

Guadalupe Silva
Universidad de
Buenos Aires
Argentina

La política visual y editorial de la revista *Diáspora(s)* a través de sus cubiertas y manifiestos

Resumen

El artículo analiza la revista *Diáspora(s)* (La Habana, 1997-2002) desde el punto de vista de su programa estético y político. Poniendo énfasis en el aspecto más concretamente material de la publicación (su forma de realización, distribución y circulación), propone una lectura del mensaje estético implícito en decisiones editoriales tales como el uso de los términos “proyecto”, “documentos” o “vanguardia”. El objetivo es mostrar, tanto a partir del análisis conceptual como del diseño y las cubiertas, la coherencia de la política visual y editorial de *Diáspora(s)* con su manifiesto programa “antilirico” y su fuerte discusión con la ideología del Estado. La puesta en contexto de *Diáspora(s)* resulta fundamental para comprender la potencia política de este proyecto en el marco de la Cuba postsoviética.

Palabras clave: estética, política, Cuba, postcomunismo, *Diáspora(s)*

Abstract

This article studies the *Diáspora(s)* magazine (Havana, 1997-2002) from the point of view of its aesthetic and political program. It proposes a reading of the aesthetic message implicit in editorial decisions such as the use of the terms “project”, “documents” or “avant-gard”, examining the appearance more specifically material of the publication (its form of execution, distribution and circulation). The aim is to show, through the conceptual analysis and the reading of its graphic design and covers, the coherence of visual and editorial policy of *Diáspora(s)* with its “antiliric” program and its strong discussion with the ideology of the State. The context of *Diaspora(s)* implementation is essential to understand the political power of this project within the framework of the post-Soviet Cuba.

Keywords: aesthetics, politics, Cuba, post-communism, *Diáspora(s)*

*

No le cantes al paisaje. Porque no son reales.
Detrás de un lindo paisaje se esconde... ¡un poeta lírico!
(Sánchez Mejías, 2000, pp. 91-92)

La revista *Diáspora(s)* se publicó entre 1997 y 2002 en La Habana. Fue una publicación realizada sin ningún tipo de permiso oficial y sin la mediación de ninguna editorial ni casa de impresión. Se hacía artesanalmente, circulaba en fotocopias y se pasaba de mano en mano de forma privada. Si actualmente es posible acceder a ella es gracias a la edición facsimilar realizada por Jorge Cabezas Miranda en la editorial Linkgua de Barcelona, durante el 2013. En esta edición no solo se recogen los ocho números de la revista (seis números, en rigor, dos de los cuales son dobles), sino también una gran cantidad de testimonios y textos críticos que reponen el contexto del llamado “proyecto Diáspora(s)”¹. A la cabeza de este proyecto estaban Rolando Sánchez Mejías y Carlos A. Aguilera, los “coordinadores”, y junto a ellos, como parte del proyecto propiamente dicho, Rogelio Saunders, Ricardo Alberto Pérez, Pedro Marqués de Armas, Ismael González Castañer y José Manuel Prieto. Sánchez Mejías había sido el fundador o autor intelectual del grupo a principios de los '90, pero al emigrar a España en 1997 luego de manifestar públicamente sus diferencias con el gobierno, queda Carlos A. Aguilera como el principal editor en Cuba. Junto a este equipo estable, la revista publica a otros escritores cubanos afines al proyecto, como Antonio José Ponte, Víctor Fowler, Emilio Ichikawa o Duanel Díaz. La mítica “azotea de Reina” (María Rodríguez) había sido -en los años '90- el espacio de reunión de este grupo (Morán, 1998) que, con el tiempo, va a entrar efectivamente en la diáspora. Luego de la partida de Aguilera en el 2002, la revista deja de publicarse².

El hecho de que el grupo *Diáspora(s)*³ se definiera como “proyecto”, en lugar de llamarse “equipo”, “staff” o “comité editorial”, habla de una específica dinámica grupal. Ante todo, refleja el propósito de constituir un colectivo organizado, sujeto a un cierto plan, con un cierto programa. En efecto, aunque existieran diferencias de estilos o de poéticas, la revista muestra una unidad compacta y funciona, tal como se describe, como una fuerza de combate en la arena cultural. “Diáspora(s): un Grupo (?). Una avanzadilla (sin)táctica de guerra. Una vanguardia enfriada durante el proceso” (Sánchez Mejías, 2013, p. 176). Esto significa, en primer lugar, que los textos allí reunidos tienen, además de un significado propio, un sentido que los excede y que surge de la orientación programática de la publicación

1 Así se autodefine la revista en la portada interna de todos los números.

2 En la actualidad (2017) solo residen en Cuba Ricardo Alberto Pérez e Ismael González Castañer.

3 Con respecto al significado del título, véase Morejón Arnaiz, 2013 y Silva, 2016.



en conjunto, lo cual nos lleva a leer con especial atención los manifiestos y declaraciones, pero también la factura material de la revista, su forma de circulación y su mensaje estético. El grupo *Diáspora(s)* se mueve efectivamente como una vanguardia, y propone en distintos planos una estética vanguardista. Esto es un aspecto notable del proyecto, dado que indica una modalidad disruptiva de intervención cultural dentro de un país en el que la función de vanguardia era prerrogativa del Estado⁴. Como colectivo organizado, o “vanguardia enfriada durante el proceso” (“enfriada” en una larga Guerra Fría que mantuvo intacto el poder rupturista de las vanguardias)⁵, *Diáspora(s)* recupera la vieja idea de *avant-garde* como frente de combate, pero no a la manera -digamos- clásica, o sea anunciando una destrucción detrás de la cual vendría el triunfo de la nueva doctrina, sino en los términos post-utópicos del arte político posmoderno. La acción de la revista es localizada y coyuntural, responde a un contexto específico, que es el de Cuba postsoviética, y opera dentro de ese contexto minando el discurso oficial, o sea batallando dentro de lo que reconoce como el verdadero campo de lucha contra el poder: el terreno de los discursos y los regímenes de sentido centralizados. Si bien no hay una utopía en *Diáspora(s)*, sí hay una meta, y esta meta es la apertura de una esfera pública, un espacio discursivo plural, independiente, en el que ya no sería forzosa la interlocución directa, uno a uno, entre el discurso “menor” de esta “avanzadilla” y el discurso “mayor” del Estado.

La biblioteca detrás del proyecto *Diáspora(s)* -biblioteca que importa o trafica autores incómodos para el sistema- es fundamentalmente europea, postestructuralista y deleuziana, como declaran Aguilera y Marqués de Armas en una entrevista al grupo que publica la propia revista en su número 6:

Salir de la miseria literaria y mental solo es posible partiendo de una reflexión desde fuera: Brodski, Deleuze, Derrida y otros que iremos publicando. En fin, el problema es más que local. Está en juego la condición del escritor contemporáneo que no puede prescindir de cierta reflexión sobre la libertad o su carencia. (Giraudon, 2013, p. 547)

No por casualidad el primer artículo del primer número de *Diáspora(s)* no es un texto propio del grupo, sino una traducción de un ensayo de Jacques Derrida sobre la poesía (“*Che cos’è la poesia?*”), que bien puede leerse como un manifiesto más de la revista contra toda visión espiritualizadora del lenguaje poético y contra

4 Tal como reza la Constitución vigente: “El Partido Comunista de Cuba, martiano y marxista-leninista, *vanguardia organizada de la nación cubana*, es la fuerza dirigente superior de la sociedad y del Estado, que organiza y orienta los esfuerzos comunes hacia los altos fines de la construcción del socialismo y el avance hacia la sociedad comunista” (*Constitución de la República de Cuba*, capítulo 1, artículo 5, subrayado mío). El Estado se atribuye, por lo tanto, la misión de representar a la *verdadera* y única vanguardia nacional, claro que en el sentido marxista y no en el estético.

5 *Diáspora(s)* venía a llenar un lugar vacante en la cultura cubana: “Vería *Diáspora(s)* como el fantasma de la vanguardia que no hubo” (Sánchez Mejías y Cabezas Miranda, 2013, p. 133).



toda metafísica del “corazón”. El texto derrideano juega, justamente, con la figura del “dictado del corazón” y del “*apprendre par coeur*”. Este ensayo se encuentra a continuación de la “Presentación” de Rolando Sánchez Mejías y unas páginas antes de dos ensayos que revisan críticamente el origenismo (“Olvidar Orígenes” de Sánchez Mejías y “Orígenes y los ochenta” de Marqués de Armas)⁶. En esta disposición puede verse resumida la orientación central del proyecto *Diáspora(s)*, su doble crítica del lirismo sentimental y de los dictados (aquí literalmente *dictadores*) del corazón. Pero antes de llegar a este punto, detengámonos en el aspecto más concretamente *material* de la revista: con qué estaba hecha, cuál era su apuesta artística, qué mensaje transmitía a través de su forma de realización y circulación.

Samizdat y performance

Según Carlos A. Aguilera, el proyecto *Diáspora(s)* evitó definir la publicación como una revista y prefirió usar el término “documentos”. ¿Por qué “documentos”? Recurrir a esta palabra implicaba, en principio, eludir la idea de estar produciendo una mercancía cultural que podría ligarse al entretenimiento, la puesta al día, la construcción de valor o el placer. El documento informa de otra manera y ante todo es válido por el registro que deja de cierto acontecimiento, es decir, por su específica materialidad y existencia física. Presentar cada volumen con el término “documentos” es insinuar la importancia de una existencia material y, al mismo tiempo, la posibilidad de que esa existencia sea borrada, ya que el documento es justamente lo que hay que preservar de la desaparición, así como debe preservarse la actividad de quienes publican en él. En otras palabras, el subtítulo “documentos” construye un escenario de amenaza y sitúa dentro de este escenario su intervención político-estética. Esto no significa que dicha escena fuese imaginaria, dado que la amenaza era real y la posibilidad de castigo o censura era concreta. El señalamiento de una amenaza les daba a los textos de *Diáspora(s)* el marco discursivo dentro del cual operar, respondiendo como “avanzadilla” a un estado de control totalitario. Así describió Carlos A. Aguilera el proceso de realización y distribución de la revista en una comunicación personal por correo electrónico:

Te explico: yo hacia la revista en Cuba, en una computadora. Y me sacaban tres copias de ellas.

Una copia se la enviaba a Rolando, en Barcelona. y la otra a Carlos M. Luis y Lorenzo García Vega, en Miami.

Ellos fotocopiaban la revista y la repartían afuera.

6 Ambos ensayos habían sido leídos tres años antes en el Coloquio Internacional sobre Orígenes, Casa de las Américas, 1994 (Díaz, 2005, pp. 330-332).



Yo y Pedro [Marqués] íbamos lentamente sobornando gentes para que nos fotocopian nuestra maqueta adentro. Y cuando teníamos las primeras 20 las repartíamos en la isla.

Generalmente en Cuba les poníamos un plastiquito que nos traían de Alemania o de alguna parte. Generalmente de Alemania.

Y siempre eran muy largos. Entonces yo con un cuchillo y un martillo, ¡zas!, los cortaba en la misma tabla donde mi mamá aplastaba la carne.

pero las que hacía Rolo [Rolando Sánchez Mejías] o Lorenzo sí podían tener grapas... E incluso hasta un vinilo que tapaba las grapas. pero en Cuba no. En Cuba: plastiquito, cuchillo y ¡zas!

Todo era papel normal. O el que hubiera!⁷

El proceso que describe Aguilera es exactamente el de un *samizdat*, término ruso que significa auto-publicación o auto-edición. *Samizdat* fue un neologismo creado en la Unión Soviética en los años '50, tras la muerte de Stalin, para dar nombre a las publicaciones clandestinas que comenzaron a producirse y reproducirse de forma independiente y artesanal, recurriendo a la tecnología disponible -máquinas de escribir, papel carbónico, fotocopias, transcripciones manuales, fotografías, entre otros (Skilling, 1989). Estos papeles se hacían pasar de mano en mano evitando el control oficial, con el fin de expresar ideas, literaturas prohibidas por el Estado o difundir información que el gobierno ocultaba. El fenómeno creció entre los '60 y '70, y declinó con la caída del régimen soviético. *Diáspora(s)*, en cambio, surge después de la desintegración del bloque, cuando en Cuba se estaba desdibujando la impronta soviética de los años '70. De ahí que la insistencia de *Diáspora(s)* en regresar al tema del totalitarismo comunista (y por extensión del totalitarismo nazi-fascista), fuera parte de esa construcción de contexto desde el cual operar. Ese contexto era designado en términos que por sí mismos constituían una afrenta al socialismo de Estado.

¿En qué medida *Diáspora(s)* fue un verdadero *samizdat* y hasta qué punto aquello era parte de una puesta en escena o *performance* antitotalitaria? Si bien la publicación no gozaba de ningún permiso oficial, lo cierto es que tampoco se ignoraba su existencia ni pesaba sobre ella el mismo tipo de amenaza que podía existir en la Unión Soviética de los años '50 o en la propia Cuba de los '70 que vivió Reinaldo Arenas. Tal como dice Ponte en *La fiesta vigilada* (2007), las formas de censura y silenciamiento de los '90 fueron mucho menos espectaculares -aunque no menos persistentes- que en los años que sucedieron al caso Párida. Si la publicación no podía salir a la luz como “revista”, entre otras razones

7 Comunicación vía e-mail, 26 de octubre 2017.



porque ponerle ese título hubiera constituido una franca transgresión de la ley⁸, el hecho de que su existencia fuera tolerada a regañadientes por las instituciones oficiales, debía probablemente responder a “una cuestión de pragmatismo”, como dice Marqués de Armas (Cabezas Miranda, 2013, p. 102), o de presiones externas, como sugiere Daniel Balderston⁹. De allí que la condición de *samizdat* de una publicación como *Diáspora(s)* fuera en parte real y en parte performática. La rusticidad de sus materiales, el hecho de que se terminara de “cortar”, por así decir, sobre la tabla de picar carne, su propagación en forma “rizomática” o en “líneas de fuga” (Díaz, 2002; Dorta, 2013; Morejón Arnaiz, 2013; Silva, 2016), eran, además de condiciones impuestas por la necesidad, señales de una específica apuesta estético-política.

Basta advertirlo en su aspecto. La encargada del diseño de la revista fue la artista Tania Bruguera, a quien se le pidió -en palabras de Aguilera- “algo sobrio, efectivo y de luto”¹⁰. El encargo fue respetado completamente, como se ve en la casi total ausencia de ornamentación, en el riguroso blanco y negro de todos los números y en el diseño de cubierta de líneas rectas, estrictamente simétrico y sobrio hasta el laconismo. Recurrir a Bruguera tenía sus implicancias. Bruguera era una artista conceptual que se interesaba en el *performance* como medio de intervención estético-político. En los años 1993 y 1994 Bruguera había realizado dos obras o intervenciones, relacionadas con el tema de la libertad de expresión, que tenían mucho en común con el proyecto *Diáspora(s)*. Se titulaban *Memoria de la postguerra I* y *Memoria de la postguerra II* (figs. 1 y 2), y consistían en diarios ficticios en los que se creaba un espacio de encuentro plural entre cubanos “de adentro y afuera”. El contexto de esta obra eran los años de la diáspora en el Período Especial. La referencia a la guerra y la creación de un presente como tiempo de desastre (tiempo del que se hace “memoria”, o sea del que se hace *documento*), no solo se conecta con el proyecto de *Diáspora(s)*, sino también con los ensayos posteriores de Antonio José Ponte sobre la *mise en scène* de La Habana como escenario de posguerra (Ponte, 2007).

8 En Cuba estaba y sigue estando prohibido publicar una revista sin aprobación oficial. *Diáspora(s)* de todos modos no quería definirse con un término convencional. Lejos de ser una concesión, la ausencia de la palabra “revista”, y su reemplazo por el término “documentos”, contenían una decisión estético-política. Para Sánchez Mejías, “fue un gesto que tuvo su valor político cívico en un momento en el que publicar una revista eran diez años de cárcel” (Sánchez Mejías y Cabezas Miranda, 2013, p. 133).

9 En 2001 Balderston viaja a La Habana con un grupo de alumnos de la Universidad de Iowa y Grinnell College, para realizar una serie de encuentros en la UNEAC. “Cuando llegó la sesión sobre revistas insistí en que Aguilera y Marqués de Armas participaran, a pesar de que su revista no gozaba de ningún tipo de aprobación oficial. Las autoridades locales de la UNEAC (López Sacha en literatura y Carlos Martí en la presidencia) se opusieron, pero lo logré (nosotros les estábamos pagando por organizar esos encuentros, y pude insistir en que las inclusiones las decidía yo). [...] Supongo que por eso [Aguilera y Marqués de Armas] me lo agradecieron, porque fue la única o una de las pocas veces que hablaron en un escenario oficial”. (Balderston, 2013, p. 91)

10 Comunicación vía e-mail, 26 de octubre 2017.



Figura 1



Figura 2



Fuente: Imágenes provistas por Tania Bruguera

De nuevo, entonces, la palabra “documento” muestra peso conceptual. Es una palabra política y a la vez una alusión estética, porque remite inevitablemente al arte político-conceptual de los Documenta de Kassel, las grandes exposiciones de Alemania (se puede ver incluso el parecido tipográfico en el uso de la minúscula), y a la revista *Documents* (1929-1930) de Georges Bataille, cuyas imágenes y textos buscaban transgredir el sentido convencional del límite, poniendo en primer plano -justamente- lo que *no* se debía ver.

Diáspora(s) tiene con todo esto un aire de familia. Evidentemente busca incomodar, y no solo incomodar al poder, sino también al lector, en especial al lector cubano aislado en su cultura, al que enfrenta con textos difíciles de digerir, tanto por su densidad teórica y política como por su experimentalismo. Es una apuesta que recrea en distintos registros el gesto disruptivo de las vanguardias, no solo por el tono de los textos, la bibliografía teórica, la forma secreta y casi conspirativa de circulación o sus referencias estéticas, sino también por el aspecto que presentan sus imágenes de cubierta. Crudas y agresivas, estas imágenes, cuya elección estaba a cargo de Aguilera, componen una galería de formas inhóspitas, en la que cualquier relación sentimental con las artes y la moral

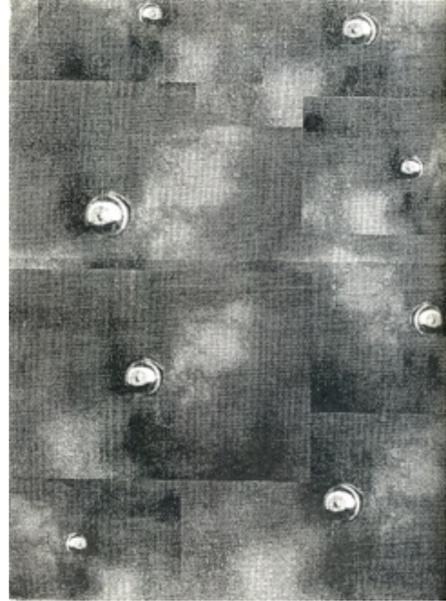


humana es paralizada por medio de referencias a lo *in*-humano a través de la máquina, el animal, el cadáver, el cuerpo torturado o distintas formas de fragmentación. Estas imágenes, unidas al diseño lacónico o “de luto” de la revista, imponen distancia al espectador, llamado a comprometer, no su “corazón” -en un acercamiento sentimental- sino su capacidad de reflexión y juicio. Hagamos un repaso de las seis portadas:

Figura 3



Figura 4



Fuente: Ed. facsimilar (Cabezas Miranda, 2013)

La imagen del primer número (figs. 3 y 4) pertenece a Tania Bruguera. Se trata de un fotomontaje de lo que parece ser un timbre, un remache o alguna especie de ojo mecánico, repetido en forma de patrón con leves variaciones de ángulo, lo que da la idea de una máquina (y de un panóptico). Con esta cubierta la revista parece estar literalmente enfundada en una armadura. La tapa estaría así interpretando visualmente la definición de la revista como dispositivo de combate: “Diáspora(s): un Grupo (?). Una avanzadilla (sin)táctica de guerra” (Sánchez Mejías, 2013, p. 176).

Figura 5



Figura 6



Fuente: Ed. facsimilar (Cabezas Miranda, 2013)

En la segunda portada (fig. 5) vemos cabezas de ganado en las que se dibujan contornos de huesos o esqueletos. La obra -una pintura al óleo titulada *Animales peligrosos*- pertenece al artista Rafael Zarza (Cuba, 1944) y está fechada en 1971, año de inicio del “decenio gris” durante el cual se profundizó la impronta soviética de la cultura cubana. El motivo de la animalidad también puede leerse en diálogo con la presentación de Sánchez Mejías. Específicamente, con la línea en la que traza un programa de escritura anti-metafísico: “Escribir como se cazan gorriones. No en la Casa del Ser sino en el Callejón de las Ratas”. Esta línea del texto de presentación se relaciona con otro ensayo de Sánchez Mejías titulado “Addenda. Vacas y ratas” (1997)¹¹, en el que recurre a la rata como figura del pensamiento crítico: “En cajas cerradas del pensar no entran ratas. A no ser que ya estuvieran dentro, o que royeran hacia adentro, ésa, su misión desde siempre, roer hacia adentro” (Sánchez Mejías, 2000, p. 88). La rata es aquí metáfora de un pensamiento que abre fisuras, deconstruye o “roe” la “caja cerrada del pensar”. Lo que en otro momento de este mismo texto Sánchez Mejías llama “paisajes”, serían los discursos que componen esas “cajas”, regímenes de sentido erigidos

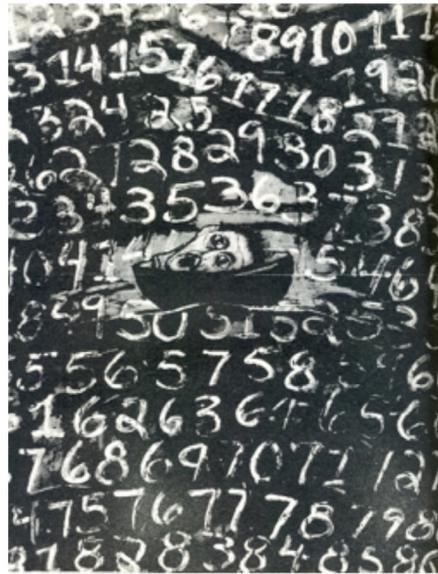
¹¹ Este texto de Sánchez Mejías es una lectura especular y en expansión de un libro-poema de Carlos A. Aguilera: *Retrato de A. Hooper y su esposa* (1996). La primera intención de Sánchez Mejías fue hacer una reseña, pero la escritura fue derivando en un texto híbrido que juega con el texto de Aguilera.

como grandes lienzos o espectáculos totales de lo real. De ahí la consigna: “No le cantes al paisaje. Porque no son reales. Detrás de un lindo paisaje se esconde... ¡un poeta lírico!” (Sánchez Mejías, 2000, pp. 91-92). La contraportada (fig. 6) replica el mismo motivo del ganado y los huesos en el cuadro titulado *El encierro*, de la misma fecha, también al óleo. La ironía resulta evidente cuando se considera que esos animales “peligrosos” y “encerrados” son bueyes que marchan pacíficamente, acaso al matadero.

Figura 7



Figura 8



Fuente: Ed. facsimilar (Cabezas Miranda, 2013)

La tercera cubierta contiene imágenes del artista Luis Cruz Azaceta (Cuba, 1942, emigrado a Nueva York en 1961). En la portada (fig. 7) se ve una pintura en acrílico titulada *Rafters: Agony & Hope* (1993), en la que dos hombres embutidos en un bote (o cuna, o cuenco) se gritan salvajemente, mientras parecen flotar sobre un fondo plano, cuadriculado, que remite tanto al mar como a un laberinto o un enrejado de connotaciones carcelarias. El cuadro parece remitirse a las fugas por mar que se volvieron masivas durante el Periodo Especial y llegaron a su punto máximo en la llamada “crisis de los balseros” de 1994. La agonía y la esperanza de estos personajes conviven en un rictus de dolor. Así como Zarza (Zarza, Aguilera y Bermúdez, 1998), también Azaceta se reconoce influenciado por la pintura neoexpresionista en auge durante los años '80. Es interesante advertir que del neoexpresionismo neoyorkino -del que participa Azaceta- proviene también

la obra pictórica de Julián Schnabel, director del film *Before Night Falls* (2002) sobre la autobiografía de Reinaldo Arenas. Este dato sería anecdótico si no fuera porque nuevamente remarca una relación estética con el grito, la expresividad y el gesto libertario propio del neoexpresionismo con el que estos artistas se identifican. La insistencia en el trazo o la palabra desemozada, “cruda”, irreverente (la “mala” palabra que acompaña a la “mala” pintura, *Bad Painting*), así como la reivindicación de un arte libre y personal, sin preceptos formales, son parte de esta nueva política de la creación¹². En la contraportada (fig. 8) se ve una cabeza tronchada, con los ojos y la boca muy abiertos, en un gesto de espanto. La cabeza viaja en un bote que flota sobre un mar de números, números que sugieren un “sistema” de fondo, o una masificación de la pérdida (mutilación y éxodo) que la cabeza tronchada insinúa.

Figura 9



Figura 10



Fuente: Ed. facsimilar (Cabezas Miranda, 2013)

12 Dice Azaceta: “El arte para mí tiene que saltar de la pared. El arte no tiene que ser placentero y armónico. Me encanta cierta cacofonía visual, formas y colores chocantes. Lo demasiado armónico es aburrido como música de elevadores. Un bostezo. De esta realidad callejera, violenta, nace el neo-expresionismo, una combinación de grafitis, visión cruda, nada bien terminado, chocante y atrevido, sin reglas. Muchos de mis compatriotas ya bien formados y con la forma de pensar establecida de la escuela parisina encontraban mi arte feo, violento y aberrante, como si sus vidas no hubieran pasado por una revolución, por cambios, ejecuciones, estados policiales, opresión y dictadura. Estaban exilados del sistema comunista pero con una estética falsa, creando objetos que no tenían nada que ver con su nueva realidad de extranjeros; sentimentales” (Cruz Azaceta y Aguilera, 2016).

En el número doble 4/5 (1999) se elimina el título y solo se deja la palabra “documentos”. Esta economía textual contrasta fuertemente con la saturación de la imagen, un fragmento de la obra *Film de estreno* (1998) del artista cubano Eduardo Zarza Guirola (fig. 9). Con una técnica acorde a la estética del *samizdat* -en cuanto a la precariedad de los materiales- este dibujo realizado en bolígrafo sobre cartulina plantea una escena fúnebre-carnavalesca en la que esqueletos amontonados -los espectadores- miran fijamente algo elevado (¿una pantalla?) desde sus cuencas vacías, con un ademán imprecisable de risa, dolor, espanto o mera ausencia de sentido. En la imagen de contraportada titulada *Jefa de destacamento* (1998) (fig. 10), los esqueletos aparecen caminando como niños-zombies en traje de escuela, mirando hacia nosotros. Estas imágenes parecen representar una sociedad mentalmente anulada, muerta o infantilizada, alucinada con visiones falsas como los esclavos en la caverna de Platón (aunque también podrían verse en forma contraria, como seres al borde del colapso y la ingobernabilidad). Coincidentemente con esta imagen, en el prólogo de la antología *Memorias de la clase muerta*. En *Poesía cubana 1988-2001* de Aguilera (2002), Lorenzo García Vega juega con la idea de una Cuba que está en camino a convertirse en parque temático de la Guerra Fría, un gran centro de entretenimientos donde “la Ideología” se transforma en espectáculo. Aguilera (2002) añade a esto la figura del poeta como miembro de una “clase muerta”, aunque no por la ceguera sino por su propia improductividad y repudio de toda “utilidad” pedagógica. El rechazo de las instituciones pedagógicas (la mayor de las cuales sería el Estado como gran escuela), es el hilo que conecta todo esto: los *zombies* de cuencas vacías se dejan atrapar por paisajes artificiales, en tanto que los poetas renuncian a proseguir con el espectáculo, dando guerra a las “cajas de pensar”.

En la portada del número 6 (2001) reaparece el título *Diáspora(s)* sobreimpreso sobre un dibujo sin título de Ezequiel Suárez González (Cuba, 1967), realizado en tinta y bolígrafo (fig. 11). Este es el único número que incluye dibujos en el interior de la revista (las figs. 15 y 16 son dos de las seis imágenes). La función de estos dibujos -del mismo Suárez- no es decorativa ni ilustrativa, ni tampoco pretende hacer un catálogo de obra: se trata de introducir en la revista un objeto de reflexión a la par de los otros textos, como una nueva forma de inscripción. Los dibujos de hecho son acompañados por un texto del autor, “Microanálisis de dibujos”, donde se esboza un manifiesto contra el fetichismo del objeto artístico, cuyo último punto declara: “alguien debería borrar estos dibujos cm. a cm. Y dejar solos los documentos” (Cabezas Miranda, 2013, p. 561). Al dejar “solos los documentos”, es decir las copias o registros, se eliminaría el valor aurático (y económico) del original, y solo quedaría la reproducción virtualmente infinita del dibujo. Así, “la obra” pasaría al dominio público como pura imagen sin fuente y entraría en un sistema de reproductibilidad equivalente al



Figura 11



Fuente: Ed. facsimilar (Cabezas Miranda, 2013)

Figura 12



Figura 13



Fuente: Ed. facsimilar (Cabezas Miranda, 2013)

Figura 14

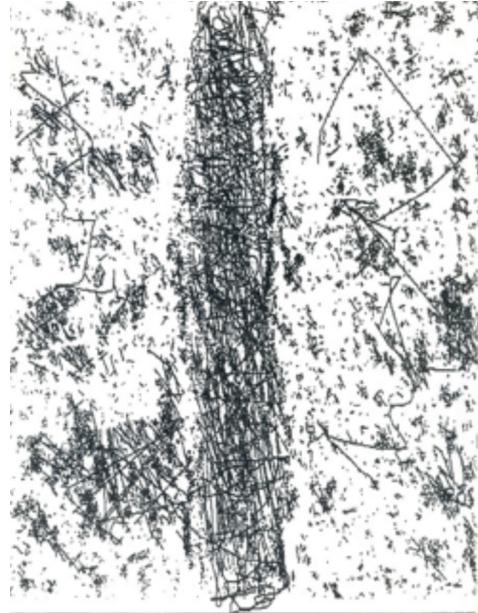


de los textos, carentes de valor aurático. Como en los casos anteriores, la estética de estas imágenes es brutal, en el sentido de rechazar toda belleza: trazos de tinta sumamente expresivos funcionan como signos del pulso del autor, combinando representaciones esquemáticas y deformantes del cuerpo humano, con manchas, palabras y garabatos dispuestos sobre la hoja o “cal fría” (Suárez González, 2013, p. 561)” como grafitis en la pared. La imagen de contraportada es prácticamente un muro con inscripciones (fig. 12).

Figura 15



Figura 16



Fuente: Ed. facsimilar (Cabezas Miranda, 2013)

En la cubierta del número doble 7/8 (2002) aparecen dos imágenes creadas por Carlos M. Luis (Cuba 1932, Miami 2013), sin título ni aclaración sobre la técnica (figs. 17 y 18). Parecen recortes o formas realizadas con herramientas digitales básicas, inquietantes por su misma simplicidad (bordes toscos, formas planas, contraste riguroso blanco/negro, estética naif con un personaje que mira fijamente al lector-espectador). Son, nuevamente, formas expresivas dentro un estilo “bruto” o “primitivo”. La presencia de Luis en la portada es significativa por otras razones, además de la imagen. Luis era un intelectual exiliado tempranamente, y uno de los pocos que podía hacer memoria de los años origenistas. Se había formado intelectualmente junto a Lezama Lima, en

el entorno del grupo Orígenes, en la Cuba de los años '50. Amigo cercano de Lorenzo García Vega, Luis también compartió una visión divergente del origenismo respecto de la imagen difundida por Cintio Vitier. La revista *Diáspora(s)* recupera esta versión “otra”, en disidencia con la interpretación adoptada por la cultura oficial. En la revista se publican dos textos de Luis en los que vuelve a sus recuerdos de los años de *Orígenes* y reflexiona sobre los usos de la memoria: “El estado origenista. Entrevista a Carlos M. Luis (Carlos A. Aguilera, Víctor Fowler)” (Cabezas Miranda, 2013, pp. 324-330) y “Del mal uso de Lezama y otros temas” (Cabezas Miranda, 2013, pp. 380-382). En este sentido, la presencia de Luis en la cubierta del último número se podría relacionar con el retorno a *Orígenes* que propone la revista desde el comienzo, especialmente con el ensayo de Sánchez Mejías, “Olvidar *Orígenes*”, donde *Diáspora(s)* plantea provocativamente la necesidad de olvidar para volver a descubrir.

Final sobre la poesía

“No le cantes al paisaje. Porque no son reales. Detrás de un lindo paisaje se esconde... ¡un poeta lírico!” (Sánchez Mejías, 2000, pp. 91-92) ¿De qué paisaje se habla aquí? ¿Por qué el repudio constante de las poéticas “idílicas”, “arcádicas”, y los “dictados del corazón”? El punto clave es que el rechazo del paisaje no es simplemente una postura estética en discusión con otra. No es un debate interno de poetas, sino una reacción *desde el arte* contra lo que podríamos llamar el “lirismo de Estado”. Lo que se está combatiendo, en última instancia, no es solo una cuestión estética, sino política, a saber: la formación de un discurso, una poética y una moral nacional afirmados sobre la supuesta existencia de un destino o “telos” insular, destino cuyo principal agente es el Estado¹³. De ahí la obsesión del grupo con el origenismo, o más exactamente, con la versión oficializada del origenismo que ingenió Cintio Vitier (Díaz Quiñones, 1987; Rojas, 2006). La crítica de este origenismo *aggiornado* fue uno de los principales elementos aglutinadores del grupo antes de la aparición de la revista. Lo que *Diáspora(s)* denuncia, por lo tanto, es esa alianza entre poesía y poder, y la utilización del idealismo estético como legitimación de un programa de Estado (Díaz, 2005). Por eso la crítica del lenguaje es aquí crucial, y por eso se insiste tanto en acciones como minar, horadar, corroer o trabajar como las ratas (ratas que podrían verse como el exacto reverso

13 “Sin dudas, Cuba ha sido un productor de mala ontología, de malas y reificadas abstracciones. Lo ontológico ha sido practicado más como macrorrelato que castra que como historia que problematiza, más como aplanadora que como descentralización. Y esto ha hecho que la mayoría de los escritores de la isla no solo no encuentren salidas a sus grandes y ‘hermosas’ fictualizaciones: atornilladas a un yo y a un psicologismo barato, sino que cuando lo hacen (hay momentos que miran al cielo, cantan un avemaría y lo hacen...) lo intentan apoyándose en nomenclaturas fáciles: teleología, origen, canon... como si nada hubiera cambiado, como si Mao no hubiera matado gorriones en nombre de la Verdadera tradición” (Aguilera, 2002).



de la paloma que se posa en el hombro de Fidel, figura del don y la comunicación inefable)¹⁴. La denuncia de la alianza entre razón poética y razón de Estado, a su vez permite leer en el origenismo algo que hasta esos años no se había leído: la voluntad de poder que *ya* existía larvadamente en el programa origenista de salvación por la poesía. Quien sí había leído esta voluntad de poder implícita en el legado lezamiano, fue Lorenzo García Vega en su ensayo y memoria *Los años de Orígenes* (García Vega, 1979), un libro prohibido en Cuba -como casi toda la obra de García Vega- debido a su postura abiertamente disidente. Ese texto fue un hallazgo para quienes buscaban una tradición de pensamiento contrapuesta a la del nacionalismo oficial, una “tradición cubana del no”, como la denominó Antonio José Ponte (Ponte, 2004). García Vega fue una referencia fundamental para los escritores que intentaron construir esa tradición negada y negadora que ponía en movimiento una memoria ampliada, plural, y una práctica de la diferencia. También García Vega fue un vanguardista y un detractor de la imagen sacralizada del origenismo. Fue, en particular, un crítico agudo del “marco barroco” que según él doró los contornos origenistas, “marco” en el que García Vega vio menos una revuelta bataillana contra el lenguaje utilitario, tal como decía Sarduy (*Barroco*, 1974), que un dispositivo de encubrimiento (Silva, en prensa). El barroco-“tapiz”, el barroco-“tapujo” (García Vega, 1979) era, a su juicio, un gran telón decorativo capaz de velar la realidad, ocultando su pobreza o su fealdad bajo magníficos paisajes y *trompes l’oeil*. El gran reproche que dirige García Vega a Lezama es, en consecuencia, el haber legado ese gran dispositivo encubridor a quienes lo sucedieron, legado retomado por el Estado socialista. *Diáspora(s)* recupera esta lectura de García Vega a través de sus ensayos sobre *Orígenes* y de testimonios como el de Carlos M. Luis. Sería interesante analizar en cuánto se parece esta revuelta vanguardista y posmoderna contra el romanticismo *kistch* del Estado socialista, al arte postutópico soviético que estudia Groys en su libro *Obra de arte total Stalin* (2008). Porque lo que Groys (2008) plantea cuando afirma que Stalin se constituyó en el artista total de la nación, moldeándola según su proyecto, es parecido a lo que afirma el grupo *Diáspora(s)* cuando plantea que la obra del estado socialista cubano es, en definitiva, una creación del lenguaje aplicado a la sociedad y la historia. “Detrás de un lindo paisaje se esconde... ¡un poeta lírico!” El más peligroso de estos poetas, dice *Diáspora(s)*, es el poeta que detenta el poder.

Lista de referencias

Aguilera, C. A. (1996). *Retrato de A. Hooper y su esposa: poesía*. Ciudad de La Habana: Ediciones Unión, Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

14 Al respecto, véase la *performance* de Tania Bruguera en la Bienal de Arte de La Habana: “El susurro de Tatlin” (Bruguera, 2009).



- Aguilera, C. A. (2002). *Memorias de la clase muerta: poesía cubana 1988-2001*. México, D.F.: Aldus.
- Balderston, D. (2013). Daniel Balderston [testimonio sobre *Diáspora(s)*]. En J. Cabezas Miranda, *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)* (p. 91). Barcelona: Linkgua.
- Bruguera, T. (1993). Memoria de la postguerra I. Recuperado a partir de <http://www.taniabruquera.com/cms/504-1-Memoria+de+la+Postguerra+I.htm>
- Bruguera, T. (1994). Memoria de la postguerra II. Recuperado a partir de <http://www.taniabruquera.com/cms/564-1-Memoria+de+la+Postguerra+II.htm>
- Bruguera, T. (2009). El susurro de Tatlin. Recuperado a partir de <http://www.taniabruquera.com/cms/112-1-El+Susurro+de+Tatlin+6+versin+para+La+Habana+.htm>
- Cabezas Miranda, D. (2013). *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*. Barcelona: Linkgua.
- Constitución de la República de Cuba*. (s. f.). Recuperado a partir de <http://www.cuba.cu/gobierno/cuba.htm>
- Cruz Azaceta, L. y Aguilera, C. (2016). Conversación con Luis Cruz Azaceta. *Hypermedia*. Recuperado a partir de <https://hypermediamagazine.com/2016/10/02/carlos-a-aguilera-conversacion-con-luis-cruz-azaceta/>
- Díaz, D. (2002, verano). De la casa del ser al callejón de las ratas: *Diáspora(s)* y la “literatura menor”. *La Habana Elegante*. Recuperado a partir de <http://www.habanaelegante.com/Summer2002/Verbosa.html>
- Díaz, D. (2005). *Límites del origenismo*. Madrid: Editorial Colibrí.
- Díaz Quiñones, A. (1987). *Cintio Vitier*. San Juan: Editorial Sin Nombre.
- Dorta, W. (2013). Discursos (pos)nacionales, política de (des)autorización y terrorismo literario: la poesía no lírica de los escritores del grupo *Diáspora(s)*. En J. Cabezas Miranda, *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)* (pp. 43-51). Barcelona: Linkgua.
- García Vega, L. (1979). *Los años de Orígenes*. Caracas (VE): Monte Avila.
- Giraudon, L. (2013, 2001). *Diáspora(s): consideraciones intemperstivas*. Entrevista a C. A. Aguilera y Pedro Marqués de Armas. *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, 6, 546-548.
- Groys, B. (2008). *Obra de arte total Stalin*. Valencia: Pre-Textos.



- Morán, F. (1998, verano). El razguño en la azotea. *La Habana Elegante*. Recuperado a partir de <http://www.habanaelegante.com/Summer98/Azotea.htm>
- Morejón Arnaiz, I. (2013). Diáspora(s): Memorias de la (post)vanguardia. En *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)* (21-23). Barcelona: Linkgua.
- Ponte, A. J. (2004). Por Los años de Orígenes. En *El Libro perdido de los originistas* (pp. 85-116). Sevilla: Renacimiento.
- Ponte, A. J. (2007). *La fiesta vigilada*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Rojas, R. (2006). Cintio Vitier: poesía y poder. En *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano* (228-243). Barcelona: Anagrama.
- Sánchez Mejías, R. (2000). *Cálculo de lindes (1986-1996)*. México, D.F.: Aldus.
- Sánchez Mejías, R. (2013, 1997). Presentación. *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, 1, 174-176.
- Sánchez Mejías, R. y Cabezas Miranda, J. (2013). Entrevista a Rolando Sánchez Mejías. En *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)* (133-138). Barcelona: Linkgua.
- Sarduy, S. (1974). *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Silva, G. (en prensa). Contra el imperio de la imagen. Sarduy leído por Lorenzo García Vega. En V. Díaz (Ed.), *Severo Sarduy*. Buenos Aires: Eduntref.
- Silva, G. (2016). La isla erosionada. El proyecto Diáspora(s) – Cuba, 1997-2002. *El jardín de los poetas*, 1, 146-163.
- Skilling, H. G. (1989). *Samizdat and an independent society in Central and Eastern Europe*. London: MacMillan.
- Suárez González, E. (2013, 2001). Microanálisis de dibujos. *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, 561-567.
- Zarza, R., Aguilera, C. y Bermúdez, C. P. (1998, 2013). El campo. Entrevista a Rafael Zarza. *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, 2, 269-274.

