). Hacer valer esta condición dialogante y universalista es interés central de Paideia.

Como también lo es exponer algunos parámetros en cuanto a la definición de cultura que guían sus propuestas, tal como ha hecho en sus textos programáticos. La cuarta tesis se concentra en esta exposición. El concepto global de cultura que defiende Paideia subraya, antes que su papel reproductivo de las relaciones sociales, su función como “mecanismo o espacio de transformación

de la sociedad,” en sintonía con el perfil intervencionista del proyecto y con una visión propia de la Escuela de Frankfurt, la cual se opone a considerar la cultura como un ámbito aparte de lo social, y en cambio enfatiza su interrelación (Jay 290-91). Paideia llama a la “superación de toda instancia legislativa en el terreno de la cultura,” de acuerdo a la distinción entre componentes normativos y legislativos de la cultura (“Tesis”). Si los primeros le son consustanciales a ésta, los segundos son resultado de la “absolutización de normas.” Un estado “utópico” de la cultura sería aquel en que las normas operaran como tesis y no como ley. A pesar del talante universalista de estas proposiciones, la estrecha vinculación que guardan con el contexto cubano tiene un peso determinante en su enunciación. A lo que apunta Paideia es a la reconversión de la política de dirigismo cultural propia de la institucionalidad cubana en una política de democratización cultural (Coelho 246-7), en la que tengan cabida empresas más autónomas y formas de autogestión de las iniciativas culturales.

El proyecto califica de “actual estado de pseudocultura” el panorama al cual se enfrentarían estas iniciativas (“Tesis”). El vencimiento de tal estado supone una “crítica radical de la cultura contemporánea como cultura de masas.” De nuevo se coloca Paideia en la órbita de ideas de la teoría crítica frankfurtiana. Aunque no explicitados aquí, los valores que la teoría crítica le otorgaba a la cultura de masas y el cuestionamiento que realizó de ésta, como una de sus vertientes filosóficas fundamentales, son compartidos por el proyecto. Es posible una contrastación entre los dictámenes de la Escuela y algunas condicionantes del contexto cubano. Por ejemplo, la idea de que la cultura de masas erradica el elemento negativo determinante para un arte político, y con ello la visión de una sociedad otra, la promesa de una felicidad futura (Jay 295); la cultura de masas como origen del totalitarismo político (356) y como fuente de reificación (364); la manipulación como su norma, antes que la necesaria libre elección (386). Además, tal visión negativa de la

cultura masificada remite a un trabajo de la dominación que aniquila la individualidad. Esta visión resiste el lenguaje instrumental e ideológico que produce la cultura de masas (424), y se pronuncia contra la repetición del *statu quo* que ella promueve, según este punto de vista. La crítica de la cultura de masas supondría para Paideia, en el contexto de la realización de su proyecto, la promoción de “la interacción comunicativa de los estratos sociales” y de su acceso a “los dispositivos de legitimación de saber,” antes que “un proyecto pedagógico de ‘ilustración’” (“Tesis”). Con ello se favorece una política de democratización cultural antes que cualquier forma de dirigismo o de paternalismo cultural (Coelho 235), las cuales reproducirían una postura estatal.

Si la democratización de la vida social exige una revisión de las funciones y estructura de los órganos del poder político y del Partido único, por su parte la democratización de la cultura adquiere sus modulaciones específicas. Entre ellas, la realización de la cultura a partir de lo que Paideia llama “pluralidad de saberes participativos” (“Tesis”), los cuales no deberán basarse en relaciones de dominación. Además, debería promoverse la “interacción comunicativa” propia de las relaciones sociales que formarían parte del acceso a la cultura como una interacción horizontal. Los “procesos de adquisición de saberes” propiciarían la formación de “nuevos sujetos de emancipación” alejados de patrones reproductivos y la superación de la “racionalidad política instrumental” debería preservarse mediante el control de los comportamientos sociales, como ya se había expuesto en otro momento anterior del texto.

Estas “Tesis de mayo” concluyen con el subrayado de la crítica al Partido que se enunciaba en momentos anteriores. La autoinstitución del Partido como única y última “instancia crítica” lleva aparejada la negación de esta función crítica a la intelectualidad. El Partido imposibilita que la sociedad civil participe de la sociedad política (distinción de corte gramsciano [Gramsci, *Selections* 268]), y que el pensamiento político “sea realmente un pensamiento comunitario,” el

cual es la garantía de que la política no se articule a partir de una racionalidad instrumental. Paideia hace valer su pertenencia a lo que llama “intelectualidad cubana de los 80” (entrecomillado en el texto). No es tan importante el hecho de que con esta alusión queda cuestionado sesgadamente el argumento del proyecto sobre su no representatividad, como que Paideia critica la obstaculización del poder político de la “praxis social” que esa intelectualidad quiere llevar a cabo, y su confinamiento por parte de ese poder institucional a los “espacios experimentales”: una manera de coartar esa praxis mediante una autonomía de efectos negativos que neutraliza su capacidad disruptiva. Curiosamente, en “PAIDEIA V” el proyecto declaraba que quería convertirse en un “espacio experimental,” con lo que disonaba de la postura de Castillo de la Fuerza, que rechazaba esa denominación por percibirla como neutralizadora. Aquí en las “Tesis...” se rectifica esto de alguna manera, pues Paideia ha comprobado que ese confinamiento conceptual es inoperante y negativo.

#### **2.4 Reflexiones finales. Lo hegemónico en Paideia.**

Quisiera retomar algunos aspectos clave de mis análisis anteriores e incidir más en otros de manera resumida. Los documentos que acabo de comentar, “Declaración de principios...” y “Tesis de mayo,” forman parte de las intervenciones públicas de Paideia en un debate que iba más allá de la política cultural. El proyecto quiere irrumpir plenamente en ese debate como interlocutor autónomo, y acaba desarrollando una aguda interpelación al Estado y el gobierno sobre la cultura, la sociedad, la política, la ideología. “PAIDEIA V,” de fecha anterior, es un texto programático, que ya ensaya la “lógica democrática,” central en aquellos dos documentos. Como se ha visto con anterioridad, de febrero a julio de 1989 Paideia desarrolló su corta “praxis institucional.” En octubre de ese año tiene a punto su programa, después de sucesivas versiones, con la intención de

someterlo a discusión y aceptación por las instituciones. Pretende reunirse con las instancias del gobierno; envía cartas a funcionarios de los más altos estamentos. Sigue planificando ramificaciones de su programa de política cultural (coloquios, revistas, talleres). Recibe a cambio el rechazo, la hostilidad, la ignorancia y la penalización. Produce “Declaración...” y “Tesis de mayo” buscando una interlocución; apropiándose del llamado a debate por parte de esas mismas instancias oficiales que lo rechazaron. Sus energías de “proyecto” (con la carga de futuridad moderna que contiene esta noción, de meta fijada y perseguida, de racionalidad alimentada en la búsqueda de una sociabilidad intelectual autónoma) son reconvertidas, a su pesar, en los valores policiales de un “caso” administrado con la lógica punitiva del Estado cubano.

A pesar de su corta vida, Paideia, tal como afirma Idalia Morejón (“Arqueología”), forma parte de “las contadas tentativas de reestructuración y de autonomía intelectual del campo cultural-político cubano” desde 1959. Fue un proyecto inconcluso, cuyo ímpetu fue abortado. En este sentido, es pertinente la caracterización de Paideia y de otras empresas culturales de finales de los años 80 en Cuba que propone Bobes, siguiendo a Francesco Alberoni, como “Estado naciente ... forma[s] emergente[s] de acción colectiva,” en la medida en que frente al “Estado institucional ... desafiaron y cuestionaron las formas de participación y solidaridad impuestas por el discurso del poder,” “crearon modalidades alternativas ... y nuevas formas de colectivismo” (210). Sin embargo, creo que no es adecuado negarle a Paideia su carácter de proyecto, como hace Bobes en su apropiación de la terminología de Alberoni (211), pues, aunque no pudo lograr su institucionalización, sí tuvo un plan y una organización para modificar el orden de cosas existente con respecto a la política cultural y a la relación intelectuales-Estado en Cuba, como he mostrado durante todo este capítulo.

Paideia es un objeto complejo, de múltiples aristas. En él convergen variedad de paradigmas

filosóficos, como ha sido analizado aquí. Varias tensiones lo marcan como proyecto. Tenerlas en cuenta es acercarse un poco más a su perfil, no para llegar a una resolución positiva de las contradicciones, sino para ponerlas a actuar como parte de este entendimiento. Una zona central de Paideia se afilia al paradigma ilustrado de la modernidad, que tiene sobre él una ascendencia fundamental. Me he referido antes a la restitución y el incremento de una racionalidad emancipatoria que persigue el proyecto, ligada al ejercicio crítico intelectual, teniendo como base una empresa educativa de los creadores, críticos y consumidores de los productos de la cultura. Esto conduciría, en una teleología de aristas modernizadoras, a “la gradual reeducación, recaracterización y redistribución de los sujetos de la cultura,” como se afirma en “PAIDEIA V.”

No obstante, las vías de concreción de esta empresa adquieren en Paideia una deriva postmoderna. Rojas (“Memorias”) afirma que el proyecto puede ser asumido hoy como “el único esfuerzo de introducir en Cuba una política cultural postmoderna.” La política cultural de Paideia se inscribe en lo posmoderno en tanto remite a un desgaste de la figura de la institución, que es propio de los años 80, afirma Teixeira Coelho (249). Afirma el estudioso que en esos años se buscó un acomodo con la institución pero sin esperar de ella la solución a los problemas. El compromiso con lo institucional se mostraría en la identificación de los nichos para la localización de las prácticas autónomas. Se busca enfriar o rechazar las dinámicas que delegaban la representación y las funciones organizativas al Estado (250) –en el caso de Cuba, más que de una delegación, cabría hablar de una arrogación inconsulta de la representación por parte del Estado, que es lo que proyectos como Paideia persiguen remodelar, mediante la restitución de una autonomía y el desplazamiento del “dirigismo cultural” (250).

Como se ha visto, Paideia propone un vaciado funcional de las instituciones culturales cubanas mediante su sobredimensionamiento “espacial” como contenedoras de prácticas autónomas. El

proyecto no obvió que, como afirma Iván de la Nuez (“Más acá”), la institución cultural cubana responde a una estructura política de centralización “que desconoce la alteridad y acostumbra a asumir la diferencia cultural más extensa y conflictiva en un mismo centro y con una reducida escala de criterios.” Quizá no tuvo en cuenta lo suficiente las implicaciones de algo que señala Rolando Prats (“Fragmentos”), uno de los principales promotores del proyecto, en un texto que rememora a Paideia: que en Cuba “lo que escaseaba no era el *espacio* de la cultura sino su *tiempo*, es decir, sus usos” (énfasis en original). En todo caso, la relación de Paideia con la institución pudiera verse como una tentativa de llevar al límite las condiciones de posibilidad de un proyecto de su naturaleza, y con ello, señalar las restricciones del campo cultural cubano.

Además, hay otro factor determinante en cuanto a la deriva postmoderna de Paideia. Un factor que no necesariamente se encuentra explícito en los documentos del proyecto que he analizado, sino que es posible reconstruir como parte de su visión sobre el poder, la cual se afilia al postestructuralismo. Algunos de los principales promotores del proyecto, como Ernesto Hernández Busto (“Recuerdos”), se han referido al arsenal conceptual sobre el poder que proveía la sociología y la filosofía postestructuralista en la Cuba de finales de los años 80 y principios de los 90, sobre todo a partir de Michel Foucault, quien era muy leído por algunos de los involucrados en Paideia. Buena parte de su obra, concentrada en las relaciones entre poder, Estado y saber, se hacía especialmente atractiva para los “intelectuales emergentes” que se proponían reconstruir determinadas redes de sociabilidad: “el discurso posmoderno vino a ocupar el lugar de un pensamiento disidente que razonara el cambio de gobierno,” propone Hernández Busto. Las “estrategias del saber” deberían garantizar la realización de lo político, y “la acción de algunos micropoderes conseguiría burlar ... la realidad totalitaria y los gastados trucos de la democracia representativa.”

Una especie de “mala lectura” guiaría entonces la visión de los intelectuales jóvenes sobre las características del poder al que se enfrentaban en Cuba, como si ese poder encarnara todo aquello a partir de lo cual Foucault proponía que no se debía conceptualizarlo. El poder en Cuba sí se dejaba sentir primariamente como “a group of institutions and mechanisms that ensure the subservience of the citizens of a given state” y como “a general system of domination exerted by one group over another” (*The History* 92). Unas dinámicas particulares permitían enmarcar como características esenciales lo que para Foucault eran trazas accidentales del poder, en un contexto que ofrecía muestras y consecuencias de esta centralidad, como supieron muy pronto los protagonistas de Paideia. Esas formas del poder que Foucault veía como terminales (92) podían estar “al inicio” de cualquier empresa de autonomía intelectual como aquello a lo que había que resistir. Sin dudas eran muy atractivas ideas como la de que el poder no se posee sino que se ejerce; que viene desde abajo, constituyendo su microfísica (94); que es al mismo tiempo intencional y no subjetivo; que no se debe localizar primariamente en el Estado y sí en microeventos, y así observarlo desde sus efectos locales y periféricos, pero la adecuación de estas ideas a las contingencias cubanas se hacía imperativa.

Es así que Paideia encarna cierto desfásaje, una condición contemporánea (en el sentido que le otorga Giorgio Agamben [“¿Qué es lo contemporáneo?”]) que a la larga resultaría nefasta para sus protagonistas. Este “anacronismo” tiene que ver con la asunción de un punto de vista postestructuralista sobre un poder que hacía galas de sus derivas “modernas”. Tal condición se vincula al mismo tiempo al “desfásaje” de Paideia sobre el que ironiza Jorge Ferrer (uno de los principales implicados en el proyecto) en su texto memorialístico, “Una escaramuza en las líneas de la Guerra Fría (ya finalizada esta)”: unos jóvenes empeñados en profundizar la *perestroika* y la *glásnost* en el contexto insular, cuando ya era noticia de ayer en los derrumbados escenarios de la

Europa del Este. Esto es, a fin de cuentas, parte de la complejidad de Paideia.

También es parte de esta complejidad lo que he venido tratando como la potencialidad de un perfil hegemónico en Paideia. He propuesto que el proyecto produce una serie de efectos de frontera en su oposición al orden institucional cubano (Laclau y Mouffe 154; 213). Esta frontera se traza primariamente a partir de la discusión acerca de la definición de algunos significantes flotantes como “Revolución”, “cultura”, “intelectual”, “lo cubano” u “hombre nuevo” (Laclau 166-7). Las demandas de Paideia en cuanto a política cultural, a la relación intelectuales y Estado, al sistema político e institucional cubano, son constitutivamente heterogéneas; rompen con la “lógica situacional” del estado de cosas existente en Cuba a finales de los años 80, por lo que son demandas políticas (Laclau 288).

El proyecto se constituye en “horizonte totalizante” (Laclau y Mouffe 165) que puede restituir mediante sus acciones un sentido de “Revolución” fracturado. Sin embargo, no hay que perder de vista la tensión que se establece entre la búsqueda por parte de Paideia de una legalidad institucional y el despliegue de este vector radical de discusión. Esta tensión es uno de los factores que van a determinar que Paideia no radicalice sus demandas democráticas en demandas populares (Laclau 99). Las potencialidades hegemónicas del proyecto también se ven imposibilitadas de desarrollarse plenamente por los límites estructurales que le impone la lógica estatal. La “estrategia de construcción” de Paideia, que está estrechamente relacionada con su “lógica democrática” (Laclau y Mouffe 212-4), se vio coartada desde sus inicios por la lógica del Estado cubano.

Paideia tuvo una voluntad inclusiva que lo impulsaba a querer diseminar sus propuestas en un amplio espectro social. Víctor Fowler alude a ello en su texto memorialístico (“Limonas”), cuando se refiere a su malestar a propósito de la presencia de una persona que no era “intelectual” (Fowler pensaba entonces que “debilitaba” al proyecto), y a la reacción de Omar Pérez, uno de los

principales promotores de Paideia, quien “insistió en la apertura para que cualquiera a quien le interesase firmase el documento [“PAIDEIA V”], chofer de ómnibus o Premio Nacional [de Literatura].” Fowler concede con el tiempo que esa “voluntad programática de inclusión” establece “la diferencia esencial entre la protesta de élite y el movimiento político de masas.” Sin embargo, lo cierto es que si se revisan los firmantes que se adscribieron a los documentos de Paideia (ver anexo II), se advertirá un repetido perfil “intelectual”, en sentido amplio.

Aquí es vital considerar el papel coercitivo de la lógica estatal y gubernamental, la precariedad que rodea la posibilidad de diseminación de unos documentos como los de Paideia, y la internalización de la censura en los sujetos, presente en muy diversos grados en un contexto autoritario como el cubano. Pero no sólo esto. Hay ciertamente en Paideia lo que Rojas (“Memorias”) llama una “estirpe letrada” que “dificultaba su intervención pública a favor de la constitución de nuevas subjetividades civiles, más autónomas y fragmentarias.” En otras palabras, una arista del perfil del proyecto que bloqueó, o por lo menos difirió, su conversión en “el punto nodal en la constitución de un ‘pueblo’” para así trascender radicalmente la “expresión de intereses sectoriales” y contener, en tanto proyecto hegemónico, “variedad de articulaciones equivalenciales” (Laclau 141). La conjunción y la fuerte interdependencia entre la búsqueda de un lugar en lo institucional, en directa tensión con el carácter antagónico como proyecto, los límites estructurales de la lógica del Estado y de las instituciones, y el papel de un perfil “letrado” o exclusivamente “intelectual”, bloquearon el pleno desarrollo de las potencialidades hegemónicas de Paideia.

Por otro lado, en la clasificación de Paideia como grupo, proyecto o espacio se implican cuestiones relevantes de afiliación, membresía, y más allá, acerca de las tramas de sociabilidad que Paideia quiso o pudo establecer. Con anterioridad he comentado la cautela del proyecto en

cuanto a autocalificarse en términos de “independiente”, “marginal” o “alternativo”, lo cual se relaciona con la carga negativa de estas calificaciones en la axiología sobre la sociabilidad (intelectual y de otros tipos) en Cuba a inicios de los años noventa. Es difícil establecer una designación expedita de Paideia como grupo. El proyecto no pretendió constituirse como tal, porque evitaba una imagen estable de agrupación que facilitaría la labor de sujeción de la lógica punitiva institucional. La “membresía” del proyecto es en todo caso inestable. ¿Son todos los que participaron en las actividades del Centro “Alejo Carpentier” de febrero a julio de 1989? ¿Los que firmaron los documentos? (este cuerpo de firmas es muy variable, como he mostrado antes). ¿Los que los redactaron? Todo esto en realidad.

Quizá por estas razones Rojas (“Memorias”) ve a Paideia no como “un movimiento o un grupo,” sino como “un proyecto y un espacio de sociabilidad intelectual.” A esto se opone Hernández Salván, quien reivindica al proyecto como ambas cosas, grupo y espacio intelectual (187), argumentando que es importante ver a Paideia como grupo porque esto indica su carácter político; arguye además que “although it failed as a group, it successfully established an intellectual space.” Sin embargo, no creo que el carácter político del proyecto esté estrictamente ligado a esta condición, o que no verlo como grupo erradicaría lo político de la empresa. El carácter político de Paideia va más allá de sus dinámicas de constitución; tiene que ver primariamente con sus demandas y con su antagonismo. Me parece más adecuado invertir o modificar los términos propuestos por Hernández Salván. En tanto Paideia no aspiró a su constitución grupal, es difícil ver su “fracaso” como grupo. Sin embargo, la construcción de un “espacio intelectual” por parte de Paideia fue muy precaria, si por ello se asumen las reuniones y actividades que se realizaron en el Centro “Alejo Carpentier”, las que duraron solo seis meses; la “praxis institucional,” como el propio proyecto la califica. Esto ocurre no por falta de energías proyectivas. Paideia razonó otras

concreciones de su programa: coloquios, revistas, seminarios, que no pudo realizar, porque comienza a hacerse incómodo cuando trasciende esa “praxis institucional” y pasa a ser un proyecto reflexivo que interpela al Estado, al gobierno y a las instituciones.

Hernández Salván le concede una importancia relevante a este espacio intelectual; parte del carácter iconoclasta de Paideia vendría dado porque “the intellectual space it enabled called into question the same humanist principles that the group brandished” (187). Aún más, propone la estudiosa, Paideia “was never a new hegemonic bloc,<sup>50</sup> because the intellectual space it opened, debunked the Paideia’s status as a ‘group’ fighting to establish a political praxis. The Paideia’s understanding of ‘intellectual thinking’ ceased being subordinated to a goal, as it was in the group’s theoretical manifestos.” Como he propuesto, creo que son otras las razones por las que Paideia no llegó a desarrollarse plenamente como una formación hegemónica.

Cuando Hernández Salván remite al “anti-metaphysical intellectual space” (186) que el proyecto pudo establecer precariamente, en contraposición a “the metaphysical nature of their manifestos,” o a su “intellectual agenda” (187), parece referirse, aunque no lo explicita, a las filiaciones postestructuralistas de Paideia, a las que me he referido en relación con su visión sobre el poder en Cuba, las cuales pueden extenderse a cierta visión sobre la figura del intelectual. Estas filiaciones, en efecto, no se encuentran primariamente en los manifiestos o programas del proyecto (aunque la deriva postmoderna de ciertos aspectos de la política cultural que él propone llevaría a cuestionar un tanto lo anterior). Podrían localizarse en algunas discusiones promovidas como parte de la efímera “praxis institucional” de Paideia, o como parte de una reconstrucción posterior de los puntos de vista de éste sobre el poder. Incluso pueden encontrarse en las experiencias de algunos de los integrantes de Paideia una vez que el proyecto agota los intentos de

---

<sup>50</sup> La idea de “bloque hegemónico” es de filiación gramsciana. El aparato conceptual que he movilizado para abordar el carácter hegemónico de Paideia proviene de Laclau y Mouffe, como se ha visto.

institucionalizarse: las reuniones en el parque Almendares de La Habana, los talleres de filosofía en espacios privados (como la casa de Hernández Busto), la “biblioteca circulante,” evocadas por Fowler (“Limonas”), por Reina María Rodríguez (“La desbandada”), y por el propio Hernández Busto (“Recuerdos”). No obstante, estas experiencias, aunque igual de importantes, integran la “sobrevida” de Paideia, sus actos de resistencia una vez que los cardinales propósitos del proyecto no han podido realizarse. Son experiencias privadas que se vinculan, pero se alejan, de la fundamental vocación pública de Paideia, y que por tanto difícilmente entran en la vida central del proyecto como tal.

Paideia fue su corta vida práctica en el Centro “Alejo Carpentier”, aun cuando no contara para entonces con un programa razonado. Fue, de alguna manera, aunque con las restricciones que acabo de notar, su supervida, su resistencia más allá de su aborto institucional. No obstante, Paideia se encuentra primariamente en sus manifiestos y programas, en su actividad peticionaria, proselitista, en sus negociaciones, en su didáctica del asociacionismo. En estos avatares se concentra, literalmente, su condición proyectiva, fundada en lo desiderativo, lo propositivo, en la futuridad imaginada y razonada.

De cualquier manera, son muy pertinentes las observaciones de uno de sus protagonistas, Rolando Prats, cuando advierte sobre la necesidad de pensar Paideia procesalmente. A ello me he referido cuando he remitido al carácter complejo del proyecto. Mis análisis han perseguido echar luz sobre esta complejidad:

Paideia fue siempre una empresa difícil, no solo por la resistencia o la hostilidad u oposición abiertas con que fue recibida por nuestros interlocutores políticos e institucionales, sino también por la pluralidad y a ratos hasta la disonancia de herencias y horizontes en su seno, tanto conceptuales como prácticos ... Paideia fue un momento, una

situación y una experiencia, un devenir, en fin, un proyecto (más que una agrupación formal, si bien también tuvo en su origen y su centro a un núcleo de individuos sin los cuales nada de ello hubiese ocurrido, no por lo menos de aquella forma).<sup>51</sup>

El proyecto se propuso redireccionar la teleología de las relaciones entre intelectuales y Estado en Cuba, y revertir este dictamen: “Si la política cultural fuera una, si su unidad pudiera identificarse desde todos los documentos oficiales del socialismo cubano, sería ... por un sello distintivo: ésta ha sido articulada hacia la intelectualidad y no desde ésta” (De la Nuez, “Más acá”). Intentó reconducir la dirección de las interpelaciones entre el campo político y la intelectualidad, de manera que la propuesta programática de una política cultural y, con ello, de un deber ser del intelectual como agente crítico, surgiera de “abajo” y no de “arriba”; de un grupo de sujetos no afiliados institucionalmente, que hablaban desde un incómodo y teórico no lugar institucional. Incómodo para las instancias interpeladas, que no veían así facilitada su labor de sujeción discursiva o de remisión a los paradigmas de la subversión política o la “disidencia” tradicional. Teórico porque este no lugar sí podía acotarse, si no en su dimensión fáctica o espacial, sí en su dimensión simbólica, la que remite a las iniciativas de autonomía dentro del campo cultural cubano.

Paideia se propuso reformular el paradigma del intelectual configurado en los discursos de la política cultural revolucionaria, en los que su deber ser se orienta hacia la subordinación ideológica y la indistinción antielitista por medio de su fusión con el pueblo como entidad englobante. El proyecto rehabilita el paradigma del intelectual como conciencia crítica, que fue tachado en aquellos discursos y en determinadas prácticas sustentadas en ellos durante la Revolución. Paideia

---

<sup>51</sup> Comunicación personal, 20 de noviembre de 2015.

se posiciona ante la normatividad de esta ideología, y sus promotores se presentan como intelectuales no ajenos a lo político, en la medida en que el intelectual habría de concebirse como “el que hace uso de su saber, de su competencia, de su relación a la verdad en orden a las luchas políticas” (Foucault, *Microfísica* 185). Se pretende ensayar otras relaciones con lo político mediante otra distribución del saber y del capital cultural.

De los postulados de Paideia emerge el modelo del intelectual moderno, de cierta aura heroica, cuya conciencia crítica se impone “como autoridad ética frente a la lógica del poder” (Dosse 64), de tal manera que “sólo es reconocido como perteneciente [a la comunidad intelectual] ... cuando sale de su dominio de competencia erudita para tomar parte en el debate público” (Dosse 66, 67). En palabras de Edward Said, un sujeto cuyo deber ser es buscar la independencia relativa frente a las presiones de las instancias oficiales, “el autor de un lenguaje que se esfuerza por decirle la verdad al poder” (17). Tal lenguaje es el sostén de una actividad peticionaria en forma de manifiestos e interpelaciones al poder, que tiene como base no tanto “una suma de individuos, cuanto el dar visibilidad a ... redes de solidaridad de orden profesional, ideológico o afectivo” (Dosse 68).

Paideia tiene también una de sus marcas definitorias en el empeño por crear estas redes de sociabilidad. Su constitución en comunidad afectiva y generacional, aunque fuera por poco tiempo, es uno de los aspectos que más sobresalen en los recuentos del proyecto por algunos de sus promotores o integrantes; la búsqueda del vínculo entre “filosofía, comunidad y *ethos*” de la que habla Hernández Busto (“Paideia”), o la “lección de ética” a la que se refiere Jorge Ferrer.

La deseada *paideia* se cifraba para estos jóvenes en la formación de sí mismos como sujetos libres, guiados por el imperativo ético del dominio de sí y de la no sujeción a demandas externas; se cifraba en la creencia en el saber como práctica emancipatoria, y en la filosofía como saber que

proveería las herramientas necesarias para el debate público. Todo ello guiado por un ejercicio crítico del *statu quo*. Tal postura se resumiría en una frase de Gramsci que según Omar Pérez marcó e interesó profundamente a los de Paideia: “Pesimismo de la inteligencia, optimismo de la voluntad.” El contexto donde se inserta esta frase de *Cuadernos de la cárcel* nos habla del dominio de uno mismo, de la lucidez en medio de las etapas transicionales, y del equilibrio entre el amor por las fuerzas negativas críticas y la creencia en la idea de un *proyecto*, que es decir en un futuro: “Todo colapso lleva consigo desorden intelectual y moral. Hay que crear gente sobria, paciente, que no desespere ni ante los peores horrores y que no se exalte ante cada bobería. Pesimismo de la inteligencia, optimismo de la voluntad” (*Cuadernos* 139).

Las demandas que el proyecto enunció, las preguntas que puso a circular, los cuestionamientos que formaron parte de su radicalidad (así como las tensiones irresolubles que lo constituyeron), son todavía hoy, en su mayoría, asuntos pendientes en la cultura, la política y la sociedad cubana, como advierte Fowler (“Limonas”), a quien cito *in extenso* por el excelente perfil de Paideia que traza resumidamente:

su intento de democratizar el socialismo desde una postura de izquierda, su voluntad de recepcionar críticamente a las grandes figuras del pensamiento contemporáneo y del marxismo no-ortodoxo, su intención de vivificar el pensamiento nacional después de la crisis y posterior desaparición de lo que fue el campo socialista, su deseo de formar artistas capaces de producir lo mismo obra que pensamiento sobre el arte, su búsqueda de espacios de interconexión entre las diversas prácticas artísticas y literarias, su deseo de identificar al sector de la vanguardia artística en el país y ponerlo a dialogar y exponer sus ideas, son todos elementos que todavía hoy son una necesidad de primer orden en el campo cultural

cubano.

Si Paideia puede verse a partir de una condición contemporánea, de desfase, también puede entenderse desde el lugar de las postrimerías. A esto alude de alguna forma Rolando Prats (“Fragmentos”): “en PAIDEIA halló una última encarnación, poética si no teórica, utópica si no programática, *una* posibilidad de renovación, o, mejor, de *refundación*, del proyecto revolucionario” (énfasis en original). Después de ese periodo transicional en Cuba que siguió a la caída del bloque socialista europeo, en el que Paideia se coloca y que lo determina inequívocamente, el país cambiará sin retorno: será difícil hallar de nuevo un proyecto como este. La devastación del Periodo Especial y el cambio drástico del paisaje ético cubano, entre otras ruinas, harán impensable encontrar un habla y una energía similares.

## **Anexo I**

**Cronología** (los textos en los que no se consigne un autor individual corresponden a Paideia en conjunto).

- “PAIDEIA. Proyecto general de acción cultural.”

Escrito en diciembre de 1988; la versión más temprana del proyecto. Es un documento sin firma (se desconoce si se difundió, aunque es muy probable que no).

- Inicio oficial de las actividades de Paideia en el Centro Cultural “Alejo Carpentier” (febrero, 1989).
- “Palabras en la Inauguración del Proyecto PAIDEIA” (Rolando Prats) (febrero, 1989).

Leído por Prats en el Centro Cultural “Alejo Carpentier”.

- “¿Qué es el Proyecto PAIDEIA?” (Rolando Prats y Reina María Rodríguez).

Escrito el 25 de febrero de 1989 (se desconoce si se difundió).

- Fin de las actividades de Paideia en el Centro Cultural “Alejo Carpentier” (agosto, 1989).
- “Palabras leídas en la reunión del 4 de agosto de 1989 (a modo de aclaración y como refutación de algunas falsedades difundidas en los días previos a la reunión).”

Leído en el Centro “Alejo Carpentier”, en la fecha indicada en el título.

- “PAIDEIA I.”

Escrito el 26 de julio de 1989. Leído en el Centro “Alejo Carpentier” el 4 de agosto de 1989.

Primera versión de “PAIDEIA V.” Se entrega copia de este documento al Ministerio de Cultura.

- “PAIDEIA V.”

Escrito el 19 de octubre de 1989. Se envía copia a Abel Prieto y a Carlos Aldana, entre otros dirigentes e instituciones.

- “Proyecto de revista.”

Escrito entre mediados de 1989 y 1990.

- “Carta a Abel Prieto” (noviembre, 1989).

Se adjunta a la carta el documento “PAIDEIA V.”

- “Carta a Carlos Aldana” (noviembre, 1989).

Se adjunta a la carta el documento “PAIDEIA V.”

- “Carta a Instituto Gramsci” (enero, 1990).
- “Coloquio sobre Antonio Gramsci” (1990).

Este documento tiene una versión posterior, también de 1990, llamada “Coloquio Antonio Gramsci 1991” (ver nota 1 de “Coloquio sobre Antonio Gramsci”).

- “Humanidades Libres: Didaxis Crítica (Proyecto de estudios libres).”

Escrito presumiblemente en 1990.

- “¡Al IV Congreso del Partido! ¡El futuro de nuestra Patria será un eterno Baraguá!” (conocido como Llamamiento al IV Congreso del Partido Comunista de Cuba) (Partido Comunista de Cuba) (15 de marzo, 1990).
- “Declaración de principios del proyecto Paideia.”

Escrito entre marzo y mayo de 1990. Elaborado en respuesta al Llamamiento al IV Congreso del PCC.

- “Tesis de mayo.”

Escrito en mayo de 1990. Elaborado en respuesta al Llamamiento al IV Congreso del PCC. Circuló en agosto de este año, acompañado de una “Carta explicativa para la distribución de Tesis de mayo”, firmada por José Luis Camacho, Luis Felipe Calvo, Jorge Ferrer, Julio Fowler, Ernesto Hernández Busto, Reinaldo López, Omar Pérez y Rolando Prats.

- “Carta a la Asociación Hermanos Saíz” (julio, 1990).
- “Carta a Carlos Aldana” (agosto, 1990).

## **Anexo II**

**Firmantes de “PAIDEIA I”** (se consignan el año de nacimiento de cada firmante, y su profesión u ocupación en el momento en que tenía lugar el proyecto, siempre que se hayan obtenido estos datos):

- Lupe Álvarez: crítica de arte, curadora
- Eduardo Azcano: artista
- Adriano Buergo (1964): artista
- René Azcuy (1939): artista, profesor
- Tania Bruguera (1968): artista
- Ana Albertina Delgado (1963): artista
- Leonel Elías
- Antonio Eligio Fernández (Tonel) (1958): artista
- Edgar Estaco (1958): escritor
- Emilio García Montiel (1962): escritor
- Atilio Caballero (1959): escritor
- Luis Gómez (1968): artista
- Isis Infansón
- Abelardo Mena (1962): curador, profesor
- Jorge Miralles (1967): escritor
- Alejandro López (1963): artista
- Iván de la Nuez (1964): crítico de arte
- Reina María Rodríguez (1952): escritora

- Arnol Rodríguez (Peteko) (1960): estudiante de Matemáticas; colabora con artistas
- Rafael Rojas (1965): crítico, historiador
- Pedro Sastriques
- Lázaro Saavedra (1964): artista
- Alexis Somoza (1966): artista, crítico
- Félix Suazo (1966): profesor, crítico de arte, curador
- Armando Suárez Cobián (1967): escritor
- Pedro Vizcaíno (1966): artista

**Firmantes de “PAIDEIA V”** (se consignan el año de nacimiento de cada firmante, y su profesión u ocupación en el momento en que tenía lugar el proyecto, siempre que se hayan obtenido estos datos):

- Carlos [Augusto] Alfonso (1963): escritor
- Ángel Alonso (1967): artista
- Atilio Caballero (1959): escritor
- Luis Felipe Calvo (1967): escritor
- Raúl Dopico (1963): escritor
- Gerardo Fernández Fernández (1971): escritor
- Jorge Ferrer (1967): escritor
- Abel Fowler: actor
- Julio Fowler (1964): actor, escritor, músico
- Emilio García Montiel (1962): escritor
- Esther María Hernández

- Ernesto Hernández Busto (1968): escritor
- Reinaldo López (1934- 2014): pintor
- Rafael López Ramos (1962): artista
- Rosendo López Silverio
- Pedro Marqués de Armas (1965): escritor
- Juan Carlos Mirabal
- Abelardo Mena (1962): curador, profesor
- Jorge Miralles (1967): escritor
- Radamés Molina (1968): escritor
- Omar Pérez (1964): escritor
- Antonio José Ponte (1964): escritor
- Rolando Prats (1959): escritor
- Reina María Rodríguez (1952): escritora
- Alexis Somoza (1966): artista, crítico
- Armando Suárez Cobián (1967): escritor
- Pedro Vizcaíno (1966): artista
- Bladimir Zamora (1952): escritor

**Firmantes de “Tesis de mayo”:**

- José Luis Camacho [en el documento reproducido en *Cubista Magazine* aparece este primer nombre, que debe ser errata, por Jorge Luis Camacho, escritor]
- Luis Felipe Calvo (1967): escritor
- Jorge Ferrer (1967): escritor

- Julio Fowler (1964): actor, escritor, músico
- Ernesto Hernández Busto (1968): escritor
- Reinaldo López (1934- 2014): pintor
- Omar Pérez (1964): escritor
- Rolando Prats (1959): escritor

### 3. Diáspora(s) (1993-2002): política diaspórica.

“No tenemos nada contra *lo real*.

*Lo real*, visto muy de cerca, ciega los ojos. Visto de lejos, toma forma de Todo.

*De todas formas*, uno está obligado a algo.”

(Rolando Sánchez Mejías, “Presentación” [175, énfasis en original])

“de modo que la impresión que se tiene de que avanza

es i..... ¿es qué?, es i...lo...cu...to...ria,

eso, je je, *ilocutoria*, greña nauseabunda,

nada se acerca, ha muerto toda estación, congelada en signo pálido,

toda esperanza recesó ...”

(Rogelio Saunders, “Égloga en el bosque” [312-3, énfasis en original])

“Nos importan aquellas ‘cabezas’ que muevan una experiencia de la literatura como reflexión y a la vez como ilusión de escapar..., de qué, digamos que del exceso de sentido y de su programación infinita (aunque esto no siempre sea posible).”

(Carlos A. Aguilera y Pedro Marqués, “Diáspora(s): consideraciones intempestivas” [547])

El grupo Diáspora(s) surge en La Habana en 1993 como “Proyecto de Escritura Alternativa”. Desde esta fecha y hasta 1997, desarrolla algunas experiencias de sociabilidad, como lecturas, *performances*, o intervenciones públicas (en conferencias o eventos). En 1997 comienza a publicar

la revista homónima, hasta 2002. El objeto de estudio central del presente capítulo es esta revista, aunque se tendrán en cuenta puntualmente los libros publicados de manera individual por los miembros del grupo desde inicios de los años 90 hasta 2002.

Abordaré en primer lugar de manera breve la primera etapa de Diáspora(s), antes de la aparición de la revista. Luego me concentraré en algunos temas o problemas fundamentales para comprender el grupo y la revista: el carácter de neovanguardia de Diáspora(s), la relación con Orígenes, la poesía no lírica y la narrativa de sus miembros, qué tipo de archivos pone a circular la revista, y la visión sobre el totalitarismo y el lenguaje. Hacia el final del capítulo, acudiré a algunos conceptos de Jacques Rancière para pensar la política de Diáspora(s).

### **3.1. Periodo Especial. Diáspora(s) y Paideia.**

La actividad de Diáspora(s) en Cuba tiene lugar en un contexto que marcaría irreversiblemente al país: el llamado “Periodo Especial en Tiempos de Paz,” declarado oficialmente en 1990 y (menos) oficialmente terminado en 2005. El Periodo Especial, como apunta Ariana Hernandez-Reguant (1), no sólo pudiera asumirse como una convención histórica o un constructo analítico, sino que debiera verse como una categoría de experiencia. Con la caída del bloque socialista, Cuba pierde buena parte de su sostén económico. Todo lo que esto trajo consigo cambia drásticamente el paisaje físico, ético y afectivo de la Isla: escasez, hambre, recortes de las prestaciones sociales, reacomodo severo de los patrones morales, éxodo, deterioro físico de los sujetos y los espacios, despenalización del dólar, aumento del turismo y de la inversión extranjera como fuentes económicas. Con el Periodo Especial se refuerzan particulares percepciones del tiempo, como sugerentemente propone José Quiroga (1): un “expanded present” no asumible como transición, sino como “a period of uncertainty that still meant to connect past to future while

suspending the time between the two”. Se capitaliza casi todo en la vida cubana, no sólo lo material, sino también el afecto, el trabajo y el tiempo (Hernandez-Reguant 8).

Con la crisis económica del Periodo Especial, la industria editorial cubana se afectó seriamente. Al mismo tiempo, en esta década tiene lugar una multiplicación de los lugares de enunciación de la literatura cubana (sobre todo de la narrativa), no sólo por el hecho de la emigración de muchos autores, sino porque algunos que viven en la Isla comienzan a publicar de manera sostenida en editoriales extranjeras, principalmente españolas. Es el inicio de la inscripción de la marca literaria “Cuba” en el mercado internacional, que trae consigo cierto empoderamiento económico de algunos autores, ya no tan dependientes del patronazgo institucional, pues se les permitió firmar contratos con editoriales foráneas. Esto también consolida el exotismo identitario y el incremento de las demandas de testificación relacionadas con esta exotización, vinculados a los que Esther Whitfield llama lo “post-Soviet exotic” o lo “special period exotic” (21),<sup>52</sup> componentes esenciales del “*nuevo boom [literario] cubano*” (10). *Díaspورا(s)* se comprende contra este trasfondo de la mercantilización incipiente y luego acentuada de la literatura cubana y en las circunstancias extremas del Periodo Especial.

A finales de los años noventa, cuando estaban en su apogeo las relaciones de la literatura cubana con el mercado europeo, Sánchez Mejías arremetía contra estas nuevas modalidades de estancamiento en un texto publicado en el número 4/5 de *Díaspورا(s)*, “Violencia y literatura,” el cual antecede en varios sentidos el discurso crítico sobre estas derivas de la literatura nacional que tendrá lugar un poco más adelante. Sánchez Mejías critica por igual las nuevas trampas comerciales, la ilusión de autonomía que se crea a partir de la relación con el dinero, o las creencias

---

<sup>52</sup> Ver el libro de Whitfield para un análisis sobre el amplio rango de implicaciones que trae la mercantilización de la literatura cubana, en especial sobre lo que la estudiosa ha llamado la ficción del periodo especial.

comunes que se dan en cualquier lado del espectro ideológico y geográfico de la comunidad letrada cubana, en cuanto al poder representacional del realismo (creencia central en el *habitus* del escritor cubano) o en cuanto a lo que significa la libertad de expresión:

El mercado editorial mundial ha encontrado en la actual literatura cubana un magnífico aliado: en Europa se vende obscenamente una idea más o menos estable de la literatura cubana, marcando su nuevo deterioro. El escritor cubano, ahora confrontado directamente con el dinero, cree redimirse ... a través de una literatura presuntamente libre: ya sea en nombre de “la verdad del documento”, o en nombre “de una palabra por fin en libertad”, la literatura cubana –tanto en la isla como en el exilio– elabora una nueva modalidad del folklor. (379)<sup>53</sup>

Aunque no es dado establecer una relación causal directa entre Paideia y Diáspora(s), sí es posible pensar que, a la altura de inicios y mediados de los años noventa, el segundo ha sacado en claro que cualquier tentativa de reforma “desde dentro” de lo institucional y de las relaciones intelectuales-Estado en Cuba es empresa baldía, y hasta cierto punto ilusa. Ha comprendido además que “dominar a un grupo literario siempre es más difícil,” como apunta retrospectivamente Pedro Marqués (“Entrevista” 99), y que creer en la posibilidad de un “diálogo” con el Estado es subestimar su capacidad de cooptación y represión. Diáspora(s) opta por el margen y por una estrategia de “guerra” contra lo institucional y sobre todo contra el Estado, contra las “ficciones” que éste produce sobre el canon literario y la identidad nacionales. Estas opciones formarían parte de la “micropolítica” del grupo, a la que alude Sánchez Mejías en una entrevista publicada en 2013

---

<sup>53</sup> Todas las citas de la revista *Diáspora(s)* provienen de la edición facsímil realizada por Jorge Cabezas (*Revista*). Las páginas indicadas corresponden siempre a esta edición, no a la numeración original de la revista.

(“Entrevista” 134), en contraposición según él a la “macropolítica” desarrollada por Paideia. No se trata para Diáspora(s) de ganar cuotas de poder en la gestión de la política cultural, o de rediseñar el rol de las instituciones, como persiguió Paideia, sino de ejercer una política de la literatura sin mesianismo. Estos escritores conocían los límites de incidencia de sus prácticas en “lo real político”, y no pretendían ningún agenciamiento de poder cultural. Querían producir corrientes de temblor, “sustos” en la comunidad letrada. En definitiva, no es pertinente afirmar que el fracaso de Paideia y su desintegración hayan provocado directamente la creación de Diáspora(s), pero sí es posible detectar un antecedente de éste en aquél, sobre todo en cuanto al impulso de crear sociabilidades autónomas y al ejercicio democrático que ello implica.

Como argumenté en el capítulo anterior, en Paideia es esencial la dimensión proyectiva, lo teleológico, pero no hay que olvidar su vertiente procesal, tal como se manifiesta en sus documentos programáticos, en sus negociaciones internas. En Diáspora(s) tiene más peso lo procesal, sobre todo en las escrituras de sus miembros, que quieren mostrar el pensamiento como proceso. El proceso en Diáspora(s) se relaciona con la filosofía de Gilles Deleuze y Félix Guattari, y sus ideas sobre el devenir, lo no identitario o la fuga. No obstante, hay también una dimensión proyectiva en Diáspora(s): remite principalmente a la política intelectual de la revista, como proyecto que desafía las interdicciones en cuanto a la circulación de archivos en el campo cultural cubano, que disemina determinado tipo de archivos, y que despliega una crítica del totalitarismo y un desmontaje del canon literario nacional y de las narrativas sobre la identidad. Es decir, Diáspora(s) emprende una acción programada que pone en crisis los paradigmas estatales sobre literatura nacional, determinados modelos de poesía y narrativa, y la relación escritor – Estado. Si bien es cierto que estas acciones no remiten a un sistema propiamente dicho, sí es posible colocarlas en un enmarcado de alta coherencia y regularidad.

Diáspora(s) desplaza el foco de discusión hacia la figura del “escritor,” no tanto hacia el “intelectual,” como sucedía en Paideia. Asimismo, se presenta como “grupo” antes que como “proyecto,” para rebajar lo teleológico. Esta dimensión grupal no debe entenderse desde la ideología convival de la comunidad armoniosa, sino desde la diferencia, tanto al interior del grupo (de ahí la diversidad de escrituras y de estilos), como en la relación con la comunidad letrada cubana.

### **3.2. Diáspora(s) antes de *Diáspora(s)*.**

La nómina del grupo Diáspora(s) es un tanto cambiante. Desde sus inicios cuenta con Rolando Sánchez Mejías, Carlos A. Aguilera, Pedro Marqués, Ricardo A. Pérez y Rogelio Saunders. Ismael González Castañer y José Manuel Prieto se incorporan hacia el inicio de la publicación de la revista en 1997. Radamés Molina aparece como miembro a partir del número 2 (1998). Desde su comienzo, la revista está marcada por la ausencia en Cuba de Sánchez Mejías, quien sale del país en 1997. Molina ya se había marchado de Cuba desde 1993. Saunders lo hará en 1998. Prieto se incorpora a la revista desde México, donde había llegado en 1995. Pérez vive una temporada en Brasil (1999-2001) mientras colabora con la revista (Cabezas, “Presentación” 14). La salida de Aguilera de Cuba coincide con el fin de la revista en 2002; desde entonces ha vivido en Alemania y la República Checa. Sánchez Mejías, Marqués, Molina y Saunders residen hoy en Barcelona; Prieto en Estados Unidos. Permanecen en Cuba Pérez y González Castañer.

Este inventario de salidas, permanencias y llegadas confirma que Diáspora(s) encarnó desde bien temprano algunos de los postulados que lo informaban como grupo. La “exterioridad” por la que abogaba de diversas maneras fue sostenida por sus propios miembros, convertidos en una “diáspora” de puntos múltiples; pocos al inicio, después multiplicados hacia el 2002, cuando

casi todos han marchado de Cuba.

Antes de comenzar a publicar la revista homónima, *Diáspora(s)* se da a conocer como grupo a través de *performances*, lecturas, charlas y presentaciones de ensayos en algunos eventos. Si bien es la revista la que consolida y profundiza la política intelectual del grupo, la etapa que va de 1993 a 1997 es igualmente importante para aquilatarlo.

Las distintas acciones realizadas formaban parte de la “construcción del nombre” del grupo a la que alude Aguilera (Morejón, “Repertorio” 218): una serie de intervenciones que pretendían agitar la escena literaria y cultural cubana, a la que *Diáspora(s)* veía adormecida, anquilosada en las dinámicas de presentación de los textos de los autores, y en la adjudicación rutinaria de un determinado “lugar” para lo literario. Se pretendía “poner la literatura o ciertos textos en un lugar que tradicionalmente no le ha pertenecido y donde nadie le espera” (Aguilera, en Morejón, “Repertorio” 221), y con ello, interrogar las funciones adjudicadas al escritor mismo, mediante su desplazamiento a escenas performáticas donde usualmente no se le encontraba.

La presentación como grupo actuante más allá de las publicaciones individuales de sus miembros ya desafiaba algunas reglas de sociabilidad de la comunidad letrada cubana en los años 90. A este gesto se le suma el carácter disruptivo de las intervenciones, un carácter que éstas recogían del auge de la *performance* en el arte cubano de los años 80, pero al que insertaban un componente “literario” hibridado con lo performático. Disrupción, provocación, descolocación de los lugares asignados al escritor: todo acentuaba el perfil neovanguardista de *Diáspora(s)*, con el que se da a conocer, y que mantiene de diversas maneras en su devenir.

La primera presentación pública del grupo fue en 1994, en una sala del Gran Teatro de La Habana. Significativamente, como recuerda Aguilera (215), se reparte ese día una hoja con la fórmula *Diáspora(s) ≠ Orígenes*: debuta el primero como agonista de ese otro grupo clave de la

literatura cubana, mediante una toma de postura esencial para comprender a Diáspora(s). Sánchez Mejías presenta su poema “n”; Aguilera los suyos “B, Ce-” y “Tipologías,” además de un texto-partitura. Ricardo Alberto Pérez y Rogelio Saunders también se presentan. Todo “tenía el aura de la lectura, aunque traspasado por cierto *esprit* Dadá” (215), comenta Aguilera. Aún cuando realizan posteriores lecturas en formatos más al uso, los de Diáspora(s) intentan experimentar con la voz.

Aguilera es el miembro del grupo con intereses más dirigidos hacia lo performático y lo teatral. En los años 90 realiza varias acciones, como la *performance* de su poema “GlaSS” en 1994 en la Casa del Joven Creador. En ella reproduce una escena de pedagogía con terror: en un aula con pupitres, a oscuras, se escucha de fondo la grabación del poema, mientras algunos asistentes que van llegando, escogidos al azar, son amarrados juntos con una soga y puestos en un sitio con sus cabezas cubiertas con un cartucho. Aguilera, vestido con un kimono blanco, se movía por la sala y movía de lugar a estas personas, los arrinconaba, los golpeaba (217).<sup>54</sup> No abundaban en el campo cultural cubano tales mezclas de roles: los escritores (sobre todo poetas) leían sus textos unilateralmente, estableciendo una distancia entre ellos y los receptores que se volvía espacio aureolado por la voz de tinte demiúrgico y encantador. Movilizar al receptor, involucrarlo en la producción de la obra y quebrar el monopolio del poeta declamatorio eran algunos de los propósitos de acciones como esta de Aguilera.

También en 1994 y en un pasillo del mismo lugar éste presenta el video-*performance* “Retrato de A. Hooper y su esposa.” Dos grupos de sillas a lo largo del pasillo, dos televisores, y

---

<sup>54</sup> El audio del texto “GlaSS” usado en la *performance*, y en el que también participan Ismael González Castañer y Carmen Paula Bermúdez, puede escucharse aquí: <https://in-cubadora.org/2016/04/01/carlos-a-aguilera--proceso-para-la-audicion-de-glass-/>. El poema aparecerá posteriormente en el libro de Aguilera *Das Kapital* (1997).

en una silla el escritor. En los televisores se exhibe un video en el que Aguilera lee “Retrato de A. Hooper...,” mientras la cámara estática encuadra en primerísimo plano una boca pintada que gesticula, saca la lengua o repite alguna palabra del texto.<sup>55</sup> En este “proceso,” que es como Aguilera prefiere llamar a sus lecturas performáticas (215), se trató de “crear un escenario falso para una lectura imposible,” de pensar la “ideologización de la relación autor-público,” y de “provocar una discusión más que ... sublimar el *pathos* del poema o del poeta” (219).

“Retrato de A. Hooper y su esposa” (que se publica como libro en 1996) reaparece en una lectura de Aguilera en la Galería Espacio Aglutinador, ese mismo año. Después de esta lectura, Sánchez Mejías y Pedro Marqués releen fragmentos del texto y debaten con el público. En una interesante deriva que roza los propósitos de Paideia, pero que los recoloca en una acción “micropolítica,” los de Diáspora(s) dialogan con los allí presentes con un fin pedagógico, ilustrativo, como recuerda Aguilera (216), que perseguía mostrarles “otro espacio al que se podían acoplar,” como parte también de la labor conceptual del grupo.

De las acciones de Diáspora(s) sólo hay registro del audio usado en la *performance* de “GlaSS” y del video que formó parte de la de “Retrato de A. Hooper...” La precariedad material del Periodo Especial y razones políticas conspiraron para hacer mínimo el número de documentos de las acciones: las políticas del archivo en Cuba pasan, si no siempre, al menos fundamentalmente, por esta conjunción limitadora de penuria material y de miedo internalizado.

Esta primera “construcción del nombre” Diáspora(s), antes de la aparición de la revista, se completa con dos intervenciones esenciales por parte de algunos de sus miembros. Sánchez Mejías

---

<sup>55</sup> Aquí puede verse el video: <https://www.youtube.com/watch?v=eLQBSXzIKh4>. La boca en primer plano es la de Bermúdez. Apunta Aguilera en la descripción del video en Youtube: “Pensado como presentación-lectura, el video ‘Retrato de A. Hooper y su esposa’ no hace más que poner en órbita dos imposibles: el de sustituir la presencia del autor por un suerte de instante tecnológico, y el de unir el relato de ‘la vida de Hooper,’ al movimiento de una boca que a la vez que lo hace real lo expulsa de toda lógica mimética o académica.”

y Marqués presentan respectivos ensayos en el Coloquio por el cincuentenario de Orígenes, en Casa de las Américas en 1994 (serán publicados más tarde en la revista). La fuerza disruptiva de esos textos se verá con detenimiento cuando analice las relaciones Diáspora(s) – Orígenes. Ya no se trata tanto de agitar las relaciones autor – receptor en un contexto performático, como de ir disseminando las posturas del grupo en cuanto al canon literario nacional y la política cultural revolucionaria en espacios de discusión oficiales. Por otro lado, el propio Sánchez Mejías, Ricardo A. Pérez, Marqués y Aguilera leen sus ensayos en el evento “Modernidad – Postmodernidad” en la UNEAC en 1996, ya presentados como “mesa redonda Diáspora(s).” Las ideas expuestas levantaron no poco revuelo, generaron cierto miedo en el público y contra-respuestas por parte de algunas figuras oficiales que allí estaban, como recuerda Marqués (“Entrevista” 103). Los ensayos de los dos primeros aparecerán en la revista posteriormente.<sup>56</sup>

El carácter disruptivo de las intervenciones de Diáspora(s), ya fuera en las *performances*, las lecturas, los conversatorios o los ensayos leídos en eventos, y la osadía de articularse como grupo autónomo, provocan que se vayan cerrando los espacios públicos donde llevar a cabo estas acciones que fueron toleradas durante unos pocos años. Les fue negado incluso un intento de publicar un dossier con los textos del grupo en una revista nacional; solo serían publicados de forma dispersa en números distantes unos de otros: así no se validaría la existencia de un grupo autónomo (Aguilera y Marqués 547). La creación de la revista *Diáspora(s)* es en parte consecuencia del cierre de esta posibilidad de irrupción pública. No obstante, más que como efecto de un repliegue forzado, cabría verla como la apertura y afianzamiento de la política intelectual del grupo: un espacio de sociabilidad donde esta política alcanzaría concreciones definitorias. Y más allá, como un empeño peligroso para sus protagonistas en medio de la devastación del Periodo Especial.

---

<sup>56</sup> Ver Aguilera (“Carlos A. Aguilera” 13) para una cronología de las actividades de Diáspora(s) entre 1993 y 1997.

### **3.3 Materialidad y condiciones de producción de la revista.**

Crear una revista no afiliada a lo institucional o no financiada por el Estado, reproducirla y distribuirla, está prohibido y penalizado en Cuba. Esta prohibición era de naturaleza “analógica” a mediados de los años noventa; todavía lo sigue siendo, pero hoy las tecnologías digitales de reproducción hacen más difícil su cumplimiento. En medio de la escasez de recursos materiales de todo tipo propia del Periodo Especial (más aún si estos recursos no se podían “conseguir” o “extraer” de la esfera estatal), conscientes plenamente de la proscripción y castigo que pesaba sobre una empresa de este tipo, los de Diáspora(s) comienzan a hacer la revista homónima en 1997. La conciencia de la transgresión no impide, por ejemplo, que aparezcan en la página después de la portada las direcciones particulares y los teléfonos de Sánchez Mejías (en el número 1) y de Aguilera (a partir del número 2):<sup>57</sup> un gesto valiente, una exposición que se calibra bien si se tienen en cuenta las condiciones restrictivas en las que se produjo la revista.

Se refiere Marqués (“Entrevista” 99) a que Sánchez Mejías es quien inspira la revista. Él y Aguilera realizan el primer número. Marqués y Aguilera quedan a cargo cuando Sánchez Mejías sale del país en 1997 de manera definitiva, quien sigue colaborando con ellos desde Barcelona (también cuentan con la ayuda de la ensayista e investigadora de arte cubano Carmen Paula Bermúdez). Aquéllos pasan a computadora los textos, piden colaboraciones y traducciones. Sin patrocinio estatal, la reproducción de la revista es uno de los pasos más difíciles de conseguir. Acuden a la fotocopia como medio de reproducción: se lograban hacer alrededor de 50 copias de cada número, principalmente gracias al soborno de personas en espacios estatales. Lo escaso de las “tiradas” incide en el alcance físico de la distribución de la revista.

---

<sup>57</sup> Datos facilitados por Aguilera, comunicación personal, 3 de mayo de 2016.

También inciden en su recepción otro tipo de condicionantes, como las suspicacias y los temores que podía causar la revista en la comunidad letrada, por no estar afiliada a lo institucional y producirse al margen del Estado. Aguilera alude en una entrevista (“Carlos A. Aguilera”) a la recepción fría y con miedo que provocaba *Diáspora(s)* la mayoría de las veces; a cómo sus creadores intentaban entregarla a algunos escritores y percibían la incomodidad que esto traía. La revista se veía “como necesaria pero inservible ya que no se colocaba dentro de esa ‘producción autocelebratoria’ que se viene repitiendo en la literatura cubana desde sus inicios,” y porque los demás escritores no sabían qué hacer con ella, cómo encajar sus “desvíos” (8).

No obstante, la precariedad en cuanto a la producción de la revista, y a su misma materialidad, no garantizaba la periodicidad propia de la circulación institucional, ni la recepción estable. De modo que lo que llamo política diaspórica se observa también en los modos de producción, reproducción y circulación de la revista. La intención de sus promotores era su mayor diseminación posible, a pesar de las restricciones materiales; que se convirtiera en un “documento-metástasis” (Marqués, “Literatura”). La existencia de un original quedaba diferida por la reproducción fotocopiada. El aura del objeto único, que hubiera permitido más tarde un modo determinado de convertir en archivo la revista, queda obturada por la disgregación de sus ejemplares diferentes unos de otros. Comenta Aguilera: “no se conservaba un original. Cada uno, supongo, guardaba su ejemplar. Pero no había originales, ya que la idea era que se fotocopiara en todas las partes posibles... De ahí que algunas *Diáspora(s)* estuvieran mal fotocopiadas o haya gente que las recuerde rojas o azules, cuando en verdad todo se hacía en blanco y negro, pero si después alguien fotocopiaba el número en papel azul, pues el número era azul.”<sup>58</sup>

Los de *Diásporas(s)* orientaron estas condiciones de producción y difusión, a pesar de no

---

<sup>58</sup> Comunicación personal, 11 de mayo de 2013.

ser las ideales, en función de sus objetivos conceptuales (así como el colocarse en el margen de lo institucional fue distinción y búsqueda consciente antes que minusvalía). Su intención no era hacer una revista al uso según las garantías materiales que otorgaría un apoyo estatal (aunque hay que decir que éstas eran mínimas en el Periodo Especial), en cuanto a diseño, concepción o regularidad. Tampoco querían que fuera expedita la afiliación de estos objetos fotocopiados a una imagen de “revista” como la que primaba (y prima) en Cuba: panorámica, inclusivista, construida desde una forzada “democracia” de criterios que anulaba la polémica, sin políticas editoriales distintivas (una revista básicamente igual a otra y esta a las demás, distintas sólo en la apariencia externa, aunque ni siquiera esto sucediera en ocasiones).

A esto se refiere Aguilera como la voluntad de que *Diáspora(s)* fuera un “archivo ... gavetero paródico,” más que una revista al uso; “un espacio donde determinadas rutas, las de cada escritor a favor / contra sí mismo, y las de algunos de nosotros en conjunto, quedaran abiertas.” En definitiva, “un archivo donde quedasen recogidas ‘voces’, experiencias, artefactos” (“Carlos A. Aguilera” 7; 9). Pareciera que lo que Aguilera ve a la altura de 2003, cuando realiza esta entrevista, como “el gran defecto de *Diáspora(s)*,” “que muchas veces pareció más una revista que otra cosa” (9), no se percibió siempre así en su momento. Una observación de José Quiroga, como de pasada, en un capítulo de su *Cuban Palimpsests* sobre Ana Mendieta, permite pensarlo: “*Diáspora(s)* was not really a journal, though, but a bunch of papers photocopied without any support from the state and distributed by the two remaining members of a collective that had left the island during the past five years” (175). Lo que puede parecer un rebajamiento del estatus de *Diáspora(s)* está en sintonía sin embargo con las intenciones de sus promotores. No obstante, creo que estas intenciones quedan “traicionadas” cuando se efectúa una lectura a profundidad y transversal de la revista. Como demostraré en mi análisis, es posible encontrar en ella una

consistente política intelectual que atraviesa y modula la mayoría de sus textos.

Vistos hoy, los ejemplares de *Diáspora(s)* son objetos imantados por el aura de la precariedad consustancial a la década de los noventa. Sin embargo, como señala Carmen Paula Bermúdez (Entrevista 87), a nivel técnico y visual la revista fue innovadora, por ser una reunión de hojas compuestas por ordenador, impresas y fotocopiadas en blanco y negro, cuando en Cuba se mecanografiaban los textos y se imprimía tradicionalmente. El diseño de la revista fue de la artista Tania Bruguera (1968), así como las obras que aparecen como portada y contraportada del número 1 (1997).<sup>59</sup>

La materialidad pobre, monocroma, de estos ejemplares contrasta fuertemente con la intensidad intelectual que se despliega en su interior (el mismo contraste que se produce cuando se piensa en la obstinación de un grupo de escritores por construir un espacio de sociabilidad intelectual autónomo en medio de la penuria; no sólo en este caso de *Diáspora(s)*, sino también en la Azotea de Reina María Rodríguez, o incluso en *Paideia*). Una intensidad que también permea las obras de arte usadas como portadas y contraportadas en la revista, todas de artistas cubanos. A través de ellas *Diáspora(s)* también despliega sus transgresiones.

En el número 2 (1998) aparecen las obras de Rafael Zarza (1944) “Animales peligrosos” y “El encierro,” ambas de 1971. La figura humana está ausente de estos cuadros sombríos, en los que la animalidad se expone como monotonía y serialidad. Una entrevista a Zarza publicada en este número, hecha por Carlos A. Aguilera y Carmen Paula Bermúdez, ofrece algunas claves. Los dos cuadros son resultantes de la atmósfera de hace 25 o 30 años, según declara el pintor (Zarza 269). Así, la segunda entrega de *Diáspora(s)* abre parte del archivo visual del llamado Quinquenio Gris, o mejor, de la década de los 70, conocida por sus rígidas directrices en cuanto a política

---

<sup>59</sup> Bruguera no está acreditada como autora de las obras ni del diseño. La artista no aparece por temor, consideraba que la empresa era bastante arriesgada (comunicación personal, 21 de abril de 2016).

cultural en Cuba. Los toros de Zarza, de rostro esquelético, fronterizos entre la vida y la muerte, son signos de ese momento de inmovilismo cultural. “Pintaba la figura de un toro dirigiendo a la masa o las figuras de reses huyendo sin saber exactamente su significado. Cuando hay totalitarismos, el fascismo está ahí, en el aire, y no hay que buscar mucho para encontrarlo,” explica Zarza. En otro momento de la conversación con el pintor, que trasciende las obras usadas en la revista, se produce una interesante revisión del arte de los años 80, usualmente narrados desde la celebración de la insurrección de los artistas jóvenes y de la apertura creativa, tal como se vio en el capítulo anterior. Sin embargo, para Zarza esta “fue una etapa muy represiva” (274) en la que sufrió marginación, víctima de la euforia generacional con los jóvenes. Según el artista, la generación de los 80 fue sobredimensionada y usada “para dar una imagen de ‘democracia cultural’.”

Las obras “Rafters: Agony & Hope” (1993) y “86 ½ Days Journey” (1989) del cubano-americano Luis Cruz Azaceta (1942) aparecen en el número 3 (1998). Con ellas, *Diáspora(s)* pone a circular unas imágenes que de otro modo no se diseminarian, pues a Cruz Azaceta no se le permitía (ni se le permite aún) exhibir su trabajo en la Isla. La obra de este pintor, exiliado del país desde 1960, confluye con la política intelectual de *Diáspora(s)* en varios sentidos. Cruz Azaceta es un artista del éxodo continuo (De la Nuez, “Luis Cruz Azaceta” 158), cuya condición diaspórica se manifiesta, no desde el *pathos* de la nostalgia exílica, sino desde la conciencia de que vivir en la diáspora supone no tener un refugio permanente. La diáspora no indica un tránsito entre un país y otro, sino un estatus sin país ni banderas, un ámbito móvil (160). Las claves movilizadas por esta obra nos hablan de una condición posthumana, sugiere Iván de la Nuez: “desplazamiento, extranjería, desarraigo, soledad, exclusión, renuncia, silencio” (171). Por otro lado, Cruz Azaceta ha rehusado inscribirse en la escena artística norteamericana a partir de clasificaciones como

“latino;” es decir, se resiste a ser entendido desde (y a practicar) una política de la identidad subalterna. Hace valer así su condición de “pintor” a secas (159). Las obras que publica *Diáspora(s)*, aun cuando tienen connotaciones universalistas que remiten al desplazamiento o el exilio de cualquier sujeto, ganan en capacidad disruptiva por poner la atención en la figura del “balsero,” elemento esencial de la obra del pintor. Sólo tres años antes, en 1994, Cuba había sufrido una de sus mayores crisis migratorias con el éxodo masivo de cientos de personas, los “balseros.” La publicación de estas pinturas quiere incidir en la circulación pública de imágenes sobre esos sucesos recientes. Se crea así una sintonía con Cruz Azaceta que *Diáspora(s)* resalta; un conjunto de elementos que se encontrarán en la política de la revista: la prohibición de circulación y su quiebre, lo diaspórico y exílico sin *pathos*, lo posthumano, y la resistencia a la representación identitaria.

La revista también escoge para sus portadas y contraportadas dos artistas jóvenes, menos conocidos en la segunda mitad de los años noventa, Eduardo Zarza Guirola (1967) para el número 4/5 (1999) y Ezequiel Suárez (1967) para el número 6 (2001). Las caravelas de Zarza Guirola protagonizan “Film de estreno” y “Jefa de destacamento” (ambas de 1998). Sus dibujos apuntan a la inquietante y fantasmal temporalidad del Periodo Especial, según la lectura de Hernández Salván (125), para quien “Film de estreno” alude además a la administración biopolítica del poder que tiene lugar en Cuba en los noventa. Los dibujos del artista están muy ligados a estas circunstancias extremas de la vida nacional. “Jefa de destacamento” torna un grupo de niños “pioneros” en calaveras, y así corroe la imagen luminosa del futuro que los “pioneros” representan en el imaginario revolucionario: la muerte en vida colapsa esta futuridad y provoca un presente expandido, como lo entiende Quiroga (1; 4); inerte en su suspensión. Zarza Guirola llena sus dibujos de muertos vivientes homogeneizados, despersonalizados (similares a los toros de Rafael

Zarza). Pone en primer plano lo improductivo, lo muerto de los seres y las cosas (Bermúdez, “La danza” 28). La improductividad, lo muerto, lo grotesco, horror y ridículo juntos, aparecerán de diversas maneras en los discursos de *Diáspora(s)*.

Las obras sin título (2000) de Ezequiel Suárez para el número 6 (2001), así como las de Carlos M. Luis (1932) para el número 7/8 (2002), han desplazado ya del todo la figura humana. En la monocromía blanquinegra de las páginas iniciales y finales de la revista se manifiestan figuras que semejan alienígenas en un paisaje sideral, o tótems de cuencas vacías. También aparecen paisajes que cubren toda la extensión de la página, en un desbordamiento asfixiante: una gran mancha de petróleo en la que tres palabras (“petróleo está aquí”) pugnan por inscribirse, volviéndose casi ilegibles, o unos trazos abstractos propios de un puntillismo digital postimpresionista.

Cómo superar una pobreza de recursos materiales, cómo ponerla a trabajar para hacer circular todas estas energías producidas y ensambladas desde el margen: fue el empeño de los miembros de *Diáspora(s)*. Los umbrales de imágenes de cada número prometían lo que en sus interiores se desarrollaría con igual intensidad: la introducción de archivos censurados, el pensamiento sobre el totalitarismo, la puesta en crisis de la representación identitaria y de la centralidad de lo humano, la primacía de lo muerto y de la muerte, y lo ilegible antes que lo transparente.

### **3.4 Política diaspórica.**

Si hay diáspora, entonces habrá un centro, un *locus* desde donde se dará la dispersión. Para el grupo y la revista que me ocupan, estos centros son la tradición y el canon literarios cubanos, la política cultural del Estado, el grupo Orígenes y el nacionalismo. En el nombre “*Diáspora(s)*,” más

allá del guiño postestructuralista de la “s” final entre paréntesis, se señala la multiplicidad y la diferencia a partir de las cuales el grupo y la revista quieren basar su política: diferencia con la comunidad letrada cubana, con el canon nacional y con el Estado; multiplicidad en las escrituras del grupo. Se apuesta por una literatura que no tenga a la Nación como entidad legitimante; que module lo diaspórico como “descentramiento,” “atomización traslaticia,” “una fragmentación del territorio por medio de la errancia” (Rojas, *Tumbas* 419). En definitiva, unas prácticas que no quieren formar comunidad en la fusión o en la armonía y persiguen alejarse de los “lugares comunes” en su doble acepción (como repetición y como lo comunitario homogéneo); por lo tanto, se basan en la sociabilidad de la diferencia, en una “conciencia deleuziana ... del respeto y el hacer evidentes las diferencias (literarias) que nos alejaban-unían, de la difracción” (Aguilera, “*Teoría*”).

A pesar de estas diferencias, puede extraerse una posición que atraviesa a todos los miembros del grupo. Aguilera, Sánchez Mejías y Marqués (Saunders en menor medida) son los que más autorreflexiones sobre Diáspora(s) han producido, en forma de ensayos o entrevistas. No es de extrañar, dado que ellos fueron los principales hacedores de la revista en Cuba y fuera del país. Ello no es obstáculo para que la postura de los demás miembros como González Castañer, Pérez, Molina o Prieto puedan leerse a través de todas esas intervenciones críticas de aquellos tres autores. En este sentido, Aguilera (“Un estilo”) propone que esa posición que los distinguía y los separaba de las escrituras circulantes en Cuba era la creencia en que sus textos “debían moverse como si fueran tanques de guerra que debían dinamitar todo lo ‘sacro’, todo lo que hasta ese momento había sido la poesía cubana y/o latinoamericana.” Además, la mayoría asumía la figura del escritor como un “agitador civil” o “*performer*,” preocupado por sus textos, pero también involucrado en la relación de la literatura con la política, el canon nacional o el archivo.

Se trataba de “crear huecos *conceptuales* en un espacio envejecido por la tradición y la

ontología reaccionaria de sus escritores;” de posicionarse contra “la política cultural en tanto mimesis de la política de estado” (Aguilera y Marqués 546; énfasis en original). *Diáspora(s)* se asume como proyecto civil, lo cual significa promover la diferencia y pluralidad como encarnaciones de una ciudadanía posible, y de diseminar textos inasimilables por las instituciones, en aras de crear un espacio de pensamiento refractario a la lógica aduanal del Estado. Lo civil apunta también a la constitución de sociabilidades autónomas al margen de lo estatal, de ahí la autoapelación como “grupo” (aun cuando lo grupal, como he dicho, no suponga homogeneidad ni lógicas internas de familia).

No es necesario colocar a *Diáspora(s)* en una narrativa de heroísmo intelectual. No obstante, hay que subrayar que se propuso hacer menos alegóricas las contestaciones al régimen de circulación de los textos culturales en Cuba, al menos en lo que respecta a los ensayos de sus miembros y de otros autores publicados en la revista, a diferencia de muchos discursos críticos que se vieron obligados a recurrir a (o que optaron por) los códigos de la polisemia y los mensajes indirectos (Rojas, *Tumbas* 39). Esto supondría la posibilidad de quebrar el dictamen de Albert O. Hirschman, comentado por Rojas, según el cual “en ciertas sociedades cerradas la única vía para articular una voz es la salida, ya que la permanencia dentro del sistema implica una virtual encerrona entre la *lealtad* y el *silencio*” (39; énfasis en original), aun cuando este quiebre fue provisorio, pues, en efecto, la mayoría de los promotores del proyecto terminaron saliendo de Cuba. *Diáspora(s)* estuvo animada por una energía cívica dirigida a la diseminación de un archivo diferente que interpelara, no tanto a una ciudadanía general, como a la comunidad letrada cubana, a la que se le puso delante de múltiples maneras una relevadora anagnórisis sobre sus límites y sus faltas constitutivas, y que esa comunidad no quiso o no pudo contestar. Las distintas “sorderas” o incomunicaciones que tuvieron lugar en la escena letrada cubana durante la existencia del proyecto

Diáspora(s) recién se comienzan a visibilizar, como se puede rastrear en algunas entrevistas que hizo Jorge Cabezas a distintos poetas cubanos en su enjundioso libro *Proyectos poéticos en Cuba...* (327-34).

Esa misma energía cívica está detrás de la autoapelación de los números de la revista como “documentos,” explicada por Aguilera y Marqués como el deseo de construir un “registro (o huella) de una conducta civil que de otro modo se habría malogrado, debido a la inercia que mueve todo propósito en este país” (547). Es así que *Diáspora(s)* se anima por la conciencia, aunque no sublimada, de constituirse en archivo futuro, traza que servirá para reconstrucciones del estado de cosas en el campo cultural cubano de fines de los años 90 e inicios de los 2000.

Hay reparos por parte de los miembros del grupo a asumir esta “conducta civil” en su relación con el Estado como un gesto de “resistencia,” sobre todo si ésta se entiende desde la ideología del compromiso sartreano o desde una lógica sacrificial. Es decir, sí hay “algo de resistencia ... pero sin esas cantatas misionistas que calcan una pobreza mal entendida, reticente y tan poco moderna. ... una literatura que se despliega como maquinita de guerra sin caer en posiciones roñosas o partidistas” (547). Se trata de no enfatizar demasiado lo resistente de su política, porque tal énfasis conduciría a declamaciones heroicas o a un *pathos* sentimental, que *Diáspora(s)* prefiere extirpar. No obstante, para Marqués (“Literatura”), la revista constituyó un “acto de resistencia cívico-literaria” que no se debería reducir a su alcance físico o económico, porque “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.”

De todas maneras, una toma de postura ante el Estado cubano es inevitable, tal como se deja ver en todas las prácticas de *Diáspora(s)*. No es que el grupo y la revista se propongan “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 que tiene alrededor y mostrar cómo las secuestra, cómo les chupa la sangre. También, la manera en que estas ficciones devienen despotismo” (Aguilera, “Entrevista”). Y no sólo esto. Aguilera alude a la necesidad de poner en jaque “las relaciones entre ficción de escritor y ficción de Estado” mediante la crítica “a lo que Valéry llamaba las ‘fuerzas ficticias’ del estado” (“El arte” 595), en una cuerda similar a la de Ricardo Piglia en su “Tres propuestas para el próximo milenio...,” ensayo publicado en *Casa de las Américas*. Las “fuerzas ficticias” sostienen las ficciones estatales; crean consenso, dice Piglia. El Estado construye narraciones, por lo tanto se produce una tensión entre dos tipos de relatos: los estatales y los de la literatura.

El Estado es una instancia que atraviesa muchos de los discursos de Diáspora(s). No estamos ante una crítica tan sistémica como la que realiza Paideia, pero sí ante una sostenida presencia que supone una toma de postura ante el Estado cubano como la instancia que secuestra al lenguaje (en el totalitarismo), a la institución literaria y a determinados conceptos; que produce “ficciones” que deben ser contrarrestadas, y que, más específicamente, instrumentaliza la cosmovisión de Orígenes para el giro nacionalista de su política cultural. La calidad “política” de la revista vendría dada entre otros factores, según sus hacedores, por hablar otra cosa distinta a lo que el Estado quiere que se hable. Esta habla es diferencial no sólo por transgredir las interdicciones sobre lo que debe hablarse, sino porque se constituye a sí misma como inasimilable e ilegible para los mecanismos de captura estatales, lo cual no es fuente de contricción, sino posibilidad de distinción grupal, o mejor generacional, tal como afirma Sánchez Mejías: “mi generación literaria ... supo resistir los sarcasmos embozados de la crítica oficial ... en ningún momento dejó de utilizar todas las palabras del mundo aunque sus poemas y sus relatos se

volvieran ilegibles para el bien público y para la tradición literaria cubana” (“Violencia” 377).

La obsesión de Diáspora(s) por el Estado cubano podría confirmar dos aseveraciones de Piglia en un texto suyo publicado en la revista (“Notas sobre literatura en un diario”): tanto la que afirma que “no hay escritura sin Estado,” como la que concluye que la escritura es también “el origen del espíritu de rebeldía” (544). Esa recurrencia sobre el Estado corre el riesgo de feticchizarlo o de volverlo una entidad absoluta, aunque habría que tomar en cuenta los condicionantes de las circunstancias cubanas. Conuerdo con Rojas cuando afirma que el Estado en Cuba “es la entidad limitadora de todas las soberanías y sociabilidades posibles” (*La máquina* 192); así se presentaba en los años noventa, y aún lo sigue haciendo, aunque las coyunturas actuales exigirían una mayor matización, debido a cierto repliegue de lo estatal en Cuba en los últimos años debido a múltiples factores.

Por otro lado, Diáspora(s), y en especial algunos de sus miembros, se distinguen por sus enunciados críticos maximalistas, los cuales forman parte de la política del “terror” que el grupo y la revista quieren diseminar: una actitud de cuestionamiento radical, sin cortapisa, de la tradición literaria cubana como un todo y de la institución Literatura tal como se la asume desde el nacionalismo cultural cubano. Para que estas operaciones radicales sean posibles, se necesita un objeto rigurosamente aplanado al cual oponerse, cuyas irregularidades o excepciones no salten a la vista. Se necesita una aplicada tachadura. No es cuestión de atribuir o no razón a Diáspora(s) en sus “violencias” con el canon literario o la literatura insular en general, sino de valorar su eficacia como parte de la actividad disruptiva del grupo con respecto a la comunidad letrada.

Tal operación de tachado tiene como focos un imaginario desgastado, la ontología nacionalista, la sublimidad del yo, lo teleológico y los rituales de pertenencia comunitaria basados en las imágenes de “encuentro.” Según Aguilera, “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 'pudridero' (sin salida)." El territorio negativamente favorecido por lo ontológico y lo sublime es la poesía, hacia la que se dirigen las principales invectivas del grupo: "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'" (Aguilera, cit. en Díaz, "De la casa").

La literatura cubana habría usufructuado y ayudado a consolidar algunos ideologemas nefastos para las operaciones de pensamiento que Diáspora(s) cree imprescindibles. Se habría dejado atrapar en las redes de cooptación del Estado y en los circuitos facilistas de la pertenencia a una comunidad nacional: "Los escritores antes de sentirse escritores se sienten partícipes de una nación, de una lógica sublime ... de una legitimidad simbólico-jurídica;" esta "intencionalidad" del nacionalismo "condiciona *a priori* todo lo que escriben" (Aguilera, "La Gallina"). Se produciría incluso una superposición entre literatura cubana y Estado, sin fisuras que permitan el distanciamiento necesario u otras preguntas no condicionadas por lo nacional como operaciones fundamentales de ese distanciamiento: "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." De esta manera, "Cuba ha sido un productor de mala ontología, de malas y reificadas abstracciones," lo cual ha provocado "que los escritores de la isla no sólo no encuentren salida a sus grandes y 'hermosas' ficcionalizaciones: atornilladas a un yo y a un psicologismo barato, sino que cuando lo hacen ... lo intentan apoyándose en nomenclaturas

fáciles: teleología, origen, canon” (Aguilera, “Epílogo” 161).

### **3.4.1 Voluntad de manifiesto.**

Sánchez Mejías escribe una “Presentación” de 18 puntos para la apertura de *Diáspora(s)*. Puede tomarse este texto como un manifiesto del grupo que expone algunas premisas centrales para los discursos de sus miembros y aquellos que aparecerán en la revista. Está moldeado con un tono irónico y una economía de lenguaje que son afines a muchas de las escrituras de *Diáspora(s)*. Es un repertorio de problemas y temas que reaparecerán de diversas maneras en la revista.

Unas palabras de *El grado cero de la escritura* de Roland Barthes son la primera inscripción de la revista en el campo discursivo cubano; ellas podrían ser suficientes para un intento de explicación del “proyecto,” como afirma Sánchez Mejías (174): “La multiplicación de las escrituras es un hecho moderno que obliga al escritor a elegir, que hace de la forma una conducta y provoca una ética de la escritura.” Es fundamental para *Diáspora(s)* el desplazamiento que Barthes subraya en su libro, desde la narrativa del compromiso sartreano, fundada en la comunicabilidad y el intercambio transparente entre autor y lector según un programa de emancipación, y aquella “ética de la escritura.” El ámbito donde el escritor puede elegir y ejercer su libertad es el repertorio de formas, géneros, convenciones y códigos literarios preexistentes. El modelo sartreano del compromiso es comunicacional y condena la literatura (vanguardista o modernista) que vuelve opaca la transmisión de determinado mensaje. Para Barthes, la escritura en sus formas extremas es anticomunicativa, pues lo que ella comunica está más allá del mensaje o el contenido (Allen 16). La escritura está amenazada siempre en convertirse en Literatura: lenguaje común e institucionalizado, cliché. El escritor moderno, dentro de la libertad de elección repertorial que supone la “multiplicación,” lidia con el colapso continuo de la escritura en

Literatura (20), por lo que su desiderátum es la erradicación de los signos de ésta en aquélla.

Uno de estos colapsos sería el realismo literario, convertido así en una forma alienada de escritura que esconde su propia literariedad, de manera que “no mode of writing was more artificial than that which set out to give the most accurate description of Nature” (Barthes, *Writing* 67). Otro tipo de escritura busca eliminar en ella los signos de la Literatura, liberarse de códigos reconocibles.

Para el Barthes más cercano a los postulados de Tel Quel, la escritura que rehúsa asignarle al texto un “secreto,” es decir, un significado último, libera una actividad contrateológica, revolucionaria (*The Rustle* 54). Trabajar para desatar la escritura (o sea, el lenguaje en su pluralidad fundamental) es un acto políticamente radical. Parte de este acto sería la presentación del significado para su consiguiente aplazamiento, pues la escritura “seeks a systematic exemption of meaning.”

Todos estos presupuestos barthesianos resuenan en los postulados de algunos miembros de Diáspora(s) y en sus escrituras. Sánchez Mejías propone que quizás la modernidad “sea el lugar de la pura multiplicidad, el lugar que va careciendo de espesor y nombres fijos” (“El escritor” 303). Aguilera ha insistido en varias ocasiones en distinguir entre literatura, “con sus géneros, sus clasificaciones, sus archivos,” y escritura, que sería “más privada, más ininteligible, más democrática” (“Nada”); una diferenciación similar a la que hace Saunders hacia el final de su ensayo “Zona Cero.” La exención del sentido como actividad revolucionaria de la escritura es reclamada por Aguilera y Marqués como parte de los intereses de Diáspora(s), aunque desde una postura menos taxativa que la de Barthes: “Nos importan aquellas ‘cabezas’ que muevan una experiencia de la literatura como reflexión y a la vez como ilusión de escapar ... del exceso de sentido y de su programación infinita (aunque esto no siempre sea posible)” (547).

Los textos poéticos y narrativos de Diáspora(s) pueden considerarse una puesta en crisis de la representación. Coincidirían en tal cuestionamiento con la postura de Barthes según la cual “*writing* can no longer designate an operation of recording, of observation, of representation” (*The Rustle* 52; énfasis en original). Al mismo tiempo, no persiguen colocarse en la radicalidad de Barthes (53; 54) acorde a la cual el texto es básicamente un entramado de citas, de escrituras múltiples que sostienen la pérdida de la ilusión representacional: “No sólo se trabaja con signos. No todo es texto. Se trabaja duramente, también, por la ilusión” (Sánchez Mejías, “Presentación” 176). Sin embargo, no se trata de una afirmación sin extrañamiento de esta “ilusión,” sino de introducirla en los textos de diversas maneras como problema, de ahí que estos textos se asuman como “procesos que retoman la escritura como ilusión y a la vez como simulacro que enmascara sus propios límites” (Aguilera y Marqués 547).

Celebrar, más que afirmar, junto con Barthes la “multiplicación de las escrituras” en la modernidad no lleva a Diáspora(s) a olvidar que ella puede ser cooptada e instrumentalizada según los dictados del nacionalismo y de los regímenes totalitarios. Las condiciones de la escritura en el totalitarismo son un problema esencial para Diáspora(s). En clave irónica, este manifiesto alude a la relación conflictiva entre la proliferación de las escrituras y su uso totalitario, cuando la elección del escritor no tiene que producirse tanto dentro de un repertorio de códigos literarios como de acuerdo a un imperativo del Estado: “No sé si Mao pensó, entre tantas de sus multiplicaciones, la multiplicación de la escritura; si puso a los escritores chinos ... *a elegir* en bien de la nación” (Sánchez Mejías, “Presentación” 174; énfasis en original).

Para Hernández Salván (109), la cita del poema “La restauración de izquierdas” de Pier Paolo Pasolini que sigue en la “Presentación” de Sánchez Mejías resume el proyecto de la revista como la relación entre el *ethos* estético y el político: “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” (174). El propósito del poeta italiano no es llamar a la lucha política armada, sino revelar y denunciar el terror de Estado a través de su representación: éste debe combatirse con una estética del terror que tenga la intensidad de la acción política (Hernández Salván 110).

En los versos de Pasolini se cifra según Marqués (“Literatura”) el verdadero alcance de la revista. El “uso de la libertad,” la inspiración del “terror” y el redescubrimiento del “Deber” fueron cumplidos por *Diáspora(s)* desde su propia existencia como *samizdat*. Cada número se proponía ahondar en la propia ilegalidad que representaba toda la empresa. Su producción, su reproducción, su distribución, eran eslabones de una estrategia conflictiva que se completaba con todos los discursos de la diferencia que circulaban con la revista. Publicar autores prohibidos, cuestionar el nacionalismo literario, “pelearse” con el uso de Orígenes por el Estado, desmontar el lirismo conversacional de la poesía cubana, enfocar el totalitarismo como problema, todas eran estrategias del terror y realizaciones de un “deber” redescubierto: el que debía tener el escritor con su política literaria antes que con una política de Estado.

*Diáspora(s)* quiso inyectar un “poquito de terror literario” sobre todo en lo referente a “los medios de representación;” introducir ese terror en “la nación entendida como el lugar de las Letras,” en el “Canon Nacional de las Letras, siempre inflacionario –hasta el ridículo– en cualesquiera de sus aspectos” (Sánchez Mejías, “Presentación” 174). El concepto fue el principal agente o “forma del Terror” (175) de estas disrupciones.

Escribir una literatura conceptual supone poner a dialogar el texto con los conceptos de otros discursos (principalmente filosóficos), o que éstos pasen a formar parte fundamental de su entramado; ya no serían distinguibles una dicción “sentimental” o “afectiva” de otra “racional,”

ambas estarían entrelazadas. Supone además convertir a ese texto en un mecanismo autorreflexivo que se interroga por su propia condición y que haga de esta interrogación su principio generativo. Las escrituras conceptuales de Diáspora(s) se arman a partir de “un deseo de pensar la literatura,” “los espacios que el nacionalismo no había bloqueado y aún era posible usar ... un deseo de ir incluso más allá de los géneros” (Aguilera, “Un estilo”).

El concepto, medio para infundir terror, es antídoto contra lo metafísico, porque la pregunta que la escritura se hace a sí misma borra, vela o suspende la pregunta por el “ser:” “Suponiendo que solo hubiera ‘ser’ a partir del lenguaje (el lenguaje sería la Casa del Ser), la pregunta por el ‘ente’ alcanzaría su mayor potencia al inquirir por la naturaleza de las palabras que se emplean en la pregunta. Esto supondría la ausencia de metafísica o un loable afán por resistirse a la sombra de la metafísica” (Sánchez Mejías, “Prólogo” 159).

Por lo tanto, hay un vínculo esencial entre lo conceptual y la pregunta. Lo conceptual es de hecho “donde sobrevive aun la opción por la pregunta” (Aguilera, “Epílogo” 162) cuando los demás discursos han clausurado o rechazado esta posibilidad. Esta es una sobrevivencia política sostenida en la alianza concepto-pregunta: “al buscar lo literario,” el gesto de Diáspora(s) “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” (Saunders, “Zona Cero”).

Muchos de los empeños de Diáspora(s) provienen de un afán correctivo, en tanto percibe determinadas faltas en la literatura cubana que cree necesario enmendar, no tanto por una pretensión pedagógica, como por diseminar contra-discursos. La producción de textos conceptuales podría 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*, del plagio, de la idiotez ... fueran elaboradas como variantes de fuerza” (Aguilera, “Epílogo” 161; énfasis en original).

“Variantes de fuerza,” es decir: vectores políticos. El ejercicio conceptual se entiende aquí como un ejercicio civil porque promueve la pregunta por los límites de lo literario, o de lo poético específicamente. Tal producción conceptual es 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 Diáspora(s) quiere desestructurar mediante sus prácticas “terroristas.” Mieke Bal propone 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 [Ludwig] 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” (49). Releer la conclusión de Wittgenstein 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 reafirmación de una postura civil del escritor como una de las prácticas de Diáspora(s).

Sánchez Mejías dedica dos de los apartados mínimos de la “Presentación” a la relación de los receptores con los textos de Diáspora(s). El primero se concentra en un modo de relación a sobrepasar y en el que vendrá a sustituirlo: “El Placer del Texto –ya pasará. Entonces vendrá la época del *displacer*, de raspar el texto con los ojos, o de poner los ojos en blanco, frente al texto” (175). El segundo enuncia un deseo de un tipo de recepción: “Ojalá que al *leemos* sientan, ustedes, una fruición inespecífica, disfuncional.” Hernández Salván (121) lee la relación entre *placer* y *displacer* aquí expuesta como una dialéctica entre afirmación y negación. Desde el punto de vista

psicoanalítico –privilegiado por la estudiosa en su análisis de Diáspora(s)–, el displacer está articulado por la pulsión de muerte. Diáspora(s) quiere “destruir” la ideología revolucionaria y su política cultural. “This destruction is a negation (displeasure), but it is also an affirmation (pleasure),” de manera que “the affirmation (pleasure) of the negation (destruction of revolutionary ideology)” produce esa “frucción disfuncional,” pero no propone una construcción (afirmación).

Esta “frucción” se relaciona estrechamente, según Hernández Salván, con lo que llama la “poetics of defacement” (122), la cual se origina en la negatividad: “if the creation of this negativity is based on pleasure (in the negative), its goal is the creation of a pleasurable experience in the reader.” Sánchez Mejías pide a los lectores que remuevan la capa externa del texto (que no se queden en lo ornamental): una operación de pensamiento que para comenzar debe “to do away with language (the outer layer), the surface that disables our capacity to think” (123). La acción de pensar pone “los ojos en blanco,” crea esa “frucción disfuncional,” y la experiencia estética se convierte en una “poetics of defacement,” la cual se origina “from an experience of dread, and a defacement of language articulated by thought.”

Creo por mi parte que esa complacencia sin especificidad del lector que Sánchez Mejías enuncia desde lo desiderativo puede comprenderse a partir de lo que Barthes (*El placer*) llama el “goce del texto.” Lo que “ya pasará,” según el manifiesto diaspórico, es el “Placer del Texto,” ese que según Barthes (83) remite a los clásicos, la cultura, la inteligencia, la delicadeza, la euforia, la maestría y la seguridad. Ese que se siente al leer el “texto de placer, el texto “que contenta, calma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* de la lectura” (25; énfasis en original).

La “frucción disfuncional” podrá sentirse con el “texto de goce,” el que “pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos

históricos, culturales, psicológicos del lector ... pone en crisis su relación con el lenguaje” (25). Así habría que asumir los textos narrativos y poéticos de Diáspora(s), que quieren colocarse “fuera de toda finalidad imaginable,” ser intransitivos (83), producir el “goce del texto;” es decir, la “pérdida abrupta de la sociabilidad,” sin que por ello se produzca una recaída en la subjetividad o la persona (64).

Los textos diaspóricos realizan un “trabajo progresivo de extenuación” que aspira a liquidar “todo meta-lenguaje,” de manera que “ninguna voz (Ciencia, Causa, Institución)” esté detrás de lo que dicen (50-1). Quieren destruir su propia categoría discursiva, su “género,” o al menos jugar con la simulación del acatamiento de las convenciones formales desde una conciencia irónica, tal como se dice en la “Presentación:” “En cuanto a la forma: escribir un cuento *como si* fuera un cuento; un poema *como si* fuera un poema; un ensayo *como si* fuera un ensayo; una novela *como si* fuera una novela” (Sánchez Mejías 175; énfasis en original). Es muy difícil lograr una liquidación extrema de los metalenguajes o una intransitividad radical. Se trata de tender hacia ello y de que la política literaria potencie el incremento de esas derivas. Valga la reflexión de Barthes para entender las tensiones ineludibles que atraviesan los textos diaspóricos: “el texto tiene necesidad de su sombra: esta sombra es *un poco* de ideología, *un poco* de representación, *un poco* de sujeto: espectros, trazos, rostros, nubes necesarias: la subversión debe producir su propio claroscuro” (*El placer* 52-3; énfasis en original).

Sánchez Mejías caracteriza a Diáspora(s) en la “Presentación” de esta manera: “un Grupo (?). Una avanzadilla (sin)táctica de guerra. Una vanguardia enfiada durante el proceso” (176). La interrogación ironiza el carácter grupal, sobre todo si se asume desde la ideología de la comunidad como fusión o del grupo como entidad convival y homogénea. Diáspora(s) se afirma en la diferencia de sus miembros y sus escrituras, pero juega con la idea de grupo para lanzar un reto a

la interdicción política en Cuba sobre la no asociación al margen del Estado.

Por otro lado, Diásporas(s) se cuida de afirmar eufóricamente su carácter vanguardista. Este carácter se asume también desde la ironía y la disminución de cualquier pretensión mesiánica o emancipadora. La “avanzadilla” se despliega en todo caso desde el lenguaje, pero sin pretensiones sistémicas: es esto lo que persigue señalar “(sin)táctica.” Es una vanguardia a la que lo procesal le ha rebajado de alguna manera el ímpetu de los movimientos vanguardistas históricos. La “vida,” la “historia” y la “escritura” son asumidas como procesos, lo cual supone otros rebajamientos, como el de lo teleológico, y una concentración en la autorreflexividad y en los estadios intermedios, no definitivos (en el “devenir” deleuziano).

Aún así, es cierto que el grupo disemina por varios textos la idea de constituirse como “máquina de guerra,” otro concepto de Deleuze y Guattari que forma parte del léxico diaspórico. En un temprano ensayo de 2002, que coincide con el año de terminación de la revista, Duanel Díaz (“De la casa”) exploró la idea de Diáspora(s) como máquina de guerra, además de movilizar otros conceptos de los filósofos franceses para leer al grupo, como devenir menor, literatura menor, territorialización o desterritorialización. La máquina de guerra Diáspora(s) se dirige hacia lo cubano, el canon literario nacional, Orígenes o el Estado. Se orienta contra imágenes totalizadoras y funciona como subversión de los paradigmas dominantes, sugiere Díaz; es “un dispositivo maquínico esquizo que permite combinar elementos ajenos y ponerlos a funcionar en un determinado contexto.”

Ciertamente, en la relación Diáspora(s) - Estado cubano el primero puede abordarse como una potencial máquina de guerra deleuziana. Diáspora(s) afirma su exterioridad al Estado (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 360; 362); “traza un plan de consistencia, una línea de fuga creadora, un espacio liso de desplazamiento” (422) en que se desarrolla como máquina de guerra en relación

con el espacio estriado instaurado por el aparato de Estado (483). Esgrime conexiones frente a los aparatos de captura estatales. La política diaspórica de diseminación de archivos censurados, la cual quiere quebrar la lógica aduanal restrictiva del Estado cubano, es una política propia de una máquina de guerra que quiere atentar contra una de las tareas fundamentales de ese Estado: “estriar el espacio sobre el que reina ... controlar las migraciones” y “reivindicar una zona de derechos sobre todo un ‘exterior’” (389). Se trata de sobreponer la traslación y la movilidad diaspóricas al proceso de captura de flujos (que es inseparable del Estado según Deleuze), a la “gravedad” que es la esencia de lo estatal (389; 390).

Sin una política redentorista, sin énfasis sacrificiales, Diáspora(s) actualiza para el contexto cubano la producción conceptual de Deleuze y Guattari y esta virtualidad que ellos proponen: “siempre que se produce una acción contra el Estado, indisciplina, sublevación, guerrilla o revolución como acto, diríase que una máquina de guerra resucita, que un nuevo potencial nómádico surge, con reconstitución de un espacio liso o de una manera de estar en el espacio como si fuera liso” (390).

Dos de los blancos de la máquina de guerra diaspórica son la “tradicición” y “lo cubano.” Quedan encapsulados así por Sánchez Mejías: “La Tradición. Esa Máquina que se parece a Dios. Lo Cubano es Fascismo. Lo Cubano es el timo del siglo, como dice un personaje de Miguel de Marcos en ‘Papaíto Mayarí’” (“Presentación” 176). Diáspora(s) no practica una negación del legado, el canon o la tradición en sí mismos, sino una crítica de su rol como “ficciones centralistas” (Aguilera, “El arte” 597), más aún cuando estas ficciones son capturadas por el Estado y reescritas según sus intereses. La “cubanidad” –que es como aparece nombrada en *Papaíto Mayarí* (1947)– se sostiene en lo metafísico, y es así fácilmente instrumentalizada por las ficciones estatales. Alimenta el deseo por códigos que fijen los sujetos a fronteras rígidas de pensamiento y acción, y

los cuerpos a patrones prefijados de flujos, de ahí su “fascismo,” en términos deleuzianos.

La novela del periodista y escritor Miguel de Marcos (1894-1954) focaliza las aristas menos épicas de la República cubana, luego del fracaso de la Revolución del 30. Aborda desde lo cómico la circunstancia nacional frustrada y así rebaja el encantamiento origenista, aunque, como señala Díaz (“Miguel de Marcos”), también puede encontrarse en ella algo de nostalgia por los primeros tiempos de la República, lo que la acerca a ciertas zonas de Orígenes. La cita ligeramente transformada que aparece en la “Presentación” de *Diáspora(s)* pertenece a un diálogo en el que un personaje declama que “la cubanidad es amor,” mientras otro le replica con “la cubanidad es el timo del siglo.” Más allá, De Marcos equipara la esencia nacional a lo fecal, un rebajamiento mayor que va del engaño para incautos a lo excrementicio: “Los apóstoles infrarresiduales de la cubanidad fecalizan” (cit. en Díaz).

Diáspora(s) quiere producir otro rebajamiento, otra desustanciación que queda enunciada aquí: “Escribir como se cazan gorriones. No en la Casa del Ser, sino en el Callejón de las Ratas” (Sánchez Mejías, “Presentación” 176). Este desplazamiento tacha la misión del escritor, o específicamente del poeta, como guardián del *oikos* metafísico. Heidegger pensó así este guardar en su *Carta sobre el humanismo*: “El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esta morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestación del ser, en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan al lenguaje y allí la custodian” (11-2). Coinciden esencialmente así poesía, lenguaje y ser. El lenguaje es la casa del ser “because, in claiming us, it houses and makes manifest the fact that beings appear to us, engage us ... [because] it preserves for us the truth of being, that is, the unconcealment of beings, as the fundamental scene of our existence” (Lysaker 203). Función magna para la poesía; teleología áurea que Heidegger especificaba como “fundación del Ser por la palabra de nuestra boca,” “Palabra de

poeta” como “fundación,” es decir, “firme fundamentación de nuestra realidad de verdad sobre su fundamento” (*Hölderlin* 30).

Como señala Díaz (“De la casa”), las palabras de Sánchez Mejías tienen como trasfondo la polémica de Diáspora(s) con Orígenes: se debe “dejar atrás la nostalgia origenista por la ‘casa,’ por el origen, entendido metafísicamente como presencia y retomar el sentido nietzscheano del afuera.” Colocarse en ese “Callejón de las Ratas” es desplazarse voluntariamente hacia el margen, donde reina lo ínfimo y lo desaurolado. Es renunciar a la producción expedita y transparente del significado para instalarse en una calle que no necesariamente tendrá salida, que en todo caso será estrecha, y abundante en residuos.

Pero ni siquiera este *locus* podrá entenderse como residencia natural, sin mediaciones, pues habrá que “[h]acer de cada (con)texto una Pequeña China” (Sánchez Mejías, “Presentación” 176), propone el manifiesto de Diáspora(s). Es decir, introducir extrañamiento en el texto mediante el subrayado de su carácter artificial, de lo que tiene de tramoya o teatrillo. Los textos poéticos o narrativos de los autores de Diáspora(s) se presentarán de diversas maneras como un teatro del pensamiento, o como la mostración del pensamiento como proceso en un enmarcado teatral, performativo; “un ‘teatro’ del pensamiento sobre su mismo modo de fabricación; más que discurso metapoético, representación teatralizada de dicho discurso” (Fowler, “La tarea” 21).

Se trata de desajustar el enmarcado “natural” que representa el “paisaje” con su efecto realista o naturalista (y sus equivalencias: centralidad del yo en la poesía, linealidad narrativa, psicologismo de los personajes, sentimentalidad, discurso teleológico, culto al origen, subrayado de lo nacional); de desarreglar el acoplamiento entre ilusión y entorno. En vez de “vacas” adheridas al paisaje, introducir “ratas” (Sánchez Mejías, “Addenda” 90), las cuales aportan no sólo su cualidad ínfima, sino también este plus de extrañamiento. No “fijar las vacas al paisaje,” que es lo

que hacen “los poetas,” sino introducir ratas en las “*cajas cerradas del pensar*” (88; énfasis en original). Y puesto que lo que interesa a los de Diáspora(s) es producir una escritura conceptual y el concepto como práctica “terrorista” o antimetafísica, se impone generar “conceptos huecos,” “en vez de *tejido de imágenes* [José Lezama Lima]... la imagen del concepto”: o sea, una “producción de ratas” o “ratificación de las palabras ... otra *Economía del Reino Animal*” (90; énfasis en original).

Desmontar el lirismo central en el canon poético cubano, con todas sus valencias, es primordial para la política diaspórica. Fugarse del paisaje, porque “detrás de un lindo paisaje se esconde... ¡un poeta lírico! Uno que no ve estacas ni cuartones, que no ve el deterioro, la eterna sustracción de lo real” (92).

### **3.4.2 Poesía no lírica de Diáspora(s).**

El desmontaje del lirismo como norma en la poesía cubana conlleva, en el caso de Diáspora(s), la producción de textos poéticos no líricos. Los poemas no líricos de Diáspora(s) son 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 una de las principales preocupaciones de estos escritores 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” (Saunders, “El lenguaje” 490). Se impone pensar y desarrollar el poema no lírico desde una relación conflictuada con lo contextual, desde una vigilancia que no permita caer en los polos de una representación viciada. En tales extremos están en juego determinadas relaciones con la realidad, a partir de dos paradigmas de los que Diáspora(s) quiere fugarse: “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, “La condición”).

Dentro de esta planificación, se quiere descentralizar un tipo de sujeto poemático enunciador propio de la norma coloquialista. Se hace necesaria la borradura de esta norma, que se enraizó en la poesía cubana sobre todo a partir de los años 60, porque es la manifestación de una ideología comunitaria que identifica al poeta con el nosotros. Como apunta Jorge Luis Arcos (“Las palabras” XXXV), con el coloquialismo se produjo una exagerada identificación entre la asunción de un estilo determinado y una proyección ideológica.

Con este exorcismo, los de Diáspora(s) quieren dejar atrás por nociva una sentimentalidad vinculada a dar cuenta de la cotidianidad, la construcción de un país, la insularidad como agonía, porque estas variantes remiten a un imaginario que estaría secuestrado por la ideología estatal. Se impone enfriar el poema, tratarlo como un proceso, 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, “La condición”).

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. Además, hay que asumir la significación como un acto que impugna el poder de retención del significado y asumir la transmisión de éste como un proceso ideológicamente contaminado; de ahí que se prefiera lo que Bal (49) llama el significado “trabajando” sin ser transmitido, condición según ella para lograr

la visión de un espacio político.

La poesía no lírica, tal como ha sido conceptualizada por Arturo Casas (“Non-lyric”), supone, más que la simple refutación de la variante lírica del discurso poético, una modalidad discursiva desestabilizadora y transversal (30). Con ella se cuestiona, en primer lugar, la identificación canonizada entre poesía y lírica que estabilizó la *doxa* romántica, con la consiguiente sublimación de la individuación de lo subjetivo y lo emocional, el vínculo con el presente, y la exploración de asuntos personales o comunitarios (32). La culminación romántica de esta equiparación entre poesía y lírica se basó, entre otros principios, en la expresividad supuestamente no mediada del sujeto y de su particularidad ideal (de acuerdo con la filosofía de J. G. Fichte o de G. W. F. Hegel). De aquí se derivó una ontología poética específica que subrayó la autonomía del discurso, su verdad, su dignidad, y su carácter de lenguaje diferenciado, dando lugar a una teoría elocutivo-sentimental del lenguaje poético (Casas, “Preliminar” 6).

Como propone Casas (6-7), la poesía no lírica prescinde de la centralidad de un sujeto enunciator determinado por marcas de liricidad como el “ajuste a una conciencia individual coherente que propicia la introspección vivencial y constituye una subjetividad declarada.” Esta subjetividad sería la resultante de la “mímesis interna,” tal como la entiende José Guilherme Merquior; es decir, una mímesis de los estados mentales orientada hacia el conocimiento de verdades humanas universales, usando una discursividad altamente organizada o controlada, y centralizando el sujeto experiencial (Casas, “Non-lyric” 35). La lírica sería así un tipo específico de mímesis del momento de la *stasis*, “in which everything pauses to put front and centre certain mental states understood as the potential framework of a subsequent action” (36). Lo que subraya una concepción lírica del discurso poético es la centralidad enunciativa del sujeto y de su sistema referencial, dominado por un aquí y un ahora. Este sistema deíctico es el que otorga amplio espacio

a la mimesis interna: la lírica sería “the moment of pausing of the subject, of the so-called ‘lyric I’, which perceives its present in a self-referential way and makes this projective perception the very object of the discourse” (36).

Además, la poesía no lírica no se subordina a una presentidad extra-histórica, ni asume las pautas discursivas de la sublimidad, la no-ficcionalidad, la privacidad, la intensidad, la densidad, la homoglosia y la brevedad. Tampoco asume el poema como un soliloquio transcrito (Casas, “Preliminar” 7), y por lo tanto, “[an] utterance that is not so much heard as overheard,” de acuerdo a la idea de John Stuart Mill (cit. en Perloff 465), o como una expresión subjetiva y personal intensa, de acuerdo al ideal expresivo lírico hegeliano. Se trata de desplazar el “yo” cuya voz se escucha en el poema lírico, el cual expresa, según Adorno, una particularidad individual opuesta a la colectividad de la naturaleza humana (Milne 361), o de interrogar la alianza entre inmediatez y subjetividad, propia de lo lírico. En definitiva, la poesía no lírica cuestiona el principio de inteligibilidad del discurso lírico, que depende, según Paul de Man (cit. en Perloff 463), de la “phenomenalization of the poetic voice.”

La poesía no lírica de Diáspora(s) desactiva una serie de presupuestos. Tales premisas se colocan en un contexto más amplio que la circunstancia cubana, pero son relevantes para ésta, en tanto pueden relacionarse estrechamente con la política literaria de Orígenes, con respecto a la cual Diáspora(s) se posiciona interrogativamente. Un grupo de asunciones basadas en el idealismo trascendental kantiano y reformuladas a finales del siglo XVIII por Fichte priorizan la ontologización de la lírica con bases fenomenológicas: el poema descubre su objeto o el objeto se revela a sí mismo como opuesto al sujeto, debido a operaciones conciente o inconcientemente activadas por el “yo” lírico (Casas, “Non-lyric” 37). Correlativamente, se produce una “epistemization with gnoseological foundations:” el poema como acto de conocimiento que

conoce y hace cognoscible su objeto.<sup>60</sup>

Por otro lado, estos procesos traerían aparejada una participación en la “mimesis interna del lector” a través de mecanismos de identificación y empatía, que aparecen con más intensidad mientras más narrativo o dramático sea el poema (37), o más allá, un igualamiento entre la escritura y la lectura (el momento de composición y el de recepción), posibilitado por la cercanía, casi la yuxtaposición, entre la voz del poema y la nuestra. En palabras de Helen Vendler, el poema lírico nos ofrecería “a mind we take on as our own” (cit. en Jackson y Prins 384). Los textos no líricos de Diáspora(s) rompen este contrato mediante procedimientos de desidentificación, interrupción de la “mimesis interna” o bloqueos de la conexión empática.

Algunos de los presupuestos que sostienen la visión de Diáspora(s) sobre la poesía no lírica (y por contraste, sobre la lírica) se exponen en dos ejercicios de posicionamiento llevados a cabo por respectivos miembros de Diáspora(s). Significativamente, estos ejercicios tienen lugar en 1995, recién “agrupados” los miembros de Diáspora(s), y en 2002, cuando cesa de publicarse la revista, y se dispersan aquellos que quedaban en el país.

*Dossier: 26 nuevos poetas cubanos. Mapa imaginario* (1995), preparada por Sánchez Mejías, es una antología coeditada por el Instituto Cubano del Libro y la Embajada de Francia en Cuba en los momentos más álgidos del Periodo Especial. Aunque Sánchez Mejías declara su voluntad de no someterse a “la férrea necesidad de la cronología, ya sea en la sucesión generacional, ya sea en la sucesión de una historia emancipadora” (“Prólogo” 157), lo cierto es que no huye de tales estrategias; más bien las reproduce en su segunda modalidad causalista, al ubicar a los escritores de Diáspora(s), agrupados en la tercera sección de la muestra, en el último eslabón de una positiva cadena emancipatoria (que libera de las ligaduras con lo real, aleja

---

<sup>60</sup> Ver Dorta (*Gastón Baquero*) para una reconstrucción del relato de la poesía como conocimiento en la modernidad.

cualquier patetismo y hace a la palabra autosuficiente). En la primera sección de la antología,<sup>61</sup> aparecen aquellas “poéticas que giran alrededor del Origen, del ‘pathos’ nostálgico por la Isla y su pasado, de la Arcadia como cumplimiento de la Poesía, de la provincia como virtualidad:” índices de un lirismo del que se desmarca ostensiblemente Diáspora(s). En la segunda sección,<sup>62</sup> “la palabra, lanzada desde el ‘yo’ (o sus variaciones en un plural comunitario) espera toparse con su ‘otro’, el interlocutor que la acogería en el mismo plano de intervención en que fue lanzada: palabra que no aspira a la finitud, sino a la articulación significativa.” Habría aquí “imaginarios que contraen con ‘lo real’ vinculaciones más activas que otros: en nombre de la Utopía o de la modesta circunstancia, esta palabra, cargada de resonancias públicas, políticas, éticas, afectivas, espera su cumplimiento en el lector / interventor.” Las escrituras poéticas de Diáspora(s) no aspiran a este cumplimiento, sino que lo boicotean mediante diversos mecanismos que las desconectan de los deseos empáticos del receptor.

Por último, en la tercera parte de *Dossier...*, Sánchez Mejías agrupa a los de Diáspora(s): Aguilera, Marqués, Ricardo A. Pérez, Saunders y a sí mismo. En ellos se haría “más claro el énfasis de la poesía como ‘experiencia de escritura’: la página en blanco se agiganta, las palabras pretenden ser producidas por el pensamiento, el género muta, la escritura se desdobra en una conciencia que da razón de su existencia.” Quedarían así conjuradas, o al menos aplazadas, las deficiencias de las escrituras presentes en las otras secciones, lo que es decir, en las poéticas de buena parte de la generación de los años 80: es lo que se desprende del gesto antologador de Sánchez Mejías.

---

<sup>61</sup> En ella aparecen Almelo Calderón, Norge Espinosa, Abilio Estévez, Juan C. Flores, Víctor Fowler, Emilio García Montiel, Heriberto Hernández, Pedro Llanes, Alessandra Molina, Antonio José Ponte, Arístides Vega, Camilo Venegas.

<sup>62</sup> Carlos A. Alfonso, Damaris Calderón, Ángel Escobar, Ramón Fernández-Larrea, Ismael González Castañer, Graciela Mateo, Reina María Rodríguez, Alberto Rodríguez Tosca, Rolando Prats.

La poesía no lírica de Diáspora(s) pretende ser antimetafísica al ser conceptual, porque “la pregunta que la escritura se hace a sí misma” (159) permite interrumpir la interrogación por el ser. La pregunta autorreflexiva se coloca en la tensión moderna entre “la mente y la página en blanco.” En esta instalación, la “poesía deja de ser un movimiento del alma o de la responsabilidad pública: quiere ser, solo, un ‘movimiento del pensar’. El pensamiento cree abocarse a la extensión poética, gracias a una política de los signos o gracias al empuje de cierta energía o intensidad. O ambas inclusive.” Un doble movimiento de sustracción y desarrollo signa entonces la escritura, en tanto las palabras dejarían de pertenecer “tanto a la Cultura [como] al Convenio (o Contravención) Civil,” para pertenecer “a la performatividad de la mente en el acto de escritura.” No se trata de que el poeta descrea de la naturaleza cultural o cívica de las palabras, arguye Sánchez Mejías, sino de que su actividad sigue siendo profundamente antropológica, pero en un nuevo sentido (159-60). Un sentido que descarta el sujeto experiencial (“la experiencia es la inminencia misma del peligro”), la “mímesis interna” a la que me referí antes, y el vínculo entre sentimentalidad y conocimiento propio de esta mímesis y este sujeto.

Diáspora(s), a través de su poesía no lírica y de sus textos narrativos, quiere construir y diseminar un imaginario opuesto a la “mala representación” (160) en Cuba: es decir, a la poesía coloquialista y neorigenista, y a la narrativa realista. Infundirle “calidad” a un imaginario supone reforzar “su poder de escenificación,” proyectado desde una política eficaz que disponga “un entramado autosuficiente.” Los posibles escenarios a partir de los cuales desplegar este poder y esta política serían “la Cultura, la página en blanco, el cuerpo, la Política, el Paisaje.” La elección de Diáspora(s) trasluce sus afiliaciones. La Cultura es repertorio institucionalizado, secuestrado por el Estado. El cuerpo podría potenciar una representación de corte identitario y subalternista. La Política determina un agenciamiento de poder, un compromiso. El Paisaje es lirismo,

sublimidad, producción de ilusión. Todas son trampas de las que quiere fugarse Diáspora(s). Queda la página en blanco, para que en ella se despliegue “la energía de la mente yendo al encuentro o forjando su poema” (159), pero sin que esto alimente una idolatría de la forma o un esteticismo inmanentista, pues las escrituras conceptuales de Diáspora(s) aspiran a una politicidad afinada, por ejemplo, en “lo civil” como uno de los lados de lo conceptual: “Lo civil no sólo como una reflexión sobre diferentes lados de la onto-realidad, también como una reflexión sobre los límites de la poesía,” comenta Aguilera (cit. en Díaz, “Clase”).

Aguilera es precisamente quien prepara la segunda antología a la que quiero referirme: *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001* (2002), publicada en México. En este caso, la estrategia del antologador se enfoca más en resaltar la política literaria de Diáspora(s). No se trata de una antología del grupo, de hecho aparecen otros autores como Omar Pérez, Juan Carlos Flores o Rito Ramón Aroche, sino de un repertorio de escrituras conceptuales, entre las que se encuentran las de Diáspora(s). Es decir, los presupuestos del grupo se presentan como comunes a una serie de autores, con lo que se expande su significación. Aguilera es mucho más cáustico que Sánchez Mejías; sus dictámenes sobre la poesía cubana precedente son más devastadores.

Rescata de estos dictámenes a algunos autores de la primera promoción de los años ochenta (Raúl Hernández Novás, Reina María Rodríguez, Ángel Escobar), puesto que intentaron trazar un corte con las poéticas precedentes, mediante el subrayado de una reflexión más íntima y una “teatralización del yo” (“Epílogo” 161). Sin embargo, el corte profundo sería provocado por los poetas que comienzan a publicar en la primera mitad de los noventa. La manera en que queda caracterizado este corte hace pensar en las escrituras de Diáspora(s) y en las que se incluyen en la antología. Éstas pondrían “entre comillas la institución poesía: su ideología arcádica, su verticalidad social;” tacharían “de manera cómica eso que se ha llamado Literatura Nación.”

El propósito de estas escrituras es ir contra la reducción del imaginario poético “a la pregunta por la Nación, el telos y sus representaciones identitarias” y de la escritura “al lugar de la máquina de estado;” es crear problemas, lo que es lo mismo que preguntas “que desencajen la centralidad que una nación en su devenir totalitario sublima.” Se trata de tachar las “malas representaciones” de las que habla Sánchez Mejías en el prólogo anterior. Según Aguilera, éstas adquieren la forma de “una ontología reaccionaria” que promueve la “creencia lírica en una arcadia, [la] mística de la cotidianidad elemental, [la] búsqueda provinciana de la Memoria,” o aparecen en los déficits del “narcisismo palabrero común a un gran segmento de la poesía neorigenista” (162). Se impone descentralizar al yo lírico (base de ese “narcisismo”) y sustraer el discurso poético de la abundancia de lenguaje, reducirlo mediante una ascesis del pensamiento.

*Memorias...* quiere mostrar cómo se manifiesta lo conceptual en las escrituras que antologa. Lo conceptual, la huida del psicologismo y la multiplicación de problemas-preguntas pueden ayudar a desplazar el “romanticismo de corte ‘blando’ común entre los poetas de los ochenta” y “una sublimidad-de-la-mentalidad-literaria” que atraviesa buena parte de la poesía cubana, según piensa el antologador.

La antología curada por Aguilera se sostiene como proyecto en lo conceptual. Interrogado por Lorenzo García Vega, quien la prologa, acerca del por qué del título, responde Aguilera: “*Memorias de la clase muerta* ... En principio toma parte del 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” (mayúsculas en original). Y especifica: “Para Kantor, la clase muerta era también la más viva, ya que fuera de todo *compromiso* social podía ser, entonces, muy creativa” (cit. en García Vega, “Prólogo” 10; énfasis en original). Veamos qué implicaciones tiene este ejercicio conceptual para la poesía no lírica de

Diáspora(s).

En lo que sigue indagaré en la determinación enunciativa de los poemas no líricos de Diáspora(s) a partir de algunas ideas del dramaturgo polaco Tadeusz Kantor acerca de su “teatro de la muerte” y del maniquí como procedimiento de transgresión. Lo que propongo se hace especialmente relevante para algunas escrituras de Diáspora(s) como la de Aguilera, pero creo que es posible extender su alcance a las demás escrituras diaspóricas, amén de algunas particularidades que éstas muestran. Es relevante que los propios textos de Kantor, en los que expone su radical teoría teatral, sean textos versificados, pero en los que el vector ensayístico es el principal eje constructivo, con lo que constituyen variantes de poemas no líricos. Esta coincidencia “formal” entre los textos de Kantor y los de Diáspora(s) no se trae aquí tanto como un índice necesario, sino como una similitud que crea productivos diálogos.

Para el dramaturgo polaco (“Teatro de la muerte”), la inclusión en la escena teatral del maniquí junto al actor vivo fue el medio de otorgarle cierto rango de verdad a lo representado, aun cuando esto remarque una conciencia del artificio que también traslucen los poemas no líricos de Diáspora(s). Si los maniquíes habían existido en las periferias de la cultura canonizada, en las barracas de feria, el dramaturgo polaco los centraliza “como manifestación de la ‘REALIDAD DEL MÁS ÍNFIMO RANGO’,” “como procedimiento de TRANSGRESIÓN,” “objeto del VACÍO. ENVOLTORIO VACÍO. Referente de la MUERTE. Modelo de ACTOR” (131).<sup>63</sup> Las realidades del más ínfimo rango que aparecen en las obras kantorianas, y que tendrán sus iteraciones en los textos diaspóricos, son figuras, objetos, situaciones de carácter no lírico: “They are shielded from this old fashioned and easily available idea by / POETRY and LYRICISM.” En los dominios de esta realidad inferior, degradada, se encuentra para Kantor la “esencia de la vida,”

---

<sup>63</sup> Las mayúsculas aparecen en el original; válido para todas las citas de Kantor.

pero despojada de “STYLIZATION, GLITTER, false PATHOS, or ACADEMIC / BEAUTY” (Kantor, “Reality” 122).

El de Kantor es un proyecto de choque representacional contrastivo a partir de la dicotomía vida / muerte. Según el dramaturgo, 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 MENSAJE” (“Teatro de la muerte” 132). El maniquí es el modelo que transmite “una intensa presencia de la MUERTE y de la condición de los Muertos. Un modelo para el ACTOR vivo.” ¿Cuál es esta condición de los muertos o de la muerte que establece un profundo contraste, una diferencia radical entre lo representado y aquellos que “asisten” a la representación? Es un “punto fronterizo,” cuyo ámbito se extiende más allá de sus posibles valores metafísicos, para alcanzar cualquier postura de cuestionamiento radical del *statu quo*, es decir, “la referencia más extrema, / ajena a cualquier conformismo / DE LA CONDICIÓN DEL ARTISTA Y DEL ARTE” (135).

Hay que recuperar el valor primordial de esta frontera según Kantor, o lo que es lo mismo, el sentido crucial de la relación entre actor y espectador, que radica a su vez en el vínculo conflictivo entre semejanza y extrañeza: el actor aparece ante el espectador como “ASOMBROSAMENTE PARECIDO A NOSOTROS PERO, A LA VEZ, EXTRAÑO HASTA LO INFINITO, Y SITUADO AL OTRO LADO DE UNA BARRERA INFRANQUEABLE.” Se trata de una restauración del carácter diferencial de la condición de la muerte o del muerto. En el otro lado de la representación, los muertos-actores despiertan asombro, transgreden la norma común, son “irreversiblemente diferentes / e infinitamente extraños” (136). Tal extrañeza viene dada también porque ellos cortan los lazos de la productividad social, del utilitarismo comunitario, cortocircuitan la familiaridad y lo sanguíneo. Se despojan de cualquier significado, no cuentan

para nada, “sin la más mínima esperanza de ocupar un lugar / en ‘nuestras’ plenas relaciones vitales, / accesibles sólo para nosotros ... y carentes para ellos de importancia.”

La “facilidad y capacidad / para entablar múltiples y recíprocas / relaciones vitales” (137), como rasgo principal de los seres vivos, se funda en “la total / falta de diferenciación,” en la “homogeneidad general, / común, / concertada, / impuesta a todos, / que destruye despiadadamente / toda ilusión distinta y contraria.” Gracias a esta uniformidad, dice Kantor, ocurre la distinción primordial de los muertos, que es un acto de diferenciación sensible: “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*” (énfasis mío).

Los poemas no líricos de Diáspora(s) se presentan como un teatro del pensamiento donde se despliega el “poder de escenificación” del imaginario diaspórico; como la escenificación de este pensamiento procesal en un enmarcado teatral, performativo, o, al decir de Víctor Fowler (“La tarea” 21), como la representación teatralizada del discurso metapoético. A partir de aquí, es posible entender la instancia enunciativa de los poemas no líricos de Diáspora(s) como una figuración del maniquí muerto kantoriano.

El maniquí muerto del poema no lírico es la figura de la distancia y de la impropiedad, de la no empatía y de la frialdad del pensamiento procesal. Es la instancia que difiere el presentismo y la cualidad experiencial del sujeto lírico, y que bloquea la mimesis interna propia de éste. El teatro del pensamiento desde la condición de la muerte kantoriana, ese “punto fronterizo,” es paradójicamente la vida pensante no asimilable a la institucionalidad lírica nacional, ni a los tics discursivos del coloquialismo o el neorigenismo, para el caso de Diáspora(s) y de la tradición poética cubana.

El carácter diferencial de la condición del muerto se “escenifica” en los poemas no líricos

diaspóricos “delante” de la comunidad poética lírica nacional, enfrentándola al reconocimiento de su uniformidad, que es decir su ausencia de autointerrogación y extrañamiento, su confianza en lo lírico-sentimental. Este acto de diferenciación sensible se hace a través de la lejanía del maniquí muerto, de su distancia afectiva y de su corte con la comunicabilidad del significado que se transmite a partir de la potencia lírica.

De esta manera, los poemas no líricos de Diáspora(s), así como las *performances* poéticas que algunos miembros del grupo realizaron antes de la creación de la revista (comentadas en páginas anteriores), se propusieron convertirse en concreciones de la teatralidad, tal como la entiende Josette Féral. Irina Garbatzky comenta este concepto de Féral en su análisis de algunas *performances* poéticas en Argentina y Uruguay durante las transiciones a la democracia. La teatralidad es “un trabajo de deslindamiento o presentificación de una alteridad respecto del objeto teatral” (196). Antes que las cualidades de una pieza teatral delimitada y representativa, es “un proceso que se basa en una activación de la mirada sobre el espacio, el cual, implícita o explícitamente, formula su divergencia con lo cotidiano.” El acto de diferencia y extrañeza del maniquí, del muerto que ocupa la instancia enunciativa del poema no lírico, actualiza la teatralidad, en tanto ésta surge “a través del abandono de los *performers* a la mirada y la decodificación del público, que los objetiva como alteración” (197). Por tanto, esta teatralidad “se encuentra supeditada a la capacidad de efectucción de un quiebre acontecimental sobre lo cotidiano.”

Los poemas de los autores de Diáspora(s) producen este quiebre acontecimental y son improductivos desde el punto de vista de la política cultural del Estado, de los discursos normativos críticos en Cuba, de un utilitarismo ideológico, y sobre todo, del paradigma lírico. No hay en ellos sujetos “responsables” o “comprometidos.” Son, en cambio, flujos discursivos, enfriamientos procesales ajenos al *pathos* egoico.

Lo que realiza Diáspora(s) es una apropiación resignificante de los atributos que la comunidad literaria y política cubana le atribuye: ilegibilidad, invisibilización política, desagenciamiento, debilidad discursiva, marginalidad. El maniquí es de esta manera la figura hecha visible para colocar a los discursos y agentes que detentan el poder de clasificación, y a la tradición literaria cubana, en la posición paradójica de verse a sí mismos como muertos en la muerte de la “mala representación.” “Una literatura ‘muerta’: que sublima y sublima constantemente lo mismo, que se estanca en malas ficciones, que no piensa” (Aguilera, “El arte” 595); o sea, como inoperantes, como retórica ideologizada, carente de autonomía significativa.

Diáspora(s) tacha una discursividad desvelada líricamente por lo insular, el origen, lo teleológico, para implantar en el poema no lírico un vacío pensante que cuestione 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” (Fowler, “La tarea” 17).

En lo que sigue comentaré algunos poemas de los autores de Diáspora(s) en los que tiene lugar de diversas maneras el desmontaje del modelo lírico predominante en la poesía cubana y en los que se refuerza el “poder de escenificación” poético del imaginario diaspórico.

“Mao” de Carlos A. Aguilera, publicado en el número 1 de la revista, es un texto representativo del discurso de Diáspora(s). Enfoca en clave irónica un hecho icónico del maoísmo, el exterminio masivo de gorriones en 1958 como parte del Gran Salto Adelante y de la campaña contra las Cuatro Plagas. Mao Zedong decretó la eliminación de ratones, moscas, mosquitos y gorriones porque se consideraban perjudiciales para las cosechas. Se argumentaba que el gorrión se alimentaba sólo de semillas y del grano almacenado, por lo que su eliminación radical permitiría alimentar a más personas. En realidad, los gorriones también comían insectos. El resultado de la

masacre del ave fue más hambruna y millones de personas muertas, a causa de la invasión de langostas en los cultivos (las que aumentaron por la ausencia de su depredador natural, el gorrión).

“Mao” es el registro bufo de la voz del poder totalitario y de los mecanismos que acciona en cuanto a la regulación de lo simbólico y lo real. Pone en escena el valor letal de la mentira performativa totalitaria, la cual acciona al unísono su capacidad destructiva y su capacidad constructiva, en tanto el poder creativo de esta mentira se puede convertir en el fundamento para la construcción de sistemas políticos aberrantes (Forti 22; 23). La “discusión *lyrik*proletaria entre gorrión / *vientreamarillo* / que cae y gorrión / *vientreamarillo* / que vuela” o “que *novuela*” (Aguilera, “Mao” 195; énfasis en original) sobre la que Mao perora en el poema, forma parte de esa mentira performativa: basta con convertir al gorrión en “enemigo radical” del Estado, sin fundamento científico, para que tal decreto modifique radicalmente lo real (produzca muerte y hambre, y altere un ciclo natural de relación entre especies). La “*maodemokratik*” ironizada en el texto de Aguilera es un proyecto comunista porque subordina la economía a la política para permitir a ésta actuar libre y soberanamente, tal como conceptualiza Boris Groys el comunismo (XV). El lado conceptual del poema no lírico es puesto a trabajar en “Mao” para ironizar esa labor conceptual del totalitarismo en la que un concepto como “violencia” “ya no debe ser pensado sino / a partir de ‘lo / real’ del concepto / *unsolosentido* (como / aclaró muy a tiempo / el presidente Mao)” (196; énfasis en original).

El hablar metafórico del presidente Mao regula los decretos de muerte sobre el pensar extenso (que trae la diferencia) y los decretos de enfermedad sobre el pensar intenso: “si un obrero / marcha con extensidad: / elimínenlo / si un / obrero marcha con / intensidad: rostros / sudorosos con 1 chancro / de sentido”. La “*maodemokratik*” clausura la pluralidad del sentido, porque entre ella y el sentido existe una “*nofisura*” (énfasis en original). Mao habla líricamente, y su lirismo,

como señala Hernández Salván (194), es causa de la naturaleza teleológica y metafísica de un sistema político de pensamiento cuya meta es utópica. El poema, sugiere la estudiosa, critica tales discursos y su fuerza metafórica, la cual equipara violencia y razón. “Mao” desplaza la metáfora por la ironía como bufo, es decir, como la disrupción de la ilusión (195).

La forma de “Mao” descansa en la alternancia de “versos” muy cortos y otros un poco más extensos, pero la distribución de pausas quiere ser arbitraria y jadeante. Más que versos, cada filo cortado al final de las líneas remite a los “ruidos,” “borborigmos” o “chupeteos” de la sintaxis burocrática del discurso del Estado que el texto persigue teatralizar (Marqués, “El *lyrik* rechinar”).

El copista Qi, funcionario estatal, termina al final del poema con su dedo cortado por el “civilista Mao” (Aguilera 197): “hacia abajo y / hasta el fondo” es la instrucción del poder que cercena un miembro implicado en la transcripción fiel de los delirios metafóricos del Estado en boca de Mao. La fidelidad a un habla lírica estatal dirigida a la conquista a ultranza de la naturaleza, a volver lírico el paisaje –un habla clasificatoria arbitraria, que construye semejanzas y diferencias desde lo performativo de su mentira– no es garantía de supervivencia.

Aguilera publica *Retrato de A. Hooper y su esposa* en 1996, antes de que apareciera *Diáspora(s)*, y *Das Kapital*, justo en el año en que ésta se crea, 1997. Los dos libros se propusieron desajustar revulsivamente los lugares comunes de la poesía lírica cubana y las expectativas de recepción conformadas según estos paradigmas. Los textos de Aguilera, “espinosos” e inapropiables, no demandan gestos de normalización del sentido y de integración en una crítica transparente. Su ilegibilidad constantemente puesta en escena se complementa con la dificultad de articulación de esa escritura en un marco estabilizador (llámese Crítica, Literatura Nacional, Género Literario, Estado). Volverse ilegible es central para la sostenida interrupción de la escucha que ellos desarrollan; volverse lenguaje inarticulado para las instancias de la escucha que operan

con la lógica de la propiedad. Se trata de interrumpir las operaciones de captura hablando “una especie de *checo* que la oreja Estado no entiende, que no puede asimilar sin cortes a su pseudonarrativa” (Aguilera, “El arte” 596; énfasis en original); emitiendo “ruidos” o “gritos,” desafiando así la agencia política de la escritura misma (en tanto la agencia puede ponerse en crisis por la negativa de los otros a escuchar estos sonidos como algo inteligible).

Los textos de Aguilera se deslizan sobre el filo arriesgado que une a la inoperancia y al desafío político. En esos bordes devienen artefactos eficazmente descentrados o irritantemente refractarios (sin cumplir ninguna promesa de sentido o ninguna obligación de significar algo). Así, interrumpen el afecto, bloquean la sentimentalidad del yo. Se expropian del “mundo interior,” se desalman. Quieren conseguir efectos de lectura que pasan por la inconsecución y el sobresalto (no a causa de un temblor moral o estético ante el horror o lo sublime, sino por la dificultad que imponen de acceder horizontalmente a la lectura); efectos que se originan en la quiebra de la mimesis y de la recepción empática.

*Retrato de A. Hooper y su esposa* es paradigmático en este sentido. Con él, Aguilera quiso “ocupar” la institución literaria-poética cubana para remover algunos cimientos. El Premio David otorgado al libro por un jurado no casualmente integrado por Reina María Rodríguez, Carlos Augusto Alfonso y Ángel Escobar (autores cuyas sensibilidades no se adscribían a la normatividad lírica coloquialista o neorigenista), fue la habitación formal de lo institucional. *Retrato...* irrumpía en esa formación molar llamada Literatura Cubana para desconcertar, irritar, desordenar un *locus*, y quedar de alguna manera capturado como dispositivo en la consagración de un premio literario, que no llegó a limar del todo sus asperezas conceptuales. Provocó en todo caso su colocación en cierto *umbral*. En este sentido, Aguilera escribe en el prólogo al libro: *Retrato...* quiere elaborar “un *relato*, que se sitúe (en el afuera) de lo que ha sido pensado como Institución” (9). Pero no hay

que olvidar la advertencia de Giorgio Agamben en *La comunidad que viene*: el “*afuera* no es un espacio diferente que se abre más allá de un espacio determinado, sino que es el paso, la exterioridad que le da acceso.” Es decir, un umbral, que no es “una cosa diferente del límite; es ... la experiencia del límite mismo, el ser-*dentro* de un *afuera*” (43, 44, énfasis en original). La escritura de Aguilera es el trazo de ese límite; es el placer y el riesgo de quedarse en el umbral de la Casa-Literatura Cubana, si aceptamos la insinuación de Agamben de que la noción de *afuera* se expresa en muchas lenguas europeas con una palabra que significa justamente eso, *a las puertas*. El trazado provocador de este límite pasa por la creación de problemas (como sostiene Aguilera en el prólogo, con palabras que luego resonarán de diversas maneras en *Diáspora(s)*), en tanto hay un déficit de problemas en la literatura cubana, es decir, de “juego,” “transgresión,” “goce,” y correlativamente, un exceso de centralización, “ontologización” y “territorio” (este último término se encuentra cargado de significados provenientes de Deleuze y Guattari) (*Retrato* 9).

Aguilera propone también en el prólogo asumir su texto como una “máquina,” construido “por piezas, por acoples.” Lo maquinal de *Retrato...*, en efecto, no viene dado sólo por su condición de “máquina de guerra” que traza “un espacio liso de desplazamiento” frente al espacio estriado estatal (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 422), sino también por la imposición de lectura que presenta su forma: es un texto completamente verticalizado, en el que cada línea versal es ocupada por una sola palabra o signo de puntuación. Ante el flujo horizontal del sentido, *Retrato...* impone el tartamudeo maquinal de sus líneas, y prolonga mediante el artificio la experiencia de lectura.

El “filósofo” y “granjero” Hooper, después de renegar de su libro sobre Nietzsche, porque no puede “definir / , / el / valor / político / de / su / libro” (14, énfasis en original), acepta las parcelas de tierra que le ofrecen los granjeros de “La / zona / ( / lugar / sistemático / de / orden / y

/ , / centrado / en / el / orden / )” (18). Ahí, de acuerdo a la distribución de funciones predeterminada, él podría “*atender / sus / vacas*” o “*disponer / de / sus / vacas*” (18-19, énfasis en original). Recordemos el texto de Sánchez Mejías que comentaba páginas más arriba, “Addenda. Vacas y ratas.” Los dos animales encarnan respectivamente las valencias de un discurso lírico naturalizado, “adherido” al paisaje, y del extrañamiento y dislocación que introduce la pregunta o lo conceptual en ese enmarcado paisajístico. *Retrato...* es el texto que teatraliza esta dicotomía a través de la historia vertical y entrecortada de Hooper. Éste acepta en principio aquella distribución de funciones y las reglas de la producción de capital que ellas traen aparejadas, pero en realidad quiere minar los presupuestos a partir de los que se construye el lugar de esta producción, en virtud del pensar mismo; quiere deslocalizar “*La zona*”, pensada por sus habitantes “*como / un / locus / evidente / de / orden / y / , / no / , / como / un / locus / donde / se / pudiera / pensar / el / orden*” (24-5, énfasis en original).

El *retrato* del filósofo-granjero prometido en el título del libro queda diferido. Así, el “*largo / y / , / autobiográfico / Retrato*” al que alude la voz del texto no aparece, porque se colapsa la introspección experiencial del sujeto lírico, su expresividad y sentimentalidad, y en lugar de ellas encontramos, según la irónica modulación de Hooper, “*ese / Retrato / ‘ / de / mi / propia / caca*”, “*ese / poema / ‘ / de / mi / propia / caca*” (31, énfasis en original). Lo lírico se tacha en virtud de la “*máxima / verticalidad*” y el “*máximo / de / repetición*” (32) que el texto disemina. Hooper no produce nunca, a pesar de la presión del entorno, el poema donde hable de la “*belleza*” de La Zona y de sus vacas, porque eso sería ajustarse al lirismo que deja intacto ese lugar y su distribución sensible.

*Das Kapital (primera entrega 1992-93)* (1997), el otro libro de Aguilera, supone el paroxismo de lo que se presentaba en *Retrato...*, aunque se escribe antes que este último. Una

entidad muy alejada de las determinaciones enunciativas del sujeto lírico produce discursos sobre la economía de los intercambios simbólicos; sobre lo que es pensable, decible, representable, y sobre los capitales que entran en juego en esas transacciones. *Das Kapital*, así como una gran parte de la poesía no lírica de Diáspora(s), es un texto logofágico. Hay una alianza productiva entre la logofagia y el poema no lírico, especialmente en los textos de Diáspora(s), donde tiene lugar una reducción considerable de la abundancia de lenguaje propia del coloquialismo o la poesía neorigenista (no obstante, las escrituras de Rogelio Saunders o Ricardo A. Pérez estarían un poco más lejos de esta reducción).

Propone Túa Blesa que el gesto logofágico supone la incorporación del silencio al texto no como tema, sino de una manera “en la que la textualidad se devora ... en un gesto de autoinmolación” al que sobrevive (15): “Por la logofagia la escritura se suspende, se nombra incompleta, se queda en blanco, se tacha o, hecha logorrea, se multiplica ... o se dice en una lengua que no le pertenece, o incluso en una que no le pertenece a nadie, una habla sin lengua, o se hace críptica.” Es un gesto que alía el discurso y el silencio, que “textualiza el silencio en unos trazos a través de los cuales se dice el silencio.” *Das Kapital* de Aguilera se planta como mina ante una tradición discursiva como la de la poesía cubana, profundamente logocéntrica, en cuyo enclave resplandece la palabra autosatisfecha y reproducida en exceso. El capital movilizado en *Das Kapital* es el del fragmento, los gráficos asignificantes, la impropiedad de unos signos que circulan por el espacio textual sin reclamar pertenencia.

El primero de los textos que compone el libro es “theAter,” al que pudiera verse como las didascalías dispersas e incoherentes de una obra teatral por escribir. Varias figuras de la logofagia se diseminan por el texto: babel (introducción de otras lenguas, distintas en este caso al español), criptograma (uso de signos convencionales o inventados como sustitutos de letras, sílabas o

palabras), o hápax (palabras inventadas) (Blesa 220). Presuntas citas de otros textos aparecen y desaparecen sin que sea posible ensartarlas en un hilo lógico. La representación mimética como problema, contra la que *Das Kapital* se posiciona, se desliza en algunos márgenes de “theAter” con tipografía vertical: “mímesis. resonancia extrema del no hacer. fetiche ... escritura (no)” (9). El “sentido de totalidad” que proveen las partes constituyentes de un sistema mimético se quiebra.

“Tipologías,” otro texto de *Das Kapital*, muestra únicamente una tipología de ratas, acaso para escenificar un procedimiento que parodia la lógica clasificatoria de la Institución Literatura. La rata campestre, la de agua y la común son descritas “científicamente” en sus pormenores anatómicos, sus hábitos reproductivos, sus hábitats, en tres viñetas distintas. La cuarta viñeta muestra unos “diagrama(s) sobre los movimientos de las ratas.” “movimientos rizomáticos que *una* rata puede realizar en un momento determinado” (17, énfasis en original). Más allá de la posible alusión a Diáspora(s), con su “s” parentética, estos diagramas también ironizan el lenguaje científicista. Son, además, la inscripción de la semiótica asignificante que marca todo este libro de Aguilera.

*Das Kapital* focaliza el capital, más allá de su categorización económica relacionada con la circulación de bienes y la acumulación, como “operador semiótico,” en una vena similar a la de Félix Guattari. Como explica Maurizio Lazzarato, el capital para Guattari es una categoría semiótica que concierne a todos los niveles de la producción y a todos los niveles de estratificación de los poderes. El libro de Aguilera trabaja uno de los dos registros sobre el que funcionan las componentes semióticas del capital: el registro maquínico organizado por semióticas asignificantes, sobre todo las ecuaciones, funciones y diagramas de la ciencia, como aquel gráfico sobre las ratas. Por contraste, *Das Kapital* se posiciona contra el otro registro, que consiste en la “representación” y en la “significación,” las cuales se organizan mediante semióticas significantes

(la lengua) con vistas a la producción del “sujeto,” del “individuo,” del “yo” (Lazzarato). Podría decirse que, en general, la poesía no lírica es un trabajo de depreciación de las semióticas significantes y de su capacidad productiva de la figura del “yo,” aunque no siempre para dirigirse al subrayado de las semióticas asignificantes.

“B, Ce-,” otro texto de *Das Kapital*, alberga parte de la jerga monstruosa del libro: anomalías escatológicas signadas por la tiranía del capital: “¿a / cuánt-o / asciende la carne podrida de un maestro en / alemania?” (20), o cuerpos atravesados por el flujo de éste: “sujeto plusváli / co-”, “test / í-c / ulo / amigdaloeconómico” (18; 19). La distribución de los “versos” se asemeja a la de “Mao,” pero los cortes son mucho más arbitrarios, como si la entidad maquina que los genera entrara en fases de cortocuito o desarreglos internos, incluso al interior de las propias líneas: “o: d- / o / nde / respira, // pro- / ces-o mecánic / o / p / ara / establecer / una / p-roducción mas-iva / d-el / estado” (19). En “B, Ce-” se multiplican las realidades del más ínfimo rango kantorianas, en su vertiente de desechos corporales imantados por los dos círculos idénticos que aparecen al inicio del texto, con la palabra “VERTEDERO” (18; mayúsculas en original): gusanos, carne podrida, esputo, gen tuberculoso. Una flecha colocada muy cerca de estos “vertederos” indica a dónde deberían ir a parar algunos regímenes o figuras de la representación, como el retrato o el paisaje, variables de una subjetivación o de un lirismo desechable, acá concentrados en la figura de Thomas Gainsborough, pintor inglés del siglo XVIII: “En casa de mis padres n-unca hubo un gainsborough, / el / permis-o / estatal, / o, / el lenguaj/e / cianótic / o / de / u / n / gainsborough.”

Por su lado, los poemas no líricos de Pedro Marqués ponen en escena el pensamiento como proceso desde su lado orgánico. Pueden asumirse como teatrillos del pensamiento, en los que presenciamos la disección de éste: tanto su examen como su división en partes, tal si fuéramos convidados a observar este análisis y estas secciones desde el estrado de un salón de operaciones,

en un juego de espejos que no parece tener clausura. Estos poemas suspenden tal clausura y contrapesan el pensamiento modelado según el aparato de Estado; según los “fines y caminos, conductos, canales, órganos” que este aparato le marcaría al pensamiento (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 380). Tal “forma-Estado” desarrollada en el pensamiento tiene una imagen; esta imagen “posee dos cabezas que remiten a los dos polos de la soberanía: un *imperium* del pensar-verdadero, que opera por captura mágica, confirmación o lazo, que constituye la eficacia de una fundación (*muthos*); una república de los espíritus libres, que procede por pacto o contrato, que constituye una organización legislativa y jurídica, que aporta la sanción de un fundamento (*logos*)”. El *imperium* de lo verdadero y esta república de los espíritus informan la “constitución del pensamiento como principio o forma de interioridad, como sustrato.” Los poemas no líricos de Marqués son las *cabezas* que contrarrestan esta forma de interioridad: ese es justamente el título de su libro de 2002, *Cabezas*, algunos de cuyos textos ya habían sido publicados antes en *Diáspora(s)* (como “(Mandrágora),” “La nueva estirpe...” o “Pequeña China”, en el número 2). Contrarrestar la forma-Estado del pensamiento supone desplegar una serie de “contra-pensamientos,” hacer aparecer “la estepa o el desierto,” destruir las imágenes (*Mil mesetas* 381): a ello se dedican los textos de *Cabezas*.

Son textos patéticos, en el sentido pensado por Deleuze y Guattari: “en ellos el pensamiento es verdaderamente un *pathos* (un *antilogos* y un *antimuthos*)” (382); es decir, desmontan la palabra poética como *muthos*, en su valor performático de fundar y darle identidad a un pueblo, como fundación del mito (Lupi).<sup>64</sup> Parte de este desmontaje es el ejercicio del pensamiento a partir de “un *desmoronamiento central*,” a partir de “su propia imposibilidad para crear forma”, mediante su desarrollo periférico, “en función de singularidades no universalizables, de circunstancias no

---

<sup>64</sup> “La historia como poesía: *Diáspora(s)* y los orígenes de la obra de arte,” Juan Pablo Lupi, ponencia presentada en Congreso LASA 2016, New York, 27 de mayo, inédito.

interiorizables” (*Mil mesetas* 382, énfasis en original). Es además un ejercicio no lírico para rebajar o desplazar la mimesis interna del discurso lírico como pensar experiencial y sentimental. Marqués escribe un pensamiento “que actúa por etapas en lugar de fijar una imagen, un pensamiento-acontecimiento ... en lugar de un pensamiento-sujeto, un pensamiento-problema en lugar de un pensamiento esencia o teorema” (383).

Los textos de Marqués son ascéticos en el despliegue de su lenguaje; semejan en ocasiones reportes distanciados de actos límites (suicidios, por ejemplo). Están poblados de organismos, restos vegetales, fragmentos de cerebros, remanentes de experimentos. “(Mandrágora),” tan cerca de un texto narrativo corto como de un poema no lírico, es uno de esos reportes fríos de un suicidio, pero de un suicidio mental. A causa de un pensamiento-problema, B. toma una de las “raicillas de un alcaloide que había clasificado” (“Poemas” 235). B. se mata dentro de un pensamiento que se espacializa, que adquiere volumen, “entre el borde interior y la cresta de un pensamiento que ya no se le desviaba.” Arriesga su ejercicio de pensar en ese borde interior, en lo que “otros prefieren llamar callejón sin salida,” acaso el “Callejón de las Ratas” invocado en el texto-manifiesto de Sánchez Mejías (“Presentación”), en contraposición a la “Casa del Ser” fundacional. La raicilla que elige B. es “de una sola dirección en la que todos los números están borrados, y los blancos pedúnculos mentales se desvanecen en una materia de sueño” (235): opta así por la imposibilidad del pensamiento para crear forma.

En “La nueva estirpe...” (“Poemas” 236) aparece otro escenario de “contra-pensamiento” (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 382) en la que una “soledad” está “extraordinariamente poblada” como una tribu (“Todo pensamiento ya es una tribu, lo contrario de un Estado”). Este nuevo linaje proviene de un “delirium de percepción”, en el que “animales brotan de las celdillas / del cerebro, en ininterrumpida población” (“Poemas” 236, énfasis en original). Un mundo vivo, poblado, de

paisajes cerebrales –como la “roca peduncular”– que mixturán elementos vegetales y animales (lo peduncular es al mismo tiempo pezón de hoja, flor o fruto, prolongación del cuerpo con la que se fijan al suelo algunos animales, o estructura cerebral). “Mono,” “rata” y “hombre” se indistinguen, para volver turbio un linaje que no es posible establecer claramente. Según Sánchez Mejías (“Violencia”), este poema “levanta en el horizonte una nueva sublimidad poética, ajena a la lírica insularizante, más preocupada por hacer de Cuba una Arcadia poética que el lugar de una complejidad inagotable” (377-78).

“Pequeña China” muestra parte de esa complejidad, sin que necesariamente tenga que remitir a lo insular. El poema de Marqués actualiza otro reclamo de Sánchez Mejías en el manifiesto de *Diáspora(s)*: “Hacer de cada (con)texto una Pequeña China” (“Presentación” 176). Lo hace mediante la confusión entre el mundo y el texto, o mejor del mundo como texto: “eran China / las murallas que se abrían / para que tú / pasaras (de largo) / por la red de caligramas” (“Poemas” 237). Se puede caminar por “los rollos del maestro Ka’,” por “un grabado.” Se indistinguen los paisajes mentales y textuales; se corta la sublimidad paisajística de lo lírico con “la hoja de cuchilla / de Lapticque” (el neurocientífico francés que propuso un modelo de neurona), y este corte produce tal indistinción: “orladas nubes / por lo bajo acanaladas / gotas de hiel / cayendo / como cajas de bolas / en trenes de lavado” (237-38). En la “Pequeña China” cerebral de Marqués hay lugar para los cuerpos cercenados, para los restos de la explotación de mano de obra china contratada en Cuba en el siglo XIX: “una exacta picota de coolíes / la farmacia o quincalla / de los plúmbeos soldaditos / de una legión de maos” (238).

Las murallas que inician el texto se abren en virtud de la exploración mental: cerebro abierto para que se ponga en escena lo procesal del pensamiento. Esas murallas se derraman “como el ratón / hace China de su madriguera” (239), lo que es decir, como el que escribe y piensa hace

de su texto y su contexto un artefacto extrañado, teatral, que desajusta el enmarcado “natural” de lo lírico, o que, con propósitos más amplios, crea su propia intensidad en el marco de una literatura mayor; escribe “como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera” (Deleuze y Guattari, *Kakfa* 31). Los paisajes mentales de “Pequeña China,” su orientalismo teatralizado, informan el “propio punto de subdesarrollo,” la “propia jerga,” el “propio desierto” (31) que se deben encontrar como parte del ejercicio menor de la literatura según Deleuze y Guattari. En el final del poema, “el sol / sobre los ideogramas” (Marqués, “Poemas” 240) refuerza la indistinción mundo-texto.

También en el final, se alude a las condiciones de un pensar que quiebre la potencia representacional del paisaje lírico. La ilusión que produce este paisaje se comienza a quebrar con la “ratificación de las palabras” (90), a la que aludía Sánchez Mejías en su “Addenda. Vacas y ratas;” con la introducción de “ratas” en las “*cajas cerradas del pensar*” (88; énfasis en original) (inserción de cualidades ínfimas, de extrañamientos, de tramoyas conceptuales, de preguntas). La “Pequeña China” se piensa a través de ese quiebre: “mas el ratón ¡cataplún! / a la caja ya encerada / que en cuadrillas de ocho / una a una colocamos” (Marqués, “Poemas” 240). El texto de Marqués vacía la funcionalidad del “yo” introspectivo y experiencial, y produce en su lugar una alienación del “paisaje” a través del pensamiento no lírico, en la que “lo natural” es enajenado, *ratificado*. Así, el texto debe su carácter a una operación opuesta a la que describe Adorno: “The greatest lyric works ... owe their quality to the force with which the ‘I’ creates the illusion of nature emerging from alienation” (“On Lyric Poetry” 341).

#### **3.4.2.1 Otra poesía no lírica publicada en *Diáspora(s)*.**

La revista incluye poemas de algunos autores cubanos no pertenecientes a *Diáspora(s)*.

Cada uno de ellos modula los presupuestos que sostienen la poesía no lírica del grupo. En el número 4/5 (1999) se publican los “Andamios” de Rito Ramón Aroche: textos fragmentados que impiden la conexión a una subjetividad rectora y difuminan la instancia enunciativa; anotaciones que exhiben su autonomía, aunque sea posible ligar algunas de ellas a partir de ciertos índices (algunas refieren tangencialmente una atmósfera erótica). Son “situaciones de andamios” (451): colocaciones para mirar desde la lejanía no sentimental, no introspectiva, o para agrietar la institución poético-lírica. Los textos de “Andamios” rehúyen la cita (mecanismo mimético, repetición de la voz de otro), prefieren “el orden, fotográfico, de una escena. De una *mise-en-scène*” (la construcción teatralizada de un entorno), de manera que se puedan “hacer colocaciones, operar por escenas, hasta lograr núcleos, o tapices.” Las líneas dispersas de los textos de Aroche a veces repiten elementos que son residuos, trazas de eventos que no importa reificar; no interesa tanto la recuperación lírica dignificadora de estos residuos (algunos de ellos perfectamente inútiles), como su exposición fría, nominal: “una lata vacía, una sartén perforada, y, borras de café, cáscaras, insectos;” “óxidos, mendrugos” (452). Por su parte, otras líneas aluden a objetos en su virtualidad, a partes del cuerpo inapresables porque se han vuelto eventos líquidos, flujos, o a conjuntos donde la localización de una subjetividad única se hace difícil: “*idea de un columpio, de un rostro que ha derivado esperma*” (451; énfasis en original), “sobre todo, si se trata de derivar en enjambres, en porciones de lodo.”

En el número anterior de *Diáspora(s)* (3, 1998), Carlos A. Aguilera publica una reseña de otro poemario de Aroche, *Cuasi* (1997), cuyas ideas también se pueden relacionar con “Andamios.” El texto de Aguilera forma parte de una serie de lecturas críticas sobre autores cubanos contemporáneos que realizan los miembros de *Diáspora(s)*, aparecidas en la sección de reseñas al final de algunos números. En ellas se despliega también la política diaspórica de lectura

de la poesía cubana a partir de algunos presupuestos que informan los propios discursos de los miembros del grupo. Los textos de Aroche, según Aguilera, rompen “la gravedad ontológico-palabrera de la isla y transforma[n] los mecanismos visibles de representación en algo político / portátil” (“Ceci” 360): trastocan las expectativas de recepción en cuanto a los géneros literarios, se presentan como poesía y parecen ensayos; piensan como ensayos y son poesía. Además, construyen una zona donde las estrategias son más importantes que las palabras, “los ruiditos de la mente [más importantes] que las ‘frases’.” Con criterios que remiten a su propia política de escritura, en poemas no líricos como los que he comentado anteriormente, Aguilera propone que los textos de Aroche desplazan los versos para llevar al límite “la sequedad y el tartamudeo de algunas poéticas occidentales” (361). Se trata por un lado de mostrar los mecanismos que convierten al poema en proceso, y por otro, de una labor de subversión de “la ideología decadente que transforma a los poetas cubanos en marionetas del corazón.”

Algunos textos de Juan Carlos Flores se publican en el número 6 (2001). Los “poemas horizontales” de Flores (tal como denominará a los aparecidos ocho años después en su libro *El contragolpe...* [2009]) cuestionan lo poético asociado a la disposición vertical de los textos. Algunos de ellos se estructuran a partir de la repetición de bloques poemáticos enteros. Tal incidencia podría remitir, además de a una determinada condición performática que preconditiona su discursividad (la repetición crea determinados ritmos en la *performance* que suele hacer Flores con sus poemas), a cierta condición maquina de la instancia que produce esos enunciados, la cual no controla -o no quiere controlar- el mecanismo regulatorio del texto según el cual éste no necesita la repetición, o según el cual tales repeticiones exactas sobrarían, acorde a una economía pragmática y racionalizante del discurso. El texto se resiste a concluir, y cada repetición recomienza el discurso: un “disco rayado,” un artefacto “defectuoso” que hay que parar

abruptamente, porque amenaza con su reproducción al infinito, lo que se indica a veces cuando el texto suspende su “final” con una coma, como en “Sírvese Usted.” La escritura telegráfica de Flores en este poema yuxtapone oraciones que van presentando niveles de significación sin relación aparente, o trastocando la historicidad de algunos eventos: “Aunque sin ningún tipo de alegría particular, por tal hallazgo, sea de la gastronomía, o no sea, carne, un subproducto, sírvase usted, si Guevara, murió infecto, en hospital de Marsella, Rimbaud, asesinado, en Quebrada del Yuro” (550). Cuando interviene un “yo,” el cual dirige hacia otra dirección lo maquínico de las líneas anteriores, lo hace para volver abyecta la epicidad o romanticismo de esas muertes y para exponer el estancamiento de una vida ínfima: “yo, mezcla explosiva y retazo, en los mismos, exactamente ahora, y eso es preferible a limpiar, de sol a sol, día tras día, la mierda de las ciudadelas, cobrando sueldo mínimo.” Inmediatamente después, parecería que se cerrara la circularidad que anuncia la repetición de las primeras líneas del poema (“aunque sin ningún tipo de alegría particular, por tal hallazgo, sea de la gastronomía, o no sea, carne, un subproducto, sírvase usted,”), pero como decía antes, la coma del final suspende el cierre e inaugura la virtualidad de una repetición incontrolada.

La publicación de poemas de José Kozer en el número 7/8 (2002) de la revista diversifica la política diaspórica. Este autor encarnaría lo diaspórico desde lo vivencial: hijo de padres judíos exiliados en La Habana, se exilia de Cuba en 1960, marcha a Estados Unidos con su familia y se instala en Nueva York. Kozer interesa a Diáspora(s), entre otras razones, porque en su poesía se desplazan las modulaciones patéticas o nostálgicas de lo diaspórico y lo exílico por un sentido cosmopolita, un desbordamiento hacia tradiciones poéticas y lenguas literarias diversas, y una afirmación de la errancia que proviene de la identidad judía (Rojas, *La vanguardia* 167-8). Les interesa además debido al gesto político de la inscripción de Kozer en la estrategia neobarroca,

entendido por Rojas (176) como el rescate de una vanguardia “otra” (Lezama Lima, Nicanor Parra, Jaime Sabines, entre otros), “sin tener que hacer escala en la poesía comprometida que demandaba la Revolución cubana.” La ausencia en la poesía de Kozer de lo que Rojas llama “sentidos extralíricos” (177), como los generados por la Revolución, hace que esa poesía se concentre en un trabajo con el lenguaje. Así, Kozer sería la “encarnación del neobarroco poscomunista en la literatura latinoamericana.”

A los poemas, le sigue una entrevista a Kozer hecha por Josely Vianna Baptista en la que queda claro el perfil del autor en cuanto a sus derivas diaspóricas (además de otros asuntos que atañen a la obra-vida kozeriana). Carecer de país, “no tener un sitio y una casa arraigados y definidos” (Kozer, “Musa” 643), era para él un destino y una normalidad, dice el poeta. El exilio trae la posibilidad de entrar en el mundo, quemar “el puente de la insularidad.” Lejos del no subrayado patético que marca sus poemas, en la entrevista Kozer alude al lado “desgarrador” del hecho de “no tener país” (644): trae consecuencias prácticas negativas (el aislamiento de un circuito de reconocimiento intelectual) y secuelas afectivas: “el desubicamiento de las imágenes primordiales,” la “muerte en vida.” Sin embargo, se termina afirmando lo “maravilloso” del “alejamiento,” porque posibilitó la trashumancia, la lectura de algunos autores en su lengua original, la sensación de libertad. El lenguaje que busca Kozer en sus poemas es rizomático, “porque la realidad es en verdad rizomática” (647), y disgregador (de ahí que acepte el apelativo de neobarroca para su poesía).

Los poemas de Kozer, incluidos los publicados en *Díaspóra(s)*, desjerarquizan sus elementos, con lo que se difumina un centro a partir del cual organizarlos (De Cuba 94-5); se desentienden de la representación mimética (106). Además, privilegian el anacoluto como figura del discurso, para hacer primar la descentralización, la convivencia asimétrica de centros, para

violentar la sintaxis (Kozler, cit. en De Cuba 107). El anacoluto resume los diferentes paradigmas que confluyen en la poesía de Kozler: lo hebraico, lo oriental, y la tradición literaria anglo-norteamericana (109), o los distintos componentes culturales que la informan: el judío, el cubano y el oriental (112). Formalmente, el verso kozeriano es versículo que se despliega por la página.

La poesía publicada en *Diáspora(s)* se completa con un grupo de autores que pluralizan y refuerzan el paradigma poético que los miembros del grupo y la revista persiguen diseminar. La publicación de estos textos forma parte de la política de traducción de la revista, que apostó por introducir determinados archivos en el campo discursivo insular y traducir por primera vez algunos de ellos al español, por parte de los propios miembros del grupo y de otros colaboradores. Un análisis más detenido de los poemas develaría afinidades sustanciales entre ellos y los de los autores de *Diáspora(s)*. Baste por ahora sólo apuntar algunos comentarios. En el número 1 (1997) se publica “Hotel Lautréamont,” del libro homónimo (1992) del norteamericano John Ashbery (1927), traducido por Rogelio Saunders. El poema se muestra desde cierta distancia propia de un reporte sociológico, aunque oscuro al mismo tiempo. Algunas repeticiones maquinales o de orden combinatorio lo emparentan, por ejemplo, con los textos de Juan Carlos Flores que acabo de comentar. “Hotel Lautréamont” habla de la producción comunitaria de relatos poéticos (“baladas” [188]) y del cuestionamiento de la “euforia colectiva,” a través de un lenguaje que Barbara Everett califica como “dislocated, dehistoricised;” un lenguaje que, usado por Ashbery, “restricts itself to an excessively thin power of expression.” En el número 2 (1998) se publican textos del concretista brasileño Haroldo de Campos (1929-2003) traducidos por Rolando Sánchez Mejías. “lectura de novalis / 1977,” “Señal de tráfico” y “Como ella es” se centran en lo metapoético y en el acto de escritura, con lo que son afines a algunas zonas de *Diáspora(s)*. Más allá de esta afinidad, se encuentran en algunos textos de Carlos A. Aguilera o Saunders distribuciones espaciales del

poema o usos de la composición gráfica del texto de ascendencia concretista. La asunción de la palabra como cosa o la huida del subjetivismo lírico propia del concretismo se encuentran moduladas en la poesía no lírica de Diáspora(s).<sup>65</sup>

Cinco poemas del norteamericano Robert Creeley (1926-2005) aparecen en el número 3 (1998), repitiendo Saunders su labor de traductor. “El lenguaje,” texto metapoético, dibuja una relación inextricable entre lenguaje y cuerpo. Justamente, esta relación está en el centro del concepto de “projective verse” de Charles Olson, puesto en práctica por los demás poemas de Creeley que aquí aparecen (como es sabido, una estrecha relación unió a Olson y Creeley como parte de los *Black Mountain poets* de mediados del siglo XX en Estados Unidos). Olson introduce el concepto en un texto homónimo de 1950, en el que actualiza ideas de Ezra Pound o Williams Carlos Williams. En él aboga por un verso que se enfoque en “certain laws and possibilities of the breath, of the breathing of the man who writes as well as of his listenings;” por un trabajo del verso en una “COMPOSITION BY FIELD,”<sup>66</sup> opuesta a las formas codificadas heredadas, que son la base del verso no proyectivo. Olson echa mano de una idea de Creeley para reafirmar su concepto: “FORM IS NEVER MORE THAN AN EXTENSION OF CONTENT”; argumenta que la preocupación central del poeta debe ser la respiración, antes que el ritmo, el metro o el sentido; que la sintaxis debe modelarse por el sonido antes que por el sentido.

Estas ideas de Olson pudieran verse actualizadas en algunos poemas no líricos de los autores de Diáspora(s); pienso sobre todo en textos de Aguilera como los que comenté más arriba, en los que se llevaría al límite lo proyectivo versal, mediante la artificialización de la organicidad de esta respiración como norma, con vistas a posibilitar determinadas modulaciones de la voz en

---

<sup>65</sup> Para una lectura reciente del concretismo brasileño, ver Price (*The Object*).

<sup>66</sup> En mayúsculas en el original; válido para las citas de Olson.

la *performance* pública del texto (por ejemplo, la verticalidad radical de los versos de *Retrato de A. Hooper...*). Interesa sobre todo para esbozar los vínculos generales entre las ideas de Olson, la poesía de Creeley y la de Diáspora(s), el enmarcado que el primero hace de su verso proyectivo dentro de un proyecto general que llama “objectism:” “the getting rid of the lyrical interference of the individual as ego, of the ‘subject’ and his soul ... For man is himself an object.” La poesía no lírica de Diáspora(s) confluye con este desembarazo del yo.

Gerardo Fernández Fe traduce para el número 4/5 (1999) de la revista poemas del francés Denis Roche (1937-2015). La obra de este miembro de Tel Quel, traductor de Pound, es comentada por varios críticos como antesala de los poemas, en una selección de microensayos que hace Fernández Fe. De ellos emerge la radicalidad de la obra de Roche, enfrentada a “la rigidez cadavérica de las representaciones” (Prigent 383), a la poesía humanista y al idealismo de la escritura (Boulangier 383): un proyecto de destrucción de la poesía admitida, de sus convenciones e ideología, que en ocasiones fue calificado de ilegible (Verdier 384). Se encuentra además en este número de *Diáspora(s)* un texto de Severo Sarduy que a todas luces parece traducido por primera vez al español, también por Fernández Fe (una de las valiosas circulaciones de archivos que la revista impulsó). Sarduy lee la obra de Roche, sobre todo el que sería su último libro de poesía, *Le mécrit* (1972), como conclusión del punto de no retorno trazado por el trabajo antipoético de las “descomposiciones” de Pound, E. E. Cummings y Olson (392) (notar la iteración de nombres como los de Pound y Olson, a los que hice referencia a propósito de Creeley; se va conformando así un repertorio entrecruzado de escrituras a partir del cual comprender mejor la política diaspórica).

“Mécrit” es un neologismo formado por la combinación de “écrit” (la escritura o lo escrito) con el prefijo negativo o privativo “me:” idea de la mala escritura (Brandt 203). El *mescrito* es un acto programado de escritura que lleva al sistema poético “hasta ese punto extremo en el que sólo

de modo excepcional puede constituirse una figura perceptible” (Sarduy 392). La “máquina-mescrito,” al mismo tiempo, indica los modos en que puede rebasarse ese límite. Por ejemplo, la página en blanco “en tanto ilegible”, cuando el “mescritor” utiliza “modelos alógenos,” textos extranjeros cuya significación ignoramos. En toda regla, una práctica logofágica (Blesa), tal como la comentaba a propósito de los textos de Aguilera, que también se encuentra en algunos poemas de Saunders. El otro rebasamiento del límite sería el “caos tipográfico” (Sarduy 392), la distribución anárquica de comillas, de cortes sobre la línea, como “*significante[s] de perturbación*” que “desnaturaliza[n] enfáticamente la recepción del texto” y enturbian su escucha (énfasis en original). Los poemas no líricos de Aguilera, algunos de Saunders como “Égloga en el bosque” y otros de Ismael González Castañer (publicados en los números 3 [1998] y 1 [1997] de *Diáspora(s)*, respectivamente), están poblados por este tipo de “caos.” El “mescritor,” según Sarduy, es sobre todo consciente de que “el significante toma cuerpo durante el acto de la escritura.” Esta conciencia es un sabotaje contra la metafísica “y contra todo el mundo expresivo que de esta se deriva,” a través de “la pulverización de la idea” y por la mezcla de la palabra (393). Desnaturalización, “práctica depredadora,” programación de la muerte de la “poesía:” el *mécrit* de Roche puede espejarse en muchos sentidos con los poemas no líricos de los miembros de *Diáspora(s)*.

Este repertorio de escrituras rupturistas se completa con los poemas del austriaco Ernst Jandl (1926-2000), traducidos por Francisco Díaz Solar (número 6, 2001). Vinculado desde la década del cincuenta al movimiento de poesía experimental, a la poesía concreta y visual, a los *performances*, este autor produce una escritura desolemnizadora, “elementalista,” a la que aplica reiteraciones y variaciones, y en la que juega de manera concretista con el significante (Díaz Solar 500). Un concretismo cargado de significación, como en su conocido texto “schtzngrmm,”

compuesto por las consonantes de *Schutzengruben* (trinchera). Jandl crea la “*heruntergekommene sprache*,” la “lengua venida a menos,” para algunos de sus poemas: una lengua con gramática precaria (501), que rebaja la solemnidad poética. La mayoría de los poemas del “más antirilkeano poeta imaginable” (500) que publica la revista son justamente rebajamientos de tono paródico del trascendentalismo de R. M. Rilke: el acendrado lirismo rilkeano se torna repeticiones maquínicas de acciones del propio Rilke como personaje de los poemas; se vuelve acciones prosaicas, cotidianas, vacías de sentido. No hay nada trascendente e invisible que encontrar más allá de los movimientos repetidos de “rilke:” abrir-cerrar-abrir-cerrar una gaveta (“la gaveta de rilke,” Jandl “El rilke ordinario” 503-4), meter-sacar-meter-sacar un objeto de un baúl (“el baúl de rilke” 504-5), no conducen a ningún acto de iluminación vidente. Este “rilke” de Jandl ni siquiera habla, no da lecciones, apenas automatiza esas acciones que no ofrecen ninguna recompensa lírica.

Acompaña a los poemas el ensayo del propio Jandl “Observaciones sobre el Arte de la Poesía.” Una breve anotación da cuenta del descubrimiento por el austriaco de la poesía concreta en 1955: su visualidad, su renuncia a los elementos de enlace sintáctico, el poema como objeto y la no expresividad del concretismo interesaron a Jandl (513). Otra reflexión se centra en la relación entre poesía y compromiso. Lejos del modelo del compromiso sartreano, lo que se afirma aquí es el trabajo del poeta en el terreno del lenguaje: poesía comprometida es poesía desafiante, que moviliza las preguntas que le conciernen (513-4); una concepción muy cerca de los presupuestos de *Diáspora(s)*.

La aparición en *Diáspora(s)* de escrituras como las de Ashbery, de Campos, Creeley, Roche o Jandl (la mayoría publicadas por vez primera en Cuba, y algunos de los textos traducidos por primera vez al español), refuerza la idea de una curaduría disruptiva como parte de la política diaspórica en cuanto a la revista. Esos autores modulan de diversas y, al mismo tiempo, semejantes

maneras lo no lírico, con lo que se produce un tupido entramado referencial y se construye, aún desde la precariedad consustancial a la producción de *Diáspora(s)*, un archivo heterogéneo con respecto a la dicción coloquialista y al lirismo neorigenista cubanos que es parte central de la política de *Diáspora(s)*. Esta política no se agota en la poesía. Veamos en lo que sigue qué desplazamientos producen algunos textos narrativos de los miembros del grupo.

### **3.4.3 Narraciones disruptivas.**

Argumenta Sánchez Mejías sobre el trabajo de *Diáspora(s)* en cuanto a la relación estilo-realidad: “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” (“La condición”). Si la poesía no lírica de *Diáspora(s)* desmonta el lirismo neorigenista, la centralidad del yo lírico y su sentimentalidad, la narrativa de los miembros del grupo es un trabajo de disrupción del realismo literario como paradigma promovido por el Estado.

Como apunta Waldo Pérez Cino (218), la narrativa cubana posterior a 1959 estuvo marcada durante varias décadas por unas expectativas críticas que tenían la referencialidad, “el discurso sobre la realidad histórica inmediata,” como el principal índice valorativo. Junto a la legitimidad ideológica del texto, su legitimidad literaria se derivaba de su condición realista, de su eficacia “en tanto reflejo comprometido de la realidad.” En los momentos más álgidos de la consolidación institucional de una política cultural de corte estalinista, a principios de la década del 70 (y también a finales de ella), se prescriben algunas directrices para la producción artística alineadas con presupuestos del realismo socialista (aunque pueden rastrearse un grupo de intervenciones de los

años 60 que también asentaban tales directrices) (Díaz, *La revolución* 163-72). La “Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura” de 1971 afirma la adscripción de la ideología oficial al marxismo-leninismo y la entronización del realismo socialista como norma estética; clausura la posibilidad de un arte no comprometido políticamente y de una perspectiva crítica del presente. La crítica cubana de los años 70, afirma Duanel Díaz (170), insistió reiteradamente “en la antinomia entre el contenido revolucionario y la innovación burguesa de la forma.” Al experimentalismo con el lenguaje se contraponía el imperativo de mostrar “la realidad de la revolución como algo externo al escritor,” un “‘espacio real’ que el lenguaje en modo alguno constituye, sino que representa.” La contraposición que plantea Manuel Cofiño (uno de los principales representantes del realismo socialista narrativo cubano) en un ensayo de 1972 es ilustrativa de la axiología en juego, una mezcla de preceptos estéticos y morales: las obras formalistas y vanguardistas, “poco vitales, deshumanizadas, evasivas ... desembarazadas de la realidad, herméticas, librescas, superficiales, elitistas, decadentes y enajenadas,” frente a las obras realistas “vitales, nutridas por la riqueza de la vida y los acontecimientos, basadas en lo real ... cargadas de humanidad” (cit. en Díaz, *La revolución* 171).

Se ha debatido si la implantación programática del realismo socialista literario nunca fue del todo conseguida en Cuba. Pérez Cino arguye, por ejemplo, que “las expectativas por la ‘novela de la Revolución’ o por el ‘realismo crítico’, los devaneos más o menos velados con el realismo socialista, aparecían todo el tiempo como prescriptiva, pero nunca llegaron a constituir su propia biblioteca de referencia, a articularse como obra realizada y legítima según sus propios presupuestos” (134). Habría que destacar no obstante la popularidad de las novelas de Manuel Cofiño, o, de acuerdo a un programa más institucionalizado, la proliferación de la novela policial revolucionaria en los años 70 y 80, la cual funcionaría como el molde genérico para el realismo

socialista cubano, según propone Díaz, quien la ha analizado (*La revolución 172-200*).

El papel de los talleres literarios es clave para comprender la relación entre institucionalidad y promoción de determinados estilos literarios en Cuba, específicamente narrativos (pero también poéticos). Los talleres, de carácter institucional, han constituido una experiencia de sociabilidad fundamental para un grupo mayoritario de escritores cubanos. Son espacios que han incidido en cierta manera “colectivista” e inclusivista de imaginar la sociabilidad intelectual en la Isla, y que han producido no sólo “capillas” literarias, sino la hegemonía de algunos patrones estéticos, y la propagación de árboles genealógicos de maestros y discípulos.<sup>67</sup> A ello se refiere uno de los miembros de Diáspora(s), Sánchez Mejías (“Violencia”), cuando ilustra la influencia de las instituciones en la literatura cubana. El sistema de talleres que abarcaba la totalidad del país, estaba mayoritariamente auspiciado por escritores seleccionados por las instituciones. Se fue creando una manera modélica de contar relatos; una especie de adecuación a la circunstancia cubana del realismo socialista, visto éste como en exceso rígido en sus prescripciones de representación de lo real. Sánchez Mejías sostiene incluso que esta manera “de diferir la implantación del Realismo Socialista por una forma de control y de influencia más solapada, más acondicionada a un presunto ‘carácter nacional’, fue la clave de la ‘política cultural’ cubana” (375). De esta manera, continúa Sánchez Mejías, se instauró un “realismo duro” como canon, que dejaba fuera toda otra narrativa, como la de Lezama Lima, Eliseo Diego, Calvert Casey, Enrique Labrador Ruiz, Guillermo Cabrera Infante o Reinaldo Arenas (en el caso de los cuatro últimos, proscritos además por razones ideológicas).

Este “realismo duro” se refiere sobre todo a la conocida como narrativa de la violencia, de autores como Norberto Fuentes (*Condenados de Condado* [1968]), Eduardo Heras León (*La*

---

<sup>67</sup> Ver Nehru para una historización y análisis de los talleres literarios en Cuba, desde los años 60 hasta los 2000.

*guerra tuvo seis nombres* [1968], *Los pasos en la hierba* [1970]), Hugo China ( *Cazabandidos* [1973]) o Jesús Díaz (*Los años duros* [1966]). Esta narrativa se centraba en el lado más violento de la épica revolucionaria como piedra de toque de la condición masculina o en los conflictos de personajes “débiles” que no lograban amoldarse a los parámetros del buen soldado. No hay que perder de vista que, justamente por estas opciones temáticas o representacionales, los textos de la narrativa de la violencia fueron cuestionados ideológicamente: aun cuando concordaban con las prescripciones del canon crítico que promovía el realismo testimonial, se colocaban fuera de los límites ideológicos con arreglos a los cuales eran juzgados como revolucionarios (Pérez Cino 108).<sup>68</sup>

En todo caso, estas modalidades narrativas, aun cuando no se amoldaron enteramente a los preceptos del realismo socialista, generaron un embrollo mayor, según Sánchez Mejías: “se creó una literatura cuyo peor inconveniente era que se parecía a la literatura” (“Violencia” 375); que reivindicaba como modelos a Ernest Hemingway, Isaac Babel o William Faulkner, pero cuyo “estilo seco, duro, realista” formaba parte de su postulación como “representante de la Literatura Nacional” y su puesta al servicio “de *conflictos morales y sociales*.” “Más que una simple confusión estética, esta página de la cultura cubana debe ser explicada como una abyección”, dice Sánchez Mejías (énfasis en original).

A la altura de los años 90 este modelo narrativo no era central. Sin embargo, para Diáspora(s) la narrativa insular se regía todavía por una matriz de corte realista, condicionada, entre otras cosas, por las demandas del mercado europeo y las nuevas relaciones del escritor cubano con el dinero. A ello me referí al inicio de este capítulo, cuando aludí a lo “post-Soviet exotic” o lo “special period exotic” (Whitfield 21), componentes del boom literario cubano de los

---

<sup>68</sup> Ver Pérez Cino (105-10) y Díaz (*Palabras* 101-5) para análisis de estos textos.

años noventa, y a la crítica de Sánchez Mejías a este panorama, en el que tiene lugar un “nuevo deterioro” de la literatura cubana, una presunta redención del escritor insular por medio de la creencia en “la verdad del documento” o en la “palabra por fin en libertad” (“Violencia” 379); es decir, su creencia en el vigor redentor del realismo representacional y en la potencia liberadora de un discurso políticamente confrontacional.

Carlos A. Aguilera también critica conjuntamente la narrativa de la violencia y las derivas de la literatura cubana en los noventa. Para él, el realismo insular ha producido lo peor en los últimos cincuenta años, “desde esos relatos contrabandidos [sic] de los años sesenta que tanto lustre dieron a una generación” (“La Gallina”). Ha encarnado lo peor de un imaginario al servicio de “la mala política, y la mentalidad kitsch-heroica.” Se trata entonces de borrar el mito que prescribe que un escritor que frecuente lo realista “debe privilegiar los tópicos del archivo-nación para además de ser entendido por su época ser tomado en cuenta por un mercado que privilegia ante todo los emblemas patrióticos y reductores de la literatura.” El escritor, según tal mito, “entiende la sociedad, la política, el mundo insular como EL centro del conflicto” (mayúsculas en original).

Los textos narrativos de Diáspora(s) se proponen desplazar la centralidad del modelo de representación realista en sus diferentes modalidades, y en cambio construir, en palabras de Aguilera, “un *trans* (transficción, transnacionalismo), un espacio donde la economía literaria no estaría clausurada por lo rúcano ni por cierto realismo fabril, sino por el delirio, lo fantasma, el *bios*, y lo que trans-pasa toda orden política, toda limitación intelectual.”

Algunas de estas fugas se encuentran en los textos narrativos de los miembros de Diáspora(s). “Un gato llamado Adam Smith,” de Rogelio Saunders (publicado en el número 7/8 [2002] de la revista), es un cuento en el que son centrales una economía del despilfarro del lenguaje

y una lógica delirante. En un espacio que parece selvático, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir y un tercer personaje innominado, quedan abandonados por su guía. Es esta sola indicación la que podría ofrecer alguna claridad en la “trama;” a partir de aquí, el texto se desenvuelve como una intrincada maraña de voces que no se pueden atribuir en ocasiones a una entidad definida. Una de estas voces es la del gato del título, que aparece “de ninguna parte, como un dibujo animado que brota de una gota de tinta” (610). Llamado Adam Smith, el animal, similar al gato de Cheshire de Lewis Carroll, contradice con su discurso especialmente extraviado la base en el sentido común de la filosofía del pensador escocés. En esta selva del delirio y del simulacro, colapsan los relatos de la modernidad, la identidad, el progreso o la emancipación. No hay teleología ni proyecto (“Salidos de ninguna parte. En marcha hacia ninguna parte”). Priman los juegos con el significante, desintegrando la posibilidad de una identidad estable y de un conocimiento transparente:

¿Quién es Simone?

O bien: ¿conoce usted el pecado de simonía?

¿Y el golpe del simún, lo conoce?

No conozco nada, no soy nada, no sé nada.

Aquí los sujetos no se dominan a sí mismos, no crean sus propias leyes; están a la merced de las evoluciones caóticas que ocurren en este espacio cambiante; no hay libertad de elección: en resumen, se ponen en crisis algunos de los fundamentos de la filosofía sartreana. De esta manera, en virtud de la potencia desestabilizadora de esta jungla, es desactivada la impugnación epistemológica de Sartre a una dialéctica de la naturaleza, estrechamente relacionada con su concepción antropológica: “El postulado humanista de que sea el hombre fundamento absoluto de sí mismo tiene su correlato epistemológico en la exigencia crítica de que la inteligibilidad de la

dialéctica consista en la transparencia de la praxis consigo misma,” explica Celia Amorós, quien añade que la dialéctica de la Naturaleza “no sólo se presenta para el hombre como una fatalidad cósmica determinando su destino desde fuera, sino como un hecho opaco, contingente, carente de toda inteligibilidad” (111). Opacidad, contingencia e inintegibilidad son las marcas del espacio por donde tratan de transitar los personajes de “Un gato...”.

Se encuentran en el texto frecuentes comentarios críticos del racionalismo cartesiano (Hernández Salván 119). Esto se relaciona con el hecho de que el universo en el que están abandonados Sartre y de Beauvoir parecería diseñado por una entidad perversa para poner en crisis la fundamentación del discurso filosófico del primero. Si el existencialismo sartreano puede verse, dicho muy resumidamente, como un seguimiento de la filosofía cartesiana y de la fenomenología que tiene como punto de partida la subjetividad del individuo y que busca la restitución de la dignidad del hombre (ya no visto como objeto), la captación de sí mismo por parte del sujeto en el ámbito de la verdad y del conocimiento, entonces la trampa en que se convierte esta jungla para los personajes, su opacidad, el despojo de la voluntad que causa en ellos, desactiva la potencia emancipatoria del existencialismo.

Sartre se separa de Descartes a partir de la idea de que la subjetividad que se alcanza no es la subjetividad individual, sino la intersubjetividad (por el *yo pienso* nos captamos a nosotros mismos frente al otro), y del subrayado de la figura del otro (“Para obtener una verdad cualquiera sobre mí, es necesario que pase por el otro. El otro es indispensable a mi existencia tanto como el conocimiento que tengo de mí mismo” [Sartre 65]). Esta separación también es puesta en crisis en “Un gato...”: “Y lo otro, sí, ¿qué cosa era lo *otro*? ¿El Otro, el abominable Innominado, el Oscuro, el evadidobuscado Desconocido acaso el...? Basta ya de todo eso” (Saunders 614; énfasis en original). La voz que narra es la instancia disruptiva del mundo sartreano, incluso ahí donde éste

afirma la “mirada” en tanto experiencia que nos presenta al otro como una subjetividad (el otro nos es presente de un modo manifiesto en la experiencia de la mirada): “Sartre trató de mirar por sobre el parapeto de feldespatos y jaspe con su ojo bueno ... Su padre ... le dijo mmmm sin decirsele que ese ojo (ese adminículo de vidrio astillado ...) no (ni-ne-no) nunca funcionaría.”

Esa misma instancia interpela a Sartre directamente, rebajando la dignidad supuestamente consustancial al sujeto y acentuando su condición abyecta y transitoria: “Despierta, Sartre. No nos han (ni te han) dejado otra cosa. ... Eres un puro oh humano detritus. Un coprolitus sagrado. Tu fineza ... es sólo el discurso delirante de un desencuadrado esqueleto no museable ... La gesta es una mano que ondula en el sueño proa a la desaparición y pasto de horripilantes legiones” (611-2). El propio filósofo cambia su percepción de de Beauvoir, en esta jungla todo deviene menos humano: “Simone cada vez más salvaje me obliga a despiojarla como a un vulgar simio y a sacarle la sacarosa (digo, las espinas, ya no sé ni lo que digo) de la espalda” (613).

La jungla es un espacio sin salida, y mientras más avanza el relato (aunque no es dado atribuirle un sentido de progresión narrativa) esta circularidad se hace más palpable; se anula la linealidad de lo proyectivo y lo teleológico. El gato se lo advierte a los otros, en una especie de sermón negativo, no redentor: “mis anonadados aparceros infernales: nunca saldremos de aquí ... Estamos (¿acaso no lo veis, obscenos soñadores post-auschwitz, amamantadores de eléctricas alimañas bíblicas?) en el infierno colorado ... No hay regreso ni estela. Y en cuanto a la susodicha comprensión, ¿a quién le importa?” (614). El gato Adam Smith funciona como la conciencia oscura del siglo XX, como la voz-archivo de las atrocidades históricas de la modernidad. Esta voz se indistingue a veces de la del narrador. Lo importante es que, sea cual sea la entidad que ocupe el discurso, en muchas ocasiones lo que tiene lugar es la alusión, aun mediante el caos y el delirio de ese discurso, a episodios concretos que enfrentan a Sartre a su historia de vida. Es el caso de la

muerte del escritor ruso Isaac Babel como parte de la Gran Purga estalinista y, más ampliamente, la postura del filósofo francés no siempre abiertamente crítica del estalinismo, cuando no justificatoria: “El camarada Hijo de Puta escribió el pequeño y calvo Babel. Rectificó a tiempo pero ya era tarde. Lo escrito, escrito está. Paredón paredón don don. Lo quemaron y lo convirtieron en un indescriptible bloque de hielo. ¿Dolió mucho eso?”

Hernández Salván (118-9) sugiere que “Un gato llamado Adam Smith” hace clara referencia al poema “La isla en peso” de Virgilio Piñera, a través de la representación apocalíptica de la naturaleza, definida por el sexo, la bestialidad y el exceso. La abundancia de indicios permite tal interpretación. Quisiera integrarla en una lectura que toma como base otra referencia. Creo que el cuento de Saunders reescribe de manera “salvaje” uno de los momentos espectaculares del archivo del turismo revolucionario a Cuba y de las relaciones entre la intelectualidad de izquierda y la Revolución cubana; lo que Iván de la Nuez (*Fantasia*) llama la “rapsodia roja de la Revolución” (5): la visita de Sartre y de Beauvoir a Cuba en 1960.

El papel de los dos filósofos en el afianzamiento del mito de la Revolución cubana es esencial. En los textos que Sartre escribió sobre su estancia en la Isla (los más conocidos se recogen en la edición cubana de *Sartre visita a Cuba* [1960]), se presentan los temas fundamentales del turismo revolucionario de los sesenta: “el gobierno de la juventud, la ‘democracia directa’, la prioridad de la praxis sobre la ideología, la confirmación de la perfectibilidad humana” (Díaz, *La revolución* 121). Según De la Nuez (*Fantasia*), el libro inaugura una visión dominante de la izquierda y constituye “el mayor compendio de virtudes y desastres con respecto a Cuba de la izquierda del primer mundo” (25; 26). “Un gato llamado Adam Smith” no sólo desarticula en varios sentidos la filosofía sartreana, sino también tacha el relato de Sartre sobre la Revolución cubana y en su lugar escribe un territorio donde colapsan las imágenes de ese relato. Sartre y De

Beauvoir están perdidos en esa selva delirante, no hay brújula que guíe su tránsito. No hay escape de ese espacio, no habrá nada que reportar al exterior, ni vuelta atrás a un mundo racional, así lo sermonea el gato.

Según la percepción de los visitantes europeos, la Revolución era *energeia*, puro movimiento, “el acto tomaba preeminencia sobre las palabras, estas se volvían actos” (Díaz, *La revolución* 120). En la jungla a donde han ido a parar como personajes del relato, sin destino ni guías, las paradojas no tienen resolución (“aquí no había sí había” [Saunders, “Un gato” 610]; “Íbamos pero de algún modo ya no íbamos” [611]), con lo cual se inmoviliza el discurso; no parece haber movimiento ni traslación, sólo circularidad y no salida: “este vacante espacio sin movimiento, sin musicalidad y sin oro” (614). Antes que los actos, lo que prima es el gasto del lenguaje, la proliferación del significante. La perfectibilidad de la condición del hombre, su apertura, la cual probaba la Revolución según De Beauvoir (*La revolución* 120), son bloqueadas en el relato de Saunders, atravesado por un fatalismo ciego y por la clausura de lo proyectivo. El espectáculo esperanzador y vitalista que la Isla ofrecía a la pareja en su visita en 1960, lleno de transformaciones y de virtualidades futuras, es transformado en falta de destino y en acabamiento: “Todos estamos muertos y a salvo bajo el señorío de la muerte, cómico. Muertos que hablan y muertos que cantan. Es la hora sin sueño de los niños” (“Un gato” 615).

Lo natural de la ínsula, su ebullición, celebrados por Sartre y su esposa, se trastocan en la narrativa de Saunders en pura tramoya, un escenario por el que divagan los personajes, rodeados por entidades artefactuales de presencia amenazante: “el manso sol de crayola brillaba como una bola de fuego sobre las flores de papel ... al compás del imponente Meccanum cúbico que se balanceaba delante de nosotros como una firme plomada o péndulo.” Si Sartre se convertía en los sesenta en el tercer descubridor de Cuba (junto a Cristóbal Colón y Alexander von Humboldt), e

incorporaba a la Isla a la filosofía hegeliana en su versión marxista, según propone Díaz (*La revolución* 121), su avatar del cuento de Saunders está imposibilitado de descubrir el territorio y menos de publicarlo. Según De la Nuez, la narración de Sartre “inserta el ‘cubanismo’ como parte del género utópico” (24). El espacio selvático de “Un gato...” es un territorio, en cambio, distópico.

Quisiera detenerme ahora en algunos textos narrativos de Rolando Sánchez Mejías. En el número 6 (2001) de *Diáspora(s)* se publica “Olmos,” un conjunto de narraciones cortas que ese mismo año, junto a otras, formarían parte del libro *Historias de Olmo*, publicado por Ediciones Siruela en Madrid en 2001. Esta no es la escritura del despilfarro como en el texto de Saunders, sino una escritura concentrada, minimalista, pero igual de eficaz en su desmontaje de algunos principios representacionales de la narrativa realista. Estas “Beckettian microfictions” (Hernández Salván 196) se centran en la vida ilógica del personaje Olmo, desparramada y fragmentada en tales viñetas.

Antes acudí a algunas ideas de Tadeusz Kantor para leer la poesía no lírica de *Diáspora(s)*. Ahora otro texto del dramaturgo polaco (“Teatro cero”) ofrece algunas claves para abordar las narraciones de Sánchez Mejías. Aunque Kantor piensa sus manifiestos primariamente para el teatro, el alcance más amplio de sus propuestas autoriza a algunas traslaciones interpretativas (él mismo en ocasiones promueve esta ampliación reflexiva). A fin de cuentas, lo que se está pensando atañe a problemas de la representación, el diseño de personajes, los niveles de relación de lo representado con lo real, todos problemas que están en el centro de los textos narrativos de los autores de *Diáspora(s)*.

Los textos narrativos diaspóricos, como parte de su trabajo disruptivo del paradigma realista, siguen la dirección contraria a la trazada por la “línea ascendente” a la hora de desarrollar

la acción; línea en la que “se intensifica la exteriorización de pasiones, reacciones, conflictos y la expresión” (Kantor, “Teatro cero” 65). Esa ruta contraria se dirige hacia los territorios “situados ‘más abajo’ de los modos de vida convencionales.” La “desintegración,” la “descomposición,” la “pérdida de energía,” el “enfriamiento de temperatura,” desmontan la ilusión realista. Se juega con los desperdicios, con las cosas insignificantes y ridículas (66). Se neutraliza la importancia de los acontecimientos y de las emociones (67). Como arguye Kantor, se desarticula “cualquier organización que pudiera formarse,” sobre todo si el lugar de la “organización” lo ocupan los efectos mediante los cuales el realismo narrativo se autentifica a sí mismo, como el psicologismo de los personajes.

Se trata de convertir los estados psicológicos en “meras apariencias,” en estados “aislados, infundados, autónomos” (68). La construcción de personajes pasa por convertirlos en “cafeteras que no cuelean” y no en “Raskolnikovs atormentados;” transformarlos en “marionetas” y no en “el desarrollo-progresivo-de-un-ente-que-piensa:” así habla Carlos A. Aguilera (“Olmo” 358) de los personajes de Sánchez Mejías. Los ve como “bocas, piernas que saltan, digestiones que se atraviesan. Están ahí para flotar y construir nada.” A este vaciamiento son sometidos los personajes de “Viaje a China” de Aguilera (publicado en el número 4/5 [1999] de la revista, texto que luego formará parte de su libro *Teoría del alma china* [2006]). El propio autor los asume como “sacos vacíos, fantasmas” y no como “autómatas que se parezcan a algo / alguien en la realidad, tal y como canoniza a veces la novela histórica o la prosa realista” (“La literatura”; énfasis en original).

El Olmo de Sánchez Mejías es uno de esos personajes que permite quebrar “la ilusión,” “el aparato autómatas mimético,” “el desarrollo narrativo de los acontecimientos de la vida,” como propone Kantor (70). En él se concentran “estados desinteresados” que trabajan contra tales organizaciones: desgana, abulia, aburrimiento, monotonía, indiferencia, ridiculez, banalidad, lo

corriente (70). En el linaje “idiota” de Olmo, tal como apunta Ernesto Hernández Busto (“Historias”), están el Jakob von Gunten de la novela homónima (1909) de Robert Walser; el Odradek de Franz Kafka (de su cuento “Las preocupaciones de un padre de familia” [1919]); el Bartleby de Herman Melville (del cuento “Bartleby, el escribiente” [1856]): figuras de la inutilidad y la construcción de nada.

En una de las micronarraciones de Sánchez Mejías (“Odradek”), Olmo se encuentra en la escalera con la criatura kafkiana del título. El diálogo entre ellos reproduce el del cuento de Kafka. Olmo asiente, usando las mismas palabras que en la pieza de Kafka, sobre la extraña e indeterminada consistencia de Odradek, ese *como si* que lo acerca a lo humano, lo vegetal o lo animal, pero que no termina de definirlo. El narrador tiene un súbito reconocimiento del carácter de Olmo que lo acerca a Odradek: el primero “no parece tener ninguna especie de actividad ni ninguna especie de intención”; ni siquiera escribir llega a serlo: “¿Escribir? Si se le podía llamar a *eso* intención o actividad” (Sánchez Mejías, *Historias* 87; énfasis en original). La “antiactividad” kantoriana (“Teatro cero” 72) es el estado favorito de Olmo.

No obstante, como el Odradek kafkiano, del que no se pueden dar muchos detalles, más allá de su forma no convencional e inútil, porque “es muy movedizo y no se deja atrapar” (Kafka 6), Olmo varía su apariencia, en dependencia del punto de vista desde el cual se lo mire. Cada posición para caracterizarlo caerá en las trampas de la sublimidad (aunque sea una sublimidad marcada por lo grotesco): “Visto de espaldas, Olmo produce la trágica impresión de un acromegálico que mira a la lejanía,” o en las trampas del realismo (aunque sea un realismo atravesado por lo cómico): “Visto de frente: una bola ... cómica que rueda a ras de los acontecimientos” (“Perspectivas,” *Historias* 26). No hay subjetividad en estos microrrelatos, argumenta Hernández Salván (196), “but rather a perpetual state of becoming as the result of the

categorical collapse between bestiality, humanity, and entities.”

Olmo podría verse como el equivalente narrativo, vuelto “personaje,” del maniquí muerto del poema no lírico que propuse en un apartado anterior: ellos se unen en su falta de productividad social, su “inactividad,” su distancia afectiva y su impropiedad; en su bloqueo de la mimesis interna y del psicologismo. Lo que añade *Historias de Olmo* a este perfil es un uso sostenido del humor, tal como lo entiende Hernández Salván a partir de la conceptualización de Deleuze. A diferencia de la ironía, el humor “does not set a moral standard because it breaks up notions of subjectivity ... It just disrupts logic, annuls ethics, and deform bodies and objects” (196-7). En la micronarración “Aqueronte” se percibe este productivo añadido al que me refiero. Olmo recibe algunas noches la visita de Eulalia, su tía muerta. Ella, la presuntamente muerta, es la que habla sin cesar, y la que observa preocupantes rasgos en su sobrino, cercanos a lo cadavérico. Eulalia se pinta las uñas, prueba dos colores distintos, realiza actos inanes como en su anterior vida cotidiana. Pero Olmo es el que tiene “mala cara” (*Historias* 39), y el que escribe en sus apuntes, leídos en voz alta por Eulalia: “*No tengo sustancia interior... y remo en el Aqueronte... como si de la vida se tratase...*” (énfasis en original). Estos rasgos de Olmo como muerto, despojado de vida interna (despsicologizado), simulacro de lo vital, son ridiculizados por la tía: “¡Ay Olmo, por Dios, que te me vuelves loco, mi vida!”

En varias narraciones del libro de Sánchez Mejías se pone en primer plano, desde esta óptica irreverente y humorística, el desmontaje del lirismo y de su sublimidad. “Del uso de las metáforas” es una de ellas. Un personaje, Tonino, poeta lírico, piensa “que el sol es una naranja que rebota en el horizonte” (67). Quiere transmitirle a Olmo su perturbación y su éxtasis por la belleza del día, sostenida en esa potencia metafórica que impulsa a ver el sol como un fruto vivo, pero “Olmo lo mira como si hubiera visto al diablo y echa a correr mientras grita: ‘¡Necio, necio!’.”

Olmo se fuga de lo sublime, del subrayado emocional: todo el tiempo se sustrae de experiencias sujetadoras, de rituales identitarios y de prácticas comunitaristas o convivales.

A veces no puede escaparse de encuentros forzados que sacan a la luz la impertinencia de esas variantes que atentan contra sus “estados desinteresados.” Recibe la visita de “tres exiliados” (“Visita” 50). Cada uno trae consigo ofrendas identitarias, piedras de toque de la comunión: uno quiere hacerle ver lo “duro” del exilio, lo que le espera a Olmo; otro se regocija por la posibilidad de la membresía de Olmo en la cofradía sufriente exílica a la que no podría dejar de pertenecer (“Te estábamos esperando”); la exiliada le regala un disco de música cubana y le promete que bailarían juntos. Ante tanta acometida, tanta promesa de pertenencia comunitaria, Olmo se fuga, pero ni siquiera con gesto sublime, sino con la sustracción banal y antiheroica que lo caracteriza: “cierra la puerta, se acuesta y se tapa de pies a cabeza.”

Otro de estos encuentros forzados enfrenta a Olmo con “tres exponentes del Realismo Nacional” en la “Unión de Escritores” (74). Esta viñeta (“Realismo Nacional”) forma conjunto con las anteriores en su tratamiento humorístico de la resistencia a los modelos de representación líricos y narrativos frente a los cuales los poemas no líricos y los textos narrativos de Diáspora(s) plantan su potencia disruptiva. Los “exponentes” fanfarronean: “Olmo, ¿por qué escribes de manera tan ligera? Nosotros podemos ir más allá de tu prosa insustancial. Mira,” y acto seguido aletean y se elevan al cielo, gracias a su presunta ingravidez. Un vendaval que pasa promete llevárselos consigo, pero “cayeron pesadamente a tierra:” una fuerza mayor los atrae, la fuerza telúrica del paisaje y de la pertenencia. La pernicioso persistencia de lo que ellos representan hace a Olmo pronunciar: “Son duros de cascar.”

Sin embargo, no todos los encuentros de Olmo son tan poco reconfortantes. En “*Aruña, aruña*” Sánchez Mejías reúne algunos de los autores fundamentales cuyas políticas narrativas

guardan muchos puntos de contacto no sólo con su obra, sino en general con los textos narrativos de Diáspora(s). Olmo, eterno aspirante a escritor, se encuentra en un tren con el alemán Ror Wolf, el húngaro István Örkény (autor de microrrelatos, traducidos al inglés como *One Minute Stories*), Virgilio Piñera, el señor K. (el personaje de *Las historias del señor Keuner*, los relatos cortos de Bertold Brech escritos entre 1929 y 1956), y con el austriaco Thomas Bernhard. Casi todos dan a Olmo algún consejo para la escritura, críticos, fugaces y socarrones, sin ánimo de sentar cátedra: “Escribe como si viajaras,” “No más de seis líneas. A lo sumo siete. Me refiero a líneas húngaras. No sé las tuyas,” “Escribe como si rasparas” (65).

Aquí se presentan unos paradigmas narrativos con los que Diáspora(s) se siente especialmente emparentado. Algunos de esos autores son de hecho publicados en la revista. El propio Sánchez Mejías (“Un cuento”) presenta las micronarraciones de Ror Wolf (1932) en el número 4/5 (1999). Habla de la metafísica que está implicada en el cuento corto: no es un problema de contracción ni es una metafísica del fragmento (394). El cuento corto tiene cierta jerarquía, pues “habla en nombre de la literatura más que cualquier otro género literario” (menciona de paso los textos de Örkény). Por contraste, la novela suele ganar más crédito, pues su metafísica “es en resumen la metafísica del pasado, de la nostalgia, del miedo a la muerte.” Es de notar que los miembros de Diáspora(s), a excepción de José Manuel Prieto, no han publicado novelas, sino básicamente cuentos, en cuanto a narrativa se refiere. Textos de Carlos A. Aguilera publicados después del fin de la revista, como *Teoría del alma china* (2006), *Clausewitz y yo* (2014) o *El imperio Oblómov* (2014), son difíciles de clasificar dentro de ese molde genérico.

Los microrrelatos sin título de Wolf (traducidos por Susanne Lage) se centran en su mayoría en personajes innominados (de los que se habla como “un hombre”); incluso cuando se nombran, carecen de sustantividad psicológica. Ellos no tienen voz, son referidos por el narrador

de cada viñeta. Son personajes de sostenida retracción, en permanente movimiento, lo que bloquea cualquier sujeción identitaria; se niegan a nombrarse a sí mismos. Aun cuando hacen acto de presencia un poco más detenida, partes de sus cuerpos (como la mano, órgano ejecutor de la escritura) son devoradas por seres fluyentes (como en el último microrrelato [397]).

El discurso corrosivo de Thomas Bernhard (1931-1989), su crítica implacable contra la nación, lo austriaco, el Estado, las instituciones, son afines a la política diaspórica. Pedro Marqués, en su presentación (“Thomas Bernhard”) de los textos del autor publicados en el número 2 (1998) de *Diáspora(s)*, se refiere a la “*máquina de odio*” (227; énfasis en original) que sostenía la literatura de Bernhard. Un *pathos* que se remonta a la ironía de Heinrich von Kleist y a Georg Büchner (como señala Marqués), autores que aparecen de diversas maneras en textos de los miembros de Diáspora(s) (por ejemplo, en el poema del propio Marqués “Leer a Büchner,” de su libro *Cabezas*, comentado antes). *Retrato de A. Hooper y su esposa* de Aguilera, que también comenté anteriormente, se concibió como “una suerte de homenaje (absurdo si se quiere) a algunos fragmentos de la obra de Bernhard. Sobre todo a esas zonas maquinales y repetitivas que encontramos en libros como *Sí, Trastorno, El sobrino de Wittgenstein* o *Helada*” (Aguilera, “Entrevista”).

Textos de los miembros de Diáspora(s) como los comentados aquí, más otros publicados en la revista como “El mediodía del bufón” de Rogelio Saunders, “Zilla” de Sánchez Mejías o “Crónicas” de Ismael González Castañer, basan su disrupción en la puesta en crisis de los efectos a través de los que el realismo narrativo se valida a sí mismo. Dentro de ellos, el efecto empírico, mediante el cual la escritura realista “convey[s] the experiential actuality of existence in physical space and chronological time” (Morris 101). Pam Morris (105) se refiere, a partir de conceptos de Roland Barthes, a uno de los códigos textuales que participa decisivamente en el efecto empírico,

“the code of actions or the voice of empirics.” Este código permite a los lectores “to recognise and name contiguous empirical sequences and this ‘recognition’ has the effect of authenticating the experiential validity of the text.” La concordancia de eventos “into a meaningful recognisable sequences” constituye una “structure of intelligibility.” Tal estructura es desmontada frecuentemente en las narraciones disruptivas diaspóricas. Lo veíamos en las paradojas sin resolución planteadas por el narrador de “Un gato llamado Adam Smith” de Saunders (“Íbamos pero de algún modo ya no íbamos” [611]), las cuales desactivan el principio de no contradicción que sostiene esa estructura. En vez de subrayar insistentemente “the *compatible* nature of circumstance” (Barthes, cit. en Morris 105; énfasis en original), o de unir juntos los eventos narrados mediante vínculos lógicos, las micronarraciones de Sánchez Mejías en *Historias de Olmo*, por ejemplo, bloquean la autenticación de la secuencia narrativa que realiza el lector a partir de su propia experiencia: “Olmo se abrocha los zapatos, va a China, vuelve de China y se desabrocha los zapatos” (“Viaje a China” [82]).

#### **3.4.4 Diáspora(s) y Orígenes.**

La relación entre Diáspora(s) y Orígenes es parte fundamental de la política diaspórica. El segundo, junto a la tradición y el canon literarios cubanos, la política cultural del Estado y el nacionalismo, forma los centros hacia los que el grupo y la revista Diáspora(s) dirigen sus operaciones disruptivas. De alguna manera, Orígenes está atravesado con diversas intensidades por todos esos centros.

En la primera presentación pública del grupo Diáspora(s) en 1994, en una sala del Gran Teatro de La Habana, se reparte una hoja donde se explica que Diáspora(s) ≠ Orígenes mediante

dos fórmulas matemáticas.<sup>69</sup> Víctor Fowler (“La tarea”) ha explicado en detalle su contenido. En la primera, los símbolos matemáticos atribuidos a cada variable dicen que “Orígenes es igual a Martí multiplicado por Revolución multiplicada por Escritura multiplicados por raíz cuadrada de Sentido Teleológico, todo lo cual es desigual a Diáspora(s)” (14). La función de raíz cuadrada es cumplida por el término Historia. Como sugiere Fowler, el empleo de estas fórmulas en lo que se puede ver como el manifiesto de presentación de Diáspora(s) (más tarde, en el primer número de la revista aparecerá otro tipo de manifiesto, que he comentado antes, en el que se prescinde de las fórmulas) reduce las axiologías enfrentadas a juegos de términos cuyo uso “revela el interior de la maquinaria con la cual el grupo hegemónico construye la significación de la historia literaria y de la Historia.” La segunda fórmula propone que “Diáspora(s) multiplicado por el resultado de (Revolución por Escritura por raíz cuadrada –Historia– de Sentido Difraccionario) dividido entre Ludens es desigual a Orígenes” (14-5). El sentido difraccionario que anula la Historia, apunta Fowler (15), es la renuncia a ser integrado por ella.

El vínculo Diáspora(s) – Orígenes queda “enfriado” por el uso de dos formulaciones. En el interior de cada una se presentan términos semejantes, pero reorganizados en sus funciones y en sus relaciones de multiplicación y división, en sus potencias de incremento y de disrupción de las variables en juego. El grupo propone en la nota que explica ambas fórmulas que la variable Orígenes “puede ser sustituida por otros sentidos que ... generarían nuevos esquemas a probar. Ese-otro-sentido no será más que el pie, forzado, de un proyecto que, constantemente, debe ser puesto en juego. Diáspora(s) como *phantasma*, no será más que la política *mínima* de ese poner-en-juego” (cit. en Fowler, “La tarea” 15; énfasis en original).

Diáspora(s) realiza una serie de intervenciones disruptivas, antes del surgimiento de la

---

<sup>69</sup> Carlos A. Aguilera afirma que no se ha podido recuperar ningún ejemplar de esa hoja (Morejón, “Repertorio” 215).

revista, como parte de la “construcción del nombre” del grupo a la que alude Aguilera (Morejón, “Repertorio” 218). Una de estas intervenciones es la lectura de Sánchez Mejías y Marqués de dos ensayos respectivos en el Coloquio por el cincuentenario de Orígenes, en Casa de las Américas en 1994: “Olvidar Orígenes” y “Orígenes y la generación de los 80,” que luego serán publicados en la revista, junto a un texto de Antonio José Ponte, “Ceremonial origenista y teleología insular.” No pocas reacciones críticas provocaron las ideas de los miembros de Diáspora(s). En un ensayo de 2002 de Jorge Luis Arcos (“Los poetas”), prólogo a una antología de la poesía de Orígenes, todavía se podía percibir la incomodidad ante los juicios de aquéllos.

Arcos enuncia una encendida diatriba contra unos sujetos y unas escrituras que no son nombrados explícitamente, pero que pueden entreverse en su acerado dictamen, si tenemos en mente los ensayos anteriores. El crítico argumenta: “Es muy fácil decir: olvidar Orígenes, desviarse, negar, señalar tal ausencia, esta otra limitación. Nunca se escucha la verdadera palabra creadora: *incorporar* ... para devolver un verdadero fruto. Lo difícil es permanecer como Orígenes ... constituirse en centro polémico, inevitable, de referencia ... erigir una obra poética equivalente” (180; énfasis en original). Y desde la enunciación de este límite, Arcos caracteriza a aquellos que no se adecuan al deber ser enunciado por él: “Aldeanismo intelectual ... escuelitas tropicales del resentimiento, melancólico causalismo generacional, trasnochado vanguardismo, transgresiones infantiles o adolescentarias ... imposibilidad radical para acceder a la experiencia de la poesía, o para coexistir con el otro que no sabemos incorporar. La lucha contra el centro canónico sólo puede tener un verdadero sentido cuando se produce una equivalente igualación creadora.”

Si se reúnen el discurso de Arcos y aquellos tres ensayos en una escena atravesada por contestaciones y adhesiones, lo que emergerá será el *agōn* en el que se dirimen el control de la lectura del legado origenista, es decir, determinados usos del archivo, su estabilidad o su apertura,

la posibilidad de introducir en él disonancias, de diseminarlo críticamente o de salvaguardar las regularidades que permiten su instrumentalización.

La elección de Orígenes por parte de los miembros de Diáspora(s) como el otro al que oponerse para articular una política intelectual pudiera verse bajo el signo de cierta economía que regula las tomas de posición en un campo cultural, la cual conduce a seleccionar un objeto con suficiente capital simbólico como para sostener una práctica de oposición. Orígenes ostentaba este capital, no sólo por su historicidad, sino por ser un archivo “vivo,” es decir, reapropiado por una política cultural de proyección nacionalista. Es hacia esta reapropiación hacia donde conducirá Diáspora(s) la energía de sus conceptos: errancia, descentramiento, diferencia.

En *Límites del origenismo*, Duanel Díaz ha pormenorizado el cambio de los usos que la política cultural cubana fue dando a Orígenes desde los años 60 hasta los años 90 del siglo XX, y las etapas de lo que llama la “Orígenes *Renaissance*” (237). Este renacimiento lo ubica el crítico a inicios de los años 80; comenta un discurso de Roberto Fernández Retamar en la clausura del Primer Coloquio de Literatura Cubana en 1981, en el que oblicuamente éste alude a Lezama Lima, reivindicando a aquellos autores “no socialistas, pero de arraigado patriotismo” (cit. en Díaz 223). En 1981 aparece *Imagen y posibilidad*, una recopilación de ensayos y notas de Lezama no recogidos en libro, que Díaz ve como respuesta oficial a la publicación en Madrid de las cartas de Lezama a su hermana Eloísa, en las que se cuestionaba el apoyo del escritor a la Revolución en los años 70. Un ensayo de Emilio de Armas de 1981, “La poesía de Cintio Vitier,” constituye uno de los textos pioneros de la reivindicación de Orígenes por parte de la crítica literaria cubana (224); en él se resalta la búsqueda origenista de las esencias de lo cubano y su “resistencia espiritual a la desintegración republicana.” Díaz también comenta algunos ensayos de Abel Prieto y los cambios de perspectiva de éste, los que evidencian que “la retirada del dogmatismo a lo largo de los ochenta

dejaba el terreno fertilizado para un progresivo renacimiento del origenismo” (236). Otros ensayos de Raúl Hernández Novás se incorporan también a esta recuperación. En definitiva, un importante grupo de críticos emprende la reivindicación del origenismo en los años ochenta; ellos cuestionan las valoraciones marxistas de Orígenes e insisten en “la importancia de la captación origenista de lo cubano y en la heroica resistencia del grupo frente a la desustanciada realidad republicana” (237).

Como señala Pérez Cino (193), la “restauración” de Orígenes (que fue paulatina, aunque se intensificó a inicios de los años 90) transitó al menos por dos vías; una desde el ámbito intelectual que, identificado con el origenismo, reclamaba su legitimidad, asociada a la autonomía intelectual (donde se ubican en sentido general los ensayos antes mencionados), y otra de carácter institucional, “que respondía a ajustes estratégicos en las políticas culturales oficiales y en las retóricas del socialismo cubano.” Junto a esto, es esencial el papel de Cintio Vitier, quien en un grupo de textos publicados a partir de 1968 comienza a afirmar cada vez más el relato de la confluencia entre Orígenes y la Revolución (Díaz, *Límites* 224); a ésta como la que sacia la sed de integración del origenismo católico, como un renacimiento. La abundante obra vitierana centrada en aquella confluencia “abre el camino para la progresiva reivindicación de Orígenes en la década de los ochenta” (232).

“El violín,” por ejemplo, originalmente una conferencia dictada por Vitier en la Biblioteca Nacional en 1968, puede considerarse su declaración pública de adhesión al proceso revolucionario; en ella Vitier “elabora una narrativa de corte teleológico en el que *rechaza* su etapa origenista para luego afirmar su conversión revolucionaria” (Lupi, énfasis en original).<sup>70</sup> Esta conversión es incorporada por el escritor a “una narrativa histórica teleológica y mesiánica” (Lupi),

---

<sup>70</sup> “La historia como poesía: *Diáspora(s)* y los orígenes de la obra de arte,” ponencia presentada en Congreso LASA 2016, New York, 27 de mayo, inédito.

la cual será esencial para la recuperación oficial de Orígenes. *Ese sol del mundo moral* (1975) de Vitier contiene ya algunas claves que posibilitarán esta recuperación, como la confluencia entre una eticidad cubana, remontada al siglo XIX, y el proyecto revolucionario (Pérez Cino 193). En esta obra, el escritor sugiere que la obra espiritual y nacionalista de Orígenes prefigura la Revolución, y afirma ésta como síntesis que supera todas las escisiones (Díaz, *Límites* 226).

De esta manera, el renacimiento, la recuperación o “restauración” de Orígenes, impulsados por un sector de la crítica literaria a inicios y mediados de los años ochenta, como se ha visto, y apropiada por el Estado a finales de esa década y sobre todo en los noventa, adaptaron “a las necesidades ideológicas del discurso de la identidad buena parte del ideario origenista, o al menos aquellos rasgos que entroncasen ... con el vacío simbólico que dejaba la desaparición paulatina del discurso marxista” (Pérez Cino 196).

La metanarrativa origenista, sobre todo como fue enunciada principalmente por Lezama Lima, Vitier, Fina García Marruz o Eliseo Diego, desde la década de los años setenta (o los sesenta en el caso de Lezama) hasta los noventa, en los textos comentados antes, y en otros como *Para llegar a Orígenes* (1994) de Vitier o *La familia de Orígenes* (1997) de García Marruz, enfatiza el destino excepcional de la Isla, identifica Literatura y Nación, y ve a la Revolución como el evento que permitió la encarnación de la poesía en la historia. Esta metanarrativa va a proveer un arsenal metafórico y un enmarcado áureo para la política cultural cubana, en déficit simbólico después de la caída del campo socialista.

Lo que va a rentabilizar esa política cultural son las potencias redentoristas y de salvaguarda de lo cubano primigenio que detentó la metanarrativa origenista. Es decir, la función archivo de Orígenes, que proyectó su “poder arcóntico” sobre *lo cubano*, “las funciones de unificación, de identificación, de clasificación” (Derrida, *Mal* 11), y de esta manera se constituyó

en archivo instrumentalizable. En este archivo se depositaron los documentos de la cubanidad, para ser custodiados por los que se concedieron la competencia y el derecho hermenéuticos –y a los que éstos les fueron reconocidos cuando fue necesario reactivar tal custodia–. La “domiciliación” (10) de Orígenes como archivo la efectúa la política cultural cubana cuando ve agotado su repertorio de autolegitimación. Orígenes cumple así “la condición del archivo” en tanto estructura una “puesta en obra topográfica de una técnica de consignación, constitución de una instancia y de un lugar de autoridad” (9), que según Derrida es frecuentemente identificable con el Estado. Se produce una superposición de discursos concurrentes en un fin (la política origenista de lo cubano y la política cultural nacionalista).

De manera específica, *Lo cubano en la poesía* (1958) de Cintio Vitier es el archivo origenista por excelencia, que deberá actualizarse en virtud del evento de la Revolución de 1959. Esta operación es efectuada por Vitier a la altura de 1970, cuando en la segunda edición de su libro declara que muchas de sus ideas anteriores “estaban determinadas por un enfrentamiento de la historia y la poesía, y por una toma de partido a favor de esta,” que lo llevó a no tener en cuenta el elemento fundamental de la “acción.” Se impone la rectificación que “la acción revolucionaria nos ha enseñado:” “que la poesía puede encarnar en la historia y debe hacerlo, con todos los riesgos históricos que ello implica” (cit. en Díaz, *Límites* 225). El principio arcóntico de *Lo cubano en la poesía*, que es también su principio de consignación, es interpelado por Diáspora(s): “una nación es ‘profunda’ en virtud de toda una selección de imágenes que servirán para legitimar un principio y un fin, un origen y un telos de la Unidad Total, a la vez que se programan exclusiones y se apartan diferencias. Es así como se convierte a la literatura cubana en un caso cerrado” (Aguilera y Marqués 548).

El proceder de Vitier en *Lo cubano...*, así como una parte esencial de la metanarrativa

origenista, se sostiene en la concepción de la poesía como *arkhé*, en su sentido “físico, histórico u ontológico”, que remite a “lo originario, a lo primero, a lo principal ... al comienzo”, y en su sentido “nomológico, al *arkhé* del mandato” (allí donde se ejerce la autoridad) (Derrida, *Mal* 10; énfasis en original): principios que por demás resplandecen en el nombre mismo del grupo y de la revista, Orígenes. Tal concepción origenista la percibió e interpeló también Diáspora(s): “el núcleo ortodoxo de Orígenes siempre privilegió la poesía. Para ellos la poesía era una suerte de archigénero.” Este privilegio ha traído consecuencias como “un determinado ‘pensar poético’ siempre mediado por analogías lírico-territoriales: el rostro de la patria como significante único y despótico (calcomanía insular e ideologizante de la cual hay que salir, venga de donde venga)” (Aguilera y Marqués 548).

Por otro lado, “La isla en peso,” el poema de Virgilio Piñera, puede verse como el dispositivo heterogéneo que quiebra el principio de consignación origenista de lo cubano como excepcionalidad. De ahí las sucesivas catalogaciones de Vitier sobre el texto, en registros que van desde la descarnada adjetivación de la cercana reacción emocional comunicada en una carta a Piñera de 1943: “mi patria ... nada tiene que ver con esa pestilente roca de la que hablas;” “tu desenfrenada vocación de cáncer ... tu pasta de persona infausta” (en Piñera, *Virgilio* 55), pasando por el dictamen donde se concentra la conflictividad del poema para el archivo origenista: “va a convertir a Cuba, tan intensa y profundamente individualizada en sus misterios esenciales por generaciones de poetas, en una caótica, telúrica y atroz Antilla cualquiera” (Vitier, *Lo cubano* 480), hasta la reafirmación ya en los años noventa de la incomodidad que le produce el poema: “me parece una versión pre-fabricada, programada, inauténtica, de Cuba” (Vitier, “Respuestas” 260).

La política de sociabilidad convival de Orígenes como agrupación es invocada en textos

memorialísticos y contestada desde el interior origenista por voces como las de Lorenzo García Vega o Gastón Baquero; se aprecia en frases de Vitier como “la profunda unidad que les dio [a los origenistas] ese inconfundible aire de familia espiritual más que de grupo literario” (“El pensamiento de Orígenes en diez puntos”). Esa política es la extensión del principio de reunión a partir del cual Orígenes organiza el archivo de la literatura escrita en Cuba y se constituye a sí mismo como archivo, en el sentido que acabo de exponer.

Quisiera ver a Diáspora(s) como el proyecto que contesta el poder de consignación del archivo origenista (el poder que “tiende a coordinar un solo *corpus* en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal” [Derrida, *Mal* 11]), y que introduce la heterogeneidad en este archivo, con el deseo de amenazar la posibilidad de reunión de los signos en torno a lo cubano. Diáspora(s) no se agota en esta contestación, pero tiene en ella una de sus determinaciones clave. De esta manera, interpela la autoridad del principio arcóntico origenista, su legalidad, y sobre todo, la instrumentación que la política cultural cubana hace de ese principio: “El actual llamado por parte del Estado y de su política cultural a rescatar cierta identidad nacional se alimenta en buena medida ... [del] ‘supergénero’ [de la poesía] que sin duda asfixia cualquier singularidad” (Aguilera y Marqués 548). Lo heterogéneo diaspórico amenaza al archivo origenista como aquel que centraliza los discursos de la identidad nacional y que se vuelve piedra de toque de la política cultural del Estado cubano.

Diáspora(s) realiza una serie de intervenciones en el archivo origenista. De las más importantes, las lecturas que dos de sus miembros, Sánchez Mejías y Marqués, más Antonio J. Ponte, hacen en el Coloquio por el cincuentenario de Orígenes en 1994, como decía antes. La potencia disruptiva de las intervenciones se dirigió contra el acercamiento ideológico a Orígenes que primaba en ese evento; éstas provocaron agrios enfrentamientos con miembros de la

intelectualidad oficial del público. Después de este coloquio, a los miembros de *Diáspora(s)* se les permitió presentarse en muy pocos eventos públicos, aunque siempre vigilados por la Seguridad del Estado (Hernández Salván 146; 234). Los tres textos se publican en *Diáspora(s)*: respectivamente, “Olvidar Orígenes” (no. 1, 1997), “Orígenes y la generación de los 80” (en el mismo número), y “Ceremonial origenista y teleología insular” (no. 2, 1998).

La lidia de *Diáspora(s)* con Orígenes es la del que debe afrontar la ejemplaridad de un archivo que es vivo y espectral; es decir, modelador de tomas de posición y repertorio que “aparece” aun cuando no se quiere ni se espera: “es un ejemplo vivo. Ha entrado ... en las mitologías con que cuenta un escritor cubano” (Ponte, “Ceremonial” 226); sobrevive “con la persistencia fantasmal propia de un contemporáneo” (Sánchez Mejías, “Olvidar” 190). Marqués habla de “esa sombra a la vez acariciando y mordiendo la espalda” (“Orígenes” 193). Sánchez Mejías propone “pensar a *Orígenes* en el **olvido**, en acto de duelo, o con la prudencia con que un escritor aleja sus fantasmas” (190; énfasis en original). (Aun cuando Orígenes aparezca en énfasis a todo lo largo del ensayo de Sánchez Mejías, creo que no quiere denotar la revista, sino el grupo).

El “olvido” de Orígenes del que habla *Diáspora(s)* no es un descarte íntegro, ni la operación de un afecto rencoroso, irreflexivo, ni la articulación de un relato de vencimiento por la consecución de un estadio superior. Es el recorte preciso de algunas aristas de su política intelectual como grupo y del uso de ésta por parte de la política cultural cubana. Lo que se quiere impugnar de la cosmovisión origenista es la concepción de la literatura como expresión de un ser nacional; la visión de la Isla como espacio privilegiado y la consecuente imaginación de su excepcionalidad; la “teleología insular:” ese “trabajo de la imaginación de Orígenes ... otra ficción salida del grupo ... que pretende fundar, descubrir un sentido” para la isla (Ponte 224). La Revolución de 1959, arguye Ponte, brinda a los origenistas la realización plena de esa teleología; “desganados de

siempre por la historia política, no tienen que hacer más esfuerzos de imaginación histórica” (225). La Revolución se presenta como la encarnación de la última era imaginaria, sostuvo Lezama, pero Ponte llama la atención sobre el hecho de que no hay ideas similares a esta en los textos lezamianos de los años setenta. Si persisten se debe a Cintio Vitier, quien entrecruza a Orígenes con la Revolución. Vitier representa el retorno de la figura del escritor comprometido, con las inevitables diferencias con respecto a los dogmas del realismo socialista (226). El trabajo de Orígenes generó “algunas mayúsculas trascendentalistas, y una nostalgia del **origen**, y un énfasis de la resurrección histórica” (Sánchez Mejías 191; énfasis en original): estos son los relatos que la política cultural del Estado cubano puede emplear con más rendimiento.

Diáspora(s) también quiere contestarle a Orígenes ciertas visiones sobre la experiencia de la Revolución como evento. Si Lezama saludaba a la Revolución como la entrada de Cuba en la historia, como el evento que completa las “eras imaginarias” concebidas por él; si los origenistas vieron a la Revolución como lo que permitía cumplir la teleología insular, alcanzar un destino largamente pospuesto, los de Diáspora(s), generación nacida y crecida en la Revolución, y sobre todo, golpeada por los estragos que a mediados de los años 90 traía el Periodo Especial, no aceptan que tal evento se siga pasando por el tamiz áureo de los origenistas. Marqués enuncia una serie de oposiciones sobre tales distancias:

Ellos contra “la mala política desintegradora”, nosotros contra la afasia simbólica y el mentón de piedra de las ideologías. Aquellos con la coherencia que dicta el catolicismo y las imágenes que operan por futuridad en la historia. Nosotros con la turbidez de los negativos, y situados ya dentro de esa historia, ahora real, que según el propio Lezama había igualado por obra de una Metáfora Suprema, resurrección a revolución ... [nosotros] ante una historia que también se ha tornado resistencia, desintegración, aunque en este

caso, sin la gracia y auxilio del Ángel de la Jiribilla. (194)

Sánchez Mejías contesta algunas imágenes origenistas, a las que le opone la carnalidad de los sujetos y una visión de lo histórico como la inscripción no en un imaginario –aunque sea trascendente–, sino en la corporalidad: “lo problemático de aceptar ... [que el tiempo de uno] es la encarnación suprema de una imagen. Aquello que para Lezama y para Vitier fue un corte o fulminación o consecución de la Historia, fue para otros hombres el dolor de la historia en sus propios cuerpos” (192).

El texto de Sánchez Mejías es un balance agudo entre lo que puede significar Orígenes para un escritor cubano a la altura de los años noventa y las alertas que ese escritor debe activar ante la apropiación de Orígenes por la ideología estatal. El de Ponte también se coloca en una posición similar, concentrándose en las relaciones literatura-vida tal como las entendió Orígenes (el “ceremonial origenista” [223]) y tal como pueden ser asumidas por un escritor cubano en esos mismos noventas. Por su parte, el ensayo de Marqués asume una óptica marcadamente crítica sobre los usos de Orígenes por la generación de escritores de los ochenta. Para ésta, Orígenes supuso “una nueva catexis social –y libidinal– de lecturas” (193); bajo el signo origenista esa generación escribió sus primeros poemas. Se trataba de reproducir los estilos origenistas y usar políticamente los ideogramas del grupo. Se trataba de efectuar, apropiación de tales estilo e ideogramas mediante, la suplantación del “Orden simbólico que la revolución había ‘secuestrado’.” La fuerza crítica de Marqués se dirige entonces contra la reproducción viciada del barroco vía Orígenes, que “ha recluido las poéticas de una buena parte de los escritores de los ochenta en un arcadismo provinciano, con sus paisajes inmóviles de una fauna fría donde la demorada contemplación reduce las posibilidades subvertidoras del lenguaje” (194). Aquí se condensa el cuestionamiento de

Diáspora(s) al lirismo postorigenista, y su apuesta por una poesía no lírica, como se ha visto en un apartado anterior. Otras “políticas escriturales” se hacen necesarias: Diáspora(s) es el proyecto que se propone realizar disruptivamente estas otras políticas.

“La ficción y la calidad de la escritura de Orígenes permanecen inalterables, no así los ideogramas derivados de su sistema poético,” sostiene Marqués. En este gesto de balance se condensa la postura de Diáspora(s) ante Orígenes. Así, estos ensayos también se dedican al espacio de confluencia que es posible encontrar entre las políticas origenista y la diaspórica. Ellos apuntan al capital rescatable de Orígenes, que estaría centrado sobre todo en su voluntad de autonomía intelectual. Sin embargo, según los de Diáspora(s), la soberanía intelectual origenista rebaja su potencia de legado y herencia, debido a la instrumentalización del imaginario del grupo por el Estado cubano. En este dictamen de Diáspora(s) no se victimiza a los sobrevivientes origenistas, ni se les resta agencia en la articulación de un paradigma instrumental de Orígenes.

El legado de Orígenes para Diáspora(s) radica entonces, por un lado, en la arista resistente del grupo, vista como empeño en preservar la autonomía: “Orígenes fue durante mucho tiempo el mejor modelo de apartamiento de lo estrictamente político ... [fue] el ejemplo mayor entre nosotros de soberanía del escritor” (Ponte 226). Además, Diáspora(s) y Orígenes quedan enlazados como proyectos en el gesto político de hacer sus respectivas revistas en medios hostiles. Uno afrontando la ilegalidad y la punición del Estado en la Revolución por constituir una empresa no institucional; el otro sobreviviendo ante la penuria económica y la falta de apoyo estatal en la República, gracias al sostén de José Rodríguez Feo. Sánchez Mejías destaca además la significación de la “política escritural” (190) del grupo: “la posibilidad de contar con un imaginario complejo, de una apertura o conexión entre distintos órdenes de la vida ... un concepto de Ficción en el orden del Absoluto,” que se enfrentaría a “la larga y sólida tradición de realismos de la literatura cubana.”

Las escrituras origenistas han dejado una especie de “materia protoplasmática desde la cual es posible continuar escribiendo” (191); han legado una “idea del Libro ... como vastedad, como metáfora que incorpora el mundo,” y una visión del lenguaje como extensión del cuerpo, “noción abierta de la escritura ... [que] tiene una importancia tremenda para escritores que quieren tener con las palabras una relación orgánica.” Al mismo tiempo, en lo que para Sánchez Mejías es el “principio vital” de Orígenes, “la lectura como res extensa del escritor,” radicaría la contemporaneidad del grupo: en su “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.” Para Marqués, Orígenes fue “nuestra puerta de entrada en la modernidad” (193), una entrada no exenta de lógicas selectivas.

Otra reflexión de Sánchez Mejías, en un ensayo publicado en la revista, “Violencia y literatura,” aporta a mi juicio ejemplarmente una de las claves esenciales para comprender la relación Diáspora(s) – Orígenes. Al valor de una autonomía intelectual, referido antes, se suma un vínculo raigal entre vida y escritura que redirige el discurso del compromiso ideológico hacia la implicación del cuerpo, en circunstancias adversas, pero sin subrayar demasiado la arista sacrificial de todo lo implicado aquí: Lezama y el grupo Orígenes “habían opuesto a la República su don de ‘hombres de letras’. No podían oponerle otra cosa.” En esta oposición “lo que resplandece ... es la idea de la literatura: de una escritura vinculada a la respiración de sus cuerpos, de un jadeo perpetuo en medio de tanta oscuridad nacional. Y esta enseñanza, para nuestra generación, fue crucial” (377).

Es preciso resaltar lo siguiente con respecto a la relación entre Diáspora(s) y Orígenes. En los discursos de los miembros de Diáspora(s) y de otros escritores que publicaron en en la revista, tal como se ha visto aquí, no se distingue lo suficiente entre Orígenes como grupo y su revista

homónima. Se produce así una reducción de todo Orígenes, no sólo a las dinámicas del grupo central –el núcleo constituido por Lezama Lima, Vitier, García Marruz, Diego, y en menor medida Ángel Gaztelu u Octavio Smith; lo que Arcos llama el “origenismo central o clásico” (“Los poetas” 169)–, sino al “origenismo” entendido como el relato sobre el grupo que Lezama, Vitier, García Marruz o Diego privilegiaron una vez desaparecida la revista, ya en el contexto de la Revolución, a partir de los años 60 hasta la década de los 90 (Rojas, “Hojea”). Un relato que constituye la metanarrativa origenista a la que he hecho referencia antes, la cual fue instrumentalizada convenientemente por la política cultural del Estado en su giro nacionalista. Estudiosos como Adriana Kanzepolsky (*Extranjeros* 17) o el propio Arcos (“*Orígenes*” 145) han resaltado la búsqueda de universalidad y de cosmopolitismo de *Orígenes*; el “universalismo” de la revista, que posibilitó cierta modernización de la literatura cubana con la publicación de materiales extranjeros (autores españoles, hispanoamericanos, norteamericanos y europeos) y que buscaba además difundir la literatura cubana fuera del país.

*Orígenes* no fue un proyecto homogéneo, varias divergencias lo marcaron, comenzando por las distintas políticas de sus editores, José Rodríguez Feo y Lezama Lima. Estas dos líneas en tensión estructuraron la revista: Rodríguez Feo promoviendo traducciones de poetas del alto modernismo de lengua inglesa y de ensayos del *new criticism*, más la publicación de poetas españoles de la generación del 27, o escribiendo él mismo sobre Macedonio Fernández (con lo que se rompía un poco el tono grave de la revista), y Lezama seleccionando los materiales de los poetas del grupo, u obteniendo las colaboraciones de María Zambrano o Juan Ramón Jiménez (Kanzepolsky, “Acerca” 845-8). A la primera línea habría que agregar las colaboraciones de autores argentinos que consigue Virgilio Piñera durante su estancia en Argentina.<sup>71</sup> La extensa red

---

<sup>71</sup> Kanzepolsky (“Acerca” 846-7) analiza las implicaciones de las colaboraciones que Piñera obtiene (o no obtiene) en Argentina, y cómo éstas invierten el pedido de Lezama de conseguir autores centrales de la

internacional de colaboración que construyó Rodríguez Feo benefició sustancialmente a la revista. Según Rojas (“Hojea”), el papel activo de éste en la configuración de *Orígenes* como proyecto editorial (no sólo como su mecenas) no ha sido muy reconocido, aunque varios textos de Kanzevolsky (“Acerca”; “Orígenes”; *Extranjeros*) han reconstruido este papel. Como es sabido, el propio fin de *Orígenes* está marcado por las divergencias entre Rodríguez Feo y Lezama a raíz de la publicación de “Crítica paralela” (en el número 34 de 1953), un texto de Juan Ramón Jiménez en el que éste critica ácidamente a Luis Cernuda, Jorge Guillén, Guillermo Salinas y en especial a Vicente Aleixandre.

El llamado de Sánchez Mejías a “olvidar Orígenes” fue, como se ha visto, una reflexión acerca de sobrepasar y contestar, no Orígenes *in toto*, sino cierto Orígenes, el que estaba siendo reacomodado (reescrito, puede decirse) por los sobrevivientes del grupo en Cuba en consonancia con las nuevas direcciones nacionalistas de la política cultural (el ensayo de Sánchez Mejías, así como los de Marqués y Ponte, abundan en juicios sobre las deudas con Orígenes y sobre lo rescatable de éste como legado vivo). Es cierto que una distinción entre grupo y revista *Orígenes* hubiera sido necesaria y provechosa, a riesgo de hacer aparecer reduccionistas las valoraciones hechas por Diáspora(s), pero me inclino a ver tal reducción desde su lado estratégico.

Las lecturas que realizó Diáspora(s) sobre Orígenes forman parte de una operación que buscaba tachar el origenismo tal como era “reordenado” por Vitier *et al.*, y oficializado por el Estado como parte de sus políticas de memorialización en el contexto de déficit simbólico postcomunista en cuanto a paradigmas de legitimación. Lo que perseguía Diáspora(s) era oponer el contracanon origenista, básicamente formado por Virgilio Piñera y Lorenzo García Vega, a esta

---

revista *Sur*. En cambio, Piñera envía a La Habana autores de segunda línea de *Sur*, y sobre todo, “Filifor forrado de niño” de Witold Gombrowicz, publicado en el número 11 (1946) de *Orígenes*, pero sin la nota que debía acompañarlo, tal como demandaba Piñera.

oficialización institucional y a los ejercicios memorialísticos que los sobrevivientes del grupo estaban realizando; diseminarlo en la revista, volverlo una iteración efectiva de la “máquina de guerra” diaspórica. Ese contracanon, por otro lado, ya lo contenía el propio Orígenes como proyecto en su avatar pre-1959.

La operación diaspórica fue una restitución de la pluralidad origenista, o en otras palabras, una llamada sobre Orígenes como archivo complejo, al menos en lo que se refiere a éste como grupo, a sus dinámicas internas y a las escrituras que lo conformaban. Al respecto, es perfectamente consonante la entrevista a Carlos M. Luis, cercano al grupo en su juventud, por Carlos A. Aguilera y Víctor Fowler (publicada en el número 3 [1998] de *Diáspora(s)*): otra de las intervenciones de *Diáspora(s)* en el archivo Orígenes “articulada contra el canon” (324). La entrevista, oportunamente titulada “El Estado origenista...,” busca enturbiar la política convival origenista tal como estaba siendo reescrita por los sobrevivientes del grupo, mediante la memorialización de sus espacios internos de conflicto y su mundanidad, vinculados a las búsquedas y exhibiciones de capitales simbólicos por parte de sus miembros, a las divergencias y polarizaciones, a las exclusiones de estéticas y subjetividades no afines (como Piñera o el pintor Carlos Enríquez), procesos inherentes a todo espacio de sociabilidad intelectual, a los que Orígenes no fue inmune.

La de *Diáspora(s)* no fue una restitución azarosa, ni anclada en la superficialidad del “hallazgo” de un contracanon cuya fuerza disruptiva bastaba por sí sola para contrarrestar el origenismo vitierano y estatal. Algunas corrientes empáticas y similitudes estéticas fluían entre Piñera, García Vega y las escrituras de *Diáspora(s)*.

### 3.4.4.1 Piñera y García Vega diasporizados.

Como apunta Arcos, Orígenes albergaba un *sí* y un *no* en su interior: “el predominante trascendentalismo origenista, y el intrascendentalismo virgiliano” (“*Orígenes*” 147). Piñera y García Vega “significan el reverso del canon origenista, su zona vanguardista ... subversiva.” Ambos ocuparon una posición marginal con respecto “al origenismo central o clásico, preponderante en la teorización y recepción del grupo” (Arcos, “Los poetas” 169). De ahí que coexistan dentro del seno del grupo “un Orígenes y un anti-Orígenes,” o “dos tradiciones: la del sí y la del no” (170). A esta última se dirige especialmente *Diáspora(s)*.

La restitución de la complejidad de Orígenes como archivo que realiza *Diáspora(s)* en la revista homónima se inserta en una corriente más amplia, sobre todo con respecto a Piñera. Me refiero a la reubicación de éste en el canon cubano que se inicia a fines de los años ochenta, estudiada por Rojas (*La vanguardia* 136-48). Varios escritores de la Isla (Antón Arrufat, Abilio Estévez, Víctor Fowler, Antonio J. Ponte) reaccionaron a la reivindicación oficial de Orígenes, conducida bajo los criterios ideológicos y estéticos de Vitier (137). Lo que llama Rojas la “prole virgiliana” se formó dentro de esa “atmósfera de réplica discursiva a la canonización oficial” de Lezama y Orígenes, promovida por Vitier y el Estado cubano. El estudioso se detiene en los textos en los que Ponte critica el “origenismo oficial, construido por las visiones homogeneizantes del legado literario” (143) de Orígenes por parte de Vitier y sus discípulos, textos reunidos en *El libro perdido de los origenistas* (2002) (no menciona “Ceremonial origenista y teleología insular,” publicado en *Diáspora(s)*, al que he aludido anteriormente). Ponte también relee *Los años de Orígenes* (1979) de García Vega, para resaltar en él la “contrahistoria de la experiencia origenista” (144), que será clave en la crítica al que puede llamarse origenismo de Estado.

Me he referido antes a “La isla en peso” de Piñera y a las reacciones de Vitier ante su

carácter disruptivo a lo largo de varias décadas. La visión de éste sobre la literatura de Piñera se esparce por varios textos. Traigo a colación sólo uno de ellos, de los más tempranos, su reseña de *Poesía y prosa* (1944) aparecida en el número 5 (1945) de *Orígenes*. Algunas caracterizaciones de Vitier sobre la obra de Piñera pueden trasladarse hacia las escrituras de Diáspora(s) (no desarrollo aquí estas afinidades, sólo las presento). Por ejemplo, dice Vitier que la voz autoral de Piñera sale “de lo vano y cóncavo de una máscara, no de un pecho desahogado y libre” (“Virgilio Piñera” 48). La “característica constante en la escritura sucesiva” de Piñera es el “alarido cerebral y graduado con la sangre impávida,” en el que la “palabra humana” sólo puede reiterar “una incomunicabilidad radical.” Sólo puede prosperar aquí una actitud: “aquella que, llevada por el orgullo a calidad monstruosa, encarna la negación de todo sentimiento y diálogo cordial: la ironía” (49). La heroicidad del libro de Piñera, dice Vitier, es haberse enfrentado a algo que representa “el vacío inasible y férreo” (50): “el demonio de la más absoluta y estéril antipoesía.” Este perfil remite a algunos rasgos de la poesía no lírica, tal como se han visto modulados en las escrituras diaspóricas (amén de los necesarios acomodos): la atenuación o desplazamiento del compromiso sentimental de la figura del yo, la teatralización performática de la voz textual, el bloqueo de la empatía receptora ligado a lo ilegible, por ejemplo.

No puedo menos que complacerme al encontrar dos calificaciones semejantes, separadas en décadas. En un texto de 1970, Francisco López Segrera califica a Piñera y a García Vega como “los terroristas” de *Orígenes* (114), y especifica que “se hallan mucho más cerca del nihilismo y del absurdo”, que “están mucho más despedazados anímicamente” (con respecto a lo que llama “los innovadores,” como Lezama, Gaztelu o Baquero). En los años noventa, Vitier salva la dramaturgia de Piñera, que estaría “más allá de sus premeditados terrorismos literarios” (cit. en Jambina 125). Recordemos las sostenidas apelaciones de Diáspora(s) al “terror literario” dirigido

a los medios de representación de la nación, del canon, de la literatura cubana como institución: así quedan ligadas las estrategias disruptivas de Piñera, García Vega y las escrituras diaspóricas.

Piñera y García Vega son, más allá de los propios miembros de *Diáspora(s)* y del escritor cubano Carlos M. Luis, los autores más publicados en la revista. En el número 4/5 (1999) aparecen poemas de Piñera, junto a unas cartas suyas a Rodríguez Feo. Aguilera califica a esta poesía como “kitsch e irónica, ‘ridícula’ y política; hecha ... para ocasiones ... ‘sin importancia’ o íntimas.” De “todos los Virgilio,” dice, prefiere al que siente asco; al que pone su literatura “en conflicto con lo nacional, lo ontológico, la escritura” (“Virgilio Piñera” 398); frentes hacia los cuales también Diáspora(s) dirigió sus energías disruptivas. Los textos abarcan desde los años cuarenta hasta los setenta, en plena muerte civil y marginación del escritor. Exhiben sus cualidades ínfimas e intrascendentes; son circunstanciales, aunque ni siquiera hacen transparentes estas contingencias con datos o deixis históricas. Son poemas que se despojan de “autoridad”, ya sea con el uso de situaciones nimias, o con la puesta en escena de la renuncia al nombre mismo, como en “Lápidas” (y como en uno de los microrrelatos de Ror Wolf que aparece en el mismo número de la revista, sólo unas pocas páginas antes):<sup>72</sup> “si llegaras a llamarme por mi nombre, / si llegaras a decirme Virgilio Piñera, / entonces me ofendería / porque esas lápidas pesan demasiado” (“Poesía” 400). Rehúyen los pasajes líricos, que son “trampas mortales” de las que hay que huir mediante “elegancias encantadoras:” “Desoye esos violines quejumbrosos / y que las elegancias los aniquilen, / abandonándolos a la entrada de un museo” (“Dos o tres elegancias” [401]).

Las cartas a Rodríguez Feo concentran un “asco profundo hacia el contexto,” caricaturizan lo que observan, “*realifican* la ficción que perversamente se genera (crea) en ellas” (Aguilera 398;

---

<sup>72</sup> “Una vez estaban buscando a un hombre que había desaparecido ... a finales de septiembre [creían haberlo encontrado] en cierto punto de Asia, a un paso de Bombay. Allá el hombre se desplomó con un grito. ... Después el hombre engordó muchísimo y hablaba sin parar. Pero si alguien le preguntaba por su nombre, su cara se oscurecía; se fue taciturno y reservado y desapareció” (Wolf 396).

énfasis en original). A su regreso de Argentina en junio de 1958, Piñera cuenta lo que ha encontrado en La Habana. Es difícil no poner nombres a estos anónimos, si tenemos en cuenta todas las guerras contra Orígenes libradas por Piñera, revistas *Poeta* y *Ciclón* mediante: “me he encontrado ... una clase de muertos, que son más apestosos que los muertos verdaderos: me refiero a los muertos en vida ... Toda esa gente está bien muerta. No doy los nombres porque los conoces mejor que yo” (“De Virgilio Piñera” 408).

El otro texto piñeriano publicado en *Diáspora(s)* es “La gran puta” (número 7/8, 2002). Fue escrito en 1960, pero no se publicó hasta 1999, en la revista cubana *La Gaceta de Cuba*. Piñera sepultó el texto en su papelería inédita, pero no lo incluyó en sus manuscritos publicables; terminó en los archivos de la familia Gómez, a la que el autor visitó entre 1974 y 1978. En su casa se celebraban tertulias literarias donde asistían escritores y artistas excluidos de las instituciones (Jambrina 85-6). *Diáspora(s)* retoma el poema, como parte de su atención al contracanon origenista.

“La gran puta” capta las voces “que un Estado pone a circular en bruto,” las de las minorías que pueblan el poema, dice Marqués en la introducción a éste que aparece en la revista (“La gran puta” 625). El momento homofóbico en la Revolución no se había manifestado aún en toda su intensidad, como lo hizo con la creación de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP) en 1965. Un experimento social, “híbrido entre campos de trabajo forzado y unidades militares” que formó parte esencial del “ejercicio ‘totalitario’ de depuración y homogenización social” de la creación del “hombre nuevo” (Sierra 310-1), donde fueron a parar todo tipo de sujetos diferentes, entre ellos los homosexuales. Marqués subraya en su introducción que el acoso a homosexuales en Cuba y las UMAP formaron parte de la “*antropofobia*” del Estado cubano, “una política global encaminada a borrar todo tipo de diferencias,” “eugenia social” que provocó un

“desastre de orden civil inédito en Cuba” (625). Aquí Marqués se adelanta a una postura como la de Abel Sierra, en el estudio reciente que acabo de citar).

La homofobia álgida no había llegado, pero Piñera sabía los límites a los que se enfrentaba. Si bien un Piñera abiertamente social apela a la memoria de la (su) vida republicana, “el deseo que ... mueve [al poema] brota de los sesenta,” pero esto no era suficiente como para hacer público su texto, ni siquiera por haberse producido, según Jesús Jambrina, en un momento de “efervescencias autobiográficas directas” (87) por parte de aquél, en el que confluyen lo público (la revolución) y lo privado (la reconsideración de su vida) (96).

El texto inacabado es “la puesta de un archivo extremo cuyas imágenes desertan al coto cerrado de las letras,” mostrando “el *pathos* –tragicómico– de una República siempre devaluada” (Marqués 626). “La gran puta” corrobora que Piñera es, de los escritores cubanos del siglo XX, “quien encuentra el modo de relatar la nación;” quien reduce sus componentes “al rango de una opereta.” Es difícil leer el poema como el testimonio de un “impulso emancipador,” como lo hace Jambrina (101). Las subjetividades que se exponen, que están “al margen del canon moral de la nación” (101), no son “asumidas civilmente,” como dice Marqués, sino que, al pasar por la voz de Piñera, “son captadas allí donde un efecto de ley las reduce al estatuto de conglomerado” (625).

En todo caso, “La gran puta” funciona como un corrosivo negativo de los “ceremoniales” origenistas, si realizamos mentalmente esta operación contrastiva, que en realidad subyace al poema. Esos ceremoniales (bautizos, santos, reuniones amistosas, conversaciones gremiales), formas de la sociabilidad intelectual origenista, eran practicados por los de Orígenes para “vivir en la alteza de la poesía,” “enaltecidamente,” para procurar “una existencia sin decaimiento” y evitar lo prosaico, dice Ponte (“Ceremonial” 223). Justamente lo prosaico es lo que inunda “La gran puta” (su narratividad violenta la versificación): Piñera, poéticamente autobiografiado, es el

pobre, homosexual, obsesionado igualmente por el hambre y por la poesía: “en la cabeza los versos y en el estómago cranque” (627), “buscando la *completa* como se busca un verso” (629, énfasis en original). Es quien arma este teatrillo urbano, ensangrentado, por donde desfilan los enfermos, las prostitutas y los prostitutos, los homosexuales, los suicidas, los fantasmas: toda la “amorfa cantidad” que no se amolda al mundo origenista. De esta cantidad, dice el puto – la puta del poema, “extraigo el canto.” los “versitos” que “como una puta más del barrio de Colón / ... contaba de madrugada como si fueran pesos.”

El ensayo “El arte de graznar” antecede en *Diáspora(s)* al poema de Piñera. En él, Sánchez Mejías traza algunas afinidades secretas entre éste y Lezama, más allá de las distancias que llevaban a uno a lo descomunal barroco y a otro a la falta de énfasis literario. Además, retorna al gesto de descalificación de Vitier hacia Piñera en *Lo cubano en la poesía*; gesto que subraya la incapacidad de Piñera para captar lo “invisible de la forma” y su volver a Cuba algo no excepcional (621). En cambio, Sánchez Mejías vuelve ganancia la capacidad piñeriana para carecer de sublimación lírica, para trabajar con la lengua como si no existiese la musicalidad versal, para no poseer un estilo y desencajarse del realismo (622-4). El “graznido” de Piñera torna áspera e inasimilable su habla “animalizada.”

Sintomáticamente, otro texto de Aguilera en el mismo número se detiene en “el arte del desvío.” “el arte de graznar” y el arte de “desviarse” son destrezas torcidas, contracanónicas, que trabajan para hacer ilegible la escritura hacia las políticas de Estado. Piñera, García Vega y Severo Sarduy se desvían, según Aguilera. Sus discursos acentúan el quiebre entre las narrativas “que modélicamente llamamos cubanas, esas que sólo observan desde el nacionalismo y la construcción de gestos graves, y otras que ponen en jaque las relaciones entre ficción de escritor y ficción de estado” (“El arte” 595). Piñera proyecta la diferencia máxima en las letras nacionales, y se

relaciona con la sensibilidad patética e irónica de la narrativa centroeuropea. Su teatro y narrativa despiezan “los flujos más reaccionarios (Nación, Cultura, Identidad).”

Por su parte, García Vega interesa a *Diáspora(s)*, entre otras razones, porque es la máquina de guerra que socava la memorialización de Orígenes y su mitificación (especialmente con *Los años de Orígenes*); una máquina que trabaja desde lo conflictivo consigo misma, dada la pertenencia de García Vega al grupo desde muy temprano y su relación discipular con Lezama. La crítica de García Vega al nacionalismo, su barrido de los “fétiches de identidad” (596), su reflexividad constante sobre la escritura, su “inversión de los valores mesiánicos” de la cultura cubana, hacen que *Diáspora(s)* encuentre especialmente en él un nicho donde establecer diálogo.

Importa sobre todo a *Diáspora(s)*, en cuanto a lo que une a Piñera con García Vega, lo que sería el propio deseo de los escritores del grupo, hacia donde se dirigió el trabajo de sus escrituras: el volverse “inactual” (o contemporáneo, en palabras de Agamben), “ese estar hablando una especie de *checo* que la oreja Estado no entiende, que no puede asimilar sin cortes a su psuedonarrativa” (Aguilera 596; énfasis en original). Las estrategias de estas escrituras pueden concentrarse perfectamente en ese desiderátum: ser inasimilables, aun a riesgo de que en tales fugas lo sean también para cualquier escucha o lectura, no necesariamente institucional. Lo que junta también a Piñera con García Vega, según Aguilera, es su capacidad de reírse, que insta una “una política del anti-origen” (597). Los dos escritores son desvíos, en tanto colocan al borde “los agenciamientos que un concepto político secuestra” (598), en tanto construyen “microrrelatos” que ponen al límite toda ficción centralista.<sup>73</sup>

Algunas “Baladas de un bag boy” de García Vega se publican en el número 2 (1998) de *Diáspora(s)*, y en el 6 (2001) fragmentos de “El oficio de perder” (de lo que será en 2004 su libro

---

<sup>73</sup> Ver Arcos (*Kaleidoscopio*, cap. 2) para las diferencias entre las poéticas de Piñera y García Vega.

homónimo). A la altura de 1998 y todavía en 2001, apenas habían circulado textos de García Vega en Cuba desde la década del sesenta, a excepción de unos poemas en la revista *Unión* en 1996.<sup>74</sup> *Diáspora(s)* salta así sobre este vacío, como parte de su diseminación de textos no promovidos o no permitidos por el Estado.

García Vega ensaya en “El oficio de perder” su particular biografismo, que quiebra las expectativas de recepción sobre una narración personal transparente, de la que emerja un sujeto marcado por lo cronológico o lo psicológico. En cambio, el ex-origenista se figura mediante un discurso tartamudo, que se interroga permanentemente a sí mismo, con lo que bloquea los asomos de identificación empática del lector y difiere de manera indefinida los eventos biografiados. Surgen los momentos en los que el que habla toma conciencia de tales interrupciones y aplazamientos, pero al mismo tiempo no puede dejar de acudir a ellos, porque el “texto llega a tener razones que el *realismo* no entiende” (García Vega 520; énfasis en original). Aún así, sólo queda “un discurso que, por su desvinculación, a veces puede terminar como en jerga de diablos.” El sujeto aplazado, no biografiado, neurótico y fragmentado de “El oficio de perder” sólo entrega ráfagas “autistas” que se desentienden del otro lado de la recepción, y que por lo tanto borran la mimesis interna que espera ese otro lado. En esa entrega coincide con las instancias enunciativas de los poemas no líricos.

Si en *Los años...* García Vega todavía se reconoce como parte del grupo Orígenes, aunque desde la crítica y la autocrítica, en “El oficio de perder” se pronuncia por cortar definitivamente

---

<sup>74</sup> La misma revista publica algunos textos de LGV en 2002. Revistas digitales alternativas como *Cacharro(s)*—que guarda con *Diáspora(s)* no pocos puntos de contacto— lo hará también en los 2000. La primera antología del autor sale en 2009 en Cuba, editada por Enrique Saínz (*Lo que voy siendo. Antología poética*. Matanzas: Ediciones Matanzas) (datos tomados de la bibliografía de LGV en Arcos [*Kaleidoscopio*]). *Los años de Orígenes* permanece sin publicar en la Isla; la escritora Reina María Rodríguez tiene preparada una edición para Torre de Letras, la editorial semialternativa que coordina en La Habana, bajo el amparo del Instituto Cubano del Libro, pero no ha sido autorizada a publicarla.

esta dependencia (Arcos, *Kaleidoscopio*, cap. 1, secc. I). Marca esencial del texto, la poética de García Vega como “reverso del origenismo” va agujereando las imágenes luminosas origenistas que forman parte de “las mistificaciones de una memoria de estirpe hispana y criolla” (Arcos): “Y en Cuba todo era del carajo. Mediodías, con calor sofocante. ¡Bastante sombrío todo, pese al relajo de la luz!” (García Vega 517); “la República, con sus mocos pegados a las paredes de los Paraderos ... Aquello era para salir corriendo” (518). Como Piñera indirectamente en “La gran puta,” García Vega enrarece los “ceremoniales” origenistas, desde la dimensión extrañada del exilio. Su “ceremonial,” “experimentado durante un buen tiempo” en Playa Albina (el nombre dado por él a Miami), fue ir a mirar una “colchoneta tirada en la tierra baldía” (519): puro gasto sin propósito aparente, sin enmarcado áureo, que focaliza el desecho sin destino antes que los objetos trascendentes.

El texto de García Vega es el recuento de la búsqueda tortuosa (más la ficcionalización compleja de esa búsqueda) del “oficio de perder,” y el despojo lúcido de una “edad de cobre” donde, dice el autobiografiado, “estuve por atajos, o por caminos con cúpulas imaginarias, cotos de mayor realeza, ceremoniales claudelianos-antillanos, y otras jodederas, con los cuales no sólo no tenía nada que ver (¿o sí tuve que ver?), sino que llegaron a entorpecer lo que pudiera ser mi proyecto de escritor” (522): el habla del origenismo vía Lezama se rebaja en autoridad, se vuelve impedimento. El “oficio de perder” como proyecto encuentra discursos que García Vega tuvo que “superponer” a otros discursos que no le correspondían: Raymond Roussel y Marcel Duchamp son los iconos de un vanguardismo deseado, ajeno en su momento al núcleo del origenismo, el cual criticaba las vanguardias en general. “Perder” como escritor implica volverse un “narrador que no sabe narrarse;” ese “oficio” consiste en “experimentar con los juguetes que se me han dado” (524). No es ser poeta ni narrador, sino “ser siempre, antes que nada un voyeur, o si se quiere, un notario”

(527).

Todas estas intervenciones en el archivo origenista que lleva a cabo *Diáspora(s)*, las que aspiran a reconstruirlo en su heterogeneidad y sobre todo a sustraerlo –sin museificarlo– de su instrumentalización por la política cultural, forman parte de una política de circulación de textos por parte de la revista de mayor alcance que lo referido solamente a Orígenes.

### **3.4.5 Documentos contra la lógica institucional. Diáspora(s) como neovanguardia.**

La política diaspórica de disseminación de textos que las instituciones culturales cubanas no hubieran promovido o publicado quiere quebrar la lógica restrictiva del Estado; es una política propia de una máquina de guerra. *Diáspora(s)* se propuso contestar el régimen de circulación de textos culturales en Cuba, signado por el papel regulatorio de lo estatal. Los números de la revista se presentan como “documentos.” Aguilera y Marqués (547) explican esta apelación como el deseo de registrar una conducta civil que hubiera quedado malograda. La revista se anima entonces por la conciencia de constituirse en repertorio que servirá para reconstrucciones futuras del estado de cosas en cuanto a las dinámicas de circulación de textos culturales en Cuba y su relación con lógicas prohibitivas.

Un índice de esta conciencia es la publicación en la revista (número 4/5, 1999) de “El Archivo: cuestiones de herencia” de Charles Merewether, lo que podría leerse como un gesto autorreferencial sobre la relación de *Diáspora(s)* con el archivo origenista en particular, y con el archivo cultural cubano en general. Así, la mayoría de los textos que constituyen el corpus de la revista serían al mismo tiempo intervenciones en el archivo estatal y reconcepciones de éste; formas de apertura de ese archivo; intentos de interrogación de las “tecnologías de inscripción y transmisión” (Merewether 468) por las que se construye el archivo literario cubano, y formas de

introducir “inestabilidad epistemológica” (469), no sólo en la superposición instrumental del discurso origenista y de la política cultural cubana, sino también en los repertorios textuales constituidos por el Estado. En definitiva, un trabajo “contra la lógica de los archivos convencionales” (471).

*Diáspora(s)* es un proyecto sostenido de intervención en el archivo generado por lo que Rojas (quien toma el término de Carlos Fernández y Santiago Alba) llama la “ilustración socialista,” vinculada a la “determinación ideológica de un Estado editor, que se involucra intensamente en la constitución de ciudadanos” (*El estante* 12), y que activa interdicciones ideológicas en el acceso al archivo cultural. La revista pone a circular textos de autores nunca antes publicados en Cuba, o muy poco publicados, como Derrida, Joseph Brodsky, Thomas Bernhard, Peter Sloterdijk, Carmelo Bene, Deleuze, Theodor W. Adorno, Elias Canetti, y Ricardo Piglia. Da a conocer poetas y narradores como Ashbery, de Campos, Creeley, Roche, Jandl, y Wolf, u otros como Liliane Giraudon, Jean-Jacques Viton, Henri Deluy y Daniil Jarms, también escasa o nulamente publicados en la Isla. Publica autores cubanos de poca circulación en el momento de producción de la revista, como Kozer o Severo Sarduy, o a autores censurados, como Heberto Padilla, Guillermo Cabrera Infante, Hans Magnus Enzensberger o Milan Kundera.

Expresamente para ser publicados en la revista se traducen textos de algunos de los autores anteriores, por parte de un nutrido grupo de colaboradores o miembros de *Diáspora(s)*: Rogelio Saunders, Atilio Caballero, Rolando Sánchez Mejías, Gerardo Fernández Fe, Susanne Lange, Todd Ramón Ochoa, José Aníbal Campos, Francisco Díaz Solar, Jorge Yglesias, José Manuel Prieto y Duanel Díaz. Algunas traducciones aparecen por vez primera al español; aunque no se mencione en la revista, se puede comprobar lo anterior con respecto a textos como los de Ashbery, Brodsky, Bernhard, Deleuze (“Un manifiesto de menos”), Roche, Canetti, Adorno, Enzensberger

(“Elogio del analfabeto”), Merewether, Jandl, John Cage, Giraudon, Viton, Deluy, Jarms y la entrevista de Lois Oppenheim a Kundera.

Todo esto remite a un propósito de intervención en el archivo institucional y a un deseo de convertir los números de la revista en expedientes “tóxicos” para el modelo de ciudadanía sitiada (Rojas, *El estante* 13) que articula la ilustración socialista y para la impermeabilidad simbólica del sistema cubano (23). La “metáfora de ciudadanía” que para Pedro Marqués (“Literatura”) constituye la “política de las diferencias” aupada por la revista supone la organización y distribución de un “contra-archivo” (Merewether 99) para tratar de intervenir, siquiera precaria y provisoriamente, en la ciudadanía y la subjetividad política constituidas por el “proyecto excluyente de la ilustración socialista en Cuba” (*El estante* 23).

Algunos textos quiebran especialmente una de las mayores interdicciones para los discursos circulantes en Cuba, pues tratan, central o lateralmente, del totalitarismo; es la zona, si se quiere, más confrontacional de la revista. En ellos se concentra buena parte de las disrupciones de *Diáspora(s)* ideológicamente hablando: “El fascismo. Apuntes” de Rogelio Saunders (número 2, 1998), “Violencia y literatura” de Rolando Sánchez Mejías (4/5, 1999) y “El lenguaje y el poder,” también de Saunders (6, 2001). Estos ensayos critican fuertemente al nacionalismo, como aquello que permite la confusión entre patria y poder absoluto (“El fascismo” 241-2), o como “la coartada perfecta del totalitarismo” (“El lenguaje” 492). Critican además el “logos de clausura” del discurso totalitario (“El fascismo” 242), la institución del Partido único y la institucionalización de la literatura como mecanismo de contención de las disidencias: “La literatura fue institucionalizada. Un sistema totalitario es aquel que logra que *todo* –incluso las palabras– se imbriquen en la realidad como una institución más. El sistema totalitario ... no soporta las líneas de fuga. Todo debe adquirir la fijeza mortal de una realidad ordenable en términos de control”

(“Violencia” 375; énfasis en original).

Los ensayos focalizan la relación entre lenguaje y totalitarismo: “En un Estado Totalitario, todo tiene que ver con el lenguaje. El lenguaje es ... el aire que se respira en un Estado Totalitario” (“El lenguaje” 490). Se colocan así en la estela no sólo del conocido estudio de Victor Klemperer sobre la lengua del Tercer Reich (1947), o del también conocido universo de *1984* (1949) de George Orwell, sino en la de algunos discursos de la disidencia de Europa del Este, la cual, en su inmensa mayoría, según Simona Forti (21-2), situaba estos referentes en el centro de sus argumentaciones. Éstas subrayaban el paso desde la instauración del totalitarismo por medio de la violencia a la consolidación y mantenimiento de ese poder a “golpes de lenguaje,” transformándose así en “logocracias de masas;” la “neolengua” como herramienta de contención de la resistencia y de homogeneización: un “totalitarismo frío” que, una vez acabado “el terror ideológico más destructivo,” impide la posibilidad de un juicio autónomo. También denunciaban el paso de la mentira “normal” a la “mentira institucionalizada,” la cual garantiza al poder político el monopolio de las verdades históricas y fácticas (22).

Forti sugiere que el totalitarismo parece haber inaugurado la época de la “mentira performativa,” aquella que no sólo pone en marcha su capacidad destructiva, sino también la posibilidad constructiva que le es inherente. Este poder “creativo” de la mentira se convertiría en “el fundamento mismo para la construcción de sistemas políticos delirantes” (23). Por lo tanto, lo que está en juego en la relación lenguaje y totalitarismo “es la consistencia misma del mundo y de su posible reparto.” es un problema ontológico antes que político. “El lenguaje y el poder” de Saunders aborda en especial este problema ontológico. Los regímenes totalitarios, arguye Forti (23), inauguraron además “el enorme poder de un lenguaje estandarizado e hiperespecializado a la vez, que despoja a la palabra de la dimensión subjetiva e individual:” “Todo está lleno de cifras,

de nombres, de consignas,” dice Saunders (“El lenguaje” 490).

Los textos de los miembros de Diáspora(s) confrontan la estandarización del coloquialismo poético y del realismo narrativo como extensiones de la política cultural estatal. Incluso dentro de cierta comunidad de intereses y de propósitos acerca de la escritura, la literatura, la relación con el Estado, el nacionalismo, Orígenes, el totalitarismo, que reúne a los miembros de Diáspora(s), éstos apostaron por “la co-existencia de referentes culturales diversos –conceptuales, neobarrocos, experimentales, etc.– que comportaban a la par una metáfora de ciudadanía” (Marqués, “Literatura”). La escritura de Carlos A. Aguilera, radical en su teatralidad y su veta logofágica, se distingue de la lógica acumulativa de los textos de Rogelio Saunders, de derivas neobarrocas. El minimalismo de los textos de Pedro Marqués contrasta con las duraciones más extensas de los de Ricardo A. Pérez, pero puede relacionarse de cierta manera con la concentrada ironía de los textos de Ismael González Castañer. La narrativa de José Manuel Prieto, diaspórica por sus lugares de enunciación, por su concentración en el mundo postcomunista, es menos rupturista a nivel formal que los textos narrativos de Sánchez Mejías o del propio Aguilera. Hay mucho más juego, parodia e ironía en los textos de González Castañer, Sánchez Mejías o Aguilera que en los de Saunders y Marqués, un tanto más graves y sombríos.

A pesar de estas diferencias, un paraguas conceptual ha sido usado por algunos críticos para abordar a Diáspora(s), a sus intervenciones, sus textos, su revista. Mi propio uso de la idea de disrupción a lo largo de este capítulo apunta a ese marco. Me refiero a la visión de Diáspora(s) como neovanguardia. Idalia Morejón ha usado indistintamente este término junto al de postvanguardia para caracterizar al grupo. Si seguimos a Peter Bürger, en un ensayo (“Avant-Garde and Neo-Avant-Garde...” [2010]) donde retorna a los principales argumentos de su conocido libro *Theory of the Avant-Garde* (1974) para contestar varias críticas a éste, dos teoremas

condicionan la situación postvanguardista del arte: “the resistance of the institutions to attack and the free disposition of art materials and production procedures” (704). En principio, todas las prácticas artísticas de nuestro pasado cercano, como las del propio Diáspora(s), se inscribirían en este horizonte planteado por Bürger.

Morejón propone que la expresión postvanguardista en Diáspora(s) puede pensarse “como una forma de acentuar la necesidad de reescribir la tradición poética cubana, tachar el legado de esa tradición” (“Pater” 201). Algunos recursos postvanguardistas empleados por los escritores del grupo serían la animalización, el nuevo vocabulario, la *performance*, la poesía visual y la poesía concreta (202). Curiosamente, al ser interrogado por Morejón, Carlos A. Aguilera duda sobre “si en verdad los escritores de Diáspora(s) éramos en su momento escritores de vanguardia.” La respuesta es dubitativa, pero afirma a fin de cuentas algo esencial para comprender la relación entre el grupo, la revista y la idea de vanguardia: “Quizá no. Lo que no significa que no usáramos elementos de las diferentes vanguardias para construir una posición ‘dura’ en un país donde cualquier cosita escandalizaba” (cit. en “Pater” 200). Es decir, las manifestaciones disruptivas de Diáspora(s) fueron fruto de una consciente planificación, la cual puede verse como una suerte de vanguardismo selectivo; una “curadoría disruptiva” que ya está implícita en la noción misma de neovanguardia, pues ésta no supone una repetición íntegra de los gestos de las vanguardias históricas.

Los miembros de Diáspora(s) también tuvieron la conciencia de que con sus manifestaciones estaban completando y dándole más consistencia a la fragmentada y escasa tradición vanguardista en Cuba. A ello se refiere Sánchez Mejías (“Una conversación”): “Cuba es un país donde no existió una vanguardia poderosa nunca ... Y para nosotros fue importantísimo llenar ese pequeño hueco, ese pequeño nicho que no hubo. Lo que sucede es que ya habían pasado

50 años, y lo que nos ayudó fue la parte más saludable de la ‘post-modernidad’, si por postmodernidad se entiende proseguir algunas posibilidades de la vanguardia por nuevos caminos.” A esto se refiere justamente Bürger (“Avant-Garde”) cuando dice que las relaciones entre las vanguardias históricas y las neovanguardias no son de causa – efecto, sino de reanudación o continuación, de “resumption” (712). La *revista de avance* (1927-30), por ejemplo, una de las publicaciones más relevantes para abordar la vanguardia artística cubana (en la que estuvieron involucrados intelectuales y escritores como Alejo Carpentier, Martín Casanovas, Francisco Ichaso, Jorge Mañach, Juan Marinello o José Zacarías Tallet), quedaba lejos, teniendo en cuenta las diferentes circunstancias históricas, sociales y culturales, de las proyecciones rupturistas de Diáspora(s), debido entre otras cosas a su marcado discurso nacionalista y a su afirmación de la cubanidad.<sup>75</sup>

Morejón arguye que Diáspora(s) integra dos aspectos heredados de las vanguardias: la “continuidad de la ruptura” y la reivindicación de un elemento utópico sustancial a estas vanguardias, la “transformación de la realidad,” que en el caso de Diáspora(s) se entiende como proyección política contra el nacionalismo de Estado (“Diáspora(s)” 7-8). Es cierto que la generalidad de las prácticas del grupo y de la revista pueden afiliarse a un espíritu de ruptura propio de las vanguardias, pero asignarles una deriva de corte utópico y un deseo de “transformación” de la “realidad” pasa por alto la falta de pretensiones mesiánicas o emancipadoras de Diáspora(s), planteada por Aguilera así: “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 que tiene alrededor y mostrar cómo las secuestra, cómo les chupa la sangre. También, la manera en que estas ficciones devienen despotismo” (“Entrevista”). No olvidemos que Sánchez Mejías

---

<sup>75</sup> Ver Manzoni para un estudio exhaustivo de la *revista de avance*.

caracteriza a Diáspora(s) como una “avanzadilla (sin)táctica de guerra. Una vanguardia enfiada durante el proceso” (“Presentación” 76): esto ironiza cualquier pretensión moderna de emancipación. Se habla de una “avanzadilla” desplegada desde el lenguaje, sin aspiraciones sistémicas, a la que lo procesal ha rebajado los ímpetus transformacionistas de las vanguardias históricas, lo teleológico, para concentrarse en lo autorreflexivo y en el devenir.

Lo vanguardista de Diáspora(s) tiene que ver con su carácter rupturista en el contexto cubano, con la renovación que suponen las escrituras de sus miembros, y también con las escrituras que diseminó la revista, casi todas etiquetables como “vanguardistas” en un sentido amplio, desde la poesía concreta de Haroldo de Campos, la poesía experimental norteamericana, los “mescritos” de Denis Roche, los textos rupturistas de Ernst Jandl, los experimentos narrativos de Daniil Jarms, o las poéticas de los cubanos Lorenzo García Vega y José Kozer.<sup>76</sup>

Los *performances* de Aguilera, las intervenciones públicas de varios miembros del grupo, que tuvieron lugar en la primera etapa de éste, pueden verse como “manifestaciones vanguardistas” en el sentido que les da Bürger (*Theory* 50), porque cuestionaban la producción y la recepción individuales (53), en tanto involucraban de manera directa a los receptores y ponían en crisis la categoría de creación individual; formaban parte de la “construcción del nombre” Diáspora(s). Sin embargo, mediante la publicación de libros individuales, y sobre todo ya en la etapa de la revista, la acentuación de las diferencias en las escrituras de los miembros iría atenuando aquellos rasgos vanguardistas.

Por otro lado, Diáspora(s) está lejos del intento de las vanguardias, profundamente contradictorio, aduce Bürger (*Theory* 50), de reintegrar el arte en la vida; contradicción basada en el hecho de que un arte no distinto de la práctica vital y absorbido en ella pierde su capacidad de

---

<sup>76</sup> Rojas (*La vanguardia*) estudia a estos dos autores, junto a otros como Severo Sarduy, Calvert Casey, Nívaria Tejera, Octavio Armand y Julieta Campos, como parte de la vanguardia cubana exiliada.

criticarla. Diáspora(s) conoce esta lección, porque la indistinción arte-vida fue promovida por la Revolución, ligada a un sentido antielitista y colectivista del arte. De ahí que Diáspora(s) pueda calificarse como neovanguardista (58), en tanto no promociona la unificación arte-vida, sino más bien realiza operaciones con sus textos que vuelven opaco y ambiguo el vínculo escritura-vida. Diáspora(s) en cambio remarca la artificialidad de sus prácticas, su performatividad, su lado teatral.

No obstante, los textos de los escritores diaspóricos se acercan, aunque sin superponerse del todo, a las obras de vanguardia que Bürger (56) llama “inorgánicas,” de carácter heterogéneo y antimimético, que proclaman su condición artefactual, en vez de escamotearla (como harían las obras “orgánicas”). En este sentido, las escrituras de Diáspora(s) se encontrarían también cerca de algunas técnicas de la vanguardia, sobre todo europea, que tratan de desplazar los mecanismos de representación propios de la mimesis “natural” o “humana” (reflexioné al respecto en el apartado dedicado a la poesía no lírica del grupo).

Tanto en su libro *Theory of the Avant-Garde*, como en el ensayo antes aludido (“Avant-Garde”), Bürger critica la neovanguardia por institucionalizar la vanguardia como arte y por tanto negar las intenciones de ésta; por no luchar contra la institucionalización del arte, de manera que ya la neovanguardia no puede conectar sus prácticas con un reclamo de transgresión (“Avant-Garde” 707; 712-3). Asumir a Diáspora(s) como neovanguardia implica alejarse de esta idea de Bürger, en tanto las prácticas de la revista y del grupo son transgresoras en el contexto del campo cultural cubano de los años noventa y principios de los dos mil. Estas prácticas disruptivas no fueron absorbidas por la institución. Antes bien, fueron desplazadas completamente del ámbito institucional; colocación por demás buscada y aprovechada por Diáspora(s) como distinción en el margen. Éste además buscaba con tales prácticas una crítica, no tanto de la institución Arte en su

generalidad, sino de la institucionalización de la literatura y de la centralización de ésta por el Estado cubano.

Hernández Salván, por su parte, entiende que la acentuación de Diáspora(s) de un determinado *pathos* en vez de lo ideológico es un “purely vanguardist gesture rejecting, deriding and mocking conformity to the norm” (220). Este *pathos* carece de valores éticos, pero carga con el deseo vanguardista de conmocionar y escandalizar. Diáspora(s) despliega la fantasía vanguardista por excelencia, “the creation of a poetics that thinks itself as existing outside of ideology” (221). Esta fantasía es rota por las tensiones propias de las ambigüedades ideológicas del trabajo de Diáspora(s). Por un lado, éste “is an aesthetics that suggests its own desire to disappear;” por otro, “through its constant disruption, it performs a desire to shock (affectivity) and to reflection (thought).” Tales planteos llevan a considerar la complejidad de un objeto como Diáspora(s), la cual he querido resaltar a lo largo de este capítulo. Es conveniente detenerse en esta complejidad, a partir de un examen sobre qué calidades de lo político encarna Diáspora(s).

### **3.5 Lo político. Límites de Diáspora(s): reflexiones finales.**

Hernández Salván (106) arguye que es difícil otorgarle a la literatura escrita por Diáspora(s) las cualidades de unos discursos de resistencia (asociados con las luchas políticas por la liberación nacional) o las propias de lo que Deleuze y Guattari llaman una literatura menor, en tanto estas son concepciones que entienden lo político como emancipación.<sup>77</sup> El escritor debe conseguir la autonomía de su literatura, sin ponerla al servicio de una idea política de emancipación (107). La estudiosa propone además que Diáspora(s) está atrapado en una situación paradójica: “the simultaneous existence of a counterhegemonic desire with the refusal to reconquer a space of

---

<sup>77</sup> Ver Hernández Salván (104-6) para una discusión sobre el trabajo de Diáspora(s) como literatura menor.

struggle” (174). Pienso que sí hay en Diáspora(s) una búsqueda por reconquistar, no espacios de agencia política en el sentido de espacios institucionales de decisionismo cívico o sobre política cultural, sino espacios de política literaria.

Según Hernández Salván, la visión antisistémica del mundo por parte de Diáspora(s) no se traduce en una agenda política sistémica ni produce una poética sistemática o una ideología prescriptiva. Si bien la “diasporización” de las escrituras individuales del grupo (su variedad estilística, sus diferentes tonalidades o niveles de ironía, neobarroquismo, performatividad) hace difícil que emerja de ellas una poética sistemática; si bien Diáspora(s) no dirige sus cuestionamientos a todo el sistema del arte en Cuba o al sistema general de la política cultural (como sí lo hace Paideia), sí creo posible encontrar algunos rasgos consistentes que unificarían, manteniendo las debidas diferencias, las escrituras de los miembros de Diáspora(s) y el trabajo disruptivo que supone la revista. Estos rasgos son los que he analizado a lo largo del presente capítulo.

Los miembros de Diáspora(s), acorde a Hernández Salván (174), despliegan un descreimiento absoluto en las posibilidades éticas del arte, y sus obras denotan una falta de “political engagement;” para ellos, la literatura “is no longer a mode of denunciation; instead, it is pure performance.” Asimismo, Diáspora(s) “never engaged in a political or programmatic war against culture,” y su trabajo “never felt into a facile critique of the regime” (221-2). En cambio, su preocupación central fue el lenguaje, a través de una relación intelectual con éste “as the only possibility for articulating thought” (222). Es claro que la “guerra” de Diáspora(s) no tiene el perfil de una tarea jerarquizada o verticalista, pero la “máquina de guerra” diaspórica plantó su diferencia por otros medios, a través de una política de interrupciones dispersas (sobre todo en lo referido a las primeras manifestaciones del grupo y a las escrituras individuales), aunque creo que la revista

introdujo una vertiente más “centralizada” y programática a la política del grupo. También habría que distinguir entre los textos poéticos y narrativos de los miembros de Diáspora(s) y la mayoría de sus ensayos. Estos últimos son abiertamente confrontacionales en su crítica al totalitarismo, la política cultural cubana, el Estado o el postorigenismo; son “políticos” en el sentido schmittiano del término, se proyectan antagónicamente; a partir de sus posicionamientos quedan claros los “enemigos” de Diáspora(s).

La apreciación de la politicidad de Diáspora(s) está determinada por la idea de lo político que sea considerada. Algunos de sus miembros (sobre todo Sánchez Mejías, Aguilera y Marqués, los cuales, como se ha podido apreciar a lo largo de este capítulo, son los que han producido más discursos críticos sobre el grupo y la revista) se manifestaron en no pocas ocasiones sobre qué calidades de lo político sería posible adjudicar a Diáspora(s). En tales juicios la política o lo político adquieren una cualidad no transparente (el estilo de la literatura de Diáspora(s) es “extrañamente *político*,” piensa Marqués [“Literatura”, énfasis en original]), o remiten tanto a lo confrontacional, a lo resistente, como a las maneras en que el discurso literario se organiza para desplazar las fronteras de lo permisible o cuestionar las interdicciones vigentes.

Para Aguilera (“Entrevista”), *Diáspora(s)* era una revista “literaria,” pero tenía una “función política,” esto es, “hablar otra cosa de lo que el Estado quiere se hable.” Sánchez Mejías (“Una conversación”) alude a la doble cara del proyecto: su lado político, “como una especie de resistencia frente al poder político,” y su “punto de fuga, desde un eje muy encerrado que era ... el canto sobre la isla, o el ‘yo-víctima-que-vivo-en-la-isla-rodeado-del-mar’.” La conciencia política de un escritor no sería necesariamente una conciencia ideológica o partidista, sino aquello que obliga a pensar “la frontera misma que une y separa a la literatura con otras cosas,” que impulse a “trabajar en esa cuerda floja,” para lograr determinados “desvíos,” es decir, “ficciones que

constantemente se cuestionan a sí mismas” (Aguilera, “Carlos A. Aguilera” 9). De manera que la construcción de una diferencia en la literatura pasa por entender la política como “las estrategias que pone a funcionar un escritor en un momento determinado, esa especie de *consciencia* amnesia que construye siempre parte de la armazón del texto” (Aguilera, “Entrevista”).

Creo que la política que desarrolla Diáspora(s), como grupo y como revista, en tanto reconfiguración del “reparto de lo sensible,” introducción de sujetos y objetos nuevos, actos que hacen visible aquello que no lo era (Rancière, *El malestar* 35), se fundamenta en aspectos como la introducción y diseminación de autores no asimilables institucionalmente; en la práctica de una sociabilidad de la diferencia con respecto a la comunidad letrada cubana y al interior del proyecto mismo, y en el uso del concepto como destabilizador de las narrativas maestras sobre la relación Nación-Literatura-Canon.

El “trabajo de creación de disensos” como “estética de la política” (35) que lleva a cabo Diáspora(s) tiene uno de sus pilares en la labor de extrañamiento del lenguaje poético que realizan sus miembros, como parte de la producción de poemas no líricos. Como he explicado en el apartado correspondiente, el maniquí muerto como figura enunciativa del poema no lírico es la instancia que difiere el presentismo y la cualidad experiencial del sujeto lírico y que bloquea la mimesis interna propia de éste. El acto de diferenciación sensible del poema no lírico se sostiene en la lejanía de esa figura, en su distancia afectiva y en su corte con la comunicabilidad del significado que se transmite a partir de la potencia lírica.

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, son vectores políticos y no policíacos (Rancière, *Sobre políticas* 56), y producciones “para lo político,” según lo entiende

Arturo Casas (“Sobre la inestabilidad”) a partir de Mieke Bal, como manifestaciones del disenso.

El vínculo entre legibilidad, posibilidad de articulación discursiva y agenciamiento político puede entenderse a partir de los poemas no líricos y de las narraciones disruptivas de Diáspora(s). Sus autores asumen el riesgo de la ilegibilidad, y por tanto de la invisibilidad política. De tal manera, la subjetivación que realiza Diáspora(s), como “la producción de una instancia y de una capacidad de enunciación que no eran identificables en un campo de experiencia dado” (Rancière, *El desacuerdo* 52), se enfrenta a su identificación con el ruido o el grito por parte de la comunidad letrada o de las instancias críticas institucionales; lo que es decir, se enfrenta a su desactivación política. Esto es así, en tanto 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” (Rancière, *Sobre políticas* 18).

Si la política es el “escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos” (19), 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, no tanto por incapacidad antropológica para la escucha, como por imperativos de lo que debía hacer una “policía”: 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” (56). A saber, este lugar como el paradigma del intelectual y 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. Un horizonte posible de lectura para asumir a Diáspora(s) en todas sus variantes proyectivas (escrituras individuales, revista, *performances*), es verlas como dispositivos políticos, en tanto “hacer audible en la boca de lo que no se puede hablar” (Bal 62) sería una buena

descripción para el arte político.

Diáspora(s) no es político por ciertos mensajes y ciertos sentimientos que pudieran transmitir sus poemas no líricos o sus textos narrativos, o por las maneras en que éstos representarían las estructuras, los conflictos o las identidades sociales (Rancière, *El malestar* 33). De hecho, estos textos trabajan contra la representación entendida como “the assumption and imposition of stasis upon that which perpetually differs from itself” (Cull 5), en tanto pretenden “sustituir la representación de los conflictos por la presencia de la variación como elemento más activo” y escapar de la situación de “representación conflictual, oficial, institucionalizada” (Deleuze, “Un manifiesto” 353; 354).<sup>78</sup> Diáspora(s) es político porque se ubica en el extremo opuesto a lo que describe Ricardo Piglia como un uso no político de la escritura: “Exceso de confianza en el manejo de la palabra propia, en la posesión plena del sentido y de su efecto. En ese exceso, en esa indiscreción, se empieza a distinguir un uso no político de la escritura” (“Notas” 542).

Lo político en Diáspora(s) pasa por la ruptura de la lógica del *arkhé*, que es condición para que haya un sujeto de la política y por lo tanto política, tal como lo entiende Rancière (“Diez tesis”). No simplemente como la ruptura “de la distribución ‘normal’ de posiciones entre aquel que ejerce un poderío y aquel que lo sufre,” sino “una ruptura en la idea de las disposiciones que vuelven ‘propias’ a esas posiciones” (63). El trabajo de Diáspora(s) contra la lógica del archivo origenista y la constitución de la revista como contra-archivo que quiebra la lógica aduanal del Estado en cuanto a la circulación de textos culturales, son ilustrativos de la política de Diáspora(s)

---

<sup>78</sup> La cita proviene de “Un manifiesto de menos,” texto de Deleuze sobre el teatro de Carmelo Bene, publicado en el número 3 (1998) de *Diáspora(s)*, y traducido a todas luces por primera vez al español por Gerardo Fernández Fe. Múltiples conexiones pueden establecerse entre este ensayo de Deleuze y los textos diaspóricos, sólo sugiero una de ellas. “Un manifiesto de menos” confirma la planificada labor de curaduría disruptiva de la revista, y la consistente ligazón conceptual que existe entre la mayoría de los textos publicados en ella.

como ruptura de la lógica del *arkhé*.

Diáspora(s), como grupo y como revista, trazó algunas acotaciones como parte de su política, que no son marcadamente sistémicas o programáticas, pero sí determinantes a mi juicio para su perfil. No entiendo estos límites de Diáspora(s) –como tampoco entendí los de Paideia– como déficits o desde una posición demandante, sino como las líneas divisorias que le otorgan parte de su singularidad. Uno de los límites más llamativos, por lo visible que se hace, es la renuncia de Diáspora(s), como grupo y como revista, a proyectar e incorporar políticas identitarias de género y de raza. Ni las escrituras de los miembros del grupo, ni los textos publicados en la revista, practicaron una política de la subalternidad identitaria a través de figuras como la mujer, el gay o la lesbiana, el hombre o la mujer negros (a excepción de una zona muy localizada de la poesía de Ismael González Castañer en cuanto a la raza, aunque de una manera opaca y oblicua). Si emerge alguna “identidad” de las preocupaciones de Diáspora(s) es la del “escritor,” figura no marcada por el género o la raza, masculinamente “neutralizada.”

Víctor Fowler (Entrevista) enjuicia lo anterior como un error de Diáspora(s), el “no entender o no haber sabido captar el enorme potencial transformador del lenguaje de la poesía que hay en el intersticio de las diferencias de identidad.” Esta “ceguera / sordera” convertiría a los de Diáspora(s) “contra su propia voluntad, en reproductores del mismo poder al cual tan agudamente combaten en sus formulaciones centrales” (60; 61). Demandarle al grupo este tipo de proyección iría contra su propia política, pero no es menos cierto que, como dice Fowler, este borrado identitario guarda puntos de contacto con ciertas prácticas del poder que Diáspora(s) interroga.

En su ensayo “El arte del desvío...,” publicado en *Diáspora(s)*, Carlos A. Aguilera critica “el mito de la integración” tal como se perfila en la socorrida metáfora del ajíaco de Fernando Ortiz. Ese mito ha propiciado, según Aguilera, “una especie de paradigma fascista,” aprovechado

por el Estado como una de sus ficciones, “donde raza, género, política son rasuradas y la singularidad que debiera sobrevivir entre ellas ... desaparece en nombre de un hombrecito abstracto, militarizado por las políticas *ad usum*, o de un canon poco civil y vertical” (598).

Diáspora(s) practicó su particular rasuramiento identitario; no interesa tanto si fue desde una postura programada o si de él resulta un efecto político. A una escritora como Reina María Rodríguez no se le dio “entrada” al grupo, como ella misma dice en una entrevista con Jorge Cabezas (55), aunque algunas zonas de su escritura tuvieron contactos con los intereses de Diáspora(s). No obstante, ella reconoce la importancia del grupo para su propio devenir como escritora, la pasión por el lenguaje que movía a Diáspora(s) y de la que ella participaba, los intercambios intelectuales que el grupo propició y la significación de la revista como empresa no institucional. Interrogado también por Cabezas sobre la ausencia de mujeres en el grupo, Aguilera (“Entrevista”) admite que quizá la escritura de Reina María Rodríguez a la altura de los años noventa podía haber encajado en el proyecto, pero nadie lo vio “como un paso necesario ... Todo ya funcionaba bien de la manera en que estaba. Y lo ‘correctamente político’ no era algo que tampoco nos interesara. ... el asunto escritor/a no formaba parte de ninguna urgencia, ni siquiera era una pregunta para nosotros.” Tampoco les interesaba mucho la raza, dice Aguilera, porque la “obsesión por el estado, la escritura, lo político, lo civil, el canon lo ocupaba todo.” Reconoce además que quizá fue “uno de nuestros fallos a la hora de pensar la revista” (106). Es bueno apuntar que, a pesar de cierto tono complaciente que asoma en las palabras de Aguilera en esta entrevista publicada en 2013, él mismo era bastante crítico con *Diáspora(s)* como proyecto (“un buen intento donde todo quedó a medio hacer” [“Carlos A. Aguilera” 9-10]), en una entrevista del 2003, recién terminada la revista en 2002.

Fowler también señala que Diáspora(s) no hizo prácticamente nada para encontrar aliados

en las provincias del país, “para desenclaustrar el movimiento mediante la puesta en práctica de un programa de activismo no-habanero” (61). Más allá del papel que puede jugar cierto “habanocentrismo” que ha marcado regularmente las relaciones entre escritores o grupos de la capital cubana y de las provincias, aquí pueden haber influido las limitaciones materiales propias del Periodo Especial, que castraban con fuerza las posibilidades de movimiento físico, y la propia política de Diáspora(s), en el sentido de no ser una política de captación extensa a nivel geográfico, sino de actividad, digamos, intensa. Creo que las condiciones marginales e ilegales de producción, reproducción y diseminación de la revista incidieron en esta intensidad.

Las escogencias de Diáspora(s) en cuanto a los paradigmas poéticos y narrativos que promovió en la revista apuntan geoculturalmente, tal como se ha visto en los apartados anteriores, en esencia a Europa y Estados Unidos. No hay prácticamente textos de autores de América Latina, a excepción de Haroldo de Campos y Ricardo Piglia. Por otro lado, Fowler completa sus argumentos en cuanto a las limitaciones de Diáspora(s) aludiendo al hecho de que sus miembros no entendieron el beneficio que para ellos significaba la adhesión al grupo de José Kozer, un poeta “de dimensión continental” (61). No obstante, aunque Kozer en efecto no perteneció a Diáspora(s), la revista publicó su poesía y una extensa entrevista en la que se manifestaba claramente la poética kozeriana. A resultas de lo anterior, arguye Fowler, Diáspora(s) “es más la reacción a una neurosis nacional, una voluntad de fuga del poder (en el ámbito de la literatura) antes que la puesta en práctica de un proyecto cosmopolita concebido ... como imantador (de los actores del campo literario cubano) y enfilado a fabricar alianzas en el ámbito de la lengua o del continente”.

Una mayor diversidad en cuanto a lo publicado puede exigirse a la revista, sin duda, siempre teniendo en cuenta en tal demanda, una vez más, las condiciones precarias de su producción y su coordinación. No obstante, no creo que sea tan importante el cumplimiento de esa

diversidad. Lo esencial es que los textos que la revista trató de diseminar introducen una gran heterogeneidad y “exterioridad” en el campo discursivo cubano de los años noventa y principios de los dos mil. *Diáspora(s)* no actuó bajo los imperativos de una política de “reclutamiento” o de búsqueda de alianzas regionales, porque las afinidades que le interesaban se localizaban en otros territorios y porque esta lógica de solidaridad geográfica le era ajena. Como también le era ajena la estrategia de “imantar” actores en el campo literario cubano. Su carácter disruptivo y provocador, en su vertiente neovanguardista, privilegiaba causar “terror” e incomodidad en la comunidad letrada, antes que identificaciones gremiales. La de *Diáspora(s)* no fue una política sumatoria como la de *Paideia* (aunque con fuerte carácter antagónico también), sino una política de operaciones disensuales y de desencuentros, sostenidos en lo diferencial.

Se puede datar el inicio de *Diáspora(s)*: 1993, cuando surge en La Habana como “Proyecto de Escritura Alternativa,” pero, como señala Antonio J. Ponte (Entrevista 96), no es tan simple determinar cuándo se disolvió. La revista deja de publicarse en 2002. Para ese entonces, casi todos los integrantes del grupo habían salido de Cuba; lo llevaban haciendo desde finales de los años noventa, cuando se inicia *Diáspora(s)*. Después de 2002 y hasta la fecha, casi todos han seguido publicando sus libros de cuentos o de poemas, sus novelas y ensayos, en México, Barcelona, Madrid o La Habana. Creo que la disolución de *Diáspora(s)* como proyecto de disrupción está signada por el final de la revista, sin hacer de ésta un fetiche de reunión comunitaria. Después, ahora mismo, podríamos estar presenciando una nueva fase de *Diáspora(s)* –si quisiéramos aferrarnos a una cierta sobrevivencia–, en la que sus miembros encarnarían íntegramente la condición diaspórica que animó a la revista cuando se produjo en Cuba.

Creo, junto a Fowler, que *Diáspora(s)* es de lo más importante “que le ha pasado a la literatura cubana tal vez en el último cuarto de siglo y también lo más desmesurado” (61). Es difícil

encontrar durante y después de la existencia del grupo y de la revista, en cuanto a grupos de escritores constituidos con propósitos semejantes, la intensidad de la política diaspórica. Revistas como *Cacharro(s)* (2003-2005), que circuló por correo electrónico en Cuba, sin ninguna filiación institucional, o *La Noria* (2010-), que se publica en Santiago de Cuba, y que sí está amparada por lo institucional, aunque está cada vez más en riesgo de desaparecer debido a su carga polémica, recogen algunas aristas de la intensidad disruptiva de *Diáspora(s)*. La voluntad polémica del grupo, la ilegalidad de la revista, la circulación de textos censurados o no publicados en Cuba que ésta impulsó, la crítica al Estado y a la institucionalización de la literatura, al origenismo, al postorigenismo, al totalitarismo, todas sus operaciones disensuales, marcan la singularidad de *Diáspora(s)*, a la que habrá que regresar oportunamente, en búsqueda de rupturas para inquietar a comunidades de escritores y lectores.

#### 4. Narrativas de la Generación Cero: perfiles impolíticos.

“no hay cosa más improductiva que una función predestinada”

(Osdany Morales, *Papyrus* [98])

“Espérenme en cualquier lugar.

Ahora mismo estoy en cualquier parte.”

(Jorge E. Lage, “Yo también fui deleuziano” [146], *El color de la sangre diluida*)

Bajo la etiqueta “Generación Cero” se agrupa una serie de autores cubanos en su mayoría nacidos en la segunda mitad de los años 70 o principios de los años 80 del siglo XX y publicados a partir de 2000. En ellos se constata, de manera general, un descentramiento de las indagaciones identitarias y de las estrategias testimoniales. Estos autores no privilegian el realismo en sus textos. Mediante diversas estrategias, contribuyen a desactivar la lógica clasificatoria que “empaqueta” la literatura escrita por cubanos como dispositivos transparentes sobre la realidad insular y que demanda representaciones de dinámicas identitarias.

La nómina de autores (narradores y poetas) comprendidos actualmente bajo esta denominación es muy amplia, inabarcable según los propósitos de esta investigación. Teniendo éstos en cuenta, me concentraré en algunos narradores que han sido incluidos en diversas operaciones de visibilización y promoción (antologías, entrevistas, artículos, ensayos) por parte de los que propusieron por primera vez la etiqueta “Generación Año Cero”, narradores ellos mismos, y de alguna manera el trío “ideólogo” del conjunto: Orlando L. Pardo Lazo (1971), Jorge E. Lage (1979) y Ahmel Echevarría (1974). De este grupo, atenderé algunas de las que considero las

escrituras más disruptivas o distintivas: las de Pardo Lazo, Lage, Osdany Morales (1981) y Legna Rodríguez (1984).

Valga anotar que el presente capítulo no será tan exhaustivo como los anteriores sobre Paideia o Diáspora(s). Se presentarán reflexiones que serán profundizadas en investigaciones posteriores o en versiones futuras de esta investigación, en las que además se tendrá en cuenta un corpus más amplio de autores, que incluya también poetas.

No me interesa adoptar la posición crítica que analiza si “existe” o no la Generación Cero como “generación” y que sigue una lógica inventarial para debatir sobre quiénes están “dentro” de ese grupo y quiénes se han quedado “fuera”. Me parece más productivo discutir las operaciones mediante las cuales se ha constituido discursivamente la “Generación Cero”, comprender los porqués de esta constitución; examinar “contra” qué se ha pensado esa construcción o qué distinciones marcan las escrituras que en ella se agrupan, y reflexionar sobre el uso mismo de la etiqueta “generación” para nombrar el conjunto de éstas.

Si bien es posible detectar algunos rasgos comunes en los autores de la Generación Cero, cada uno de ellos introduce determinadas variantes narrativas. Así, Abel Fernández-Larrea (*Absolut Röntgen* [2009]); *Los héroes de la clase obrera* [2013]; *Berlineses* [2013]) desplaza los escenarios de sus textos hacia Europa (mayoritariamente hacia la Europa del Este) o Estados Unidos y se concentra en personajes cuyas vidas “ínfimas” han sido marcadas por eventos históricos. Osdany Morales (*Papyrus* [2012]) convierte sus narraciones (también colocadas en escenarios no cubanos) en mecanismos donde proliferan las tramas y los personajes, sin que sea posible dilucidar rutas preestablecidas de organización argumental, “dilapidando” una energía “inútil” para fines de representación utilitarista o para satisfacer ansiedades documentales de contextos sociohistóricos. Las obras de Legna Rodríguez (*¿Qué te sucede, belleza?* [2011];

*Mayonesa bien brillante* [2012]; *No sabe / no contesta* [2015]) se construyen a partir de la fragmentación y los niveles mínimos de narratividad, así como de las combinaciones y repeticiones, todo lo cual conduce a cierta maquinalidad de los textos.

Jorge E. Lage (*El color de la sangre diluida* [2007]; *Carbono 14. Una novela de culto* [2010]; *Vultureffect* [2011]; *La autopista: The movie* [2014]; *Archivo* [2015]) prefiere los escenarios postapocalípticos, donde circulan referentes de la cultura global, en una mezcla alucinatoria de géneros *pulp*, y donde Cuba como centro ha sido desfigurada o borrada. Ahmel Echevarría (*Días de entrenamiento* [2012]; *La noria* [2013]) se concentra en historias en las que lo estatal e institucional se entrecruza con lo privado; realiza determinadas intervenciones en los ejercicios de memorialización de la cultura por parte del Estado cubano y una relectura del archivo de la represión o de la política cultural. Orlando L. Pardo Lazo (*Boring Home* [2013]) se distingue por el juego con el lenguaje. Construye atmósferas narrativas donde prima la desolación moral y relea irónicamente la tradición literaria y cultural cubana, además de tematizar lo identitario, pero enunciado desde la carencia, el vacío y lo paradójal.

#### 4.1 Usos de la “generación”.

En el 2007, un grupo de escritores dio una entrevista a dos periodistas en La Habana, los cuales la titularon “Año 0. Los benditos se reúnen.”<sup>79</sup> El propósito explícito de éstos al reunir a los escritores era definir los rasgos que los caracterizaban como grupo generacional (Rafael Grillo, en Pardo Lazo *et al.*, “Año 0”). Un año antes, en 2006, Orlando L. Pardo Lazo había aludido en una reseña a que el “campo escritural cubano ha sufrido interesantes distorsiones aún no cronicadas por la crítica literaria,” de las que eran responsables “los jóvenes *nacionarradores* de nuevo siglo

---

<sup>79</sup> Publicada originalmente en *El Caimán Barbudo* (número 339 de 2007, versión digital) y republicada online en *Kaos en la red* (5 de noviembre de 2008). Ninguna de las dos es accesible actualmente en Internet.

y milenio: esa autodenominada ‘Generación Año Cero’ que comienza a fraguarse con el *crac* del cambio de fecha” (“El evangelio,” énfasis en original). Esta es presumiblemente la primera vez que aparece usada la etiqueta generacional. El nombre “año cero” vendría dado en principio por la fecha de publicación de los libros de estos autores en el 2000. En algún momento posterior al 2007, la crítica redujo la etiqueta a “Generación Cero”, abordando las escrituras desde otros lugares de interpretación y enfatizando, por ejemplo, el periodo de nacimiento de los autores (a esta reducción alude Ahmel Echevarría en una entrevista del 2012 [“Un día”]).

Rafael Rojas (“Otras”) alude a que la etiqueta “Generación Año Cero” es usada por Pardo Lazo y la crítica a partir de la denominación sociológica surgida en España para referirse a los jóvenes que padecieron la última crisis capitalista, desempleados a pesar de tener títulos académicos. No parece probable que este sea el origen del término, en el caso de Pardo Lazo y otros escritores cercanos a él como Jorge E. Lage o Ahmel Echevarría. Tal parece que el uso de la denominación en los medios españoles comienza después de que estos escritores la introdujeran en el campo cultural cubano.<sup>80</sup> Según Pardo Lazo,<sup>81</sup> “Generación Año Cero” se refiere al año 2000 como año de publicación de los libros de los autores. Curiosamente, a la altura del 2005 Alejandro Seselovsky habla en Argentina de una “Generación cero” para aludir a un grupo de escritores nacidos a partir de 1970, en una entrevista a los escritores Juan Terranova, Samantha Schwebelin y Oliverio Coelho: “Cero presiones temáticas. (Casi) cero mercado. Cero dictados. Cero escuelas, confrontación cero. Y, desde luego, cero gurúes y veneración ... la generación cero ya escribe su historia en esta nueva hora cero de la literatura argentina.” El término no parece haber tenido

---

<sup>80</sup> Ver los artículos de Silvia Blanco en *El País* (“Somos la generación Cero”, 2009) y de Rubén Gómez del Barrio en *El Periódico* (“La generación cero,” 2010), por poner dos ejemplos.

<sup>81</sup> Comunicación personal, 4 de julio de 2016.

demasiada fortuna crítica. También en 2005 y en Argentina, aparece la antología *La joven guardia. Nueva literatura argentina*, editada por Maximiliano Tomas, en la que se reúnen veinte autores (entre ellos los mencionados antes) nacidos a partir de 1970, con al menos un libro publicado. A partir de su aparición, se expandió el uso del término “nueva narrativa argentina” (Tomas 8).<sup>82</sup>

En la entrevista en 2007 en La Habana, el propio Pardo Lazo se refiere a que el uso de la etiqueta “Generación Año Cero” quiso ser una provocación, dado que los escritores a los que él alude no forman un grupo, no tienen un manifiesto, sino que comparten determinadas lecturas o formas de asumir la tradición literaria cubana. Invocar una “generación” es “una forma de irrumpir en el campo literario cubano de comienzos de siglo y milenio, como una estrategia común de fingir un frente o punta de lanza, con que pinchar ese globo que es el campo literario;” un campo de fuerzas que “nos quiere botar para fuera, en una reacción natural ... ¿para qué vas a incorporar lo nuevo? Lo nuevo que se incorpore con un ademán violento” (Pardo Lazo *et al.*, “Año 0”). La apelación al “año cero”, como he dicho, será explicada en entrevistas y artículos posteriores con un argumento pragmático y pretendidamente neutro: la data de publicación de los autores a partir del año 2000. Sin embargo, otros argumentos aparecen en la entrevista, que también se repetirán en textos posteriores; aquellos que refieren a cierto carácter “posthistórico” y al mismo tiempo fundacional de la obra de los autores de Generación Cero. Así lo expresa Pardo Lazo: el “año 0” marca “una especie de tiempo cero, o casi fuera del tiempo, como que se acabó la historia. No fácticamente ... pero sí, simbólicamente, hay algo que está agotado. En el entorno algo pasó, algo se diaporizó, se atomizó, y en ese momento empezamos nosotros a entrar.”

La mayoría de los implicados en la entrevista, ya sea Raúl Flores, Ahmel Echevarría,

---

<sup>82</sup> En posteriores investigaciones analizaré los vínculos entre los escritores de la Generación Cero cubana y este grupo de jóvenes autores argentinos, o con otros corpus anteriores, como el Crack mexicano (1996), o los escritores de *McOndo* (1996, eds. Alberto Fuguet y Sergio Gómez).

Arnaldo Muñoz, Demis Menéndez, Jorge E. Lage, Michel Encinosa o Polina Martínez, van distinguiendo sus intereses particulares como narradores. Más allá de esto, hay algunos elementos a resaltar. Por ejemplo, el subrayado de Flores de que habría que evitar la palabra grupo cuando se hable de Generación Cero, puesto que “no somos como los ‘novísimos’, tratamos de rehuir etiquetas. Aunque seamos un mismo grupo generacional, tengamos más o menos las mismas inquietudes y nuestras escrituras se parezcan un poco” (enseguida comentaré más sobre los autores “novísimos”).

Echevarría por su parte alude al interés por “traer al escenario nacional otro tipo de lecturas y autores, para ir construyendo una suerte de basamento, de tradición, para leer lo que está ocurriendo en el plano nacional.” Aquí se refleja una estrategia similar a la que examiné en el caso de Diáspora(s). Estos autores reconocen un déficit en la política de circulación de textos culturales, o específicamente literarios, que promueven las instituciones (los reparos a esta política aparecerán de distintas maneras, incluso ficcionalizados). A ello responderán con sus propios agenciamientos y diseminaciones de otros archivos que quiebren la lógica restrictiva estatal, mediante diferentes revistas digitales concebidas y producidas al margen de lo institucional.

Los reparos a la visión de una “generación” y la extrañeza incluso de ser parte de alguna operación conjunta aparecen en boca de Encinosa (otros autores en fechas posteriores contestarán su inclusión en la “Generación Cero”), quien dice nunca haber formado parte de una estrategia grupal: “de repente ahora me desayuno con esta ‘Generación Año 0’, en la que no sé si estaré por accidente.” Sin embargo, inmediatamente pasa a suscribir el hecho de que algunos autores han tendido a aglutinarse porque perciben que están escribiendo textos divergentes del resto. Afirma además algunas características que serán definitorias para distinguir a los narradores de la Generación Cero. Entre ellas, el alejamiento del presentismo y la vocación testimonial de la

narrativa cubana de los años 90, marcada por el Periodo Especial; el centrarse en el individuo y la búsqueda de otras influencias, como la cultura popular mediática y las “fuentes lo más alejadas posible de Cuba.”

Pardo Lazo por su parte demuestra una aguzada conciencia de la necesidad de propuestas grupales, que son “las que empiezan a perfilar los vectores estéticos en cada momento” y las que debieran entrar en profundo contraste con la política editorial de las revistas cubanas, las cuales son dañinamente ecuménicas y no representan la propuesta de un grupo determinado; de publicar en ellas no se saca “un gesto estético rentable,” argumenta. No en balde será Pardo Lazo el principal promotor junto a Lage y Echevarría de la idea de la “Generación Cero”, y de algunas importantes empresas de traducción al inglés en antologías de los cuentos de todos estos autores.

Las últimas palabras de Pardo Lazo en la entrevista perfilan con mayor claridad una actitud ante Cuba o lo nacional como tema que, si bien no cabe adjudicar a la totalidad de los autores de la Generación Cero, sí puede entenderse como primordial para la mayoría de ellos. La distancia que se marca aquí implícitamente con la metanarrativa del origenismo (tal como la he abordado en el capítulo anterior), acerca a estos escritores a algunos gestos críticos de Diáspora(s) en su relación con Orígenes. No interesan, dice Pardo Lazo, las “grandes palabras” del “metarrelato” cubano, “tradición, identidad, teleología, lo cubano en no sé dónde...” El “telos Cuba” será en todo caso un “telón de fondo.” No habrá que preocuparse por el “ser cubano,” porque es una “fatalidad” inevitable. Aun cuando se quiera “trabajar en ese destino nacional,” en “la realidad y los espacios civiles de esta ciudad” (La Habana), en la que “el realismo tiene intenciones muy marcadas de reflexionar sobre ese destino,” habrá que contraponer ese trabajo al trabajo del realismo, con una reflexión subterránea, sutil y secreta. “El metro de La Habana, queremos narrar el metro de La Habana”: sintetiza así Pardo Lazo el deseo de narrar un paisaje que adquiere visos

de irrealidad de acuerdo a un presentismo aplanador, pero que se torna delirio productivo y espesor de la imaginación cuando aparece de diversas maneras en narraciones como las de Lage o el propio Pardo Lazo.

Es curioso (y no lo es al mismo tiempo) que un escritor como Pedro Juan Gutiérrez equipare el realismo sucio de la narrativa cubana (una modalidad con la que ha triunfado en el mercado editorial en español, de la que él es representante por excelencia, aunque esta etiqueta no le haga total justicia a sus textos) con un metro ciudadano. Según Gutiérrez, la narrativa de los años noventa que abordaba temas escabrosos y sórdidos iba construyendo “un camino narrativo subterráneo que avanzaba paralelo al que estaba en la superficie, más reconocido editorialmente;” esa literatura “ha venido cavando un túnel, sutil pero imprescindible como el del metro” (cit. en Tamayo 15). Sus “estaciones” estarían jalonadas por la obra fundacional de Carlos Montenegro, y por autores posteriores como Reinaldo Arenas, Guillermo Vidal, Ángel Santiesteban, Wendy Guerra y él mismo, propone Gutiérrez (15-6). Como apunta Caridad Tamayo (16), la imagen propuesta por el escritor es difícilmente sostenible a la altura de los años noventa, en la que se invirtieron estos valores “subterráneos” del realismo (“sucio” o de cualquier otro calificativo), para convertirse en “el camino ‘natural’ de la literatura cubana.”

A esta naturalización contribuyó decisivamente el propio Gutiérrez. Ésta tiene que ver con las sostenidas demandas simbólicas que se le hacen a la literatura cubana en cuanto a capacidad de “reflejo” o de “testimonio”, por parte de los consumidores del mercado editorial europeo o norteamericano y por los agentes que actúan en ellos. El “metro” del realismo sucio es “real” para audiencias extranjeras, no sólo porque literalmente conocen lo que significa un metro, sino porque esa modalidad satisface ansiedades representacionales con sus escenarios y sus personajes, pero no están ya soterrados, sino expuestos, más bien sobreexpuestos. En cambio, el “metro” habanero,

en las invocaciones de Pardo Lazo con respecto a la Generación Cero, tiene las marcas del delirio y la “irrealidad” que ostentan muchas de esas escrituras. Es un trabajo subterráneo para introducir extrañamiento y pensar en un futuro alucinado, como hacen las novelas de Lage, por ejemplo.

La entrevista hecha al grupo de narradores en 2007 manifiesta algo que es clave para entender las dinámicas de constitución de la Generación Cero. Tiene que ver con la apelación a la idea de “generación” y las tensiones que ello conlleva. La inscripción de los narradores mediante la recurrencia a lo generacional como marca y el rehusar persistentemente la identificación con un “grupo” es un gesto doble. Se dirige por un lado a una escucha crítica acostumbrada a lidiar con constructos generacionales (en Cuba y fuera de Cuba), y por otro lado a un campo cultural donde se penaliza la constitución de espacios de sociabilidad grupales al margen de lo institucional. Supone además una resistencia a la identificación con lo grupal entendido como comunidad fusional. Es un reparo a identificarse con construcciones comunitaristas masivas, aunque el uso de la “generación” plantee por sí mismo una tensión con tal reparo, pues el conjunto generacional es una de las formas más socorridas en la que se manifiestan “las ideologías de la comunión o la convivencia” (Pál Pelbart 29).

Para conjurar esta ideología de la comunión, a pesar del uso del constructo “generación”, se imaginan figuraciones de la multiplicidad y lo diaspórico que refracten la reintegración a una entidad homogénea: “The official uniformed Duty had to be opposed with the Pleasure of multiplicities. The historical and homogenous mass had to be confronted with atomized chaos. Only in this Brownian movement could the hope survive of escaping the static sterility of the state,” arguye Pardo Lazo en el prefacio a la antología de narrativa *Cuba in Splinters...* (2014) (“Preface” 11).

La imaginación de este escape se acompaña por el deseo de encarnar otras figuras de

comunidad “no fusional, no unitaria, no totalizable, no filialista” (Pál Pelbart 40). Se aspira a quebrantar el imperativo de la literatura cubana (de sus agentes e instituciones) de construir una comunidad vivida como el espacio abstracto (a concretar) que conjuga las individualidades y que se sobrepone a ellas. Una comunidad vinculada a “lo cubano” como lo que se debe predicar. “Lo cubano”, porque constituye “lo que nos es más propio;” como una “propiedad” de los sujetos unidos en comunidad: “un atributo, una determinación, un predicado que los califica como pertenecientes al mismo conjunto,” y la comunidad como la “sustancia’ producida por esa unión” (Esposito, *Communitas* 23).

Lo que caracteriza a lo común no es lo propio, sino lo impropio, dice Roberto Esposito (31); “una despropiación que inviste y descentra al sujeto propietario, y lo fuerza a salir de sí mismo. A alterarse.” De manera que en la comunidad los sujetos no hallarían ningún principio de identificación, sino “ese vacío, esa distancia, ese extrañamiento que los hace ausentes de sí mismos.” La comunidad no como corporación, ni como fusión de individuos que dé como resultado un individuo más grande. Es lo que interrumpe la clausura del sujeto y lo vuelca hacia el exterior. No pasa por las configuraciones basadas en la identidad, la fusión, la endogamia. La impropiedad de lo común puede ser amenazada por formas paroxísticas o paródicas que llaman de nuevo a “lo propio,” “lo auténtico” (45).

Las condiciones de esta otra comunidad serían “la heterogeneidad, la pluralidad, la distancia” (Pál Pelbart 28). Ella estaría hecha “de interrupción, fragmentación, suspenso ... de seres singulares y sus encuentros;” estaría fundada en “el hecho de compartir una separación dada por la singularidad” (29). Una comunidad así articulada resistiría el “socialitarismo despótico” y desafiaría “la tiranía de los intercambios productivos y de la circulación social” (45). Tales articulaciones serían empresas dinamitadoras del *ethos* casi obligadamente promiscuo que ha

signado los intercambios sociales en Cuba y ha dirigido los procesos de subjetivación hacia la colectividad, la fusión, la homogeneidad, y que no ha respetado al sujeto célibe, no gregario.

La tensión viene dada, como decía, porque presentarse como “generación” podría ir contra estos deseos de figuración comunitaria; podría ser la puerta de entrada que facilite los “intercambios productivos” y la “circulación social” promovidos por las hablas críticas, acostumbradas a adoptar eficientemente la generación como entidad a partir de la cual leer autores y sus escrituras. El gesto de Pardo Lazo sobre todo, pero también de Lage y Echevarría, además de otros autores que usufructúan su pertenencia a la “generación cero”, se dirige hacia la activación de unos discursos críticos a los cuales ofrecerles una entidad reconocible por ellos; hacia la satisfacción de ciertas demandas críticas, con el deseo de lograr una visibilidad y una inscripción, para al mismo tiempo mantener activas las alertas sobre la figuración de lo generacional como comunidad homogénea y convival.

Estos objetivos se lograron en cierta medida. A ello alude Echevarría en una entrevista (“En cada libro”): a pesar de la “confusión” que trajo el uso de la etiqueta “Generación Año Cero”, pues según el escritor ese “no era el nombre de una generación sino de un grupo,” los críticos comenzaron a usar el nombre, de aquella manera o reducido a “Generación Cero”, “para nombrar a un grupo más amplio de escritores cubanos, ya no concebido como grupo sino como generación, pero del nombre eliminaron año y se quedó como generación.” En otra entrevista del 2012 (“Un día”), el propio Echevarría recapitula la estrategia original de Pardo Lazo al darle el nombre de “Generación Año Cero”, y con él, dar “cuerpo, voz y visibilidad,” “a lo que estábamos haciendo un grupo de amigos narradores.” No se trataba de una generación tal cual, comenta Echevarría, “sino un grupo que compartíamos lecturas, criterios, algunos puntos de contacto en nuestra incipiente narrativa.”

Como parte de esta recapitulación de los avatares de la etiqueta generacional y de las relaciones entre los autores que ella pretendía agrupar en su momento, tal como se manifestaban en la entrevista que un grupo de ellos dio a Rafael Grillo y Leopoldo Luis en 2007 (Pardo Lazo, *et al.*, “Año 0”), Echevarría alude a que sólo a él, a Pardo Lazo y a Lage les interesaba “de veras” la alianza que prometía el agrupamiento en una etiqueta generacional: “Al resto no le importó, o no entendieron lo que teníamos en las manos, lo que estábamos a punto de gestar.” Es cierto que una resistencia a “formar generación” se manifiesta por parte de algunos presentes en aquella entrevista grupal, como dejan ver los comentarios de Michel Encinosa o los de Raúl Flores acerca de que no constituyen un grupo, los cuales he citado antes. Resistencia que tiene que ver con el no interés en figurarse a través de constructos de comunidad homogénea o fusional. Lo ocurrido en aquella entrevista de 2007 es sintomático según Echevarría de lo que “caracteriza a nuestra generación: la dispersión, la no unidad temática ... la apatía, la fragmentación ... [el] poco espíritu de resistencia.” El escritor deduce de todo esto la incidencia de un determinado *Zeitgeist*, aunque confuso y poco definido, sobre las relaciones entre los autores y sobre lo que escriben: “Esa puede ser la marca de estos tiempos, o el efecto de estos tiempos (eso que vino después del Periodo Especial) sobre nosotros.”

El tipo de operaciones que realizan Pardo Lazo, Lage, Echevarría y otros autores maneja una concepción doble de la generación. Por un lado, hace un uso tradicional del constructo generación, como la mayoría de los discursos críticos e historiográficos sobre literatura o arte que lidian con esta noción. Este uso frecuente instrumentaliza los “cohorts, age-groups or genealogical generations” (Aboim y Vasconcelos 179) y “conflates demographic cohorts” (sujetos nacidos dentro de un lapso más o menos aproximado de 20 años) “with historical and cultural meanings” (171), lo cual trae como resultado la producción de una plétora de etiquetas (la historiografía

literaria o del arte, la sociología, los medios masivos, están repletos de estas etiquetas). A este uso respondería la apelación a que los miembros de la Generación Cero han nacido en su mayoría en la segunda mitad de los años 70 o principios de los años 80 del siglo XX, o la especificación de que todos los de la Generación Cero comienzan a publicar en los 2000 (de ahí la etiqueta creada originalmente como “Generación Año Cero”, a la que la crítica redujo a “Generación Cero”).

Por otro lado, cuando Pardo Lazo se refiere al uso de la generación como una provocación para irrumpir en el campo literario cubano, como una violencia que hay que ejercer en ese campo de fuerzas, instrumentaliza la generación como formación discursiva. Según Sofia Aboim y Pedro Vasconcelos, entender la generación como una formación discursiva (en la estela de las conceptualizaciones de Foucault) implica asumir que “even if the sharing of historical commonalities can always translate into some form of shared subjectivity and agency, generations are primarily produced by discourses of difference, which individuals mobilize in multiple ways” (167-68). Implica además entender que “more than historical locations, generations are discursive categories used for social differentiation and conflict” (168). La crítica de estos investigadores a las ideas de Karl Mannheim sobre la generación se extiende al uso de “the demographic metric of cohorts deprived of cultural signification” (171), y a la mezcla de estas “demographic cohorts” con significados históricos y culturales, pues convierten a la generación en una categoría vacía que produce un efecto homogeneizante.

En vez de estos usos, Aboim y Vasconcelos proponen entender las generaciones y la terminología de la identificación generacional como formaciones discursivas, antes que como grupos de personas (179). De acuerdo a esto, en vez de establecer fronteras entre grupos, con el riesgo de reificar procesos sociales y subjetividades, es necesario comprender en qué medida los discursos se movilizan para recrear generaciones, es decir, para proveerlas de contenidos

simbólicos más que objetivistas (175-6). En esta cuerda se enmarca la alusión de Pardo Lazo a que las generaciones no existen, pero sí existe la “generational illusion” (“Preface” 10).

Algunos protagonistas de la Generación Cero la han producido discursivamente por medio de entrevistas, prólogos para antologías, ensayos y artículos (en vez de ser producida por los discursos críticos, que han “reproducido” el constructo, en una dinámica inversa a la de la constitución del grupo de narradores “novísimos”, por ejemplo). Estas operaciones forman parte de los procesos de competición a los que aluden Aboim y Vasconcelos (178), en los que algunas etiquetas y contenidos culturales ganan prioridad sobre otros, “regardless how many people were indeed in the specific dynamics or events ‘chosen’ to name the generation.” Esas operaciones produjeron a la Generación Cero “by self-positioning and the mobilization of discourses of difference” (179).

Se le añade una veta irónica al uso por parte de estos escritores del concepto de generación que asume ésta como formación discursiva. No es descartable el trasfondo irónico que puede haber detrás del recurso al año 2000, y a la generación misma, como índices de identificación. Una de las figuraciones de la ingeniería social revolucionaria fue los “Abanderados del 2000”; imagen luminosa para el futuro de adolescentes y jóvenes nacidos a mediados de los años 70, y en su momento, distinción otorgada a estos jóvenes por su comportamiento “ejemplar”, la cual se volvió requisito para la entrada en la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC). La encarnación parcial de esta promesa, a la altura de los 2000, vendrían a ser los narradores de la Generación Cero, disfuncionales en su comunidad no fusional y no filialista. Narradores autolocalizados “en el después del después,” como sugiere Rojas (“Hacia”): en el después del derrumbe del Muro de Berlín, de la desintegración de la URSS y de las Torres Gemelas, e incluso en ese extraño e incompleto “después” del Periodo Especial, pues nunca se ha declarado oficialmente su final en la

Isla, aunque sus signos más terribles se dejaron de percibir. La literatura de la Generación Cero, propone Rojas, parece “colocar detrás de su temporalidad conceptos básicos de la vida cultural y política del último tramo del siglo XX cubano,” como “revolución,” “socialismo” o “transición.” La “generación año cero” como temporalidad “absorbe los viejos contenidos territoriales que se atribuían a términos como ‘la isla’, ‘el exilio’, ‘la nación’ o ‘la diáspora’.”

#### 4.2 Antologías, traducciones, colecciones.

Además de algunas revistas digitales hechas y distribuidas al margen de las instituciones cubanas (*33 y 1/tercio* [2005-2010], *The Revolution Evening Post* [2006-2008]), de entrevistas, de artículos y de los libros individuales de los autores como extensión, publicados dentro y fuera de la Isla, la Generación Cero se ha manifestado como conjunto sobre todo en algunas antologías publicadas fuera de Cuba: *Generation Zero. An Anthology of New Cuban Fiction* (2014);<sup>83</sup> *Cuba in Splinters. Eleven Stories from the New Cuba* (2014),<sup>84</sup> ambas editadas por Pardo Lazo, y *Malditos bastardos. Antología* (2014), editada por Gilberto Padilla.<sup>85</sup>

*Sampsonia Way Magazine* es una publicación electrónica de la City of Asylum / Pittsburgh, organización no gubernamental que provee recursos materiales para escritores exiliados y bajo amenazas de persecución en sus países de origen. En 2015, Pardo Lazo estuvo residiendo en

---

<sup>83</sup> Los escritores antologados aquí son: Jorge A. Aguiar Díaz, Lien Carrazana, Gleyvis Coro, Ahmel Echevarría, Michel Encinosa Fú, Jhortensia Espineta, Carlos Esquivel, Abel Fernández-Larrea, Raúl Flores, Jorge E. Lage, Polina Martínez Shviétsova, Lizabel Mónica, Osdany Morales, Erick Mota, Orlando L. Pardo Lazo y Lia Villares.

<sup>84</sup> Recoge textos de todos los que aparecen en *Generation Zero...*, excepto Gleyvis Coro, Carlos Esquivel, Abel Fernández-Larrea, Lizabel Mónica y Osdany Morales.

<sup>85</sup> *Malditos bastardos...* agrupa a Echevarría, Lage, Morales, Flores, Encinosa, Fernández-Larrea, Mota, Pardo Lazo, más Legna Rodríguez y Anisley Negrín.

Sampsonia Way en calidad de Visiting International Writer. Desde allí coordinó la publicación de *Generation Zero...*, una antología en inglés y en español, publicada como libro físico y electrónico. En ella trabajó voluntariamente un equipo de nueve traductores. Por su parte, OR Books es una editorial afincada en Nueva York, que sólo imprime libros bajo demanda (uno o dos títulos mensuales) y los vende directamente a los lectores. Aquí se publicó *Cuba in Splinters...* en formato físico y electrónico, coordinada también por Pardo Lazo y con traducciones de todos los textos por Hillary Gulley. La madrileña Ediciones La Palma publicó *Malditos bastardos...* en coordinación con la Editorial Cajachina, vinculada al Centro de Formación Literaria “Onelio Jorge Cardoso” de La Habana.<sup>86</sup> Gilberto Padilla, joven crítico radicado en Cuba, dirige la Colección G. de esta editorial (en ella ha aparecido hasta la fecha *La autopista: The Movie* [2014], novela de Lage). En 2014 Padilla logra un acuerdo entre Ediciones La Palma y Editorial Cajachina, por el cual se imprime en España una colección de igual nombre a la Colección G. habanera, pero con libros distintos. Hasta el momento, han aparecido en edición conjunta la mencionada antología *Malditos bastardos...* y *No sabe / no contesta* (2015) de Legna Rodríguez.

Los escritores de la Generación Cero, sobre todo los narradores, se han agenciado la publicación de sus textos más allá del circuito institucional cubano. Algunos de ellos han sido profusamente publicados en Cuba, donde han ganado importantes premios literarios, pero estos libros que han aparecido en editoriales provinciales o nacionales son prácticamente inencontrables

---

<sup>86</sup> Este Centro fue fundado por los escritores Eduardo Heras León, Francisco López Sacha y la promotora cultural Ivonne Galeano en 1998. Tiene una revista dedicada a la narrativa (*El Cuentero*) y esta editorial. Auspicia además concursos y premios de narrativa. En él se imparte un curso anual de técnicas narrativas para estudiantes que provienen de diferentes formaciones académicas, no solamente humanísticas. La mayoría de los narradores de la Generación Cero se ha graduado de este curso, como Pardo Lazo, Lage, Echevarría, Morales, Fernández-Larrea y Legna Rodríguez, entre otros. Algunos autores, como Echevarría o Lage, trabajan en el Centro. Para más información, ver el sitio web <http://www.min.cult.cu/loader.php?sec=instituciones&cont=centrooneiojcardoso>.

en los principales sitios de comercio digital internacional como Amazon o Iberlibro, de manera que su acceso se ve drásticamente reducido. Un grupo de editoriales de perfil minoritario pluraliza los puntos de publicación, desplazando la habitual hegemonía de grandes editoriales, sobre todo españolas, donde suelen aparecer nombres reconocibles por los lectores fuera de Cuba (Leonardo Padura, Pedro Juan Gutiérrez, Wendy Guerra, Abilio Estévez, Zoé Valdés...). Proyecto Literal (México), Suburbano Ediciones (Miami), Sudaquia (Nueva York), Altazor Ediciones (Lima), Fra (Praga), Bokeh (Leiden), puntúan el mapa de las publicaciones de la Generación Cero.

Pardo Lazo ha jugado un papel importante en la diseminación de los textos narrativos de la Generación Cero, pues ha sido el promotor de su traducción al inglés. Estas traducciones van construyendo una nueva presencia para la literatura cubana reciente. La “traducción cultural” que constituyen las presentaciones de estos libros en Estados Unidos, las propias traducciones al inglés, así como algunos eventos en universidades norteamericanas o de América Latina dedicados en parte o íntegramente a esta nueva narrativa (como “Poéticas del presente: narrar a Cuba, 1956-2015”, en el Centro de Investigación y Docencia Económicas [CIDE] de México D.F; “Cuba in Splinters” en Brown University, ambos en 2015, o “Beyond the Hyphen: Approaching a Post Geographic Cuba”, en Princeton University en 2014), dinamiza la recepción de la literatura cubana acostumbrada a localizar los mismos lugares comunes e introduce un repertorio distinto de nombres y de mundos narrativos.

Como apunta Lizabel Mónica, este conjunto de estrategias abre puertas habitualmente cerradas a la literatura cubana; los “circuitos de circulación de la literatura latinoamericana pasan por la relevancia del mercado y las editoriales españolas frente al anonimato comercial de las editoriales latinoamericanas. Estados Unidos traduce muy poca literatura extranjera, y de la que traduce, la cantidad de libros hispanos es irrisoria.” De esta manera, Pardo Lazo salta “del primer

eslabón al último, dejando a un lado el monopolio de las editoriales españolas sobre la literatura regional. El suyo es un gesto desde la literatura y la gestión cultural ... [que trata] de cambiar a los actores que intervienen en el juego y relocalizar la circulación de capitales” (Pardo Lazo, *et al.*, “Conversa”).

Como parte de este trabajo de movilización, Pardo Lazo no sólo ha promovido y gestionado estas traducciones, sino que ha prologado las dos antologías aparecidas en Sampsonia Way Magazine y OR Books. Además, ha moderado debates *online* desde Pittsburgh como el sostenido en 2013 sobre nueva narrativa cubana. Este debate se realizó en la plataforma Google Hangouts, con la escritora y bloguera Lien Carrazana en Madrid, el artista Danilo Maldonado Machado “El Sexto” en La Haya y la editora y escritora Elena V. Molina en Barcelona. La conversación inauguró una serie de encuentros *online* en Sampsonia Way Magazine entre escritores, artistas, periodistas y lectores en diferentes partes del mundo, cuyo objetivo es reunir a personas que comparten determinados intereses, pero a las que el exilio les ha dificultado compartir un espacio físico. Pardo Lazo también realizó conversatorios en los que se presentó la antología *Generation Zero...*, auspiciados por Sampsonia Way.<sup>87</sup> Todas estas empresas han contribuido a construir, desde sus respectivas modalidades y radios de acción, vías de acceso a la nueva literatura cubana que no pasan por las dinámicas de sociabilidad reguladas por las instituciones de la Isla.

Los dos prólogos de Pardo Lazo que presentan las antologías *Generation Zero...* y *Cuba in Splinters...* proponen algunas coordenadas desde las cuales leer los textos de la Generación Cero. En ellas se encontrarán no pocas resonancias de algunos de los planteos de Diáspora(s). Tal como ha sido presentada en estas operaciones de construcción de un nombre, la Generación Cero recoge parte de las derivas disruptivas de Diáspora(s) en cuanto a la crítica a la tradición literaria cubana

---

<sup>87</sup> El debate y las presentaciones están disponibles en la página web de *Sampsonia Way Magazine*, <http://www.sampsoniaway.org>.

y a ciertas zonas del mercado editorial internacional; el cuestionamiento y alejamiento del realismo como modalidad narrativa; la crítica al Estado; la búsqueda de la “incorrección”, y la construcción de espacios de sociabilidad intelectual al margen de lo institucional. El “cero” que integra la etiqueta generacional concentra (más allá del pragmatismo del año 2000 en el que comenzaron a publicar estos autores) la ilusión de los comienzos radicales, la construcción de un proyecto en el “desierto”.

Generación Cero se colocaría, según Pardo Lazo (“Preface” 9), justo en el vacío dejado por el aborto o la discontinuidad de varios proyectos de autonomía intelectual, como Paideia, las reuniones en la azotea de la escritora Reina María Rodríguez o *Diáspora(s)*. Con las energías de estas empresas coartadas por la presión del Estado; con la mayoría de sus protagonistas “coerced, blackmailed, fired, marginalized, beaten, jailed and obliged to choose between silence or exile,” en los años 2000 “the insular silence was fathomless. Almost none of those artists stayed in Cuba; they fled to fade away abroad, graciously. In the end, there was silence *and* exile” (énfasis en original). El cambio de siglo y milenio trajo una oquedad, pero también una oportunidad regenerativa: “[it] didn’t bring the 2000s, but the ‘0s. We had to start from zero.”

Los discursos de la Generación Cero habrían emergido como una “resistencia activa,” inesperadamente, “desde los márgenes de la tradición literaria y el *mainstream*,” dice Pardo Lazo (“Prólogo”), quien subraya además que estos escritores se habrían autoexcluido o habrían sido expulsados de algunas instituciones cubanas. Esto no es válido para todos los narradores, pues, por mencionar sólo algunos, Lage y Echevarría mantienen vínculos institucionales, en su caso con el Centro Onelio J. Cardoso, y Abel Fernández-Larrea es profesor de la Universidad de la Habana. Sí lo es, por ejemplo, para el propio Pardo Lazo, a quien censuraron en Cuba su libro *Boring Home* (2009), y quien además estuvo envuelto en activismo con actores de la oposición política cubana

(fuera de Cuba ha mantenido su activismo de diferentes maneras), y para Lia Villares, quien vive en la Isla actualmente y se involucra también en actividades de la oposición política.

El trabajo de deconstrucción de la Generación Cero tiene un objetivo primordial: “todo discurso previo sobre lo que se supone sea la ‘cubanidad’, desde lo erótico hasta lo político, y apostando mejor por una cierta cubanidad descubanizada” (Pardo Lazo, “Prólogo”). De todas formas, ubicarse “lejos de los estereotipos de la cubanía” no implica “evadir el tedio terminal de un día a día habitado al límite que, a los efectos de estos autores, es un día a día de resistencia al margen de la contemporaneidad,” sino figurar ese “tedio” y ese “límite” de múltiples maneras.

El habla de los textos-manifiestos de Diáspora se actualiza en los discursos disruptivos de algunos miembros de la Generación Cero como Pardo Lazo (“Prólogo”), donde se diseminan “la ficción de Estado,” la “literatura menor” o formas del “compromiso” con la escritura: focos diaspóricos, como se vio en el capítulo anterior. La “nación literaria,” dormida “entre los lugares comunes del canon de la tradición y los milagros del Mercado,” obliga a concebir un “público privado” para esta generación que esquiva “el clásico concepto de campo literario;” que quiere provocar “a un camping *literárido* secuestrado por un Estado obsoleto que aspira a ser el Máximo Narrador.” La “literatura menor de esta *nuevarrativa* a ras del Año Cero o 2000” contrasta con las “ficciones mayoritarias del poder”: el “vaciamiento de autor versus violencia de Estado.” Las marcas de la Generación Cero serían un “nihilismo espontáneo” que “prioriza lo histriónico antes que lo histórico, el hedonismo de todo exilio interior antes que la barbarie revolucionaria, lo íntimo antes que lo institucional.” El rasgo más visible de estas escrituras quedaría resumido así para Pardo Lazo: “el Hombre Nuevo está cansado de ser no un intelectual comprometido, sino de que lo comprometan fuerzas ajenas a su obra y su voluntad.”

Buena parte de las energías de estos gestos de enmarcado para la Generación Cero se dirige

a construirle un espacio de independencia, en el que los autores figuren como actores autónomos con respecto a las instituciones e incluso a los protocolos de la comunidad literaria. En estos esfuerzos, ellos aparecen como “a band of outlaws, of electrons out of orbit ... the residue of writers who didn’t belong to the world of writers but to those of the sciences or the streets, and who therefore conducted themselves like squatters” (Pardo Lazo, “Preface” 10). Inventar su propia tradición es el imperativo que se repite varias veces; encontrar mecanismos para empezar desde cero y “[to] narrate with afasia and *infidelity*,” crear “an entire *vocabulary* with which to dynamize and dynamite ‘Cuban literature’”: enunciados maximalistas que alimentan la creencia en lo absoluto de los comienzos y hacen imaginar los esfuerzos denodados de un entrenador que infunde enormes cantidades de energía a su equipo, porque la tarea de vencimiento del contrario se presenta ardua, casi ciclópea.

Antes que en libros impresos, la mayoría de los narradores de la Generación Cero comenzaron publicando sus textos en revistas digitales y blogs autogestionados por los propios autores al margen de las instituciones, como las mencionadas *33* y *1/tercio* y *The Revolution Evening Post*, o *Cacharro(s)*, *DesLiz*, *La Caja de la China*, entre otros. Un fenómeno urbano, arguye Pardo Lazo (11), el cual otorgaba a los de Generación Cero la creencia de que esgrimían un “alphabet of bits against analogic barbarism and the *ancien régime* of censorship on paper,” de que, a pesar de su amauterismo, poseían los aires “of inhabiting a First World megalopolis”: la deslocalización virtual se convertía en estrategia para la libertad expresiva.

Por otro lado, si se atiende la pertinaz estrategia editorial que ha desarrollado hasta la fecha Gilberto Padilla al frente de la colección G. (ya sea en su “filial” habanera o en su modalidad de trabajo conjunto con la española Ediciones La Palma), se hacen evidentes los dos frentes que se quieren cuestionar: la literatura cubana favorecida por los circuitos editoriales más comerciales y

“lo cubano” como piedra de toque de la mayoría de esa literatura o como centro a partir del cual se articulan programas identitarios a nivel representacional. Un diseño personalizado acompaña cada libro de la colección, apoyado en los excelentes trabajos de artistas plásticos y fotógrafos como Adonis Flores (1971), Jorge Otero Escobar (1982) o Mabel Poblet (1986). Han aparecido hasta la fecha los títulos *La autopista...* (2014) de Lage; la antología *Malditos bastardos...* (2014) editada por Padilla, y *No sabe / no contesta* (2015) de Legna Rodríguez.

Desde la portada de *Malditos bastardos...* se explicita uno de los conjuntos de escrituras con el cual se contrastan los discursos de la Generación Cero: en grandes caracteres se anuncian “Diez narradores cubanos que no son Pedro Juan Gutiérrez ni Zoé Valdés ni Leonardo Padura, ni...”. En una nota al final del libro, Padilla especifica que los antologados “decidieron fundar una tradición que fuera distinta.” La diferencia clave que separa a los de Generación Cero con el resto de narradores cubanos es que éstos “buscan representar a Cuba,” mientras que aquéllos, “devotos de las causas perdidas, solo quieren reemplazarla” (*Malditos* 185).

Para tener una idea más completa de la estrategia de la Colección G., hay que tener en cuenta las polémicas entradas que alberga su perfil en la red social Facebook. Conscientes de que buena parte de las interacciones sociales sobre consumo cultural se realizan en redes como esta, los promotores de Colección G. publican periódicamente estas entradas que son extensiones de los libros publicados y por publicar. El repertorio paratextual abunda en enunciados disruptivos, algunos de corte paródico. La mayoría produce una efectiva reducción de la literatura cubana como corpus para así distinguir mejor la nueva literatura que se quiere hacer más visible: “La Colección G. pone en escena una enciclopedia de manías, compulsiones y reflejos que solo se despliegan lejos de la luz pública de la literatura cubana, negándola con una encaprichada terquedad. Libros que no nos presionan para honrar la relación entre escritura y contingencia que, en las últimas

décadas, pulula en nuestra literatura como una especie animal de la que se han eliminado los predadores naturales.”

“Lo cubano” o “la cubanidad” son frecuentes objetivos de descrédito lúdico; su esencialismo queda reducido a una cuestión de conspiración, a una trama sustituible por otra. La colección G. se resume así en el eslogan “Un catálogo de literatura cubana contemporánea que se lee como si la cubanidad fuera un complot.” Lo cubano es aquello de lo cual se alejarían las nuevas escrituras; como un registro pasado a olvidar, un fraude antropológico: “¿Será posible que existan dentro de un tiempo los vestigios fósiles de ‘lo cubano’, de la misma forma que existen los de las eras geológicas pasadas?” En el catálogo de la Colección G., “‘lo cubano’ tiene que ser analizado como el cráneo de Piltdown: mezcla de cráneo de hombre de Neanderthal con mandíbula de Australopithecus, en busca de su datación. Y el propio territorio comienza ya a adquirir el aspecto de un objeto fósil, de huella arqueológica.”

Promocionando *La autopista...* de Lage, se hace burla de los afanes redentoristas de las modalidades testimoniales de la literatura cubana, de sus representaciones identitarias. Se dice que la “prosopopeya invade la literatura cubana del siglo XXI,” pues “la mayoría de los escritores cubanos se empeñan en ‘dar voz a los que no tienen voz’, como lo habían hecho los fabulistas, que hacían hablar a burros, loros, labriegos, moscas, sillas, reyes.” La novela de Lage “no tiene nada que ver con eso,” se anuncia.<sup>88</sup>

#### **4.3 Generación Cero, los “novísimos”, Diáspora(s).**

En octubre de 2013 se publicó en *The New Yorker* un extenso reportaje de Jon Lee Anderson, “Letter from Havana. Private Eyes,” centrado principalmente en el escritor cubano

---

<sup>88</sup> Las citas están tomadas del perfil en Facebook de la Colección G., en entradas respectivas del 17 de octubre de 2014, 7 de marzo de 2015, y 22 de abril de 2014.

Leonardo Padura, que pretendió ofrecer una caracterización de este como figura reconocida internacionalmente y al mismo tiempo “problemática” dentro de la Isla (o al menos colocada en el centro de una serie de tensiones no siempre resueltas entre su literatura crítica y su nivel de “compromiso” o diálogo con lo institucional o lo estatal). Además, “Letter from Havana...” quiso ofrecer a los lectores un estado de la cuestión de la producción literaria nacional a través de Padura y de otros escritores. Traigo a colación el texto de Anderson por el “abuso metonímico” que supone, y porque me interesa subrayar los posicionamientos de Padura como parte de la operación discursiva de la crónica toda. El conjunto de ellos remite a cierto “retrato fijo” de “la literatura y el escritor cubanos” cuya centralidad y operatividad es preciso cuestionar, a través de escrituras como las de los autores de la Generación Cero.

Padura se presenta ante Anderson (y éste lo legitima así) como “the foremost chronicler of the island.” Una “special relationship with Cuban reality,” dice el escritor, y el haber vivido “in a neighborhood in which I know all the codes of existence which I have mastered over many years,” lo autorizan en esa posición. Sugiere además que su literatura puede funcionar como un baremo para calibrar los niveles de permisividad de lo que se permite o no decir en Cuba, aunque, reconoce que “[t]here is no current policy of what should or should not be published” (61). Padura sintetiza así su destino “trágico” como escritor, el cual une indefectiblemente un territorio a la posibilidad de un habla: “I bury myself” –¿habrá reparado Anderson, quien traduce al inglés aquí al escritor, en las calidades mortuorias de este verbo?– “in Cuba deeply so that I can express what Cuba is, and I have not left Cuba because I am a *Cuban* writer and I can’t be anything else” (62, énfasis en original).

Más adelante, Anderson se refiere a la novela de Padura *Adiós Hemingway* (2001), y celebra que los detalles que pueblan sus descripciones de La Habana sean “immediately

recognizable to anyone who lives there” (63). El pie de una foto del escritor en las calles de su barrio remarca que todavía vive en la casa en la que nació y creció (65). Padura le confiesa al periodista que no se imagina viviendo en otro lugar. Entre confidencias y certezas, reaparece la conocida veneración de Padura por escritores norteamericanos como F. Scott Fitzgerald, William Faulkner, Philip Roth o John Updike (67). Hacia el final del texto, el novelista enfatiza que está consciente de la responsabilidad que tiene para comunicar la realidad de la vida en Cuba (68).

Todo este *performance* identitario interesa por los patrones que hegemoniza y reproduce, y que son expuestos en la pieza de Anderson para consumidores actuales y potenciales de la literatura cubana. Esos patrones conforman la regularidad de las demandas en cuanto a representación que tradicionalmente se le han hecho a la literatura cubana contemporánea, sobre todo a la producida después de 1959. La satisfacción de estas demandas ha construido un mercado y unos receptores que proyectan hacia el escritor cubano una determinada naturalización de su conducta en cuanto a su relación con lo real, y que esperan la reconfortante iteración de algunos paradigmas representacionales. El texto de Anderson, desde su particularidad enunciativa, reproduce este *habitus* a través del habla de Padura (y también de Wendy Guerra o Pedro Juan Gutiérrez); a través de la conversión documental de la literatura cubana como conjunto y de la preponderancia del valor “crónico” y supletorio de ésta.

Los narradores de la Generación Cero colocan en interrogación el “retrato” que ofrece la crónica de Anderson. Las obras de estos narradores pueden contrastarse con dos corpus de escrituras que actúan como referentes mediatos: las de Diáspora(s) y las de los llamados escritores “novísimos”, además del canon literario cubano y otros referentes no cubanos.

Existe un consenso alrededor del hecho de que la antología de cuentos *Los últimos serán los primeros* (1993), compilada por Salvador Redonet, supuso la primera construcción a nivel crítico

del corpus narrativo de los novísimos (autores nacidos entre 1959 y 1972 o 1975). Para ese entonces, el gobierno cubano había declarado el inicio del Periodo Especial, que supuso el recrudescimiento máximo de las privaciones materiales para la mayoría de la sociedad cubana, la dolarización de la economía, un éxodo masivo en 1994, entre otras transformaciones.

En medio de estos desajustes se le da constitución crítica a un grupo de autores que tienen innegables diferencias de fondo, aunque pueden englobarse a partir de algunos rasgos. De ellos, uno de los más importantes es la voluntad testimoniante de sus textos, resguardados en la creencia en la calidad supletoria del discurso narrativo, como completamiento de un déficit representacional de lo real-social en los discursos oficiales. Una especie de entusiasmo regenerativo los animaba, ensalzado por el propio Redonet cuando dice que estos narradores “se lanzan ... a la conquista de todas las aristas de nuestras realidades” (6). (Si hay que señalar una creencia hegemónica de los escritores cubanos es esta devoción al suplemento testimonial). Lo anterior está vinculado a lo que en su momento la crítica llamó “la recuperación del conflicto” en la narrativa cubana por medio de los novísimos, como núcleo compositivo del relato (Zaragoza).

Otro rasgo es la posibilidad de ver los textos de los novísimos como el catálogo de un conjunto de subjetividades que emergieron o se subrayaron en los años 90: balseros, drogadictos, prostitutas (jineteras), *rockeros*, gais, lesbianas. Hay una insistente preocupación por registrar estas subjetividades, las cuales, si bien es cierto que en un principio dinamitan la monolítica subjetividad revolucionaria, se convierten, entrada la década, en fetiches temáticos que van perdiendo sus aristas más espinosas. En este sentido, se hace palpable la recurrencia a narradores textuales que se erigen como representantes de determinadas subjetividades y que quieren hacer valer ciertos modos de vida, con lo cual se refuerzan también los rasgos autobiográficos de estos textos (Martín Sevillano 95).

Se han señalado algunos núcleos temáticos que configuran zonas importantes en esta literatura, que por lo demás ha sido calificada como “post-revolucionaria” por Jorge Fornet (90; 96). Temas como la creación literaria (de ahí que se acentúe lo metatextual, o la presencia de personajes escritores, de escenas de escritura, o de historias que transcurren en la ciudad letrada); la sexualidad heterodoxa o la liberación sexual femenina; el éxodo. Además, la participación cubana en Angola, tratada no desde el lado épico-heroico, sino desde el drama individual, los problemas de adaptación del retornado de la guerra; la crisis económica (con especial énfasis en el hambre), y la marginalidad, referida sobre todo a la exposición de esas subjetividades que antes mencionaba. Se ha subrayado también la centralidad de procedimientos intertextuales (Uxó 189-90; Redonet 25-9; Martín Sevillano 78-9); de escrituras autoconscientes de sus mecanismos de producción (Martín Sevillano 96); del fragmentarismo y el minimalismo, y del uso en algunas zonas de la parábola y la alegoría.<sup>89</sup>

Es pertinente subrayar algunas cosas. Primero, la mayoría de estos autores pasaron por la experiencia de sociabilidad de los Talleres Literarios institucionales, que ha sido fundamental para un grupo mayoritario de escritores cubanos. En segundo lugar, los escritores novísimos, como conjunto de regularidades compartidas, fue principalmente una construcción crítica “exterior” al grupo de escritores, el cual produjo relativamente poco discurso crítico, aunque narradores como

---

<sup>89</sup> Para un mayor detenimiento en análisis e inventarios temáticos de esta narrativa, ver Redonet (26-9), Mateo (136-7), Fornet (97-8) y Martín Sevillano (137-203). El libro de esta última es un estudio detenido de las derivas estéticas de los novísimos, no solo en la literatura, sino también en las artes plásticas. Otros estudios focalizan algunos autores enmarcados regularmente como novísimos, pero construyen sus lecturas críticas desde presupuestos no generacionales. Me refiero, por poner dos ejemplos, a los libros de Odette Casamayor-Cisneros, quien realiza una lectura, calificada por ella como “ética”, de autores como Ena Lucía Portela o Pedro de Jesús, a partir de sus personajes como “sujeto[s] ingrávulo[s]” (29), y de Mabel Cuesta, quien privilegia una lectura de género para leer a autoras como la propia Portela, Karla Suárez o Mylene Fernández, quienes realizan “una labor de reescritura del imaginario nacional” (27) y proveen “otras iconografías del mundo femenino” (28).

Ronaldo Menéndez, Waldo Pérez Cino, Pedro de Jesús o Raúl Aguiar hayan intervenido decisivamente en debates críticos. En el caso de Diáspora(s) y de Generación Cero, asistimos a una esencial autoproducción de imagen a nivel crítico. En tercer lugar, creo que el archivo con el cual los novísimos establecen primordialmente diálogo es aquel que remite a algunos autores del canon cubano que fueron arrinconados por años de política cultural revolucionaria, como Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Virgilio Piñera o Gastón Baquero; a otros autores del canon latinoamericano (Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti) y de la narrativa norteamericana del siglo XX, principalmente de corte realista, como Raymond Chandler, Charles Bukowski, o Ernest Hemingway.<sup>90</sup>

En los años 90 tiene lugar el *boom* de las antologías en coediciones con entidades extranjeras y el comienzo de la diáspora de los lugares de enunciación de la narrativa cubana, por la emigración de muchos autores y porque algunos comienzan a publicar en editoriales extranjeras. Comienza a inscribirse la marca literaria “Cuba” en el mercado internacional. Se consolida el exotismo identitario y se incrementan las demandas de testificación relacionadas con esta exotización.

Rafael Rojas (*Tumbas*) ha mapeado tres zonas fundamentales de la narrativa cubana desde mediados de los años 90 hasta la primera mitad de los 2000, a partir de lo que llama “políticas intelectuales de la escritura” (363). Aquí veremos nombres de algunos novísimos que siguen publicando en estos años (más otros autores que van marcando este inventario), porque en efecto

---

<sup>90</sup> Relaciono aquí algunos libros y autores que podrían considerarse representativos de los novísimos, a falta de un mayor detenimiento en las peculiaridades de cada poética individual: *La hora fantasma de cada cual*, Raúl Aguiar (1995); *Lapsus Calami* (1995), Jorge Á. Pérez; *El derecho al pataleo de los ahorcados* (1997), Ronaldo Menéndez; *La demora* (1997), Waldo Pérez Cino; *W* (1997), José Miguel Sánchez (Yoss); *Las palmeras domésticas* (1997), Daniel Díaz Mantilla; *Cuentos fríos* (1998), Pedro de Jesús; *Bad painting* (1998), Anna Lidia Vega Serova; *El pájaro: pincel y tinta china* (1998), Ena Lucía Portela; *Últimas fotos de mamá desnuda* (2000), Ernesto Pérez Chang.

creo que algunas de estas políticas ya estaban anunciadas en la poética de aquéllos. La “política del cuerpo” “propone sexualidades... morbos y escatologías como prácticas liberadoras del sujeto” (363).<sup>91</sup> La “política de la cifra” practica “una interlocución ... letrada con los discursos nacionales” y traduce “la identidad cubana en códigos estéticos de la alta literatura occidental” (365).<sup>92</sup> Interesa retener esa “certeza del lugar de enunciación” (365) de la que habla Rojas con respecto a *Tuyo es el reino* de Abilio Estévez, para remitirla a las problemáticas deixis y señalizaciones de algunos textos de Generación Cero.

Por último, la política del sujeto clasifica e interpreta las nuevas identidades, en un ejercicio taxonómico (370).<sup>93</sup> Si como dice Rojas, “[d]e un modo u otro toda la literatura cubana actual participa de ese inventario de nuevos actores sociales” (370), cabría preguntarse cuál es el lugar de las narrativas producidas por los escritores de Diáspora(s), analizadas en el capítulo anterior. La respuesta remite a cierta exterioridad o carácter diferencial. Rojas comenta las novelas de José Manuel Prieto *Enciclopedia de una vida en Rusia* (2004) y *Livadia* (1999), construidas desde “una exterioridad discursiva” (369), más *Historias de Olmo* (2001) de Rolando Sánchez Mejías. Cabe añadir, del propio Sánchez Mejías, *Cuaderno de Feldafing* (2004), una indagación, a partir de fragmentos, como anotaciones de un cuaderno, sobre la relación entre lo real y la literatura, teniendo a ese “Feldafing” como el lugar que testea esa relación (un libro que actualiza preocupaciones que vienen desde los años 90, con sus libros *Derivas* [1993] y *Escrituras* [1994]).

---

<sup>91</sup> Algunas obras incluidas por Rojas como muestras de esta política son: *Te di la vida entera* (Zoé Valdés, 1996); *El hombre, la hembra y el hambre* (Daína Chaviano, 1998); *Trilogía sucia de La Habana* (Pedro J. Gutiérrez, 1998); *Siberiana* (Jesús Díaz, 2000).

<sup>92</sup> Obras como *Tuyo es el reino* (Abilio Estévez, 1997); *La noche del aguafiestas* (Antón Arrufat, 2000); *Contrabando de sombras* (Antonio J. Ponte, 2002) y *La novela de mi vida* (Leonardo Padura, 2002).

<sup>93</sup> *Máscaras* (L. Padura, 1997); *El vuelo del gato* (Abel Prieto, 1999); *El libro de la realidad* (Arturo Arango, 2001).

Varios desplazamientos son perceptibles cuando se contrasta a los novísimos, las escrituras de Diáspora(s) y las de los autores más recientes. No cabe esperar de esta última literatura las provisiones de indicadores identitarios, así como tampoco cabe aguardar la recompensa de una satisfacción documental o testimonial. No nos toparemos con la exposición de subjetividades localizables en el espectro social, como en una zona amplia de los novísimos.

Hay una estudiada “ligereza” en la mayoría de los textos narrativos de la Generación Cero, que contrasta con cierta “gravedad” de autores de Diáspora(s) como Pedro Marqués o Rogelio Saunders, y que conecta con el lado más lúdico de los textos de Carlos A. Aguilera o Sánchez Mejías. En el estilo y en las formas de las narraciones de la Generación Cero se privilegian usualmente los puntos de acceso más expeditos al lector. No se encuentran de manera general en Generación Cero los mecanismos de bloqueo del receptor empático que estructuran buena parte de los textos de Diáspora(s) (los textos de Legna Rodríguez introducen aquí algunas excepciones). Por otro lado, no se localiza en los autores de Generación Cero una producción de autoimagen como “escritores” o “intelectuales” vinculada a la idea de la “responsabilidad”, ya sea en la forma de un mandato de representación testimonial de subjetividades sociales al margen, y por lo tanto, de filiación con lo real (como en los novísimos), o en la forma de apelaciones a la idea del “intelectual” o el “escritor”, o como subjetividad agónica dentro del totalitarismo, como sí es central en Diáspora(s).

En una zona de las escrituras de la Generación Cero tiene lugar un desplazamiento del significante ‘Cuba’ y de sus variaciones temáticas (sobre todo en Abel Fernández-Larrea, Osdany Morales o Legna Rodríguez). Esto resulta en deslocalizaciones espaciales; en la figuración de escenarios narrativos completamente alejados de la geografía cubana, o, por lo menos, en la complicación de la referencialidad de aquel significante (como se observa en las novelas de Lage).

Tales estrategias conectan con algunas zonas de autores de Diáspora(s) como Aguilera, Sánchez Mejías o especialmente Prieto. Por todo esto, se produce un “olvido” de Cuba que trata de borrar los significados asociados a ese significante dictador y que trata de colocar los textos “lejos de las redundancias, de los esquemas reconocibles que garantizan una legibilidad más o menos inmediata, y lejos de la tranquilidad de unas vidas compartidas, de un repertorio distinguible por los pares de un país” (Dorta, “Olvidar”). Estas escrituras de la Generación Cero se sienten libres “de toda sujeción con respecto a un orden ya marcado por el lenguaje tropológico del factor Cuba;” se “descubanizan,” en la medida en que renuncian “a desarrollar formas patéticas, formas de la cubanidad viciada”, con el objeto de “marcar el relato con un único mito formal: la universalidad” (Padilla, “El factor” 117).

Se provoca (o se intenta provocar) “la ilusión de una lengua sin Estado,” como la ha llamado Gilberto Padilla (“El factor”) a partir de algunas ideas de Julio Ramos. Esta “lengua sin Estado” no vendría dada por la condición “trasterrada” de la literatura de la Generación Cero, sino porque son libros que “no nos presionan para honrar la relación entre escritura e ideología, o ... entre Estado y escritura, que en las últimas décadas pulula” en la literatura cubana (119). Los textos de la Generación Cero no responden, según Padilla, al movimiento pendular de la tradición literaria cubana posterior a 1959: ésta “se debate, en su gran mayoría ... entre la obsesión de una escena germinal –la Revolución y su épica– y el suspense de su conjeturada fase terminal” (119-20). Así, se produce un contraste con la política intelectual de Diáspora(s), que tiene uno de sus ejes definitorios en el cuestionamiento y la oposición al Estado y a la política cultural institucional, tal como se manifiesta primordialmente en los ensayos de los autores de Diáspora(s) y en la política de su revista homónima, en cuanto a la diseminación de archivos y autores censurados.

Tiene lugar en ocasiones en los textos de los autores de la Generación Cero una

expropiación de un capital de “lo cubano,” una “desnaturalización” o “desposesión” (Dorta, “Olvidar”) que promueve una mayor fluidez y movilidad en sus puntos de recepción. Estas operaciones también se encontraban en potencia en algunos textos de los autores de Diáspora(s), aunque éstos demanden el contraste con un marco de legibilidad que pasa por Cuba, el totalitarismo, Orígenes como agonista, lo cual es posible por la propia planificación ideológica de esos textos y por las características de Diáspora(s) en su conjunto.

Algunos autores de la Generación Cero comparten con los novísimos ciertas experiencias de sociabilidad, como los talleres literarios, aunque de manera más especializada, porque han sido estudiantes del Centro de Formación Literaria “Onelio Jorge Cardoso”. Por otra parte, varios autores de la Generación Cero coinciden en señalar la importancia que para ellos tuvieron diferentes experiencias de sociabilidad coordinadas por el escritor Jorge Alberto Aguiar Díaz, como el taller “Salvador Redonet”, el taller de escritura creativa “Enrique Labrador Ruiz”, o la “Clínica por una literatura menor” (en la que se discutían libros de filosofía y teoría literaria y cultural, de Deleuze y Guattari por ejemplo). Ven estas experiencias como gérmenes de los rumbos diferentes que tomarían después sus distintos proyectos de creación, ya fuera en solitario o con participación conjunta entre algunos de ellos (Pardo Lazo, *et al.*, “Conversa”; Echevarría, “En cada libro”).

En estos espacios, algunos como Lage, Pardo Lazo, Echevarría, Lizabel Mónica o Raúl Flores, compartieron lecturas y pensaron colectivamente sobre la escritura o la literatura en general; “se generó algo verdaderamente puntual, creativo, un repertorio común de lecturas provocativas,” dice Pardo Lazo. Se generaron tomas de posición con respecto a los intereses filosóficos de Aguiar Díaz (Foucault, los mencionados Deleuze y Guattari), como las de Lage o Flores, quienes se dirigen hacia otros autores. Los propios participantes introdujeron por primera

vez algunos autores, como Echevarría con Guillermo Rosales y su *Boarding Home* (1987) o con el cine de Nicolás Guillén Landrián.

Para la Generación Cero han sido tan o más importantes que los talleres literarios o sus variaciones otras experiencias de sociabilidad construidas en la virtualidad de Internet (blogs, *ezines*, revistas digitales). Se han visto beneficiados para la diseminación de sus propuestas por la incorpórea ubicuidad de lo digital (a través de listas de correos electrónicos), un poco menos controlable por las instituciones estatales (a pesar de que en Cuba, en los años 2000, casi toda virtualidad digital tenía que pasar por el consumo *offline*, diferido, a través de las memorias USB). En este sentido, tales prácticas contrastan con la peligrosidad de la reproducción analógica de los ejemplares de la revista *Diáspora(s)*. No obstante, proyectos digitales como *Cacharro(s)* (2003-2005), *33 y 1/tercio* (2005-2010) o *The Revolution Evening Post* (2006-2008), animados por varios escritores de la Generación Cero, recogen la voluntad disruptiva de *Diáspora(s)* en cuanto a colocarse en el margen de lo institucional y en cuanto a diseminar un repertorio de textos inasimilables por las instituciones.

*Cacharro(s)* lo hace especialmente. La que puede verse como una continuadora en varios sentidos de *Diáspora(s)*, a la que rinde “homenaje” desde su propio título, fue coordinada por Jorge A. Aguilar Díaz. Su equipo de trabajo y la nómina del proyecto combinaban miembros de *Diáspora(s)* como Pedro Marqués o Ismael González Castañer, y escritores más jóvenes como Lizabel Mónica. El repertorio de textos publicados en *Cacharro(s)* coincide en gran parte con el que publicó *Diáspora(s)*: los propios miembros del grupo, como Marqués, Rolando Sánchez Mejías, Rogelio Saunders o Carlos A. Aguilera; autores cubanos como José Kozzer, Juan C. Flores, Lorenzo García Vega, Carlos M. Luis, Rito R. Aroche, Emilio Ichikawa o Guillermo Cabrera Infante; otros como Derrida, Sloterdijk, Enzensberger, Piglia o E. Jandl. Publican además jóvenes

como L. Mónica, Lage, R. Flores o Pardo Lazo.

Es justamente Aguilar Díaz quien introduce la revista *Diáspora(s)* y las escrituras de los miembros del grupo a los participantes en los talleres y laboratorios de escritura que coordinaba; “era como el ‘interpretador’ que nos estaba traduciendo *Diáspora(s)*,” arguye Pardo Lazo (Pardo Lazo, *et al.*, “Conversa”). Lizabel Mónica comenta que, debido a la cercanía entre Aguilar Díaz y algunos miembros de *Diáspora(s)*, “nuestro círculo en particular estuvo más expuesto que otros en Cuba a la influencia” del proyecto. La revista se convierte en una proveedora de archivos distintos y en la puerta de entrada a nuevas lecturas que amplían el arsenal personal de estos escritores. Así lo refiere Lage: “Al primer taller literario que voy es al de JAAD [Aguilar Díaz]. Hay momentos que a uno lo marcan cuando empieza a escribir. Yo venía con lecturas que me gustaban (la ciencia ficción, lo fantástico), y empiezo a escuchar sobre autores cubanos, no solo los de *Diáspora(s)*, y sobre otros relacionados con éstos.” Añade Lage: “*Diáspora(s)* fue como una especie de país. Estoy escuchando hablar de ellos, leo la revista, y busco a los autores que mencionan, y busco a los autores que mencionan estos que han sido mencionados. Ahí entró Deleuze, etc.” El escritor especifica que llega a García Vega y a Piglia a través de *Diáspora(s)*.

Lo interesante es que algunos de estos escritores, como el propio Lage, valoran sobre todo la empresa de *Diáspora(s)* y su revista en la medida en que desafían las interdicciones estatales sobre espacios de autonomía intelectual: “me parece lo más valioso de la década, la idea de complot que tenían, ‘vamos a hacer una revista, a reunirnos’.” Valoran además la literatura de *Diáspora(s)* por su alejamiento de las fórmulas comerciales y los rituales de la literatura cubana más visible: “el destino de ellos (son *diáspora* en verdad), es un poco también el destino de una literatura, que es minoritaria, que no circula en los grandes circuitos” (énfasis en original). Lage resume así el vínculo con el grupo: “Si yo tuviera que definir una especie de tribu de donde uno

proviene sería Diáspora(s).”

No obstante, de los textos de la Generación Cero, y de las revistas que ellos han promovido (especialmente *33 y 1/tercio* y *The Revolution Evening Post*), emerge un paradigma mediático, una semiosfera distinta a la de los escritores de Diáspora(s). Estas referencias remiten en Diáspora(s) a un paradigma básicamente letrado. En la Generación Cero se hace central el universo catódico de las series norteamericanas, los filmes de bajo coste, los bucles de la MTV, la imaginería HBO. Se podría argumentar que tales distancias se hacen evidentes si se las mira desde una inevitable diferencia epocal, marcada por un diferente *Zeitgeist* y por el cambio en cuanto al acceso a dispositivos de reproducción y de consumo de objetos culturales. Algo de eso es dado reconocer. Pero lo que no se hace tan obvio son las diferencias en cuanto a paradigmas literarios.

El catálogo de referencias culturales de Diáspora(s), el distribuido por medio de la revista y con el que dialogan las obras de los miembros del grupo, no está integrado en su generalidad por autores periféricos o marginales, sino por autores centrales en los repertorios canonizados de las literaturas norteamericana o centroeuropea o de la filosofía, como John Ashbery, Robert Creeley, Thomas Bernhard, Peter Sloterdijk, Joseph Brodsky, J. Derrida o T. W. Adorno, aunque es cierto que también aparecen autores menos centralizados como Ror Wolf o Daniil Jarms. Es cierto además que las escrituras literarias de todos ellos son disruptivas de diferentes maneras en sus respectivos contextos, como he mostrado en el capítulo anterior, y que autores como Lorenzo García Vega no ocupan un lugar canónico en el momento en que aparece en la revista. De cualquier manera, el “cosmopolitismo letrado” (Rojas, “Hacia”) de Diáspora(s) contrasta con el conjunto de referentes de la Generación Cero, más vinculado a la cultura popular y mediática, y a autores de géneros “menores”.

Dos de las revistas digitales hechas por miembros de la Generación Cero permiten apreciar

estos corpus de referencias. *33 y 1/tercio* (2005-2010), ideada por Raúl Flores, Lage y Elena V. Molina, es un ejercicio de canibalismo cultural, elaborado desde la precariedad del acceso a la información *online* y desde una lógica del azar (y del “bazar”) que sólo es aparente, pues si se leen bien sus páginas se puede advertir un proyecto de construcción referencial, bastante razonado a mi juicio, distinto a otros proyectos de sociabilidad anteriores. En sus 16 números se detectan nodos como la publicación de una serie abundante de ensayos sobre literatura norteamericana, pero sobre una zona de ésta alejada de la devoción de algunos narradores de promociones anteriores hacia el realismo. Abundan los ensayos sobre David Foster Wallace, Chuck Palaniuk, Jonathan Franzen, Bret Easton Ellis, Jonathan Lethem, y los textos de estos autores, más otros que son importantes para comprender los textos de la Generación Cero: Douglas Coupland o Ronald Sukenick, por ejemplo. En otra zona importante aparecen autores de ciencia ficción y ficción especulativa: Rudy Rucker (con un ensayo sobre el “transrealismo”), James P. Blaylock, Philip K. Dick, Paul de Filippo, J. G. Ballard, Carter Scholz, John Brunner y Stephen King. No hay que perder de vista que una zona importante de la narrativa de la Generación Cero se coloca en las coordenadas de la ciencia ficción o el *cyberpunk*, como los textos de Erick Mota (1975) o Michel Encinosa Fú (1974).<sup>94</sup>

La literatura latinoamericana que aparece aquí se aleja de la veneración al *boom* o al canon más reconocido; se publican autores como Álvaro Bisama (más alineado con una estética pop y *trash*, de serie Z); Heriberto Yépez o Rafa Saavedra. Encontramos una presencia importante de Juan Villoro y Ricardo Piglia (a través no tanto de textos de ficción como de ensayos sobre la escritura); de otros autores como Roberto Bolaño, Rodrigo Fresán o Alberto Fuguet, y de escrituras más rupturistas como las de Pedro Lemebel, César Aira o Néstor Perlongher. Aparece una serie

---

<sup>94</sup> Ver Toledano y Maguire (“El hombre lobo”; “Islands”) para análisis de textos de ciencia ficción y *cyberpunk* de algunos autores de la Generación Cero.

abundante de ensayos sobre las relaciones entre literatura y televisión, lo punk, la postmodernidad, las series de televisión, de autores como Eloy Fernández Porta o Vicente Luis Mora.

Se publicó poca literatura cubana en *33* y *1/tercio*, comparativamente hablando. Es importante tener en cuenta que para la mayoría de los miembros de la Generación Cero, Orígenes, el que fuera gran agonista de *Diáspora(s)*, no impulsa tomas de posición significativas. A los escritores de la Generación Cero no les concierne afirmar o negar el legado origenista. Significativamente, *33* y *1/tercio* republica algunos textos aparecidos antes en *Diáspora(s)* de Rolando Sánchez Mejías o de Lorenzo García Vega, junto a otros nuevos de estos mismos autores o de Carlos A. Aguilera, Rogelio Saunders, Ricardo A. Pérez y Antonio J. Ponte. Textos de Cabrera Infante y Calvert Casey aparecen en algunos números. En el número 11 de 2008 se publica un pequeño dossier sobre Paideia, con textos de Rafael Rojas, Ernesto Hernández Busto y Radamés Molina que habían aparecido antes en el dossier que *Cubista Magazine* dedicara a Paideia (no. 5, 2006), fuente de los textos que he analizado en el primer capítulo. Otros miembros de la Generación Cero publican también en *33* y *1/tercio*: Legna Rodríguez, Agnieszka Hernández, Jamila Medina; narradores “novísimos” como Daniel Díaz Mantilla y Ronaldo Menéndez.

Otras continuidades se establecen entre *Diáspora(s)* y la revista digital, pues en ésta también se publican autores que eran de interés para aquella, como Thomas Bernhard, Deleuze, Ror Wolf o el vanguardista ruso Daniil Jarms. Un grupo de ensayos de *33* y *1/tercio* pudiera haber sido publicado en *Diáspora(s)*, debido a su interés en la crítica a la entidad Estado o a que se centran en el lado oscuro de los regímenes comunistas: “El terrorismo de Estado” de Albert Camus; “El horrorismo de Estado” de Carlos Rehermann, o “La carta de Meyerhold” de Sergio Pitol.

La poca literatura cubana publicada en *33* y *1/tercio* no debería conducir a pensar que no se pueden establecer relaciones entre la Generación Cero y la tradición o el canon literarios

cubanos. Rojas (“Otras”) propone que esta generación parece dialogar con la tradición cubana “desde afinidades radicalmente electivas, que ya no responden a los patrones de sociabilidad letrada de *Diáspora(s)*, *Azoteas*, las antologías de los ‘novísimos’ y otros proyectos de aquella época.” Son bastante visibles los puentes entre las zonas paródicas y humorísticas o de juego con el lenguaje de Arenas y Cabrera Infante, y algunos textos de Pardo Lazo o Lage.

El “artificio capital” de las obras de la Generación Cero, dice Padilla (“El factor”), es “[v]ariar el pulso de una tradición. Disentir del *canon cubensis*” (119). El crítico concibe a estos autores como practicantes de la “desherencia;” cultivadores de “una suerte de orfandad literaria, de antigenealogía.” Es cierto que para ellos la mayoría de las veces “la tradición cubana resulta un yunque,” que “ya no se trata tanto de inscribirse ... en una tradición literaria, como de romper su sentido legitimador.” Es cierto también que leer a autores como Lage, Legna Rodríguez o Jamila Medina desde escrituras canónicas como las de Alejo Carpentier, Lezama Lima o Dulce María Loynaz, respectivamente, es un ejercicio que arroja dudosos resultados. No obstante, otros sectores del archivo literario cubano pueden ponerse a dialogar con los textos de la Generación Cero. Además de los mencionados Cabrera Infante o Arenas, están las escrituras de suicidas como Guillermo Rosales o Ángel Escobar; la obra peculiar e inasimilable de Miguel Collazo; autores de la literatura republicana irregularmente leídos en Cuba como Carlos Montenegro, Enrique Labrador Ruiz o Lino Novás Calvo, o un autor como Calvert Casey. A estas zonas se dirigen Lage, Pardo Lazo, Echevarría o Jamila Medina.

Por otro lado, Pardo Lazo, Lage y Echevarría elaboran del 2006 al 2008 *The Revolution Evening Post*,<sup>95</sup> un “ezine de escritura irregular,” como ellos le llamaron. La estrategia grupal de

---

<sup>95</sup> Los números o “episodios” de *The Revolution Evening Post* no seguían un orden cronológico; salieron en esta secuencia: 5-6-7-2-3-4-1-8 (Pardo Lazo, comunicación personal, 10 de junio de 2016). Éstos, como los de *33* y *1/tercio*, se distribuían por correo electrónico. Todos se encuentran actualmente dispersos por varios sitios web y blogs, como *Fogonero Emergente* o *Lunes de post-revolución*.

estos tres escritores, en buena medida los promotores de la Generación Cero en tanto formación discursiva, se reafirma y se hace mucho más perceptible aquí. Todos los números del *e-zine* son llamados “episodios”: figurados así como entregas de una serie de televisión (contrastemos estos “episodios” con el nombre de “documentos” que recibían los números de *Diáspora(s)*, y se observará el cambio de referencialidad de lo letrado a lo mediático, al que me referí antes). La primera página de cada número es una imagen de alguna revista de la industria norteamericana del entretenimiento (*Rolling Stone, Playboy, Esquire, Maxim*), intervenida con el nombre *The Revolution Evening Post*, que aparece con caracteres similares en color y forma a los de la revista que se interviene. En todas las portadas aparece este lema: “Hemos sido cordialmente invitados a formar parte de la literatura chilena en Cuba. Por supuesto, hemos aceptado. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así.” Este es un guiño al comienzo de *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño;<sup>96</sup> homenaje, parodia y toma de posición con respecto a Bolaño, como comenta Lazo,<sup>97</sup> “por lo que él puede representar en el futuro de la literatura hispanoamericana” (Pardo Lazo, Lazo y Echevarría 21).

La promesa de desterritorialización y deslocalización (objetivos a los que aluden en varias ocasiones en una entrevista del 2010 los tres involucrados), de una mayor fluidez no atada a los marcos de una literatura nacional, se encarna en el autor de *Los detectives...* “Formar parte de la literatura chilena en Cuba” es introducir extrañamiento y distancia en un espacio controlado por políticas editoriales institucionales que determinan los regímenes de circulación de textos culturales y las dinámicas de las revistas estatales; es “contaminar y diseminar maneras de escribir:

---

<sup>96</sup> “He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto, he aceptado. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así?” (Bolaño, parte I).

<sup>97</sup> Las citas que siguen corresponden a “Postrevolution...” (2010), entrevista dada por Pardo Lazo, Lazo y Echevarría, si no se indica otra cosa.

de ahí la politicidad de nuestro gesto,” dice Pardo Lazo (22). La frase, explica Lage (21), “habla de una deslocalización, de una mirada hacia fuera ... Mirar esas cosas que estábamos leyendo fuera del contexto cubano es hacer dentro de la literatura cubana una literatura que no lo sea tanto, que no forme parte de la tradición de adentro.” Una de las ideas rectoras es emular el espíritu de revistas de fuera de Cuba que no sólo publican textos sobre literatura, sino sobre cine, moda, televisión, con firmas de autores que tienen columnas frecuentes, personalizadas. Escribir *como si* se fuera uno de estos autores; como si no hubiera “nadie mirando para jugar al censor o a la curadoría según una línea editorial” (Pardo Lazo, 22).

Quedan así vinculadas *The Revolution Evening Post* y *Diáspora(s)*, a partir de esta política de diseminación de textos y autores; a partir de las intenciones de Pardo Lazo, Lage y Echevarría de hacer no tanto una revista como de construir y diseminar “un protocolo de escritura y de maneras de leer” (Pardo Lazo, 20); protocolos que “ayuden en la concepción de un nuevo sujeto lector que ya luego puede leer la literatura desde otros agenciamientos” (26). *The Revolution Evening Post* se asume como un proyecto para “evidenciar lo ilegibles que podemos llegar a ser, como si escribiéramos desde un esperanto en chino” (21), aunque ello suponga cargar conscientemente con esta marca de ilegibilidad y encontrar la no respuesta, tal como en su momento *Diáspora(s)*, la cual, según Pardo Lazo, “fue una reverenda patada en el estómago ... porque no hay humor ni ludicidad para leerla en nuestro campo literario, donde más que un lector literario, se trata casi de un lector de periódico, de órgano oficial” (24).

*Diáspora(s)* y *The Revolution Evening Post* se desmarcan en sus respectivas visualidades. El carácter impreso de la primera se contrapone al carácter digital de la segunda, el cual permitía experimentar con otra visualidad. En este aspecto, la intención para *The Revolution...* fue jugar con el *bad design*, romper la tradicional asociación entre texto literario e imagen de artista plástico o

diseñador en la misma página, que suele aparecer en las revistas literarias; construir una visualidad más cinética, más ligada a lo pop y lo *light* (Echevarría, 23).

En todos los “episodios” de *The Revolution...* aparecen textos de Lage, Pardo Lazo y Echevarría, lo cual evidencia una firme voluntad de hacer más fuerte su presencia, junto a la de otros pocos autores de la Generación Cero como Anisley Negrín o Raúl Flores. *Diáspora(s)* y *The Revolution Evening Post* también se distancian en sus respectivos repertorios. Lo que predomina en el *ezone* son autores latinoamericanos, casi ausentes en *Diáspora(s)*. Un primer grupo de autores cercanos a los miembros de la Generación Cero en cuanto a edad, algunos de los cuales ya habían sido publicados en *33* y *1/tercio*: los chilenos Rafael Gumucio (1970), Álvaro Bisama (1975) y Alejandro Zambra (1975); el argentino Gonzalo Garcés (1974); los peruanos Santiago Roncagliolo (1975) y Daniel Alarcón (1977); los mexicanos Heriberto Yépez (1974) y Rafael Lemus (1977). Otro segundo grupo también de latinoamericanos, como Bolaño, Rodrigo Fresán, Edmundo Paz Soldán, Mario Bellatin, Juan Villoro, Marcelo Figueras, Alberto Fuguet, Juan Forn, R. Piglia, y Fernando Iwasaki.

Comparativamente, como en *33* y *1/tercio* sigue siendo mínima la literatura cubana en *The Revolution...*: cada presencia nos está hablando de un interés puntual, de ciertas maneras de leer el archivo literario cubano, que tienen que ver con las relaciones entre la Generación Cero y la tradición literaria nacional a las que me referí antes. Cercanos en el tiempo, aparecen A. J. Ponte y Pedro Juan Gutiérrez. Autores republicanos como Miguel de Marcos y Carlos Montenegro conectan a los autores de Generación Cero con los de *Diáspora(s)* en cuanto a intereses y lecturas del archivo.

#### **4.4 Escenas de traducción. Cosmopolitismo y lecturas precarias del archivo global. Extrañamiento.**

En los siguientes apartados comentaré sin exhaustividad algunos textos narrativos de autores de la Generación Cero a partir de varios temas o problemas. Focalizaré ahora las que llamo escenas de traducción, además de la economía discursiva de estas narraciones, basada en la proliferación de relatos y en una experiencia cosmopolita de la escritura, así como la tematización de las lecturas precarias del archivo literario global. Atenderé brevemente la aparición en algunos cuentos de personajes “extranjeros”, los cuales permiten testear las dosis de extrañamiento que pueden alcanzar los escenarios “locales”. Propongo que estas instancias conforman una parte importante de la política literaria de los autores de la Generación Cero, dirigida al cuestionamiento de los paradigmas de representación y de recepción dominantes en la literatura cubana.

Un ejercicio de apropiación conceptual de algunas ideas de Emily Apter sobre la intraducibilidad sostiene mi análisis. Textos como los de Jorge E. Lage, Osdany Morales o Legna Rodríguez inscriben la posibilidad de su traducción cultural a partir de algunas alertas oblicuas sobre los riesgos de su “disponibilidad” a ser traducidos. Esta suerte de conciencia crítica se manifiesta en escenas sobre “lo no traducible” o en otras en las que se interroga el acto comunicativo y su traducción. Tales escrituras suponen un impedimento para instancias de captura como el mercado, el Estado y las instituciones culturales cubanas, acostumbradas a lidiar con cierto tipo de narrativas y de subjetividades políticas.

Los textos se dirigen contra la lógica clasificatoria que “empaqueta” la literatura escrita por cubanos como dispositivos transparentes sobre la realidad insular y que demanda representaciones de dinámicas identitarias. Es así que se vuelven *intraducibles* culturalmente desde esta lógica que trafica con “nationally and ethnically branded ‘differences’ that have been

niche-marketed as commercialized ‘identities’” (Apter 2). Son textos que rebajan el aura del excepcionalismo identitario de “lo cubano” e imaginan posibilidades de sustitución y de equivalencia cultural.

Esta literatura es improductiva como guía identitaria, como documento, como crónica o como suplemento de una ontología de lo cubano. Al lector que se acerque a estos textos le será difícil encontrar la suficiencia testimonial de otras narrativas previas (como, en sentido general, la de los “novísimos” en los años 90, comentadas antes) y de otras contemporáneas. Se colocan así en una deriva contraria a la de algunas obras clasificadas por Josefina Ludmer como “literatura postautónoma”. Además, se construyen a partir de una política de la opacidad, que tiene como efecto potencial bloquear (o diferir) la captura de dispositivos críticos o institucionales que esperan representaciones de dinámicas identitarias o narrativas transparentes sobre “lo cubano”.

Apter construye su libro *Against World Literature...* sobre el argumento de que “many recent efforts to revive World Literature rely on a translatability assumption” (3). Arguye que “[a]s a result, incommensurability and what has been called the Untranslatable are insufficiently built into the literary heuristic”. Todo el libro persigue, resumidamente, cortocircuitar “[the] reflexive endorsement of cultural equivalence and substitutability” (2), para colocar en su lugar múltiples variantes analíticas de “non-translation, mistranslation, incomparability and untranslatability” (4), y hacer valer “the right to the Untranslatable” (8). Quisiera dirigir la invocación que hace Apter de la intraducibilidad como “deflationary gesture,” no hacia “the expansionism and gargantuan scale of world-literary endeavors” (3), sino hacia la lógica clasificatoria a la que acabo de aludir. Una lógica que asume la literatura cubana como integrada por discursos que transparentan la realidad de la Isla y que espera de ella la provisión actualizada y supletoria de determinadas identidades (sociales, políticas, raciales).

Una de las variantes que más abundan en los textos de escritores como Lage o Morales es lo que llama Apter (9) una iteración de lo no traducible: el *lost in translation*. La pregunta es cómo leer esa inscripción. Propongo entenderla como el resto intraducible que concentra la resistencia a una recepción con ansias de transparencia y de simbolización identitaria. La apuesta se dirige a que se “pierdan” en la traducción cultural los anclajes de “lo cubano”, y a que esta pérdida sostenga la opacidad de los textos frente a expectativas reducidas, de manera que tal “fracaso” suponga una apertura hacia recepciones menos constreñidas. Según patrones preestablecidos de lectura (alimentados por una sobreabundancia de representaciones), estos textos podrían incluso parecer *glosolálicos* (Apter 10); podrían “hablar en lenguas”, porque juegan con esa posibilidad como forma de contención ante una traducción cultural expedita. Se sustraen así de una economía transaccional signada por los intercambios fluidos entre nichos de identidad nacional y por los beneficios entre las partes involucradas.

Creo que es conveniente redirigir el “counter-move” (3) de Apter, más que hacia el “derecho”, hacia el deseo por ser traducible y por ser beneficiado como escritor por esa otra visibilidad, asociada a la posibilidad de traducción. Por supuesto, esta posibilidad no debería asumirse acríticamente por parte de los escritores que comento. Pienso en la traducción en un sentido amplio, como traducción cultural, como ejercicio de mediación entre contextos de recepción. Los escritores cubanos que pretendan ser protagonistas de tales ejercicios deben lidiar con unas expectativas de recepción enquistadas. Los textos de Morales, Lage y Rodríguez, entre otros autores de la Generación Cero, cuestionan un ejemplo de “unreliable translation” (Apter 9) como el artículo de Jon Lee Anderson comentado antes, y pluralizan las hablas ficcionales de la literatura cubana.

Un cuento de Lage, “Lost in translation,” pone en escena de manera lúdica la disponibilidad

de ser “traducido” y el peso que suponen las demandas de entender lo que acontece alrededor, en virtud de una pertenencia identitaria presumida. El cuento comienza con esta afirmación: “He sido cordialmente invitado a investigar la muerte de Linus García” (Lage, “Lost”).<sup>98</sup> Porque creen que es mexicano como Linus García, unos *yakuzas* encargan al protagonista (que en realidad viene de La Habana) esclarecer la muerte de áquel. Linus García es hijo del mexicano Ulises Lima (transfiguración del Ulises Lima de *Los detectives salvajes*) y director de un comercial de la cerveza Suntory. Recordemos que en el filme *Lost in translation* (2003) de Sofia Coppola, el personaje de Bill Murray filmaba en Tokio el mismo comercial.

En el texto de Lage, el protagonista se enfrenta por todas partes al espectáculo delirante de la entrevista en televisión entre el conocido *showman* Matthew Minami hablando en japonés y el actor Bill Murray hablando en inglés; un encuentro que aparecía fugazmente en el filme de Coppola y que Lage reconstruye como una sucesión de *mistranslations*. El protagonista habanero había ido a Japón invitado por Linus García para cumplir con una cuota de representatividad y hacer un *performance* identitario en el comercial (él y dos alemanes eran “los extras de Occidente”, dicen los *yakuzas*). Finalmente, es incapaz de resolver el crimen, porque según él se trata de un suicidio; algo que los *yakuzas* se niegan a aceptar: “Y nosotros confiamos en que usted, por venir de tan lejos, por venir de donde sea que venga, iba a ser capaz de mirar más allá de una vulgar sobredosis con pastillas y de una simple publicidad de marca. Nos equivocamos.” El narrador-protagonista innombrado del cuento de Lage (que suele tener esta condición de innominado en la mayoría de los textos de este autor) es deficiente; falla ante las expectativas de decodificación que se le suponen por su extranjería y ajenidad.

En medio de todo el fracaso de traducciones en el entorno febril de “Lost in translation,”

---

<sup>98</sup> Otro eco del comienzo de *Los detectives salvajes* de Bolaño.

tiene lugar un encuentro en los pasillos del hotel donde se encuentra el protagonista que realiza, en su paradójica virtualidad literal, las ansias de extranjería de un modernista decimonónico cubano. Julián del Casal ha sido traducido al japonés; se ha establecido allí. Se ha reconvertido en un personaje de apariencia inclasificable (mezcla de andrógino-quiróptero-miembro de tribu urbana), pero aún se siente acosado por la mirada clasificatoria que insiste en individualizarlo y colocarlo en un nicho nacional. Este es un pasaje marcado por una mezcla de alucinación y parodia muy característica de toda la escritura de Lage:

Entonces entra el turista que yo estaba esperando ver.

Lo que no esperaba era reconocerlo tan fácilmente.

–Oye ... tú eres Julián del Casal.

–Dios mío –suspira él–. Ni que llevara un logotipo en medio de la frente.

Es perturbador. Es afeminado. Usa *eyeliner*. Tiene unas alas de murciélago que le impiden caminar. Tiene un aire emo. ...

–Eres Julián del Casal, qué le vas a hacer. Cualquiera que te vea va a decir: ese tipo es Julián del Casal.

–No me dan un respiro ...

–¿Qué estás haciendo aquí, Julián del Casal?

–Ahora soy detective privado. –Extrae del capote negro un tomito de sus poemas del siglo XIX traducidos al japonés–. No vendió mucho, pero he podido establecerme. Me fascina el tranvía rápido. El *shinkansen*.

Para otros personajes de los cuentos de Lage, la posibilidad de ser traducido al japonés se presenta como un evento de extranjería última y definitiva; la consecución de un plan de distanciamiento que hace reflexionar a los personajes escritores sobre las marcas de un discurso introducido como extrañamiento al interior de la propia escritura. Así ocurre para el narrador de “Las hermosas vísceras de Alicia en las paredes y en el techo” (incluido en *El color de la sangre diluida* [2007]), para quien “ver tus cuentos traducidos al japonés te pondría a pensar en el idioma que dibujas dentro de tu idioma” (Lage, *El color* 14). Estar descentrado, desorientado, sin coordenadas transparentes a partir de las cuales colocarse y ser colocado, se convierte así en un desiderátum que puede realizar Japón, visto como frontera de lo otro radical: “cómo podría no animarte un viaje a aquella isla que es un afuera total, la promesa de hoteles de neón y otras madrugadas con ataúdes y tristezas diferentes: el *lost in translation spirit*” (14).

El propio Lage reflexiona en una entrevista sobre las valencias que para él podrían tener las figuras o las escenas de la traducción en sus textos y sobre Japón como escenario de la exterioridad: “A lo mejor tiene que ver con la textura que uno quiere imprimirle a lo que escribe, o con la idea de la ‘mala escritura’, de volverse *ilegible*, pero siempre con la intención de hacerlo solo para determinados ojos, para hacerte cómplice de otros, los lectores que a ti te interesan. ... El *lost in translation* tiene que ver con Japón, lo he usado en varios textos como el ‘afuera’ más ‘afuera’, la lejanía” (Pardo Lazo, *et al.*, “Conversa”, énfasis en original).

“Perdido en la traducción (OVA),” un cuento de *Papyrus* (2012) de Osdany Morales, también se centra en este “espíritu” de descolocación. Un escritor se encuentra en Japón para presentar su libro traducido, no sólo al japonés, sino “a todos los idiomas” (163). Las siglas introducidas en el título del cuento (OVA) juegan con la posibilidad de designar a éste como un producto para un público específico, con unos circuitos de consumo al margen de lo más visible

(sin que sean marginales), pues OVA remite a “Original Video Animation”, los *anime* producidos para ser directamente consumidos en DVD y no en televisión o en cines (Macwilliams 84).

El escritor es atropellado por un taxista, Ryo San (aunque éste lo recoge después), “por ser extranjero y creer que en Japón todo es como un tema de anime medieval” (155-6). A pesar de la diferencia de idiomas, escritor y taxista logran “un tercer idioma para lograr la comunicación” (156); no primariamente el inglés, sino un territorio donde comparten “un catálogo de afinidades”: un *anime* que apasiona a los dos y la serie *Lost*. En realidad el taxista está interesado en contar su experiencia como actor en el filme de Sofia Coppola, *Lost in translation*: como el narrador del cuento homónimo de Lage, el taxista estaba destinado a ser un extra, en este caso oriental, en el filme de Coppola. Antes de este relato, el taxista alude a esta especie de *mise en abîme* traductológica que se produce cuando se intenta trasladar al japonés el título del filme, que “se anunció [en Japón] como *Perdidos sin razón*, aunque señaló que había cierto juego de palabras intraducible, pero cuyo resultado tampoco se adaptaba al sentido del filme, definitivamente perdido en la traducción” (159). El centro del relato de Ryo San es a su vez el del relato de Scarlett Johansson, que el taxista escuchó al finalizar la filmación de la escena en la que él hacía de extra (confiesa él que era casi el único que comprendía a la actriz, pues nadie la estaba escuchando ni comprendiendo el inglés): la referencia diferida de un monólogo en el que la actriz, melancólicamente, echa de menos la experiencia de la indistinción, de no ser percibida nunca, y la condena que la instala para siempre en el *performance* de la *celebrity*.

Por otro lado, *Carbono 14 (una novela de culto)* (2010) de Lage, nos presenta a una adolescente (Evelyn) que cae en la ciudad LH del planeta V, desde un planeta llamado Cuba, que ha explotado. Definida por Rachel Price como “a delirious mash-up of pulp genres such as fanfic,

detective fiction, video games, and manga” (*Planet / Cuba* 11),<sup>99</sup> la novela *Carbono 14...* es un objeto que testea los límites de su traducción cultural. Lage realiza una reduplicación que es también una metonimia perversa (La Habana [LH] *en lugar de* Cuba). Inscribe en la geografía de este universo unos significantes cargados de referencialidad pero al mismo tiempo substraídos de esa carga. En esta ciudad LH se filman “irreality shows;” hay “pandillas akrobáticas de skaterpunks,” “proyecciones 3D [en] las pasarelas y los supermercados” (*Carbono* 13; 79). Además, “El lugar llamado V no tiene localización” (70); “Cuba” es un planeta del que nadie ha oído hablar jamás (50), aunque al mismo tiempo una mujer lee un *Atlas geográfico-político* de ese lugar, y el personaje protagónico le dice: “Eres capaz de leer hasta un apócrifo que no tiene nada que ver con nada” (112).

La topografía de la ciudad LH está llena de lugares con nombres como “hospital Calixto García,” “Manzana de Gómez,” “10 de Octubre,” “Arroyo Naranjo,” “Tribuna Antimperialista” (lugares “reales” de La Habana “real”); alguien lee un periódico llamado *Granma*. A pesar del pretendido vaciamiento referencial de estos nombres en las coordenadas de la novela, ellos mantienen un innegable “fulgor” nominal. *Carbono 14...* explota juguetonamente el poder de señalamiento de esos nombres, vueltos casi iconos, pero quiere complejizar su invocación mediante el recurso de figuras paradójicas. Así cabe asumir a los “irrealitys”, unos objetos que filman continuamente a Evelyn, y que también pueden ser leídos como metarreferencias a toda la novela, en su señalización ambigua y perturbadora: “Los llamamos ‘irrealitys’. Están programados para grabarte. ... no exactamente para grabarte a ti, sino a partir de ti, para grabar lo que aparece cuando estás tú. Aquello que no eres tú pero que tú señalas como si fueran direcciones. Los irrealitys conectan, asocian” (24).

---

<sup>99</sup> Price enfoca la novela de Lage a partir de la simultaneidad de “planetary and local concerns” (11), que es uno de los temas centrales de su libro *Planet / Cuba*.

*Carbono 14...* es un texto que, como sostiene Price, “maintains an inescapably Cuban framework,” pero que quiere mostrarse como a “post-national, global contemporary fiction” (“Planet / Cuba”). La mayoría de los gestos contenidos en la novela manifiesta lo que Michael Löwy ha llamado “critical irrealism” (196): el recurso a códigos propios de géneros no realistas, con vistas a construir un discurso crítico de un estado de cosas existente. En cualquier caso, *Carbono 14...* no evita mostrar los dilemas que podría suponer el recurso implícito a este tipo de paradojas conceptuales. Una de las maneras de hacerlo es a través de escenas sobre lo traducible. Por ejemplo, Frank, el “buitre”-escritor, que escribe continuamente un libro llamado *Vultureffect* (el mismo título de un libro de minificciones de Lage), tiene como propósito principal “lograr hacerme intraducible, que cuando quieran traducirme a la lengua oficial de V no sepan cómo hacerlo, que se queden todos perdidos in translation.” A lo que le responde el protagonista, con un dejo de sorna y de pragmatismo: “Allá nadie va a querer traducirte Frank. Por lo menos en un buen tiempo” (*Carbono* 132).

A partir de este deseo del buitre-escritor de *Carbono 14...* y de la afirmación del protagonista, que le rebaja su aura heroica, quisiera proponer lo siguiente con respecto a los textos que comento. El Estado y las instituciones culturales cubanas han adaptado sus mecanismos de legitimación a “narrativas de guerra” y a subjetividades políticas que son aceptadas o no según su respeto de ciertas interdicciones ideológicas. Algunos discursos de autores de la Generación Cero se vuelven intraducibles para una lógica institucional que espera narrativas “partisanas” para distribuir las en una escala de permisividad. Tales discursos complican una asunción expedita de su carácter político según una lógica schmittiana de amigo vs. enemigo, o de acuerdo a la expectativa según la cual ellos debieran proveer alternativas emancipatorias.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Ver con respecto a esto último, la conversación entre Jacqueline Loss y la traductora Kristin Dykstra, en la que la segunda alude a las expectativas que se suelen tener frente a la literatura cubana y a la rapidez con

El hecho de que los textos que comento sean publicados en editoriales de la Isla no contradice su intraducibilidad según una lógica institucional. Con ello me refiero a la atracción de algunos críticos hacia fragmentos muy localizados en esos textos donde se despliegan discusiones sobre el tópico de las generaciones literarias. Es hacia esos fragmentos sobre la “generación” a donde se dirigen críticos como Edel Morales o Atilio Caballero, quienes eluden o no subrayan suficientemente la clave paródica que moldea tales momentos. Los dos críticos se concentran en uno de los textos que pertenece a *Papyrus* de Morales, “El Club de la pelea” (131-41): un ejercicio de ventrilocuismo que “usurpa” el lugar del crítico y despliega un ajuste de cuentas con algunos escritores jóvenes, quienes aparecen aquí con nombres distintos a sus nombres reales, como parte de un juego con las identidades. En *La autopista: The Movie* (2014), novela de Lage, también aparece este gesto paródico, mediante el que se enumeran “rasgos” de cierta “narrativa cubana” (150-1). Tales momentos configuran una especie de “didáctica” metaliteraria que apunta, aún cuando se enuncia desde la ironía y la ambigüedad de lo paródico, hacia la “alfabetización” crítica de receptores no acostumbrados a las nuevas derivas de estas escrituras.

Con la atención al tema de la generación, se dejan de lado una serie de cuestiones centrales que integran la política literaria del libro de Morales. *Papyrus* se abre con un largo catálogo de no-lugares. Es al mismo tiempo un recuento frío (con la frialdad de las listas nominales) y un inventario melancólico, que enfoca los espacios transitorios, los objetos desechables y las cosas con una finalidad “dudosa”, “ineficaz”. Los cuentos de *Papyrus* quedan engarzados entre sí por otros textos que relatan el recorrido de un personaje por siete bibliotecas a través del mundo, en las cuales él debe dejar como depósito un libro escrito. Estos “libros” serán los cuentos que leeremos a lo largo de todo *Papyrus*. Montevideo, Múnich, San Petersburgo, Alejandría, Bombay,

---

que se suele colocar sus discursos en el espectro ideológico (Loss, “Jacqueline Loss introduces”).

Wellington, son las ciudades de las bibliotecas, y la Toscana, Adjani, Río de Janeiro, Tokio, entre otras, las ciudades / regiones donde transcurren los cuentos. Ninguna ruta preestablecida permite adelantar cuáles serán los próximos escenarios; ellos aparecen y desaparecen con la misma fugacidad y carácter imprevisible con que se generan todas las historias diseminadas en *Papyrus*.

Este es un libro amigable: construye un entorno atractivo para el lector a partir de esa propagación de historias. Activa el deseo de leer / escuchar más relatos, por eso está pensado para lectores proclives a experimentar como placer la sucesión inacabada de esos relatos y la concatenación de sucesos sin una lógica evidente. No obstante, *Papyrus* no se agota en este placer y esta diseminación. En su trama está inscrita una política de la literatura que aspira a suturar “un archivo agujereado por balas” (Morales 101). Es decir, una política que mediante esa multiplicación de relatos desea revertir esta frase al parecer inapelable: “me respondió que el centro era inmóvil, pero minúsculo. Que era algo contra lo que no puedes luchar porque es un hecho que involucra mucha producción, y es interminable.”

En tal sentido, Morales ha escrito un libro que potencialmente engrosaría los anaqueles de la World Literature. *Papyrus* confluye con la “World Literature’s deprovincialization of the canon” y su “endorsement of cultural equivalence and substitutability” (Apter 2). En la superficie de este libro de cuentos quizá haya tantas ciudades como en las guías Lonely Planet. Su protagonista atraviesa espacios como un cosmopolita “detached, de-situated and disembodied” (Molz 2). Sin embargo, su política literaria va más allá de la complacencia universalista de la World Literature.

Cualquier situación es propicia para que los personajes generen relatos, la mayoría de ellos inacabados. Como ocurre en un momento del libro (123-9), en el que las jugadas en una partida de cartas se convierten en narraciones de historias sobre escritores que quieren desaparecer de la vida pública, o sobre potenciales escritores que desaparecen por fuerzas ajenas a ellos. El placer de

construir estos relatos y de diseminarlos dicta el ritmo y la frecuencia de su aparición. Es difícil instrumentalizarlos para otros propósitos que no sean llenar un vacío con su proliferación o diferir el final del placer de contar. Esto que en *Papyrus* es nombrado como “la ficción automática” (101), es una energía “inútil” para fines de representación utilitarista o para satisfacer ansiedades de documentación. Se privilegia así otra economía discursiva, que quiere atentar contra la improductividad de las funciones predestinadas (a la que se alude también en el libro [98]), y se introducen reflexiones sobre tal economía: “si un evento no se inscribe en una narración que lo sostenga, ¿deja de ser un acontecimiento de interés y es lavado en su propia distancia del canon narrativo?” (78).

La sobreproducción de relatos en *Papyrus*, unida a la proliferación de escenarios y lugares que impide identificar un centro a partir del cual ellos se generan, puede entenderse como una experiencia cosmopolita de la escritura. Lo que llama Jennie Germann Molz “an embodied way of being in and moving through the world” (2) o unas “embedded ... ‘actually existing’ forms of cosmopolitanism” (18), es decir, una experiencia cosmopolita del cuerpo, es sustituida o sublimada por una experiencia cosmopolita de la escritura. La multiplicación de los relatos al interior de textos como el de Morales satura o rellena el espacio vacío o precario de una posible experiencia cosmopolita del cuerpo (del autor, del productor). De tal manera, el cosmopolitismo es aquí un “discourse that emerges from or is embedded in the writing” (Loss, *Cosmopolitanisms* 8). El personaje que atraviesa todas las historias de *Papyrus* es de alguna manera, la encarnación de una “cosmopolitan figure: a mobile, detached *flâneur* who delights in encounter with difference, displays a willingness to risk and a stance of openness toward other cultures but is always passing through” (Molz 5).

Lo que podría verse como una experiencia cosmopolita de la lectura, pero pensada (y

agonizada) desde su imposibilidad, se pone en escena en “15,000 latas de atún y no tenemos cómo abrirlas,” uno de los cuentos de *El color de la sangre diluida* de Lage. El texto adelanta un escenario en el que se han dejado de imprimir libros en Cuba (sólo son virtuales); una situación debida, se nos dice, a un “éxodo masivo de autores” (43). El protagonista se alía a una bloguera y editora de *e-books*. Ella, junto a dos mellizos incestuosos (A y B), venden a la Embajada argentina unas cajas que contienen “piezas”, con las que teóricamente se puede armar cualquier cosa que se desee. Como ganancia de este tráfico, los mellizos acumulan innumerables cheques por “derechos de autor” (55) que no se pueden cobrar, porque según ellos llamaría la atención sobre el contrabando.

En un momento del cuento, el protagonista enuncia otra imposibilidad a la que se refiere “15,000 latas de atún...”: “¿Cuándo habríamos tocado esos libros de los que todos hablan y que hace 5, 10, 20 años pasaron por las manos del resto del mundo? ¿Dónde están los libros de tus contemporáneos, todo lo que se está escribiendo ahora mismo fuera de aquí? El verdadero sistema editorial nos queda lejos, y nos queda grande” (44). Frente a Internet, el protagonista hurga en los catálogos de Alfaguara, Anagrama, Siruela, Monte Ávila... “Todos esos libros pasándome por delante ... Pero sólo tenía delante la pantalla del monitor. Y no tenía dónde encontrarlos ... [ni] cómo leerlos ... Toda esa literatura publicada en otro lugar seguiría siendo literatura-pantalla, literatura-lejos” (56). De esta manera, el protagonista del cuento de Lage encarna no deseadamente, y desde una dimensión distópica, al lector comparatista de la literatura mundial concebido por Franco Moretti, quien realiza una “lectura distante” para desarrollar conceptos, “without a single direct textual reading” (57), y quien delega ese trabajo en los especialistas nacionales y regionales.

En numerosas ocasiones, los escritores cubanos radicados en la Isla (no solo los de la

Generación Cero), han hablado en entrevistas o artículos sobre la precariedad en el acceso al archivo literario contemporáneo publicado globalmente. Tal precariedad genera determinados “métodos” de lectura, como las focalizaciones “exageradas” y ansiosas para construir fragmentariamente las poéticas individuales; la intermitencia anómala del consumo cultural, y la conjunción de unos vacíos formativos y una sed de lectura (Pardo Lazo, *et al.*, “Conversa”). Además, todo ello ayuda a perfilar una sociabilidad del consumo literario, practicada por los propios escritores (y por el público en general), permeada por el tráfico de libros y autores al margen de lo institucional y de lo publicado estatalmente (comentarios sobre esta sociabilidad pueden encontrarse en los discursos de varias generaciones de escritores, sobre todo desde los años 90 hasta acá).

De manera que en el escenario distópico de “15,000 latas de atún...” de Lage se anudan dos límites: el no acceso a las redes del mercado global por donde circula el capital, y el vacío que se interpone entre el deseo de conocimiento y el alejamiento de lo que se publica en esos circuitos. Tales encrucijadas han sido comentadas por Rojas en *El estante vacío...* con respecto al campo intelectual cubano, “al margen del mercado editorial iberoamericano” (9), y marcado por “la determinación ideológica de un Estado editor” (12), además de por el hecho de que las editoriales de lengua castellana no vendan allí sus libros. Habría que referirse además a otras características del sistema editorial cubano, para aquilatar mejor lo que se pone en juego mediante la fabulación del cuento de Lage.

Hablo del predominio de las formas genéricas cuento y novela corta en lo publicado (debido a la cantidad de páginas que debe tener un libro para ser impreso y a la preferencia dada a esas formas por los concursos, que compensan monetariamente). Me refiero a la ausencia de lógica de mercado en los tirajes, pues por regla general se imprime la misma cantidad de ejemplares de

un autor novel que de un consagrado, y la garantía de reimpresión de un libro con éxito de ventas es muy inusual, lo que esfuma la posibilidad de hablar de un “catálogo” editorial. Los libros publicados en Cuba no se suelen encontrar en los sitios digitales de venta como Amazon o similares. Por fortuna un grupo de editoriales fuera de Cuba ha venido publicando los libros de los autores de la Generación Cero.

Para imaginar el corrimiento de esos límites a los que acabo de referirme, en cuanto al acceso y la circulación de bienes simbólicos, algunos textos fantasean con la intervención de personajes extranjeros en escenarios nacionales. En estas narrativas, tales personajes funcionan como prueba de las dosis de extrañamiento que pueden alcanzar esos escenarios. De manera que las dinámicas presentadas están muy lejos de las escenas festinadas que desde hace un tiempo han rodeado la aparición en La Habana de algunas celebridades, como Beyoncé y su esposo Jay Z en aniversario de boda (en 2013); Paris Hilton y Naomi Campbell, en una cena de gala que cerró el Festival Internacional del Habano, tomándose *selfies* con Fidel Castro Díaz-Balart (en febrero de 2015); o unos años antes, en 2001, “[the] period-perfect ‘royal’ wedding” de Rufus Arnold Alexis Keppel, que incluía “children as flower bearers stroked by the Earl or girls running after the carriage” (Dopico).<sup>101</sup>

En los textos a los que me refiero no hay autóctonos sedientos de “contacto” con sujetos en verdad inalcanzables en virtud de su aura mediática, ni grupos locales de teatro infantil en representaciones privadas para los visitantes.<sup>102</sup> En el cuento “*Pure fiction days*” de Lage

---

<sup>101</sup> Ana Dopico disecciona muy agudamente en “Socialite Revolution: Dynasties, Aristocratic Touches, and Surrogate Royalty in Havana” las diferentes modulaciones de las visitas de estas celebridades; “the return / victory lap of Cuba’s old and new aristocratic ‘dueños’ ... [and] the fantasies and traces they leave behind.”

<sup>102</sup> Durante la visita de Beyoncé y Jay Z a La Habana, el grupo de teatro La Colmenita, integrado por niños, actuó sólo para ellos: “‘Fue un espectáculo impresionante’, aseguró escuetamente Jay-Z a Prensa Latina ya

(perteneciente a *El color de la sangre diluida*), Stephen King visita La Habana con desidia, casi por azar, para un encuentro de narrativa fantástica que quiere organizar el protagonista, pero para el que no encuentra apoyo institucional. Sólo sus amigos marginales lo acompañarán, y para rellenar el personal, un grupo de enfermos psiquiátricos que escenifican delirantes *tableaux vivants*; es decir, que quiebran las convenciones de lo que Guillermina de Ferrari ha llamado, siguiendo a Kevin Power, una “curated culture” (183-90), en su análisis de la producción y circulación del arte y la literatura cubanos en los años 90.

En otro cuento de Lage, “Yo también fui deleuziano,” Gilles Deleuze se aparece en la ciudad como un fantasma, y el protagonista aprovecha para satirizar la recepción del postestructuralismo por parte de escritores nacionales. Este es el particular “homenaje” de Lage a Diáspora(s): “Gilles había estado leyendo, hoja por hoja, mis desarmados ejemplares de *Diáspora(s)*, la revista literaria de un grupito de poetas que se fueron a otra parte. Lejos. ¿Cuál es la fijación de estos muchachos con China y los chinos? ¿Tú entiendes lo que quieren decir? Y fue poco lo que hablamos de literatura menor, máquinas a la moda, post-estructuralismo de autoayuda. Yo sólo podía pensar en Michel ...” (144-5). En “Pensar todo el tiempo en Lorenzo García Vega,” también de Lage, Natalie Portman se va a La Habana como cajera de supermercado, mientras un personaje busca en “Playa Albina” a García Vega, pero encuentra “otro LGV” (198), lo que ironiza las carencias en cuanto al acceso a una parte importante del archivo literario cubano que no circula en la Isla (ambos cuentos se encuentran en *El color...*).

Volverse opacos para los dispositivos de captura activos según lógicas identitarias y según demandas de transparencia sobre “lo cubano” es uno de los ejes de la política literaria de estos textos. No deberíamos apresurarnos a censurar (ni a alabar acriticamente) las inscripciones

---

de salida, para continuar con esta visita privada con la cual ambos celebran su quinto aniversario de matrimonio” (“Beyoncé y Jay Z”). Pululan por internet las fotos de la visita de la pareja (ver Makarechi).

figurativas en la narrativa de la Generación Cero de lo que Mariano Siskind ha llamado “deseo de mundo.” Una censura automática llevaría a ver las posibilidades imaginadas de equivalencia cultural y de sustitución como un sucumbir a la indiferencia del flujo global o como proyectos de indistinción y desposesión negativas. Un entendimiento relacional es más productivo. Las escenas y los deseos que he comentado se proyectan contra un fondo saturado de adjudicaciones identitarias y una escucha domesticada que quieren ser, al menos, interrogados y puestos en suspenso.

#### **4.5 Narraciones frías. Sentidos disminuidos: insuficiencia testimonial y desautorización.**

Algunos textos de autores de la Generación Cero se centran en personajes con sentidos dañados o disminuidos, cuya capacidad de captación de “la realidad” está lejos de la suficiencia del cronista o del testigo como figuras que encarnan el mandato de representación testimonial que frecuentemente asume la literatura cubana. Entiendo la focalización en ese tipo de personajes como un intento por desplazar o al menos cuestionar esa capacidad testimonial y los caracteres que la sostienen; un intento por desactivar la deuda con “lo real” y las capacidades de testificación que se le presuponen a la literatura cubana en su conjunto. El desplazamiento se lleva a cabo también a través de la multiplicación de entornos alucinatorios y paisajes mentales, espejismos con la fragilidad de las visiones momentáneas, cuyo registro o permanencia se vuelve tarea difícil. La contingencia de estas alucinaciones y paisajes, su gramática difusa, difiere su fijación como representaciones “autorizadas” de un estado de cosas nacional o de subjetividades sociales.

Así, los personajes de algunas narrativas de la Generación Cero se desautorizan a sí mismos como fuentes “fiables” de donde extraer información “fidedigna” de dinámicas sociales. Una de las formas de esta desautorización se localiza en los ejercicios combinatorios y variacionistas que

convierten los textos en mecanismos vaciados aparentemente de responsabilidad, cuyas derivas tienen que ver mucho más con una lógica alucinatoria, con el *nonsense*, con las obsesiones de los discursos incontrolables, que con una narración eficiente del estado de cosas de un territorio. Entiendo estas repeticiones y serialidades como signos de antiexcepcionalismo, como manifestaciones de una perseguida equivalencia cultural y como deseo de diferir el origen.

Las narraciones de Legna Rodríguez abundan en estrategias como las descritas. Sus narradoras, frecuentemente mujeres e innostradas, y sus personajes, aparecen sin espesor psicológico y practican una serie de sustracciones que dificultan la identificación empática del lector, porque ellos rehúyen las modulaciones patéticas, prefieren las formas no personales del verbo como los infinitivos. Así ocurre en “Lee matiné,”<sup>103</sup> en el que una mujer enuncia una serie de actividades a realizar por cada mes del año, sobre las que nunca sabremos su cumplimiento. Algunos de estos desiderátums hablan de la huida de lo afectivo: “Disipar los recuerdos. Sustraer las memorias afectivas. Sustraerme” (17). Otros se refieren a un querer saber lo que motiva las acciones. La dificultad de conocer estos motivos, y el vacío que aparece en el lugar de éstos, es marca frecuente de los personajes de Rodríguez, quienes no parecen cumplir ninguna función predeterminada ni responder a programaciones identitarias preestablecidas, lo cual da pie a desarrollos excesivos (“hipertrofia”) de repeticiones, combinaciones y de sustracciones mismas:

Tener lo que me motiva en la punta de la lengua.

Cómo se llama ... Escupirlo. Vomitarlo.

Gritarlo a los cuatro vientos.

Pero no está. Y por eso esta racha de hipertrofia. Esta ola de mal gusto. Este padecer. Sin ton ni son. (23)

---

<sup>103</sup> Todos los textos de Rodríguez comentados en este apartado pertenecen al libro *¿Qué te sucede, belleza?* (2011), si no se indica otra cosa.

Se abortan las realizaciones felices de una subjetividad que podamos atrapar plenamente. El acto de escribir aparece también tematizado como acto abortado e interrumpido en algunos textos de Rodríguez, como “La planificación.” La escritura de sus cuentos asume en muchas ocasiones el tono de un informe, en el que se han enfriado las tramas, relatadas desde un distanciamiento sin *pathos* (incluso, o más llamativamente, cuando lo que se relata son encuentros sexuales, como en “Él es mi pastor y todo me faltará” [26-33]). Esta podría ser la escritura “mediocre” a la que se alude en una de las secciones llamadas “Esta parte no se lee,” las cuales aparecen al final de todos los cuentos de *¿Qué te sucede, belleza?*: codas donde se parodian las poéticas graves y los gestos metaliterarios que se toman demasiado en serio a sí mismos; codas que se desautorizan a sí mismas como algo desechable en lo que no vale la pena detenerse: “Hay una intensidad en la escritura mediocre que ninguna otra escritura podría superar. La intensidad de las cosas que necesitan alcanzar su plenitud. Por eso lo escribí, porque necesitaba alcanzar la (mi) plenitud. Solo cuando el libro estuvo terminado, supe que no había alcanzado nada” (43).

Rodríguez coloca en el centro de varios de sus cuentos los rigores que provoca el deseo de los personajes de relatar eventos y de relatarse a sí mismos, de ofrecer perfiles suyos transparentes. Qué hacer entonces cuando la anonimía y la medianía son las marcas de estos sujetos y los eventos de los que participan parecen igualmente medianos e intrascendentes. Lo que resta es relatar estas sustracciones e *impasses* en su exposición reflexiva, sin desarrollo ulterior que los redima de su condición de puntos muertos, vistos así según una economía utilitarista de los acontecimientos narrativos. La opción es contrarrestar los imperativos del realismo o de esta economía narrativa utilitarista con esos puntos muertos. Así ocurre en el cuento “Sé feliz,” un mandato neutralizado con exposiciones de retracciones de la vida útil; de actos con su propia lógica interna y su aparente

falta de conflicto:

Una historia sobre mí.

Me gustaría que en estas páginas solo tuvieran lugar hechos relacionados conmigo.

Y ni siquiera diré lo que hago porque no hago nada. No me dedico a nada.

Solo de vez en cuando y una vez cada dos horas descargo la taza sanitaria. Es necesario que vea cómo la mierda va yéndose. ...

A esto, en síntesis, me dedico.

Y sé que tiene conflicto. No lo parece, pero lo tiene. (55)

Sin transición, igualándolo en su intrascendencia a este acto de descargar la taza sanitaria, el personaje alude a otro evento: “Hace poco presencié el suicidio de un ser querido.” De inmediato, declara la inconveniencia de su posible aparición en lo que cuenta: “No me gustaría que en estas páginas tuviera lugar este hecho.” Sustraerlo y al mismo tiempo contarlos es la encomienda que se autoimpone el personaje; es decir, contar el evento extirpándole lo patético y suturando las brechas emocionales que propicien actos de identificación empática. Contar el evento injertándole incluso dudas y extrañezas sobre la naturaleza de lo acontecido, porque el “ser querido” al que se alude podría ser un objeto, un animal, o un humano en última instancia: “Sin mis seres queridos yo no pudiera dar ni un paso. Mi secadora de pelo, por ejemplo” (58); “Los seres queridos son un problema. Mis perros, por ejemplo” (59).

Huir de la anfibología propia de “lo humano”, y relatarse fríamente, a través de lógicas rígidas (aun cuando estas lógicas se estructuran sobre el *nonsense*, el delirio y los paisajes mentales): eso quieren algunos personajes de Rodríguez, como el de “Sé feliz”:

De los valores humanos escribiré luego.

¿Luego cuándo?

No me concibo con valores humanos. No me concibo con nada que pueda resultar anfibológico. Mis seres queridos, en contraste con mi falta de valores, están llenos de valores humanos. Un verdadero proceso de ebullición. (57)

Al final, el suicidio queda relatado según esta lógica sustractiva de la desconexión emocional que va acompañada, como contrapeso, de un enmarcado absurdo, el cual cortocircuita el evento al que se le presupone un impacto emotivo con otro evento “irreal” (por demás naturalizado en su exposición):

Mi ser querido tendido en el suelo. ... Las dos manos de mi ser querido apretando el cuchillo con fuerza, clavándolo en su delgado tórax. Y la prótesis de su boca diciendo: ¡no me lo saquen, no me lo saquen!

Entonces bajé los ojos porque la tierra se abrió.

Es una costumbre de la tierra.

Abrirse.

La estúpida tierra se abrió y para colmo quería tragarme mientras los perros lamían alrededor de mi ser querido. ...

Y una prótesis diciendo: ¡no me lo saquen, no me lo saquen!

Yo diría que pensé en sacarle el cuchillo de su tórax, pero la tierra se abrió. (61-2)

Un recuento de sueños sostiene la trama del cuento “Corazón de perra,” en el que la narradora habla sobre su madre principalmente a través de la proliferación de relatos oníricos sin un fin transparente. Estos paisajes mentales comprometen la “veracidad” de lo narrado y sobre todo

alejan la posibilidad de conocer los pormenores de lo sucedido: la madre es ingresada en un hospital, los motivos no quedan claros. El delirio desplaza los datos que podrían clarificar estos pormenores; es decir, la deixis queda subsumida en la lógica onírica. Lo acontecido se expone como problema, porque lo es en realidad para la narradora y para los lectores, al estar imbricado con esa lógica, muchas veces sin solución de continuidad entre la reflexión metadiscursiva y lo onírico mismo:

Lo ocurrido nunca es lo ocurrido pero tal vez podamos probarlo de alguna manera. Alguna rara manera. Entonces lo ocurrido se convierte en algo que ya pasó y no pasa nada. Aquí no pasa absolutamente nada. A eso sumésele la barra de colores y la leyenda por símbolos, y como si fuera poco léase la historia entre líneas creyendo que así encontraremos lo cierto, porque lo cierto está en la profundidad. Y la tranquilidad es la profundidad. Podría ser un aro de fuego. En vez de leones el domador usa perras ... (74)

Los textos de Rodríguez “Hambre y sueño,” “Adiós felicidad” y “Tu vida sin mí” se construyen como ejercicios combinatorios cuyas reglas internas van cambiando. En el primer cuento, el mecanismo generativo se basa en que la última palabra de un párrafo aparezca como primera en el siguiente, de manera que se crea una causalidad no subordinada a la economía racional de los eventos narrativos, sino a ese mecanismo:

De cómo me descogoto pegando un brinco en la cama por soñar que la olla explota sobre los pollos criollos.

Los pollos criollos son de un amigo que me los dejó cuidando antes de irse para París detrás de unas nalgas cóncavas con orgasmos caudalosos como el río Sena.

Sena se llama un pollo y también el otro porque así es más fácil llamarlos, aunque un pollo

es macho y el otro es hembra.

¡Es hembra!, ¡es hembra!, gritó mamá cuando yo nací ... (80)

En “Adiós felicidad” (88-92) las dimensiones de la temporalidad quedan subsumidas en un “Hoy” que se repite a lo largo de todo el cuento, especie de Aleph borgeano regido por un presentismo despótico en el que cabe todo. En un momento de “Tu vida sin mí” es el estar lo que se somete al variacionismo, lo cual instaaura un devenir que no permite aprehender de una vez la lógica situacional del personaje, atravesada también por lo absurdo y lo delirante:

Adivina dónde estoy.

Estoy en el quinto infierno. Cuidando viejos, limpiando pisos ...

Adivina dónde estoy.

Estoy en un pantano. Las algas y los nenúfares son lo que más disfruto del pantano, sin contar los peces muertos, que son mi desayuno. ...

Adivina dónde estoy.

Estoy entre la espada y la pared. El mango de la espada cuesta un millón de dólares, y la hoja de la espada cuesta un millón de dólares más, pero no soy yo quien la empuña. ... (94)

Como en varias ocasiones en los textos de Rodríguez, la narradora se desautoriza, declarando insuficientes sus capacidades de intelección y por consiguiente precarizando todo el discurso que leemos: “Es lo que creo: llegar al límite que nosotros llegamos significa un triunfo hasta para los más activos. ... Yo no sé ni de lo que estoy hablando. No sé ni dónde estoy parada. No entiendo de la media, la mitad” (93).

Un personaje innominado en uno de los microcuentos de *Vultureffect* (2011) de Jorge E.

Lage rehúye la provisión de información que le demandan unos turistas, y con ello se desautoriza a sí mismo como fuente testimonial. En “Orientación” se concentra una encrucijada a la que, de alguna u otra forma, la mayoría de los escritores cubanos (de los creadores, en general) se han enfrentado. Esa encrucijada está marcada por unas solicitudes de representación, que se originan desde múltiples instancias, y por las respuestas que se da a estas peticiones. Está signada, además, por unas responsabilidades que se le suponen a esos discursos (testificación, claves sobre lo real cubano, suplemento informativo por causa de determinadas carencias), y por una inflación simbólica que se ha originado al satisfacer estos requerimientos. El sujeto del texto de Lage se sustrae de esa “orientación” que se le exige y opta por callar. El microcuento es la exposición de este substraerse: “Los turistas despliegan ante mí un mapa de la ciudad: *Please, where we are now?* Yo miro alrededor ... se hallan próximos varios espacios arbóreos ... por donde se mueven masturbadores, adictos, locos, gente sin mapa, gente que se perdió hace mucho tiempo. (Esto sucedió hace mucho tiempo pero los turistas siguen mirándome, y yo todavía permanezco callado.)” (63).

Asimismo, el protagonista del cuento “Yo también fui deleuziano” de Lage se niega a encarnar un papel oracular sobre el futuro de su país: “Una anciana, repartidora de folletos turísticos bajo unas falsas palmeras, me pregunta qué va a suceder, qué será de nosotros. Me aburro. ¿Sobre el futuro, a mí? Nada, le contesto antes de escapar. Nunca ha pasado nada. Discúlpeme, yo no soy un escritor” (*El color* 139). De alguna manera, la mayoría de los libros de Lage, especialmente *Carbono 14...* (2010), que he comentado antes, *La autopista: The Movie* (2014) y *Archivo* (2015), modulan esta negación de lo oracular, pues tratan de una “Cuba” futura, extrañamente distópica, a la que el narrador aplica una operación de sustracción y de borrado, de manera que satura este lugar con una sobreproducción de relatos desde el delirio y la mixtura de

géneros *pulp*.

En el mismo cuento, “Yo también...,” otro pasaje combina la desautorización de quien narra, su imposibilidad para poner en claro lo que observa, y la proliferación en cambio de visiones alucinatorias que ponen en crisis el régimen de representación realista: “Subo a la azotea y desde allí observo el flujo: el increíble dictado de imágenes en que se ha convertido la ciudad, palabras que por supuesto no soy capaz de transcribir” (*El color* 145). Es una ciudad hipervinculada, cuyas incesantes transformaciones bloquean los reportes documentales, y cuyo devenir impide también la lamentación habitual por la ruina física y la decadencia moral, propia de tanta literatura cubana durante y después del Periodo Especial:

Más allá está creciendo una Muralla enorme ...

Y más dragones de colores.

Y aparecen, cómo no, nuevos hipervínculos.

Ya nada está en un solo lugar ni es una sola cosa.

Ya nada está y ya nada es tan sencillo como decir que todo lo sólido se desvanece en el aire.

Veo cables que se convierten en ramas heladas que gotean cuernos de rinoceronte.

Veo desaparecer un helicóptero y aparecer un hombre con guitarra en lugar de cabeza.

(145-6)

En *Vultureffect*, del propio Lage, se multiplican los textos centrados en los daños en la sensorialidad. Los mecanismos regulatorios de la percepción de la “realidad” están afectados; no cabe esperar la deseada transparencia de los informes sobre esa realidad ni la presunta fidelidad de los testimonios sobre ella. En todo caso, si se ofrece un texto similar a un informe, éste será “sobre

la posibilidad de que una parte importante de la simulación objetiva sea realizada por el hemisferio derecho del cerebro,” sobre “diversos tipos de afasias.” La separación quirúrgica de los hemisferios cerebrales termina afectando la propia voz neutra e informativa del texto, que se interrumpe bruscamente, y así finaliza. Lenguaje, percepción y escritura están más allá de cualquier metafísica literaria o artística; la violencia del fallo orgánico los determina: “Las experiencias de los sujetos cuyos hemisferios cerebrales han sido quirúrgicamente separ” (“Hemisferios”) (80).

Otro personaje en otro minicuento de *Vultureffect* se conecta a Internet, a un sitio web de áreas cerebrales, hace clic en una sección de áreas dañadas, y entra “al foro de daños en control de la visión” (81). El chat le devuelve las patologías bizarras e ilógicas de cuatro sujetos, las cuales transforman radicalmente las percepciones de éstos. Los cuatro le preguntan cuál es su problema cerebral. Él les envía una respuesta, sus “síntomas”: “Ahora estoy esperando los comentarios que me enviarán de regreso” (82), termina el minicuento. No sabemos ni la patología del protagonista ni los comentarios de los otros afectados sobre ella. Sabemos en cambio que la micronarración sustituye la “World Wide Web”, con su carga colosal, universalista, su triunfalismo tecnológico, por la “World Waste Writing” (título de la pieza): una escritura de los restos del mundo, desaurolada.

Por su parte, la novela *La autopista: The Movie* se desarrolla como un aplazamiento de la efectividad testimonial de otras narraciones, pues lo que pretenden su personaje protagonista-narrador y su acompañante, el Autista (documentar la construcción de una megautopista que atraviesa el Golfo de México y el Caribe, incluida La Habana), se ve diferido de múltiples maneras: por la multiplicación de personajes efímeros, por las secuencias de hechos que van hacia delante sin propósitos claros, por las incesantes metamorfosis de sus caracteres, y por la propia

“incapacidad” de los que están a cargo de la documentación. Lo que leemos, el *making of* de la autopista, que es el propio *making of* de la novela, semeja el resultado de una postproducción delirante de ese documento. Es el paradójico “concepto autista del documental” (111) el que estructura los eventos. El concepto que violenta la correspondencia de lo representado con el paradigma de “lo verdadero” y “lo real”; que construye sus propios resortes generativos, no dependientes de las reglas del didactismo moral ni de los imperativos sobre el suministro transparente de información. El que hace que el “documento” “hable para sí mismo”, olvide las demandas de los receptores.

La novela parodia “the monumental aesthetics,” a la cual opone “its own barely coherent ‘trash’ style and obsession with transformations” (Price, *Planet / Cuba* 110). Se llena de “transgender people, human-animal hybrids, and modern-day alchemical transformations,” y de “old-fashioned allegorical types,” como el Autista, quien es “el único que entiende lo que [él mismo] se propone decir” (*La autopista* 18).

En repetidas ocasiones aparecen índices sobre la insuficiencia testimonial de los personajes y por ende de la novela misma. Un grupo de fans de la serie *Lost*, atascados en la carretera, le pregunta al narrador si él es del lugar en donde se encuentran. Volvemos a presenciar la retracción del “nativo”, del “local” que rehúye brindar información: “Yo era de aquí, yo estaba aquí antes de la autopista ... Pero me quedo callado” (82). Uno de los fans quiere saber que está pasando. El personaje responde, “con mis tres únicas palabras: -No lo sé” (83). Los dispositivos que registran los eventos fallan; son deficitarios, a pesar de que aparentemente recogen todo alrededor: “Ella sabía que yo estaba documentando su documentación en vivo con mi cámara de seguridad (la cámara ... que lo vio todo pero no vio *nada*)” (123, énfasis en original).

Los pasajes finales de *La autopista*... nos regalan la parodia de las aspiraciones

redentoristas de la crítica cubana, a la que se figura como incapaz de “ver” los contornos de la nueva narrativa. Ray Ban, un ciego que “había sido uno de los críticos más importantes de la Isla” (161), es el único representante de la crítica que queda en la devastación que ha dejado la construcción de la autopista. A pesar de haberse convertido en mecánico de carros, mantiene vivo en la desolación el *habitus* crítico del magisterio y lo oracular. Se promociona a través de volantes que prometen responder preguntas trascendentales sobre “las raíces” y sobre las coordenadas espaciales que la autopista ha vuelto confusas e indistinguibles (162). El crítico ciego Ray Ban persiste en su misión: “contra la velocidad y la intemperie, la memoria y el conocimiento.” Se asume como el último guardián de algo extinguido, que él debe “reconstruir y salvar”: “el sustento profundo de la cultura cubana” (163). Aún así, cuando el Autista le muestra varias veces el documental que él y el protagonista han grabado, narrando sus imágenes, Ray Ban cae dormido, incapaz de conectar con el material.

El narrador termina siendo el *doppelgänger* del Autista: los dos se indistinguen, con lo que quedan confirmadas las sospechas del lector desde el inicio de *La autopista*... Los personajes mutantes de la novela, multiplicados durante todo su desarrollo hasta su mismo final (Roberto Goizueta, cubano expresidente de la Coca Cola; Spencer Elden, el niño de la portada de *Nevermind* de Nirvana, que de adulto se reduce el pene mediante una operación; un millonario venezolano que reconstruye a Simón Bolívar “con partes de distintos cadáveres” [131], entre muchos más) son figuraciones distópicas e irrealizaciones de una plenitud documental.

La última novela de Lage hasta la fecha, *Archivo* (2015), lidia parcialmente con los escenarios de la “normalización” de relaciones diplomáticas entre Cuba y Estados Unidos, que tuvo lugar el 17 de diciembre de 2014. En ella, un narrador anónimo se interesa en escribir sobre la Seguridad del Estado, y lo que leemos es una serie de “encuentros” y “testimonios”, abordados

desde lo fragmentario y la alucinación, con lo cual el material para el futuro libro sólo puede tomar la forma de apuntes, de un “borrador que borra cualquier posibilidad” de escribir ese libro (22). Así se difiere la aptitud de la transparencia testimonial y se cuestiona el alcance político de la literatura con respecto a las interdicciones del campo cultural cubano.

Lage produce un *remix* de ideogemas e iconos centrales del imaginario político e ideológico de la Revolución, al que superpone la narrativa de la vigilancia, el control, la paranoia, vinculados a la Seguridad del Estado y el Ministerio del Interior cubanos. Podría colocarse *Archivo* en un marco conceptual similar al de algunas obras de artistas visuales estudiadas por Rachel Price en su libro *Planet/Cuba*, sobre la vigilancia y las tecnologías de control (148-80). En el enmarcado de la novela, Cuba es una población que se divide en dos: los espías por un lado y por otro los presos en Villa Marista (sede de la Seguridad del Estado) o los enfermos de unas instalaciones psiquiátricas. Aparecen y desaparecen personajes sin demasiado espesor psicológico; subjetividades que no se atrapan fácilmente, de acuerdo al estilo de Lage. Hay un “Baby Zombi” adorador de Fidel Castro y del reguetonero Baby Lores; un travesti-prostituta “Yoan” que quiere convertirse en “Yoanis”; un pedófilo que asiste a las elecciones sólo por ver las “pioneritas” en las urnas...

Torciendo las claves de representación un tanto naïfs del *performance* que realizara el artista René Francisco Rodríguez en mayo del 2015 (parte de la Bienal de arte de La Habana), en el que un doble de Barack Obama se paseaba por las calles de la capital, como una especie de promesa de lo que estaba por acontecer un año después en realidad, Lage hace aparecer en su novela un recluso que ha sido encerrado en Villa Marista por cuestiones preventivas: un hombre negro “idéntico, *idéntico*, al presidente Obama” (44, énfasis en original), cuya vida cambia súbitamente cuando lo resguardan del peligro del espacio público. Él trata de convencer a los

agentes de que no es el presidente de los Estados Unidos, pero es en vano. “Obama”, el preso, se convierte en un kafkiano Josef K. post-17 de diciembre que nunca sabe por qué es encerrado. Aquí se da un giro delirante a la lógica que ha animado algunos cambios de guión en la retórica antinorteamericana de los discursos oficiales cubanos después del nuevo escenario político.

Lage también reescribe la lógica anterior predominante, que enfatizaba el enfrentamiento con Washington y la figuración de Estados Unidos como enemigo irreconciliable. Un paciente del psiquiátrico ve por todas partes “una mano suelta, una mano derecha cercenada”: “La Mano de Washington” (53), y tiene sueños eróticos con ella. En esta metonimia perversa se cifra el carácter de un discurso político que llegó a vaciar de contenido una amenaza imperial, la cual no por cierta dejó de ser retorizada en exceso y por tanto ineficaz.

Otro preso lee la literatura extranjera que no se encuentra en las librerías cubanas y que se la provee la propia Seguridad del Estado; una microbióloga guarda muestras “del tejido de la sociedad cubana actual” que día a día “se vuelven más y más inactuales” (81). En suma, este es un *Archivo* sobre la dificultad de establecer un relato suturado acerca de las temporalidades y subjetividades que atraviesan hoy las tramas cubanas, y sobre las variantes a disposición para visualizar este repertorio: el delirio y la dispersión.

#### **4.6 Diálogos con el archivo literario y cultural cubano.**

En este breve apartado que merece más desarrollo en futuras investigaciones, comento algunos textos de la Generación Cero, específicamente de Orlando L. Pardo Lazo, que dialogan con el archivo literario y cultural cubano. Ellos constituyen intervenciones en ese archivo, dirigidas a reescribir algunos textos, iluminar zonas menos visibles, o actualizarlas según los intereses de estos escritores.

Quizá el gesto más radical hacia el archivo figurado en estos textos sea el de los personajes del cuento “Wunderkammer,” del libro *Boring Home* (2009) de Pardo Lazo. Valga decir que *Boring Home* no ha sido publicado en las editoriales cubanas. Iba a serlo en el 2009, cuando fue censurado, a raíz de que su autor abriera el blog *Lunes de Post-Revolución*. Pardo Lazo decidió hacer una presentación del libro a las afueras de la fortaleza La Cabaña, sede de la Feria del Libro, donde sería “publicado” *online*. Desde entonces, una primera versión está disponible en internet.<sup>104</sup>

El narrador del cuento “Wunderkammer” y su novia Ipatria (personajes que se repiten en la mayoría de textos del volumen) entran por vez primera a la habitación del padre de aquél, una vez que ha muerto. Hacía 50 años que nadie podía entrar a ese espacio. El “cuarto de maravillas” oculto se abre cuando ya su “guardián arcóntico” ha dejado de cumplir su función de custodio. Éste quiso convertir la habitación en un gabinete de curiosidades paradójicamente secreto. Cuando entran los dos jóvenes encuentran que sus presumibles objetos raros son innumerables cajas llenas de titulares de periódicos nacionales que el padre ha ido recortando todos esos años. El “wunderkammer” fue al mismo tiempo un archivo de frases concentradas; fue la “manera de hibernar” del padre “cuando se aburría de muerte en casa, sobremuriente extraviado en una familia no tan doméstica como domesticada a los ojos de él” (277).

Los chicos deciden destruir el archivo, quemar todos los recortes. Para ellos, esta “galería curada” (280) por el padre sólo merece desaparecer como ceniza y humo. Es un archivo inútil: “Aquellos ripios ya no tenían, para nuestra generación, ni siquiera un valor documental. Aquellas líneas discontinuas eran la prehistoria analfabeta del mundo. Detritos patéticos de la patria. Tedium vitae reconcentrado, mimesis mala: una parodia no tan simpática como patética” (278). Los titulares son un compendio de frases entre tópicas y delirantes, las cuales distorsionan antes que

---

<sup>104</sup> La edición que manejo aquí (Editorial CEC, 2013) introduce algunos textos nuevos.

reflejan. Los dos pirómanos leen alternativamente algunas de ellas, construyendo oralmente, antes de su desaparición en el fuego, una antología mínima que es cadáver exquisito surreal y repositorio de lugares comunes, propios del triunfalismo alucinante de la prensa nacional: “La Habana es la mayor galería;” “Tres F cosechan papa;” “Inseminarán vaquitas en miniatura;” “El protagonismo para los protagonistas,” entre otros (278-80). El repositorio que ha guardado el “acto paterno de narrar pasivamente por acumulación” (280) es rebajado de cuarto maravilloso a archivo del despropósito, y finalmente desintegrado en poco tiempo, con un gesto violento.

Por su parte, el cuento “Boring Home” que da título al libro de Pardo Lazo, reescribe en varios sentidos el *pathos* de *Boarding Home* (1987), la novela del escritor suicida cubano, el exilado Guillermo Rosales, no publicada en Cuba. *Boarding Home* es un texto autobiográfico que relata de manera descarnada la historia de William Figueras, quien a los tres meses de llegado a Estados Unidos desde Cuba es abandonado por su tía en una “boarding home”, donde comienza a convivir con desahuciados, enfermos mentales y drogadictos. En el texto de Pardo Lazo, el cubanoamericano Orlando Woolf regresa enfermo a la Isla a morir; quiere hacerlo en su casa natal, donde viven ahora las gemelas Nora y Sondra, quienes alquilan habitaciones ilegalmente. La principal operación que realiza Pardo Lazo es el rebajamiento de la intensidad patética de *Boarding Home* de Rosales. Como en la mayoría de los cuentos de *Boring Home*, lo que predomina en el cuento homónimo es el tedio y el aburrimiento como formas de relación de los personajes con el mundo.

En el texto de Rosales, William Figueras es internado a la fuerza en una institución degradante, habitada por “el detritus humano de la ciudad multidiáspórica de Miami” (Matute 189-90), pero el Orlando Woolf de Pardo Lazo regresa voluntariamente a Cuba a morir. Ambos comparten estar fuera de lugar, una radical no pertenencia a los sitios a donde han ido a parar.

Figueras siente un enorme desprecio por su entorno, el cual quiere canalizar mediante la literatura (Matute 188); él se ubica en una experiencia de pérdida y de falta (191). Woolf se ve a sí mismo como “un foragido, un outcast;” “un Kavafis sin patria donde plantar bandera” (Pardo Lazo, *Boring* 265; 254).

La rabia de Figueras hacia su entorno, su “progresiva abyección,” que lo lleva a convertirse en sádico para con el resto de los habitantes del *boarding home* (Matute 193), es reconvertida en el tedio profundo de Orlando Woolf. Éste es un exiliado que quiere regresar a morir a donde nació, pero quiere hacerlo “sin dramatismo ni trauma” (*Boring* 273); “sin dolor, sin vida, sin deseo, sin muerte;” con “un rencor apático, apenas un roce de lo irreal” (257). Woolf narra esta experiencia límite desde un aburrimiento radical; desde su “lúcida frustración de moribundo de vuelta a su aburrídisimo hogar: boring home más que hospicio” (261). Sus últimos días se convierten en un “bodrio en vano”: desperfecto vital para nada, sin propósito (262). La posible intensidad de la “euforia” queda reducida a la “eufonía”: Orlando Woolf, como la mayoría de los narradores de los cuentos de *Boring Home*, no cesa de hablar o de escribir mediante intensos juegos de lenguaje, los cuales crean una superficie densa con la que se aspira a contrarrestar el régimen representacional del realismo narrativo. En los textos de Pardo Lazo no hay lenguaje sin lenguajes o hablas múltiples enredados, sin cámara de ecos. Sus cuentos se convierten en una “casa de citas” (“Ché comandante, enemigo”) (82): espacio prostibulario en el que multitud de textos tienen promiscuas relaciones. En este sentido, ‘Cuba’ o ‘La Habana’ quedan diferidas por este tráfico intenso de hablas, por las inscripciones de una condición nacional puesta en crisis por la crisis de los significados.

A través de aquel desasimiento postexílico Orlando Woolf narra también La Habana, una ciudad que pierde sustantividad y épica según la mirada del personaje. Los “restos de la irrealidad”

que éste observa en sus últimos días (en los que tiene la sensación de estar en un “irreality show”) le presentan un “panorama en toda su chata profundidad” (254; 264-5). Esa “irrealidad” adquiere la consistencia ambigua de una materia que se puede sentir, pero que está desustanciada: “Nata negra, viscosa pero vacía; sin objetos ni tampoco objetivos. Sombras cubanescas” (272).

Los personajes de los cuentos de *Boring Home*, incluido Orlando Woolf, sienten el entorno a través de su vaciamiento. De ahí que hablen de la “Hanada” (265) o de la “Habanada,” que imaginen una ciudad despojada de epicidad, sin *telos*: “una Habana sin historia ni histología. Esa Habanada entre amnésica y anestesiada” (24) (“Decálogo del año cero”); una “ciudad de memoria muerta” (127), “restos de una historia sin hitos ni histología” (129) (“Imitación de Ipatría”). Estos ejercicios de vacuidad aspiran a contrarrestar la saturación de teleología de la Revolución como proyecto político y la sobredeterminación de los sujetos a causa de estas cargas proyectivas.

Múltiples discursos se trastocan y se metamorfosean en el texto “Historia portátil de la literatura cubana” de Pardo Lazo. Varias operaciones de reescrituras perversas y lúdicas tienen lugar aquí: reconstituciones que intervienen el archivo de la literatura cubana y nos lo presentan desde su fragmentariedad y su carácter no cronológico. “Historia portátil...” da pocas pistas, presenta los fragmentos sin identificar, “desautorizados” en su estar “irreconocibles”, después de haber pasado por una máquina de re combinaciones, añadidos y palimpsestos. El texto juega a un juego letrado con el lector, a quien conmina a rasgar la capa de cambios y tratar de reconocer el origen de cada fragmento, aunque esto se dificulte sobremanera, por la naturaleza camaleónica de los resultados. Aquí han sido intervenidos desde *Condenados de Condado* (1968) de Norberto Fuentes, o *Acero* (1977) de Eduardo Heras León, pasando por *Boarding Home* de Rosales, *Paradiso* (1966) de Lezama Lima, hasta *Hombres sin mujer* (1938) de Carlos Montenegro, textos de Lino Novás Calvo, Calvert Casey, Senel Paz, Leonardo Padura o *Historias de Olmo* (2001) de

Rolando Sánchez Mejías.

Pardo Lazo toma, por ejemplo, *Acero* de Heras León, un texto autobiográfico escrito por el autor después de pasar varios años trabajando en una fundición de acero, como reeducación, castigado en los momentos más álgidos del llamado Quinquenio Gris en la década de los 70. La ejemplaridad moral de los cuentos del libro, el cual “celebrates a pure and driving work ethic for the sake of a common, constructive cause, in a style that clearly embraces socialist realism” (Dopico Black 127), queda “manchada” con la intervención de *Boring Home* (282-3): un personaje, trabajador de la fundición, es electrocutado; la maquinaria del proceso termodinámico sigue impávida su funcionamiento después de su muerte. No hay redención moral ni reeducación, ni sobrevida para el personaje muerto.

Similar gesto de violencia con el archivo, demiúrgico y déspota, es practicado con *Paradiso*. En “Historia portátil...” no hay futuro para José Cemí. La criada Baldovina, cuando separa los tules del mosquitero que resguarda un bebé de cinco meses (en vez de cinco años como en el original de Lezama), encuentra un cuerpo muerto, con “cierto rigor mortis medio fétido y medio fetal” (287). El *bildungsroman* lezamiano es truncado así: “El bebé no había muerto: Dios lo había liberado a tiempo de su novela vital.” No *Paradiso*, no monumento-Lezama: asesinato simbólico que es uno más entre los varios ejecutados en el texto de Pardo Lazo, pero que resalta por su carga canónica.

La “Historia portátil de la literatura cubana,” como en su conjunto *Boring Home*, descrea de la inmovilidad del archivo y de la fijeza de sus signos. Violenta la frase de Poncio Pilatos en el Evangelio de Juan: *quod scripsi, scripsi* debe ser corregida: “quod scripsi is crisis” (304). Lo escrito, no está escrito para siempre, sino abierto a su incesante puesta en crisis.

#### 4.7 Reflexiones finales: lo impolítico.

He aludido en un apartado anterior a que el Estado y el campo cultural cubano, a través de las instituciones culturales y sus agentes, han modulado sus mecanismos de legitimación a narrativas partisanas y a subjetividades políticas confrontacionales que son rechazadas o aceptadas según las interdicciones ideológicas vigentes en cada momento. Una zona considerable de las narrativas de la Generación Cero, como la que he comentado, complica la calificación de políticas de estas escrituras, si sólo las pensamos a partir de una lógica schmittiana de amigo vs. enemigo, o de acuerdo a la expectativa según la cual ellas debieran proveer alternativas emancipatorias.

Las escrituras de la Generación Cero comentadas suponen una “crítica del encantamiento” (Esposito, *Categorías* 35) y de la fascinación identitaria en torno a la predicación sobre “lo cubano”. Teniendo en cuenta la idea de lo impolítico tal como ha sido pensada por Roberto Esposito (*Categorías*), es posible ver como estrategias impolíticas de estas escrituras su “deconstrucción no ideológica” (20) de la comunidad en tanto entidad fusional y su acercamiento a la comunidad como “ausencia de obra” (43). Así, ellas escapan a una lógica partisana de lo político y se acercan a una lógica impolítica, según la cual de lo que se trata es de retraerse a “the necessity of the alternative itself, of voiding the obligation to choose, by means of a resolute decision or a partisan commitment, either one side or another” (Bosteels 101).

Lo impolítico en las narrativas de la Generación Cero abre alternativas a la “moralización de la política propia de una literatura comprometida o contestataria” (Miller 32). La modulación impolítica de esas narrativas tiene que ver con el modo en que ignoran el mandato representacional sobre la comunidad vinculada a “lo cubano” como la propiedad de ésta, como su atributo y su determinación; como lo que se debe predicar, porque es lo que aglutina a los sujetos en comunidad. El trabajo deconstructivo por parte de esas escrituras “de la representación de la comunidad como

plenitud (aglutinadora y productora de identidades e identificaciones)” se alía con el alejamiento de “lo político como escenario de combate y exterminio del enemigo” (18).

Karina Miller ha estudiado las obras de un grupo de autores (Juan Rodolfo Wilcock, Osvaldo Lamborghini y Virgilio Piñera) como escrituras impolíticas. Para la ensayista, éstas evaden el paradigma hegemónico del “compromiso” en los años sesentas y setentas en América Latina, mediante estrategias impolíticas como “la proliferación de afectos y experiencias negativas (soledad, estupidez), sentimientos desagradables (asco, *stuplimity* y violencia sexual) y figuras de negación de la comunidad (metamorfosis, apatía);” estrategias que crean lo que denomina “distopía afectiva” (7). Estas narrativas, propone Miller, constituyen “antirepresentaciones de la comunidad que interrumpen su mito por medio de la sistemática exageración, parodia y ‘absurdización’ de la lógica bélica de lo político” (25). Ellas cuestionan de manera irónica esta lógica bélica, mediante el tratamiento de la violencia de la tortura y la exterminación del otro desde un tono sarcástico y de humor negro (29).

La perspectiva a través de la cual he leído las narrativas de la Generación Cero se acerca de manera general a la asumida por Miller en su estudio, en tanto, como ella, he adoptado un enfoque “‘indicial’-impolítico,” el cual no busca tanto “narraciones identitarias o propuestas totalizadoras,” como “‘indicios, escenas, representaciones insistentes que se conecten con experiencias significantes o con experiencias posibles” (19). No obstante, es pertinente señalar algunas distancias, debidas a la naturaleza de las escrituras que he analizado.

Las obras estudiadas por Miller se producen en una coyuntura histórica (años sesentas y setentas del siglo XX) marcada por los debates en torno al protagonismo del escritor en la transformación social, la idea de América Latina, la función de la literatura y la ideología del compromiso (17-8). La literatura latinoamericana “encuentra su efectividad en su función

ideológica,” traducida a variantes como “a favor o en contra, de vanguardia o realista ... comprometida o apolítica” (19). De esta manera, la categoría de lo impolítico se presenta como la posibilidad de cuestionar algunos supuestos hegemónicos vigentes en esa coyuntura (26). Asumir esta categoría como abordaje teórico “representa un esfuerzo crítico por eludir la despolitización, la ‘sobrepolitización’ de la exigencia del compromiso social, y la ‘ultrapolitización’ de una posición de combate de la literatura de la época.”

Leer una zona de las narrativas de la Generación Cero a partir de la categoría de lo impolítico supone, en mi caso, focalizar algunas derivas de la literatura escrita por cubanos que se apartan de paradigmas que han dominado su producción, sin que ese foco convoque un consuelo redentorista sobre un estadio radicalmente nuevo para esa literatura, o la ilusión de que el capital simbólico y la rentabilidad mercantil de otras escrituras no sigan alimentando la inercia crítica y lectora. Lo impolítico nos provee cierta distancia para interrogar las dinámicas entre la literatura cubana, la predicación sobre “lo cubano” (como piedra de toque identitaria, marca de excepcionalidad y fundamento de la comunidad), y la primacía del realismo y de la documentación testimonial, los cuales suplementan esas predicaciones que aspiran a ser ontológicas. Lo impolítico de algunas escrituras como las que he analizado interroga, sin énfasis comprometido o contestatario, un trasfondo repleto de atribuciones identitarias y una recepción acostumbrada al beneplácito de esas atribuciones. Además, difiere la deuda infinita con “lo real” que se le supone a la literatura cubana en su conjunto, que ella debiera saldar y que la convierte en un testigo sin descanso.

Las estrategias impolíticas de las escrituras de la Generación Cero, analizadas en los apartados anteriores, desplazan el significante ‘Cuba’ o complican su referencialidad, en actos de expropiación o desposesión de un capital identitario sin remarcados agónicos o trágicos. Como ha comentado Gilberto Padilla (“El factor”), tal sustracción “fuera del panorama temático de la

Isla no es ni violenta, ni ascética, ni política,” sino “inadvertente” (120).

Otra estrategia impolítica es la inscripción en los textos de escenas sobre la traducción, analizadas antes. Tales escenas alertan sobre la disponibilidad de estas escrituras para formar parte de una traducción cultural que alimenta la diferencia y el excepcionalismo. El *lost in translation* como iteración de lo no traducible (“encarnado” paródicamente por algunos personajes de Jorge E. Lage, por ejemplo) concentra impolíticamente la resistencia a ese tipo de traducción. Volverse improductivas como guías identitarias o como documentos, y por lo tanto tornarse opacas para ciertas lógicas, son gestos impolíticos de estas escrituras.

Otros gestos de la misma naturaleza son la aparición de personajes con sentidos dañados, como figuras que debilitan la suficiencia testimonial de otras escrituras; la multiplicación de paisajes mentales alucinados y delirantes, y la consiguiente desautorización para proveer representaciones fidedignas de lo real con la que se presentan los personajes, sobre la cual ironizan en ocasiones, como en textos de Lage y Legna Rodríguez.

Los personajes de los textos de Rodríguez llevan a cabo sustracciones impolíticas como huidas de las modulaciones patéticas; retracciones de la vida productiva que los estancan en una aparente falta de conflicto. Estas retracciones se realizan sin declamaciones heroicas, sin oportunidad para la restitución de aquéllos en diagramas de relaciones sociales que hagan más transparentes sus atributos identitarios. Los personajes de las narraciones de Rodríguez insisten en sentimientos improductivos “que interrumpen la acción con una ética de la pasividad o de lo indecible” (Miller 31-2). Ellos son vectores de críticas impolíticas, en tanto dan un tipo de respuesta “lo menos sujetual posible” a los paradigmas representacionales realistas; ponen en cuestión “el sujeto ‘activo’” y ponen en primer plano la “acción inactiva o actividad pasiva” (Álvarez Yágüez, énfasis en original).

El aburrimiento, la apatía y el tedio como formas de relación con el mundo están en el centro de algunos cuentos de Orlando L. Pardo Lazo, como “Boring Home,” los cuales se acercan así a “formas de antirepresentación de la comunidad que se expresan en afectos y experiencias negativas” como las mencionadas, estudiadas por Miller (12). Orlando Woolf, personaje de ese cuento, vehicula “emociones no catárquicas que no ofrecen sentimientos terapéuticos de purificación o de alivio” (30). Se produce así “una distancia irónica,” la cual le permite una lectura de su situación límite de moribundo “que las pasiones y los sentimientos grandiosos” no le permitirían. Lo que llamé desasimiento postexílico del personaje, su tedio profundo, su mirada sobre lo que lo rodea como una entidad vaciada de sustantividad y épica, se vuelven estrategias impolíticas que también se encuentran en otros cuentos del volumen de Pardo Lazo. Odette Casamayor-Cisneros entiende tales estrategias o gestos impolíticos como “ingravidéz ética,” como la “disolución identitaria en que existen los seres ingravidos” (318), los cuales pretenden “existir suspendidos en lo amorfo ... indiferentes –no en oposición– a polaridades y definiciones” (323).

Todos los narradores y poetas de la Generación Cero siguen publicando a día de hoy. Es un corpus en permanente construcción, que por fortuna ha ido apareciendo en un grupo diverso de editoriales fuera de Cuba, además de ser publicado dentro del país. El ejercicio de posicionamiento y de llamada de atención que constituyó el agrupamiento de estos escritores bajo la etiqueta “Generación Cero” por parte de algunos autores como Orlando L. Pardo Lazo, Jorge E. Lage o Ahmel Echevarría, empieza a dar los resultados que perseguía. Comienza a provocar productivas reacciones críticas que se detienen en el conjunto y en sus escrituras particulares, o que contestan el uso de la etiqueta generacional o los inventarios de autores realizados en uso de esa etiqueta. Como decía al inicio de este capítulo, más allá de los debates que siguen esta lógica inventarial o que se resguardan en la positividad de la idea de “generación”, es saludable que sigamos leyendo

esas escrituras, incluso olvidando el marco del constructo “generación”, y viendo cómo ellas lidian con los paradigmas representacionales favorecidos por el Estado y el mercado. Son escrituras y autores que traspasan las contingencias políticas y los excepcionalismos insulares cuestionando las lógicas que los rigen. De por sí, estos gestos podrían bastar para una lectura entusiasta.

## 5. Conclusiones.

En esta investigación he estudiado tres proyectos que han tenido y tienen lugar en Cuba entre 1989 y la actualidad: Paideia, Diáspora(s) y Generación Cero, a partir de sus principales características, sus particularidades y sus afinidades. Me ha interesado sobre todo evaluar su relación con la política cultural de la Revolución y con el Estado cubano, a partir de las dinámicas políticas que cada uno de ellos ha desarrollado en esta relación. De esta manera, he analizado el proyecto de política cultural Paideia (1989-90) a partir de sus ejercicios hegemónicos; el grupo Diáspora(s) y su revista homónima (1993-2002) a partir de lo que he llamado su política diaspórica, y los escritores de la Generación Cero (2000-) a través de sus perfiles impolíticos.

Paideia rehabilita el paradigma del intelectual como conciencia crítica que fue desplazado en los discursos de la política cultural revolucionaria. Propone un vaciado funcional de las instituciones culturales mediante su sobredimensionamiento espacial como contenedoras de prácticas autónomas. La relación de Paideia con las instituciones fue una tentativa de llevar al límite las condiciones de posibilidad de un proyecto de su naturaleza, y con ello, señalar las restricciones del campo cultural cubano.

Como parte de su perfil hegemónico, Paideia produce una serie de efectos de frontera en su oposición al orden institucional cubano (Laclau y Mouffe 154; 213). Esta frontera se traza a partir de la discusión sobre la definición de algunos significantes flotantes como “Revolución”, “cultura”, “intelectual”, “lo cubano” u “hombre nuevo” (Laclau 166-7). El proyecto pone en crisis la lógica de construcción de lo político propia del Estado y del orden revolucionario cubano.

En Paideia se establece una tensión entre la búsqueda de una legalidad institucional y el despliegue de un vector radical de discusión. Esta tensión es uno de los factores que determina que Paideia no radicalice sus demandas democráticas en demandas populares (Laclau 99). Los

ejercicios hegemónicos del proyecto también se ven imposibilitados de desarrollarse por los límites estructurales que le impone la lógica estatal. La búsqueda de un lugar en lo institucional, en directa tensión con el carácter antagónico como proyecto; los límites estructurales de la lógica del Estado y de las instituciones, y un perfil “letrado” o exclusivamente “intelectual”, bloquearon el desarrollo de las potencialidades hegemónicas de Paideia.

Por su parte, *Diáspora(s)* se asumió como proyecto civil, que quiso promover la diferencia y la pluralidad, diseminar textos inasimilables por las instituciones, en aras de crear un espacio de pensamiento refractario a la lógica aduanal del Estado, y constituir sociabilidades autónomas al margen de lo estatal. Tuvo como estrategias la publicación de autores prohibidos y el cuestionamiento del nacionalismo literario y el uso de Orígenes por el Estado. Además, se propuso desmontar el lirismo conversacional de la poesía cubana, y enfocó el totalitarismo como problema.

La política que desarrolla *Diáspora(s)*, como grupo y como revista, en tanto reconfiguración del “reparto de lo sensible” (Rancière, *El malestar* 35), se fundamenta en la introducción y diseminación de autores no asimilables institucionalmente. Además, esta política tiene uno de sus pilares en la práctica de una sociabilidad de la diferencia con respecto a la comunidad letrada cubana y al interior del proyecto mismo, y en el uso del concepto como destabilizador de las narrativas sobre la relación Nación-Literatura-Canon.

El “trabajo de creación de disensos” como “estética de la política” (35) que lleva a cabo *Diáspora(s)* se basa en el extrañamiento del lenguaje poético, como parte de la escritura de poemas no líricos. El maniquí muerto como figura enunciativa del poema no lírico difiere el presentismo y la cualidad experiencial del sujeto lírico, y bloquea la mimesis interna propia de éste. El acto de diferenciación sensible del poema no lírico se sostiene en la lejanía de esa figura, en su distancia afectiva y en su corte con la comunicabilidad del significado que se transmite a partir de la potencia

lirica.

El trabajo de Diáspora(s) contra la lógica del archivo origenista, y la constitución de la revista como contra-archivo que quiebra la lógica aduanal del Estado en cuanto a la circulación de textos culturales, son ilustrativos de la política de Diáspora(s) como ruptura de la lógica del *arkhé*. La relación entre Diáspora(s) y Orígenes es parte fundamental de la política diaspórica. El segundo, junto a la tradición y el canon literarios cubanos, la política cultural del Estado y el nacionalismo, son los centros hacia los que el grupo y la revista Diáspora(s) dirigen sus operaciones disruptivas. Los textos de los miembros de Diáspora(s) confrontan la estandarización del coloquialismo poético y del realismo narrativo como extensiones de la política cultural estatal.

Por otro lado, he leído las escrituras de los autores de la Generación Cero como escrituras impolíticas, en tanto ignoran el mandato representacional sobre la comunidad vinculada a “lo cubano” como su propiedad, su atributo y su determinación. Las estrategias impolíticas de estas escrituras desplazan el significante ‘Cuba’ o complican su referencialidad, en actos de expropiación de un capital identitario. Otra estrategia impolítica es la inscripción en los textos de escenas sobre la traducción, las cuales alertan sobre la disponibilidad de estas escrituras para formar parte de una traducción cultural que alimenta la diferencia y el excepcionalismo. El *lost in translation* como iteración de lo no traducible concentra impolíticamente la resistencia a ese tipo de traducción. Volverse improductivas como guías identitarias o como documentos son gestos impolíticos de estas escrituras.

Otros gestos de la misma naturaleza son la aparición de personajes con sentidos dañados, como figuras que debilitan la suficiencia testimonial de otras escrituras previas; la multiplicación de paisajes mentales delirantes, y la consiguiente desautorización para proveer representaciones fidedignas de lo real con la que se presentan los personajes. El aburrimiento, la apatía y el tedio

como formas de relación con el mundo se vuelven estrategias impolíticas que también se encuentran en textos narrativos de la Generación Cero.

Uno de los propósitos fundamentales de mi investigación ha sido ir más allá de la propuesta taxonómica que vincula a Paideia, Diáspora(s) y los autores de la Generación Cero a la hegemonía, el “reparto de lo sensible” o lo impolítico, respectivamente. Una vez atribuidas a cada uno de esos objetos tales dinámicas políticas, ha sido necesario construir lecturas críticas que profundicen estas dinámicas (de ahí la pluralidad de problemas que han sido planteados en los análisis).

Lo anterior también se traduce en el abordaje de Paideia, Diáspora(s) y los autores de la Generación Cero como objetos de estudio complejos. Esto quiere decir, en primer lugar, que no se agotan en las dinámicas “compartimentadas” de los ejercicios hegemónicos, la “estética de la política” o los perfiles impolíticos, y que estas dinámicas (o más bien, algunos rasgos de ellas) se podrían en ocasiones trasvasar de un objeto a otro. En segundo lugar, que hay una gran interrelación entre Paideia, Diáspora(s) y los textos de la Generación Cero como fenómenos inscritos en determinadas circunstancias culturales y sociales de Cuba a finales del siglo XX y principios del XXI. Así, la política intelectual de *Diáspora(s)* a inicios de los años 90 se comprende mejor si se tienen en cuenta los ejercicios hegemónicos de Paideia a finales de los años 80 e inicios de los propios 90. Hay rasgos y temas de las escrituras de la Generación Cero que se tornan más legibles si se relacionan con las escrituras de Diáspora(s), como la puesta en crisis del realismo narrativo.

He perseguido mostrar las interrelaciones entre los tres objetos de estudio, tanto en sus distinciones como en sus similitudes. En Paideia es esencial la dimensión proyectiva, pero también su vertiente procesal, tal como se manifiesta en sus documentos programáticos. En Diáspora(s) tiene más peso lo procesal, sobre todo en las escrituras de sus miembros, que quieren mostrar el

pensamiento como proceso. Hay también una dimensión proyectiva en Diáspora(s), relacionada con sus acciones para poner en crisis los paradigmas estatales sobre literatura nacional, determinados modelos de poesía y narrativa, y la relación escritor – Estado. Si bien es cierto que estas acciones no remiten a un sistema, sí es posible colocarlas en un enmarcado de alta coherencia y regularidad. Diáspora(s) desplaza el foco de discusión hacia la figura del “escritor,” no tanto hacia el “intelectual,” como sucede en Paideia. Asimismo, Diáspora(s) se presenta como “grupo” antes que como “proyecto,” para rebajar lo teleológico.

Los autores de la Generación Cero ven como deficitaria la circulación de textos culturales, o específicamente literarios, que promueven las instituciones, a lo que responden con sus propias diseminaciones de otros archivos que quiebren la lógica restrictiva estatal, mediante revistas digitales producidas al margen de lo institucional, en un gesto similar al de Diáspora(s). La actitud ante Cuba o lo nacional como tema, y la distancia con la metanarrativa del origenismo, también acercan los escritores de la Generación Cero a los de Diáspora(s). La Generación Cero recoge parte de las estrategias disruptivas de Diáspora(s) en cuanto a la crítica a la tradición literaria cubana y a ciertas zonas del mercado editorial internacional. Ambos coinciden en el cuestionamiento del realismo como modalidad narrativa; la crítica al Estado, y la construcción de espacios de sociabilidad intelectual al margen de lo institucional.

En el estilo y en las formas de las narraciones de la Generación Cero se privilegian los puntos de acceso más expeditos al lector. No se encuentran de manera general en Generación Cero los mecanismos de bloqueo del receptor empático que estructuran buena parte de los textos de Diáspora(s). El catálogo de referencias culturales de Diáspora(s) no está integrado en su generalidad por autores periféricos o marginales, sino por autores centrales en los repertorios canonizados de las literaturas norteamericana o centroeuropea o en la filosofía. Esto contrasta con

el conjunto de referentes de la Generación Cero, más vinculado a la cultura popular y mediática, y a autores de géneros “menores”.

Otra manera de abordar Paideia, Diáspora(s) y la Generación Cero en su complejidad ha sido leerlos a partir de sus tensiones proyectivas. En este sentido, he analizado cómo Paideia se propone realizar una política cultural postmoderna, mientras sus documentos están marcados por un paradigma moderno. También he señalado la necesidad de distinguir entre los textos poéticos y narrativos de los miembros de Diáspora(s) y la mayoría de sus ensayos. Estos últimos son abiertamente confrontacionales en su crítica al totalitarismo, la política cultural cubana, el Estado o el postorigenismo. Son “políticos” en el sentido schmittiano del término, se proyectan antagónicamente, mientras que los poemas no líricos y los textos narrativos podrían leerse a partir de algunos rasgos impolíticos, tal como los he presentando en el caso de la Generación Cero. Por otro lado, las escrituras impolíticas de la Generación Cero han sido organizadas para su circulación a partir del recurso de la “generación”, en una estrategia que persigue ofrecer a los discursos críticos una entidad reconocible según sus usos de lectura más tradicionales, pero que hace que los promotores de esa circulación estén alertas frente a las valencias de la generación como construcción convival y homogénea.

Esta investigación abre algunas pautas para futuros estudios. Teniendo en cuenta las caracterizaciones de los distintos objetos de análisis que aquí se han ofrecido, será posible ampliar los campos a partir de los cuales leer a éstos. Pienso, por ejemplo, en la posibilidad de establecer vínculos entre *Diáspora(s)* y otras revistas latinoamericanas aparecidas en contextos autoritarios, o entre las prácticas performáticas de los autores de Diáspora(s) y las de algunos autores como los estudiados por Irina Garbatzky en su análisis de *performances* poéticas en Argentina y Uruguay durante las transiciones a la democracia.

Asimismo, sería productivo explorar las afinidades entre las escrituras de la Generación Cero y las de autores latinoamericanos de similar edad, como los argentinos Juan Terranova, Samantha Schweblin y Oliverio Coelho; los chilenos Rafael Gumucio (1970), Álvaro Bisama (1975) y Alejandro Zambra (1975); los peruanos Santiago Roncagliolo (1975) y Daniel Alarcón (1977), o los mexicanos Heriberto Yépez (1974) y Rafael Lemus (1977) (algunos de los cuales, por demás, han sido publicados en revistas promovidas por autores de la Generación Cero, tal como se ha visto en el capítulo correspondiente). También podrían arrojar interesantes análisis los contrastes de los textos de los jóvenes cubanos con algunos del Crack mexicano (1996) o de la antología *McOndo* (1996, eds. Alberto Fuguet y Sergio Gómez).

Estos posibles planteos contribuirían a descentrar a Cuba como campo referencial y analítico, al mismo tiempo que establecerían redes entre corpus que usualmente no se ponen en relación. Tales lecturas futuras estarían en sintonía con las voluntades de exterioridad y diálogo que albergan escrituras como las de Diáspora(s) y las de Generación Cero.

## Bibliografía

- Aboim, Sofia, y Pedro Vasconcelos. "From political to social generations: A critical reappraisal of Mannheim's classical approach." *European Journal of Social Theory* 17.2 (2014): 165-83. *JSTOR*. Web. 20 Jun. 2016.
- Abreu, Alberto. *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007. Impreso.
- Adorno, Theodor W. *Filosofía y superstición*. Madrid: Taurus, 1972. Impreso.
- . "On Lyric Poetry and Society." [1957] Trad. Shierry Weber Nicholson. Jackson, and Prins, eds. 339-50. Impreso.
- Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*. Trad. José L. Villacañas, y Claudio La Rocca. Valencia: Pre-Textos, 1996 [1990]. Impreso.
- . "¿Qué es lo contemporáneo?" Trad. Verónica Nájera. *Salonkritik*, 1 de diciembre, 2008. Web. 3 Feb. 2016.
- Aguilera, Carlos A. "Carlos A. Aguilera: para que las ficciones se cuestionen a sí mismas." Por Aníbal Cristobo. *Tsé Tsé* octubre (2003): 7-13. Impreso.
- . "Ceci n'est pas une pipe." [1998] Cabezas, ed. 360-1. Impreso.
- . *Das Kapital (primera entrega: 1992-93)*. La Habana: Ediciones Abril, 1997. Impreso.
- . "El arte del desvío. Apuntes sobre literatura y nación." [2002] Cabezas, ed. 595-8. Impreso.
- . "Entrevista a Carlos A. Aguilera." Por Lidija Dimkowska. Trad. Todd Ramón Ochoa. *Cacharro(s)* 6-7 (2004). Web. 20 Jun. 2016.
- . "Entrevista con Carlos A. Aguilera." Por Udo Kawasser. *La Habana Elegante* 26 (2004). Web. 20 Jun. 2016.
- . "Epílogo a Memorias de la clase muerta." [2002] Cabezas, ed. 161-2.
- . "La Gallina del Túnel de San Gotardo." *La Habana Elegante* 54 (2013). Web. 20 Jun. 2016.
- . "La literatura cubana está enferma." Por Claudia Apablaza. *Cubaencuentro*, 23 de octubre, 2007. Web. 20 Jun. 2016.
- . "Mao." [1997] Cabezas, ed. 195-7. Impreso.

- . "Nada como el afuera para ver lo enfermizo que está el adentro." Por varios. *La Habana Elegante* 53 (2013). Web. 20 Jun. 2016.
- . "Olmo baila una cuenca." *Encuentro de la cultura cubana* 25 (2002): 357-8. Impreso.
- . *Retrato de A. Hooper y su esposa*. La Habana: Ediciones Unión, 1996. Impreso.
- . "Teoría del alma china: entrevista con Carlos A. Aguilera." Por Idalia Morejón. *eforyatocha.com*, 2008. Web. 20 Jun. 2016.
- . "Un estilo es una manera de ser exacto." Por Jorge Cabezas. *Diario de Cuba*, 2 de febrero, 2013. Web. 20 Jun. 2016.
- . "Viaje a China." [1999] Cabezas, ed. 410-20. Impreso.
- . "Virgilio Piñera." [1999] Cabezas, ed. 398. Impreso.
- Aguilera, Carlos A., y Pedro Marqués. "Díspora(s): consideraciones intempestivas. Entrevista a C. A. Aguilera y Pedro Marqués de Armas." [2001] Por Liliane Giraudon. Cabezas, ed. 546-8. Impreso.
- Allen, Graham. *Roland Barthes*. London, New York: Routledge, 2003. Impreso.
- Álvarez Yágüez, Jorge. "Límites y potencial crítico de dos categorías políticas: infrapolítica e impolítica." *Política común* 6 (2014). Web. 20 Jun. 2016.
- Amorós, Celia. "El concepto de razón dialéctica en J. P. Sartre." *Teorema: Revista Internacional de Filosofía* 1.2 (1971): 103-16. JSTOR. Web. 20 Jun. 2016.
- Anderson, Jon Lee. "Letter from Havana. Private eyes." *The New Yorker*, 21 de octubre, 2013. Web. 20 Jun. 2016.
- Apter, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London, New York: Verso, 2013. Impreso.
- Arango, Arturo. "'Con tantos palos que te dio la vida': Poesía, censura y persistencia." Heras León y Navarro, eds. 95-137. Impreso.
- Arcos, Jorge L. Kaleidoscopio. *La poética de Lorenzo García Vega*. Madrid: Hypermedia Ediciones, 2015 [2012]. Archivo EPUB.
- . "Las palabras son islas. Introducción a la poesía cubana del siglo XX." *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo XX*. Ed. Jorge L. Arcos. La Habana: Letras Cubanas, 1999. XIX-XLIII. Impreso.

- . "Los poetas de Orígenes." [2002] *La palabra perdida. Ensayos sobre poesía y pensamiento poético*. La Habana: Ediciones Unión, 2003. 167-84. Impreso.
- Aroche, Rito Ramón. "Andamios." [1999] Cabezas, ed. 451-3. Impreso.
- Ashbery, John. "Hotel Lautréamont." [1992] Trad. Rogelio Saunders. Cabezas, ed. 188-9. Impreso.
- Bal, Mieke. "Arte para lo Político." *Estudios visuales* 7 (2010). Web. 20 Jun. 2016.
- Barthes, Roland. *El placer del texto seguido por Lección inaugural*. Trans. Nicolás Rosa, y Oscar Terán. México D.F.: Siglo XXI, 1993 [1973, 1978]. Impreso.
- . *The Rustle of Language*. Trad. Richard Howard. Oxford: Basil Blackwell, 1986 [1984]. Impreso.
- . *Writing Degree Zero*. Trad. Annette Lavers, and Colin Smith. New York: Hill and Wang, 1968 [1953]. Impreso.
- Bermúdez, Carmen Paula. Entrevista. Cabezas, ed. 85-7. Impreso.
- . "La danza de la muerte de Eduardo Zarza Guirola." *Extramuros* 2 (2000): 27-30. Impreso.
- Blanco, Silvia. "Somos la generación Cero." *El País*, 29 de marzo, 2009. Web. 3 Feb. 2016.
- Blesa, Túa. *Logofagias: los trazos del silencio*. Zaragoza: Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 1998. Impreso.
- Bobes, Velia Cecilia. *Los laberintos de la imaginación. Repertorio simbólico, identidades y actores del cambio social en Cuba*. México, D.F.: El Colegio de México, 2000. Impreso.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2006 [1998]. Archivo EPUB.
- Bosteels, Bruno. *The Actuality of Communism*. London, New York: Verso, 2011. Impreso.
- Brandt, Joan. "The Theory and Practice of a 'Revolutionary' Text: Denis Roche's 'Le mécrit'." *Yale French Studies* 67 (1984): 203-21. JSTOR. Web. 20 Jun. 2016.
- Bürger, Peter. "Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-Garde." *New Literary History* 41 (2010): 695-715. JSTOR. Web. 20 Jun. 2016.
- . *Theory of the Avant-Garde*. Trad. Michael Shaw. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984 [1974, 1979, 1980]. Impreso.

- Caballero, Atilio. "El dulce y agrio olor del cítrico." *Cubista Magazine* 5 (2006). Web. 3 Feb. 2016.
- . "La Cuban X Generation según Osdany Morales." *La Gaceta de Cuba* 1 (2014). 36-7. Impreso.
- Caballero, Rufo. "La década prodigiosa." [1990] *Déjame que te cuente: antología de la crítica en los 80*. Eds. Margarita González, Tania Parson, y José Veigas. [Cuba]: Artecubano Ediciones, 2002. 51-7. Impreso.
- Cabezas, Jorge. "Presentación, agradecimientos y retazos situacionales." Cabezas, ed. 13-20. Impreso.
- . *Proyectos poéticos en Cuba (1959-2000). Algunos cambios formales y temáticos*. Alicante: Universidad de Alicante, 2012. Impreso.
- Cabezas, Jorge, ed. *Revista Diáspora(s). Edición Facsímil (1997-2002). Literatura cubana*. Barcelona: Red ediciones, 2013. Impreso.
- Camnitzer, Luis. *New Art of Cuba*. Austin: U of Texas P, 1994. Impreso.
- Casal, Lourdes, ed. *El caso Padilla: literatura y revolución en Cuba*. Miami: Universal, 1972. Impreso.
- Casamayor-Cisneros, Odette. *Utopía, distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 2013. Impreso.
- Casas, Arturo. "Non-Lyric Poetry in the Current System of Genres." *Non Lyric Discourses in Contemporary Poetry*. Eds. Burghard Baltrusch, and Isaac Lourido. München: Martin Meidenbauer, 2012. 29-44. Impreso.
- . "Preliminar: acción pública del poema." *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 18 (2012): 3-15. Web. 20 Jun. 2016.
- . "Sobre la inestabilidad funcional del discurso poético en el nuevo espacio público." *La poesía actual en el espacio público*. Eds. Alba Cid, e Issac Lourido. Villeurbanne: Éditions Orbis Tertius, 2015. 83-110. Impreso.
- Castro, Fidel. "Palabras a los intelectuales." [1961] Nuiry Sánchez y Fernández Mayo, eds. 23-42. Impreso.
- Cezar Miskulin, Sílvia. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução, 1961-1975*. São Paulo: Alameda, 2009. Impreso.

- Coelho, Teixeira. *Diccionario crítico de política cultural. Cultura e imaginario*. Trad. Á. Godínez. Barcelona: Editorial Gedisa, 2009 [2004]. Impreso.
- Creeley, Robert. "Cinco poemas." [1998] Trad. Rogelio Saunders. Cabezas, ed. 331-6. Impreso.
- Cuesta, Mabel. *Cuba post-soviética: un cuerpo narrado en clave de mujer*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2012. Impreso.
- Cull, Laura. "Introduction." *Deleuze and Performance*. Ed. Laura Cull. Edinburgh: Edinburgh U P, 2009. 1-21. Impreso.
- de Campos, Haroldo. "Señal de tráfico." [1998] Trad. Rolando Sánchez Mejías. Cabezas, ed. 264-8. Impreso.
- de Cuba, Pablo. "La usina del lenguaje: Teoría de la poesía neobarroca." Diss. Texas A & M University, 2013. *ProQuest Dissertations & Theses Global*. Web. 20 Jun. 2016.
- de Ferrari, Guillermina. *Community and Culture in Post-Soviet Cuba*. New York: Routledge / Taylor & Francis Group, 2014. Impreso.
- de la Nuez, Iván. *Fantasia roja. Los intelectuales de izquierdas y la revolución cubana*. Barcelona: Debate, 2006. Impreso.
- . "Luis Cruz Azaceta: la fuga como poética." *Encuentro de la cultura cubana* 15 (1999-2000): 158-71. Impreso.
- . "Más acá del Bien y del Mal. El espejo cubano de la posmodernidad." *Cubista Magazine* 5 (2006) [1991]. Web. 3 Feb. 2016.
- Deleuze, Gilles. "Un manifiesto de menos." [1979] Trad. Gerardo Fernández Fe. Cabezas, ed. 345-56. Impreso.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México D.F.: Ediciones Era, 1978 [1975]. Impreso.
- . *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 2004 [1980]. Impreso.
- Deranty, Jean-Philippe. "Afterword." *Jacques Rancière: Key Concepts*. Ed. Jean-Philippe Deranty. Durham: Acumen, 2010. 183-8. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trad. Paco Vidarte. Madrid: Editorial Trotta, 1997 [1995]. Impreso.

- Díaz, Duanel. “‘Clase muerta’, vanguardia poética, ‘literatura menor’.” *Encuentro en la Red*, 30 de agosto, 2004. Web. 20 Jun. 2016.
- . “De la casa del ser al callejón de las ratas: Diáspora(s) y la ‘literatura menor’.” *La Habana Elegante* 18 (2002). Web. 20 Jun. 2016.
- . *La revolución congelada. Dialécticas del castrismo*. Madrid: Editorial Verbum, 2014. Impreso.
- . *Límites del origenismo*. Madrid: Editorial Colibrí, 2005. Impreso.
- . “Miguel de Marcos y la República Cómica.” *Diario de Cuba*, 29 de mayo, 2010. Web. 20 Jun. 2016.
- . *Palabras del trasfondo. Intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana*. Madrid: Editorial Colibrí, 2009. Impreso.
- Díaz Solar, Francisco. “Ernst Jandl.” [2001] Cabezas, ed. 500-1. Impreso.
- Dopico, Ana. “Socialite Revolution: Dynasties, Aristocratic Touches, and Surrogate Royalty in Havana.” *CubaCargo / Cult*, 2 de marzo, 2015. Web. 20 Jun. 2016.
- Dopico Black, Georgina M. “The Limits of Expression: Intellectual Freedom in Postrevolutionary Cuba.” *Cuban Studies* 19 (1989): 107-42. Project Muse. Web. 20 Jun. 2016.
- Dorta, Walfrido. *Gastón Baquero: el testigo y su lámpara. Para un relato de la poesía como conocimiento*. La Habana: Ediciones Unión, 2001. Impreso.
- . “Olvidar Cuba: contra el ‘lugar común’.” *Diario de Cuba*, 21 de diciembre, 2012. Web. 20 Jun. 2016.
- Dosse, François. *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*. Trad. Rafael F. Tomás. València: Publicacions de la Universitat de València, 2006 [2003].
- Echevarría, Ahmel. *Días de entrenamiento*. Praga: Fra, 2012. Impreso.
- . “En cada libro cambio de rostro.” Por Laura V. Sáñez. *Diario de Cuba*, 1 de febrero, 2015. Web. 20 Jun. 2016.
- . *La noria*. La Habana: Ediciones Unión, 2013. Impreso.
- . “Un día de entrenamiento con Ahmel Echevarría.” Por Leopoldo Luis. *Isliada*, 23 de julio, 2012. Web. 20 Jun. 2016.
- Espinosa, Magali. “Curaduría por qué y para qué.” [2001] *Nosotros, los más infieles: narraciones*

- críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*. Ed. Andrés Isaac Santana. Murcia: Cendeac, 2007. 406-15. Impreso.
- Esposito, Roberto. *Categorías de lo impolítico*. Trad. Roberto Raschella. Buenos Aires: Katz, 2006 [1988; 1999]. Impreso.
- . *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Trad. Alicia García Ruiz. Barcelona: Herder, 2009 [2008]. Impreso.
- Everett, Barbara. "Blue snow and green cream: Hotel Lautréamont. John Ashbery." *The Independent*, 19 de febrero, 2003. Web. 20 Jun. 2016.
- Fernandes, Sujatha. *Cuba represent!: Cuban arts, state power, and the making of new revolutionary cultures*. Durham: Duke U P, 2006. Impreso.
- Fernández-Larrea, Abel. *Absolut Röntgen*. La Habana: Ediciones Cajachina, 2009. Impreso.
- . *Berlineses*. Matanzas: Ediciones Matanzas, 2013. Impreso.
- . *Los héroes de la clase obrera*. La Habana: Ediciones Unión, 2013. Impreso.
- Ferrer, Jorge. "Una escaramuza en las líneas de la Guerra Fría (ya finalizada ésta)." *Cubista Magazine* 5 (2006). Web. 3 Feb. 2016.
- Flores, Juan Carlos. "Poemas." [2001] Cabezas, ed. 549-50. Impreso.
- Fornet, Ambrosio. "El Quinquenio Gris: Revisitando el término." Heras León y Navarro, eds. 25-46. Impreso.
- Fornet, Jorge. *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Letras Cubanas, 2006. Impreso.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Eds. y trads. Julia Varela, y Fernando Álvarez-Uría. Madrid: Ediciones de La Piqueta, 1980. Impreso.
- . *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. Trad. Robert Hurley. New York: Pantheon Books, 1978 [1976]. Impreso.
- Forti, Simona. *El totalitarismo: trayectoria de una idea límite*. Trad. María Pons Irazazábal. Barcelona: Herder, 2008 [2001]. Impreso.
- Fowler, Víctor. Entrevista. Por Jorge Cabezas. Cabezas, ed. 59-61. Impreso.
- . "La tarea del poeta y su lenguaje en la poesía cubana reciente." *Casa de las Américas* 215

- (1999): 11-25. Impreso.
- . "Limonos partidos." *Cubista Magazine* 5 (2006). Web. 3 Feb. 2016.
- Gallardo Saborido, Emilio José. *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana, 1959-1976*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009. Impreso.
- Garbatzky, Irina. "Poesía y performance. Formas de la teatralidad en la poesía de la apertura democrática rioplatense." *Literatura: teoría, historia, crítica* 13.1 (2011): 189-213. Web. 20 Jun. 2016.
- García Vega, Lorenzo. "El oficio de perder (fragmentos)." [2001] Cabezas, ed. 517-28. Impreso.
- . "Prólogo sin credenciales." *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001*. Ed. Carlos A. Aguilera. México D.F.: Editorial Aldus, 2002. 7-23. Impreso.
- Garrandés, Alberto. "Naranja Dulce y la utopía de los saberes creativos." *Cubista Magazine* 5 (2006). Web. 3 Feb. 2016.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2003. Impreso.
- Gómez del Barrio, Rubén. "La generación cero." *el Periódico*, 5 de diciembre, 2010. Web. 3 Feb. 2016.
- González Castañer, Ismael. "Crónicas." [1998] Cabezas, ed. 337-8. Impreso.
- Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel*. Tomo 1. Ed. Valentino Gerratana. Trad. Ana María Palos. México: Eds. Era, 1981. Impreso.
- . *Selections from the Prison Notebooks*. Eds. y trads. Quintin Hoare, y Geoffrey Nowell Smith. New York: International Publishers, 1992. Impreso.
- Groys, Boris. *The Communist Postscript*. Trad. Thomas H. Ford. London. New York: Verso, 2009 [2006]. Impreso.
- Hart, Armando. "Clausura del Segundo Congreso de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)." [1978] Nuiry Sánchez y Fernández Mayo, eds. 33-51. Impreso.
- Heidegger, Martin. *Carta sobre el Humanismo*. Trad. Helena Cortés, y Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial, 2006 [1947]. Impreso.
- . *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Trad. Juan David García Bacca. Barcelona: Editorial Anthropos, 2000 [1936]. Impreso.

- Heras León, Eduardo, y Desiderio Navarro, eds. *La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión*. La Habana: Centro Teórico-Cultural Criterios, 2008. Impreso.
- Hernández Busto, Ernesto. "Historias de Olmo, de Rolando Sánchez Mejías." *Letras Libres*, febrero, 2002. Web. 20 Jun. 2016.
- . "Paideia: fotos fijas." *Cubista Magazine* 5 (2006). Web. 3 Feb. 2016.
- . "Recuerdos (cubanos) de una vida dañada." *Letras Libres*, septiembre, 2004. Web. 3 Feb. 2016.
- Hernandez-Reguant, Ariana. "Writing the Special Period: An Introduction." Hernandez-Reguant, ed. 1-18. Impreso.
- Hernandez-Reguant, Ariana, ed. *Cuba in the Special Period. Culture and Ideology in the 1990s*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. Impreso.
- Hernández Salván, Marta. *Mínima Cuba: Heretical Poetics and Power in Post-Soviet Cuba*. Albany: State U of New York P, 2015. Impreso.
- Honneth, Axel. *Pathologies of Reason: On the Legacy of Critical Theory*. Trad. James Ingram, et al. New York: Columbia U P, 2009 [2007]. Impreso.
- Howe, Linda S. *Transgression and Conformity. Cuban Writers and Artists after the Revolution*. Madison: U of Wisconsin P, 2004. Impreso.
- Jackson, Virginia, and Yopie Prins, eds. *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*. Baltimore: John Hopkins U P, 2014. Impreso.
- Jaeger, Werner. *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. Tomo I. Trad. Joaquín Xirau. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2010 [1933]. Impreso.
- . *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. Tomo II. Trad. Wenceslao Roces. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2011 [1936]. Impreso.
- Jambrina, Jesús. *Virgilio Piñera: poesía, nación y diferencias*. Madrid: Editorial Verbum, 2012. Impreso.
- Jandl, Ernst. "El Rilke ordinario y otros poemas." [2001] Trad. Francisco Díaz Solar. Cabezas, ed. 502-11. Impreso.
- . "Observaciones sobre el arte de la poesía." [2001] Trad. Francisco Díaz Solar. Cabezas, ed. 512-6. Impreso.

- Jay, Martin. *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*. Trad. Juan Carlos Curutchet. Madrid: Taurus, 1989 [1973]. Impreso.
- Kafka, Franz. *Preocupaciones de un padre de familia*. Valencia: Ediciones 74, 2013 [1919]. Archivo EPUB.
- Kantor, Tadeusz. "Reality of the Lowest Rank." [1980] *Further on, nothing: Tadeusz Kantor's theatre*. Michal Kobialka. Minneapolis: U of Minnesota P, 2009. 116-22. Impreso.
- . "Teatro cero." [1971] *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*. Trad. Katarzyna Olszewska Sonnenberg. Barcelona: Alba Editorial, 2010. 65-79. Impreso.
- . "Teatro de la muerte." [1975] *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*. Trad. Katarzyna Olszewska Sonnenberg. Barcelona: Alba Editorial, 2010. 123-37. Impreso.
- Kanzepolsky, Adriana. "Acerca de algunos extranjeros: de Orígenes a Ciclón." *Revista Iberoamericana* LXX.208-209 (2004): 839-55. Web. 20 Jun. 2016.
- . "Orígenes en primera persona." *Contexto* 11.13 (2007): 37-56. Web. 20 Jun. 2016.
- . *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004. Impreso.
- Kapcia, Antoni. "Revolution, the Intellectual and a Cuban Identity: The Long Tradition." *Bulletin of Latin American Research* 1.2 (1982): 63-78. Impreso.
- Keucheyan, Razmig. *Left Hemisphere: Mapping Critical Theory Today*. Trad. Gregory Elliott. New York: Verso, 2013 [2010]. Impreso.
- Kozer, José. "Musa paradisiaca. Entrevista a José Kozer." Por Josely Vianna Baptista. Cabezas, ed. 638-56. Impreso.
- . "Poemas." [2002] Cabezas, ed. 633-7. Impreso.
- Kumaraswami, Par. "Cultural Policy and Cultural Politics in Revolutionary Cuba: Re-Reading the Palabras a los intelectuales (Words to the Intellectuals)." *Bulletin of Latin American Research* 28.4 (2009): 527-41. Impreso.
- Laclau, Ernesto. *La razón populista*. Trad. Soledad Laclau. Buenos Aires: FCE, 2005. Impreso.
- Laclau, Ernesto, y Chantal Mouffe. *Hegemonía y estrategia socialista*. Madrid: Siglo XXI, 1987 [1985]. Impreso.
- Lage, Jorge E. *Archivo*. Madrid: Hypermedia, 2015. Impreso.

- . *Carbono 14. Una novela de culto*. La Habana: Letras Cubanas, 2012. Impreso.
- . *El color de la sangre diluida*. La Habana: Letras Cubanas, 2007. Impreso.
- . *La autopista: The movie*. La Habana: Ediciones Cajachina, 2014. Impreso.
- . "Lost in translation." *Isliada*, 19 de marzo, 2014. Web. 20 Jun. 2016.
- . *Vultureffect*. La Habana: Ediciones Unión, 2011. Impreso.
- Lazzarato, Maurizio. "El 'pluralismo semiótico' y el nuevo gobierno de los signos. Homenaje a Félix Guattari." Trad. Marcelo Expósito. *Transversal* 1 (2007). Web. 20 Jun. 2016.
- Lezama Lima, José. *Cartas a Eloísa y otra correspondencia*. Madrid: Verbum, 1998. Impreso.
- . *Como las cartas no llegan*. Ed. Ciro Bianchi. La Habana: Eds. Unión, 2000. Impreso.
- . *La expresión americana*. La Habana: Letras Cubanas, 2010 [1957]. Impreso.
- . *Las eras imaginarias*. Madrid: Ed. Fundamentos, 1971. Impreso.
- . "Señales. Alrededores de una antología." *Orígenes. Revista de Arte y Literatura* 31 (1952): 63-8. Archivo PDF.
- López Segre, Francisco. "Psicoanálisis de una generación III. (Conclusión)." *Revista de la Biblioteca Nacional* XII.2 (1970): 101-52. Web. 20 Jun. 2016.
- Loss, Jacqueline. *Cosmopolitanisms and Latin America: Against the Destiny of Place*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. Impreso.
- . *Dreaming in Russian: The Cuban Soviet Imaginary*. Austin: U of Texas P, 2013. Impreso.
- . "Jacqueline Loss introduces THE MAGIC OF TRANSLATION." *Cuba Counterpoints*, 18 de mayo, 2015. Web. 20 Jun. 2016.
- Loss, Jacqueline, y José Manuel Prieto, eds. *Caviar with Rum. Cuba-USSR and the Post-Soviet Experience*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. Impreso.
- Lotman, Yu. M., y B. A. Uspensky. "On the Semiotic Mechanism of Culture." *New Literary History* 9.2 (1978) [1971]: 211-32. JSTOR. Web. 3 Feb. 2016.
- Löwy, Michael. "The Current of Critical Irrealism: 'A moonlit enchanted night'." *Adventures in realism*. Ed. Matthew Beaumont. Malden, Oxford: Blackwell Publishing, 2007. 193-206. Impreso.

- Luis, Carlos M. "El Estado origenista. Entrevista a Carlos M. Luis." [1998] Por Carlos A. Aguilera, y Víctor Fowler. Cabezas, ed. 324-30. Impreso.
- Luis, William. *Lunes de Revolución: Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*. Madrid: Editorial Verbum, 2003. Impreso.
- Liotard, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 1991 [1979].
- Lysaker, John T. "Language and Poetry." *Martin Heidegger. Key Concepts*. Ed. Bret W. Davis. Durham: Acumen, 2010. 195-207. Impreso.
- Macwilliams, Mark W. *Japanese visual culture: explorations in the world of manga and anime*. Armonk: M.E. Sharpe, 2008. Impreso.
- Maguire, Emily. "El hombre lobo en el espacio: el hacker como monstruo en el cyberpunk cubano." *Revista Iberoamericana* LXXV.227 (2009): 505-21. JSTOR. Web. 20 Jun. 2016.
- . "Islands in the Slipstream: Diasporic Allegories in Cuban Science Fiction since the Special Period." *Latin American Science Fiction: Theory and Practice*. Eds. M. Elizabeth Ginway, y J. Andrew Brown. Gordonsville: Palgrave Macmillan, 2012. 19-34. ProQuest ebrary. Web. 20 Jun. 2016.
- Makarechi, Kia. "Jay-Z, Beyonce's Cuba Trip Wasn't Approved By Obama, But Was Legal." *The Huffington Post*, 19 de junio, 2013. Web. 20 Jun. 2016.
- Mannheim, Karl. *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*. Trad. Salvador Echavarría. México: FCE, 2010 [1936]. Archivo PDF.
- Manzoni, Celia. *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. La Habana: Editorial Casa de las Américas, 2001. Impreso.
- Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Trad. Antonio Elorza. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1993 [1954]. Impreso.
- Marqués, Pedro. "El lyrikrechinar del gorrión." *La Habana Elegante* 53 (2013). Web. 20 Jun. 2016.
- . "Entrevista a Pedro Marqués de Armas." Por Jorge Cabezas. Cabezas, ed. 99-104. Impreso.
- . "La gran puta. Virgilio Piñera." [2002] Cabezas, ed. 625-6. Impreso.
- . "Literatura y totalitarismo (Notas sobre la experiencia Diáspora(s))." *La Habana Elegante* 33-34 (2006). Web. 20 Jun. 2016.

- . "Orígenes y los 80." [1997] Cabezas, ed. 193-4. Impreso.
- . "Poemas." [1998] Cabezas, ed. 235-40. Impreso.
- . "Thomas Bernhard." [1998] Cabezas, ed. 227. Impreso.
- Martí, José. *Obras completas*. Tomo 19. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975. Impreso.
- Martín Sevillano, Ana Belén. *Sociedad civil y arte en Cuba: Cuentos y artes plásticas en el cambio de siglo (1980-2000)*. Madrid: Editorial Verbum, 2008. Impreso.
- Martínez Pérez, Liliana. *Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución en Cuba*. México: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede México, Miguel Ángel Porrúa, 2006. Impreso.
- Mateo, Margarita. *Ella escribía poscrítica*. La Habana: Editorial Abril, 1995. Impreso.
- Matute, Arturo. "Idas de escritura: exilio y diáspora literaria cubana (1980 – 2010)." Diss. University of Pittsburgh, 2015. *ProQuest Dissertations & Theses Global*. Web. 20 Jun. 2016.
- Merewether, Charles. "El archivo: cuestiones de herencia." [1999] Trad. Todd Ramón Ochoa. Cabezas, ed. 466-71. Impreso.
- Miller, Karina. *Escrituras impolíticas. Anti-representaciones de la comunidad en Juan Rodolfo Wilcock, Osvaldo Lamborghini y Virgilio Piñera*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2014. Impreso.
- Miller, Toby, y George Yúdice. *Política cultural*. Trad. de G. Ventureira. Barcelona: Editorial Gedisa, 2004 [2002]. Impreso.
- Milne, Drew. "In Memory of the Pterodactyl: The Limits of Lyric Humanism." [2001] Jackson, and Prins, eds. 361-7. Impreso.
- Molina, Radamés. "Naranja Dulce y el resto del mundo." *Cubista Magazine* 5 (2006). Web. 3 Feb. 2016.
- Molz, Jennie Germann. "Cosmopolitan Bodies: Fit to Travel and Travelling to Fit." *Body & Society* 12.3 (2006): 1-21. JSTOR. Web. 20 Jun. 2016.
- Morales, Edel. "Ni rebeldes ni nostálgicos... ¿Rastreadores de su propia voz?" *El Caimán Barbudo*, 22 de octubre, 2013. Web. 20 Jun. 2016.
- Morales, Osdany. *Papyrus*. La Habana: Letras Cubanas, 2012. Impreso.

- Morejón, Idalia. "Arqueología del no saber: intelectuales y política en Cuba, 1989-2005." *Cubista Magazine* 5 (2006). Web. 3 Feb. 2016.
- . "Pater familias por una literatura menor: la poética conceptual del grupo Diáspora(s)." *Revista Brasileira do Caribe* XVI.30 (2015): 195-205. Web. 20 Jun. 2016.
- . "Repertorio de poesía y performance. Cuba años 90. Entrevista a Carlos Aguilera y video-performance." *Badebec* 4.7 (2014): 207-21. Web. 20 Jun. 2016.
- Moretti, Franco. "Conjectures on World Literature." *New Left Review* 1 (2000): 54-68. JSTOR. Web. 20 Jun. 2016.
- Morris, Pam. *Realism*. London, New York: Routledge, 2003. Impreso.
- Mosquera, Gerardo. "Renovación en los años 80." [1988] *Déjame que te cuente: antología de la crítica en los 80*. Eds. Margarita González, Tania Parson, y José Veigas. [Cuba]: Artecubano Ediciones, 2002. 153-62. Impreso.
- Navarro, Desiderio. "In medias res publicas: Sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana." *La Gaceta de Cuba* 3 (2001): 40-5. Web. 3 Feb. 2016.
- Nehru, Meesha. "A literary culture in common: the movement of talleres literarios in cuba 1960s – 2000s." Diss. University of Nottingham, 2010. *ProQuest Dissertations & Theses Global*. Web. 20 Jun. 2016.
- Nuiry Sánchez, Nuiry, y Graciela Fernández Mayo, eds. *Pensamiento y política cultural cubanos. Antología*. Tomos I, II. Ciudad de la Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1987. Impreso.
- Olson, Charles. "Projective Verse." *The Center for Programs in Contemporary Writing*. University of Pennsylvania. Web. 20 Jun. 2016 [1950].
- Paideia. "Carta a Abel Prieto." *Cubista Magazine* 5 (2006) [1989]. Web. 3 Feb. 2016.
- . "Carta a Carlos Aldana." *Cubista Magazine* 5 (2006) [1989]. Web. 3 Feb. 2016.
- . "Carta a Instituto Gramsci." *Cubista Magazine* 5 (2006) [1990]. Web. 3 Feb. 2016.
- . "Coloquio sobre Antonio Gramsci." *Cubista Magazine* 5 (2006) [1990]. Web. 3 Feb. 2016.
- . "Declaración de principios del Proyecto Paideia." *Cubista Magazine* 5 (2006) [1990]. Web. 3 Feb. 2016.
- . "PAIDEIA I." *Cubista Magazine* 5 (2006) [1989]. Web. 3 Feb. 2016.

- . "PAIDEIA V." *Cubista Magazine* 5 (2006) [1989]. Web. 3 Feb. 2016.
- . "Paideia. Proyecto General de Acción Cultural." *Cubista Magazine* 5 (2006) [1988]. Web. 3 Feb. 2016.
- . "Palabras leídas en la reunión del 4 de agosto de 1989 (a modo de aclaración y como refutación de algunas falsedades difundidas en los días previos a la reunión)." *Cubista Magazine* 5 (2006) [1989]. Web. 3 Feb. 2016.
- . "Proyecto de revista." *Cubista Magazine* 5 (2006) [1989-1990]. Web. 3 Feb. 2016.
- . "Tesis de mayo." *Cubista Magazine* 5 (2006) [1990]. Web. 3 Feb. 2016.
- Padilla, Gilberto. "El factor Cuba. Apuntes para una semiología clínica." *Temas* 80 (2014): 114-20. Impreso.
- Padilla, Gilberto, ed. *Malditos bastardos. Antología*. Madrid: Ediciones La Palma, Editorial Cajachina, 2014. Impreso.
- Pal Pélbart, Peter. *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Trad. Santiago García Navarro, y Andrés Bracony. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009. Impreso.
- Pardo Lazo, Orlando L. *Boring Home*. Caracas: Editorial CEC, 2013. Impreso.
- . "El evangelio según Arnaldo (decálogo de canonización)." *La Jiribilla* 259 (2006). Web. 3 Feb. 2016.
- . "Preface." *Cuba in Splinters. Eleven Stories from the New Cuba*. Ed. Orlando L. Pardo Lazo. Trad. Hillary Gulley. New York, London: OR Books, 2014. 7-13. Archivo EPUB.
- . "Prólogo." *Sampsonia Way*, 29 de julio, 2013. Web. 3 Feb. 2016.
- Pardo Lazo, Orlando L., ed. *Cuba in Splinters. Eleven Stories from the New Cuba*. Trad. Hillary Gulley. New York, London: OR Books, 2014. Archivo EPUB.
- . *Generation Zero. An Anthology of New Cuban Fiction*. Pittsburgh: Sampsonia Way Magazine, 2014. Impreso.
- Pardo Lazo, Orlando L., et al. "Año 0. Los benditos se reúnen." Por Rafael Grillo y Leopoldo Luis. *Kaos en la red*, 5 de noviembre de 2008 [2007]. Web. 20 Jun. 2016.
- . "Conversa en Benefit Street." Por Walfrido Dorta. *Diario de Cuba*, 14 de marzo, 2015. Web. 20 Jun. 2016.

- Pardo Lazo, Orlando L., Jorge E. Lage, y Ahmel Echevarría. "Postrevolution suave, cordial, amable, divertido." Por Leopoldo Mesa [seudónimo de Reinier Pérez-Hernández]. *Upsalón* 8 (2010): 20-6. Impreso.
- Partido Comunista de Cuba (PCC). "¡Al IV Congreso del Partido! ¡EL FUTURO DE NUESTRA PATRIA SERÁ UN ETERNO BARAGUÁ!" [1990] *congresopcc.cip.cu*. Web. 3 Feb. 2016.
- . "Tesis 'sobre la cultura artística y literaria'." [1978] Nuiry Sánchez y Fernández Mayo, eds. 18-37. Impreso.
- Pérez Cino, Waldo. *El tiempo contraído. Canon, discurso y circunstancia de la narrativa cubana (1959-2000)*. Leiden: Almenara, 2014. Impreso.
- Pérez-Stable, Marifeli. *The Cuban Revolution. Origins, Course and Legacy*. New York, Oxford: Oxford U P, 1999. Impreso.
- Perloff, Marjorie. "Can(n)on to the Right of Us, Can(n)on to the Left of Us: A Plea for Difference." [1987] Jackson, and Prins, eds. 460-76. Impreso.
- Piglia, Ricardo. "Notas sobre literatura en un diario." [1984] Cabezas, ed. 539-45. Impreso.
- . "Tres propuestas para el nuevo milenio (y cinco dificultades)." *Casa de las Américas* 222 (2001). Web. 20 Jun. 2016.
- Piñera, Virgilio. "De Virgilio Piñera a José Rodríguez Feo." [1999] Cabezas, ed. 403-9. Impreso.
- . "La gran puta." [1960] Cabezas, ed. 627-9. Impreso.
- . "Poesía." [1999] Cabezas, ed. 399-402. Impreso.
- . *Virgilio Piñera, de vuelta y vuelta. Correspondencia 1932-1978*. La Habana: Ediciones Unión, 2011. Impreso.
- Ponte, Antonio J. "Ceremonial origenista y teleología insular." [1998] Cabezas, ed. 223-6. Impreso.
- . Entrevista. Por Jorge Cabezas. Cabezas, ed. 95-6. Impreso.
- Prats, Rolando. "Fragmentos griegos, imanes persas." *Cubista Magazine* 5 (2006). Web. 3 Feb. 2016.
- . "Palabras en la inauguración del Proyecto Paideia." *Cubista Magazine* 5 (2006) [1989]. Web. 3 Feb. 2016.

- Prats, Rolando, y Reina María Rodríguez. "Qué es el Proyecto Paideia." *Cubista Magazine* 5 (2006) [1989]. Web. 3 Feb. 2016.
- Price, Rachel. *Planet / Cuba. Art, Culture, and the Future of the Island*. London, New York: Verso, 2015. Impreso.
- . "Planet / Cuba. On Jorge Enrique Lage's *Carbono 14: Una novela de culto and Vultureffect*." *La Habana Elegante* 52 (2012). Web. 20 Jun. 2016.
- . *The Object of the Atlantic: Concrete Aesthetics in Cuba, Brazil, and Spain, 1868-1968*. Evanston: Northwestern U P, 2014. Impreso.
- Prieto, Abel. "Cultura, cubanidad, cubanía." *La Jiribilla* 8 (2001) [1994]. Web. 20 Jun. 2016.
- Prigent, Christian, Pascal Boulanger, y Bertrand Verdier. "Denis Roche." [1995] Trad. Gerardo Fernández Fe. Cabezas, ed. 383-5. Impreso.
- Puñales-Alpízar, Damaris. *Escrito en cirílico. El ideal soviético en la cultura cubana posnoventa*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2012. Impreso.
- Quintero Herencia, Juan Carlos. *Fulguración del espacio. Letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana (1960-1971)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002. Impreso.
- Quiroga, José. *Cuban Palimpsests*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2005. Impreso.
- Rancière, Jacques. "Diez tesis sobre la política." *Política, policía, democracia*. Trad. María Emilia Tijoux. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2006 [1998]. 59-79. Impreso.
- . *El desacuerdo. Política y filosofía*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996 [1995]. Impreso.
- . *El malestar en la estética*. Trad. Miguel Ángel Petrecca, Lucía Vogelfang, y Marcelo G. Burello. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011 [2004]. Impreso.
- . *Sobre políticas estéticas*. Trad. Manuel Arranz. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. Impreso.
- Redonet, Salvador. "Para ser lo más breve posible." *Los últimos serán los primeros*. Ed. Salvador Redonet. La Habana: Letras Cubanas, 1993. 5-31. Impreso.
- Reed, Roger. *The cultural revolution in Cuba*. Geneva: U of Geneva P, 1991. Impreso.
- Reyes, Alfonso. "De cómo Grecia construyó al hombre." *Un amigo en tierras lejanas*.

- Correspondencia Alfonso Reyes / Werner Jaeger (1942-1958)*. Ed. Sergio Ugalde. México, D.F.: El Colegio de México, 2009 [1949]. 143-79. Impreso.
- Reyes, Alfonso, y Werner Jaeger. Un amigo en tierras lejanas. *Correspondencia Alfonso Reyes / Werner Jaeger (1942-1958)*. Ed. Sergio Ugalde. México, D.F.: El Colegio de México, 2009. Impreso.
- Reynolds, Paul. "Post-Marxism: Radical Political Theory and Practice Beyond Marxism?" *Marxism, the Millenium and Beyond*. Eds. Mark Cowling, and Paul Reynolds. New York: St. Martin's Press, 2000. 257-79. Impreso.
- Roche, Denis. "Poemas." [1962-63] Trad. Gerardo Fernández Fe. Cabezas, ed. 386-91. Impreso.
- Rodríguez, Legna. *Mayonesa bien brillante*. Matanzas: Ediciones Matanzas, 2012. Impreso.
- . *No sabe / no contesta*. Madrid: Ediciones La Palma, Editorial Cajachina, 2015. Impreso.
- . *¿Qué te sucede, belleza?* Santa Clara: Ediciones Sed de Belleza, 2011. Impreso.
- Rodríguez, Reina María. Entrevista. Por Jorge Cabezas. Cabezas, ed. 55-7. Impreso.
- . "La desbandada (fragmento)." *Cubista Magazine* 5 (2006). Web. 3 Feb. 2016.
- Rojas, Rafael. *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona: Anagrama, 2009. Impreso.
- . "Hacia la ficción global." *Libros del crepúsculo*, 13 de abril, 2014. Web. 20 Jun. 2016.
- . *Historia mínima de la Revolución cubana*. Madrid: Turner Publicaciones; México D.F.: El Colegio de México, 2015. Archivo EPUB.
- . "Hojea Orígenes." *Libros del crepúsculo*, 4 de junio, 2014. Web. 20 Jun. 2016.
- . *La máquina del olvido. Mito, historia y poder en Cuba*. México, D.F.: Taurus, 2012. Impreso.
- . *La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio*. México D.F.: FCE, 2013. Impreso.
- . "Memorias de PAIDEIA." *Cubista Magazine* 5 (2006). Web. 3 Feb. 2016.
- . *Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*. Madrid: Editorial Colibrí, 2008. Impreso.
- . "Otras literaturas cubanas." *Milenio*, 12 de abril, 2015. Web. 3 Feb. 2016.

- . *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama, 2006. Impreso.
- Said, Edward. *Representaciones del intelectual*. Trad. Isidro Arias. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996 [1994]. Impreso.
- Salgado, César Augusto. *From Modernism to Neobaroque: Joyce and Lezama Lima*. Lewisburg: Bucknell U P, 2000. Impreso.
- Sánchez, Osvaldo. “Utopía bajo el volcán. La vanguardia cubana en México.” [1992] *Nosotros, los más infieles: narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*. Ed. Andrés Isaac Santana. Murcia: Cendeac, 2007. 111-6. Impreso.
- Sánchez Mejías, Rolando. “Addenda. Vacas y ratas.” *Cálculo de lindes (1986-1996)*. México D.F.: Editorial Aldus, 2000 [1997]. 88-93. Impreso.
- . “El arte de graznar.” [2002] Cabezas, ed. 621-4. Impreso.
- . “El escritor moderno.” [1998] Cabezas, ed. 303-5. Impreso.
- . “Entrevista a Rolando Sánchez Mejías.” Por Jorge Cabezas. Cabezas, ed. 133-8. Impreso.
- . *Historias de Olmo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2001. Impreso.
- . “La condición totalitaria.” *eforyatocha.com*, 2005. Web. 20 Jun. 2016.
- . “Memorias de los 80 (I).” *Penúltimos días*, 28 de abril, 2009. Web. 3 Feb. 2016.
- . “Olvidar Orígenes.” [1997] Cabezas, ed. 190-2. Impreso.
- . “Presentación.” [1997] Cabezas, ed. 174-6. Impreso.
- . “Prólogo a Mapa imaginario.” [1994] Cabezas, ed. 157-60. Impreso.
- . [“Un cuento corto”] [1999] Cabezas, ed. 394. Impreso.
- . “Una conversación con Rolando Sánchez Mejías.” Por varios. *Penúltimos días*, 19 de junio, 2008. Web. 20 Jun. 2016.
- . “Violencia y literatura.” [1999] Cabezas, ed. 373-9. Impreso.
- . “Zilla.” [1998] Cabezas, ed. 244-63. Impreso.
- Sarduy, Severo. “Entre Denis Roche y Severo Sarduy.” [1972] Trad. Gerardo Fernández Fe.

- Cabezas, ed. 392-3. Impreso.
- Sartre, Jean-Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Trad. Victoria Praci de Fernández. Barcelona: Edhasa, 2009 [1945]. Impreso.
- Saunders, Rogelio. “Égloga en el bosque.” [1998] Cabezas, ed. 309-13. Impreso.
- . “El Fascismo. Apuntes.” [1998] Cabezas, ed. 241-3. Impreso.
- . “El lenguaje y el poder.” [2001] Cabezas, ed. 489-99. Impreso.
- . “El mediodía del bufón.” [1997] Cabezas, ed. 183-7. Impreso.
- . “Spirogira o el sueño de uno solo (que acaba siendo la historia de muchos).” *La Habana Elegante* 36 (2006). Web. 20 Jun. 2016.
- . “Un gato llamado Adam Smith.” [2002] Cabezas, 610-5. Impreso.
- . “Zona cero.” *Cacharro(s)* 4 (2004). Web. 20 Jun. 2016.
- Serra, Ana. *The “new man” in Cuba: culture and identity in the Revolution*. Gainesville: U P of Florida, 2007. Impreso.
- Sierra, Abel. “‘El trabajo os hará hombres’: Masculinización nacional, trabajo forzado y control social en Cuba durante los años sesenta.” *Cuban Studies* 44 (2016): 309-49. Project Muse. Web. 20 Jun. 2016.
- Sim, Stuart. *Post-Marxism. An Intellectual History*. London, New York: Routledge, 2001. Impreso.
- Siskind, Mariano. *Cosmopolitan desires: global modernity and world literature in Latin America*. Evanston: Northwestern U P, 2014. Impreso.
- Somoza, Alexis, y Félix Suazo. “Proyecto Castillo de la Fuerza.” [1989] *Déjame que te cuente: antología de la crítica en los 80*. Eds. Margarita González, Tania Parson, y José Veigas. [Cuba]: Artecubano Ediciones, 2002. 235-40. Impreso.
- Suazo, Félix, Alexis Somoza, y Alejandro Aguilera. “La fuerza tiene su castillo.” [1990] *Déjame que te cuente: antología de la crítica en los 80*. Eds. Margarita González, Tania Parson, y José Veigas. [Cuba]: Artecubano Ediciones, 2002. 223-7. Impreso.
- . “La fuerza tiene su castillo (Segunda y última parte).” [1990] *Déjame que te cuente: antología de la crítica en los 80*. Eds. Margarita González, Tania Parson, y José Veigas. [Cuba]: Artecubano Ediciones, 2002. 229-33. Impreso.

- Tamayo, Caridad. “¿Siglo nuevo, escritura nueva?” *Como raíles de punta. Joven narrativa cubana*. Ed. Caridad Tamayo. Santa Clara: Ediciones Sed de Belleza, 2013. 7-29. Impreso.
- Terranova, Juan, Samantha Schweblin, y Oliverio Coelho. “Generación Cero.” Por Alejandro Seselovsky. *Rolling Stone*, 1 de octubre, 2005. Web. 3 Feb. 2016.
- Thomas, Peter D. “Gramsci’s Marxism: The ‘Philosophy of Praxis’.” *Antonio Gramsci*. Ed. Mark McNally. New York: Palgrave Macmillan, 2015. 97-117. Impreso.
- Toledano, Juan C. “From Socialist Realism to Anarchist Capitalism: Cuban Cyberpunk.” *Science Fiction Studies* 32.3 (2005): 442-66. JSTOR. Web. 20 Jun. 2016.
- Tomas, Maximiliano. “Prólogo.” *La joven guardia. Nueva literatura argentina*. Ed. Maximiliano Tomas. Barcelona: Verticales de Bolsillo, 2009. 7-12. Impreso.
- Touraine, Alain. *Crítica de la modernidad*. Trad. Alberto Luis Bixio. México: FCE, 2000 [1992].
- Ugalde, Sergio. “Crónica de dos descubrimientos: Alfonso Reyes y Werner Jaeger.” *Un amigo en tierras lejanas. Correspondencia Alfonso Reyes / Werner Jaeger (1942-1958)*. Ed. Sergio Ugalde. México, D.F.: El Colegio de México, 2009. 11-30. Impreso.
- Uxó, Carlos. “Los Novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución.” *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura* 7.1 (2010): 186-98. Web. 3 Feb. 2016.
- Van Den Abbeele, Georges. *Travel as Metaphor from Montaigne to Rousseau*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1992. Archivo EPUB.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. “El procedimiento-Rancière.” *Academia.edu*. Web. 20 Jun. 2016.
- Vitier, Cintio. “El pensamiento de Orígenes (en diez puntos).” *La Jiribilla* 83 (2002). Web. 20 Jun. 2016.
- . *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Letras Cubanas, 1970 [1958]. Impreso.
- . “Respuestas y silencios.” Por Rolando Sánchez Mejías. *Poética. Obras 1*. La Habana: Letras Cubanas, 1997 [1990]. 249-72. Impreso.
- . “Virgilio Piñera: Poesía y prosa, La Habana, 1944.” *Orígenes* 5 (1945): 47-50. Archivo PDF.
- Whitfield, Esther. *Cuban Currency. The Dollar and “Special Period” Fiction*. Minneapolis/London: U of Minnesota P, 2008. Impreso.
- Wolf, Ror. “Historias.” [1999] Trad. Susanne Lange. Cabezas, ed. 395-7. Impreso.

Zarza, Rafael. "El campo. Entrevista a Rafael Zarza." [1998] Por Carlos A. Aguilera y Carmen P. Bermúdez. Cabezas, ed. 269-76. Impreso.