

# La futuridad del naufragio

*Orígenes, estelas y derivas*

Juan Pablo Lupi  
César A. Salgado (eds.)

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

- © los autores, 2019  
© Almenara, 2019

[www.almenarapress.com](http://www.almenarapress.com)  
[info@almenarapress.com](mailto:info@almenarapress.com)

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-36-9

Imagen de cubierta: Pieter Bruegel de Oude, *De val van Icarus* (circa 1560)

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

# CRECIDA DE LA AMBICIÓN (PO)ÉTICA

VITIER, DIÁSPORA(S) Y EL ARTE DE UNA TELEOLOGÍA INSULAR<sup>1</sup>

Juan Pablo Lupi | *University of California, Santa Barbara*

## INTRODUCCIÓN: A PARTIR DE LA HISTORIA

«Nuestra Isla comienza su historia dentro de la poesía». Con estas palabras José Lezama Lima comienza su monumental *Antología de la poesía cubana*, publicada en 1965 por el Consejo Nacional de Cultura. En varios sentidos esta obra representa un hito, no solamente en la historia de la cultura cubana, sino también en lo que en un sentido muy amplio y general podemos denominar el «proyecto origenista»: el proyecto cultural que se inició en el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937), tuvo como eje central la revista *Orígenes* (1944-1956) y cuya meta fue, tal como había declarado Lezama en 1945: «hacer tradición, es decir, reemplazándola, donde no existía» (Lezama 1992: 174). Este hito del proyecto origenista, al igual que muchos otros, está marcado por contradicciones y paradojas. Para empezar, es bien sabido que en ese proyecto confluyeron –y divergieron– escritores con ideas muy diversas, a veces enfrentadas, sobre estética, poética, la función del arte y la literatura, el papel del intelectual y la idea de nación<sup>2</sup>. Otra causa no menos importante de los conflictos que atraviesan

---

<sup>1</sup> Agradezco a César A. Salgado sus valiosos comentarios sobre una versión preliminar de este trabajo.

<sup>2</sup> Esto trasciende los muy conocidos ejemplos de Virgilio Piñera y Lorenzo García Vega como «anti-origenistas». Piénsese por ejemplo en el singular proyecto intelectual de José Rodríguez Feo, patrocinante y coeditor, junto a Lezama, de la revista.

el proyecto concierne la compleja y cambiante relación entre el origenismo y el Estado. En la frase de Lezama que abre la *Antología* del 65 confluyen fuerzas encontradas: el proyecto origenista en sí, un estado revolucionario en pleno proceso de institucionalización e ideológicamente enfrentado a ese proyecto pero que aquí paradójicamente lo patrocina y *lo inscribe* oficialmente. El examen de estos (des)encuentros entre origenismo y Estado constituye uno de los ejes centrales de la discusión que sigue.

Treinta años más tarde, en el prólogo de otra antología, leemos un sobrecogedor eco de las palabras de Lezama:

[L]a mayoría de los poetas cubanos han querido ser leídos como Historia. Es decir: han anhelado, abierta o subliminalmente, inscribir su escritura en la Historia. Y lo más curioso: han querido que se les lea «como» Historia, pero «desde» la Poesía. (Sánchez Mejías 1994: 158)

La cita proviene de la antología *Mapa imaginario: Nuevos poetas cubanos*, editada Rolando Sánchez Mejías, poeta, editor de la antología y uno de miembros fundadores del Proyecto Diáspora(s)<sup>3</sup>. Aquí Sánchez Mejías reitera aquello que había dicho Lezama y constituye

<sup>3</sup> El grupo fue fundado en 1993 y sus miembros principales fueron Carlos Alberto Aguilera, Ismael González Castañer, Pedro Marqués de Armas, Ricardo Pérez, Rolando Sánchez Mejías y Rogelio Saunders. Entre 1997 y 2002 organizaron un *samizdat* y la publicación de una revista titulada *Diáspora(s): Documentos*, que aparte de contener poemas y ensayos de los miembros, introdujo textos de pensadores extranjeros hasta entonces escasamente divulgados en la isla (Derrida, Deleuze, Joseph Brodsky, Elias Canetti, entre otros) y de escritores cubanos (por ejemplo, Lorenzo García Vega, Severo Sarduy y Guillermo Cabrera Infante) marginados por la censura estatal. En 2013 se publicó una edición facsimilar de la revista a cargo de Jorge Cabezas Miranda. La edición viene acompañada de un indispensable dossier crítico que incluye artículos, testimonios y entrevistas a los miembros del grupo. En el caso de textos que fueron publicados originalmente en la revista, indicaré el número, año y paginación. Además de los ensayos contenidos en el dossier crítico ya mencionado, dos de los estudios más importantes sobre Diáspora(s) son Fowler 1999 y Hernández Salván 2015.

uno de los rasgos más distintivos del discurso nacional cubano: el rol fundacional que ha tenido la poesía en la construcción de las ideas de patria, identidad e historia en Cuba. Atendiendo al contexto específico en el que se enunció la observación de Sánchez Mejías –la reorganización del campo intelectual que se inició en Cuba a partir de los ochenta, la brutal crisis del Período Especial y la celebración del cincuentenario de la revista *Orígenes* ese mismo año (1994)– cabe destacar tres aspectos de su intervención. El primero es el planteamiento en sí de ese fenómeno en el que la poesía asume un rol hegemónico en la construcción de las ideas de nación y destino histórico, comenzando por la figura tutelar de José Martí, el poeta-patriota-mártir a partir de la cual se consolida, como indica Rafael Rojas, una idea «cívico republicana» de la nación articulada en términos mesiánicos (2002: 72). El segundo aspecto corresponde a la coyuntura histórica de la recuperación del grupo *Orígenes* a partir de los años ochenta. El proyecto origenista había sido progresivamente rechazado, silenciado y olvidado durante las primeras dos décadas de la Revolución. En los ochenta se inició un proceso de rescate del legado origenista a través de varios canales, que en varias ocasiones estuvieron enfrentados entre sí: la obra de los poetas de la llamada «Generación de los ochenta», la crítica al realismo y el conversacionalismo, los impulsos reformistas que emergen de la sociedad civil, los proyectos culturales que reclamaban mayor autonomía y el giro nacionalista que tomó el discurso oficial a partir de la caída del bloque soviético. Estos debates, como es sabido, jugaron un rol central en la reorganización del campo intelectual cubano a fines de siglo, e involucraron a instituciones e intelectuales dentro y fuera de la isla, tanto afines como opuestos a la oficialidad<sup>4</sup>. Por último, el tercer aspecto consiste en la

---

<sup>4</sup> Este es uno de los procesos más discutidos de la historia intelectual contemporánea de Cuba. La bibliografía sobre el tema es vasta; una lista –incompleta y parcial– de algunos de los trabajos más importantes incluye Buckwalter-Arias 2010, Díaz Infante 2005, Hernández Salván 2015: 125-69, Ponte 2002, Rojas 2006: 228-37, y Santí 1985.

*crítica* propiamente de esta recuperación –tanto la oficial como las no oficiales– del origenismo. Aquí el grupo Diáspora(s) jugó un rol central: fueron ellos quienes hicieron un intento concreto de, primero, *teorizar* esta situación, y segundo, usarla como punto de partida para proponer una reflexión teórica más amplia sobre la historia, el lenguaje y sus vínculos con la política. Aparte o más allá del impulso renovador, vanguardista e iconoclasta que Diáspora(s) le imprimió al campo intelectual cubano y de la novedad de algunas de las obras de sus colaboradores dentro de la tradición literaria cubana, la intervención central del grupo radica justamente en la reflexión teórica que pusieron en marcha sus participantes, tanto en su ensayística como en su obra poética.

Este artículo se enfoca en un aspecto concreto de esta reflexión. Como punto de partida, consideremos la frase de Lezama –«Nuestra Isla comienza su historia dentro de la poesía»– junto a la hipótesis de Sánchez Mejías. Las palabras de Lezama son en primer lugar una declaración de esa metonimia fundacional que enlaza poesía, nación e historia; además, como se señaló anteriormente, son un vehículo e instancia particular de la contradictoria relación entre Estado y proyecto originista. Pero hay en juego algo más sugerente, algo que podríamos caracterizar como una *línea de fuga* (en el sentido deleuziano), una posibilidad no intencionada que se ha escapado del orden del discurso. Al momento de re-leer la frase de Lezama, mediada a través de la hipótesis de Sánchez Mejías y, más generalmente, por la intervención teórica de Diáspora(s) –una re-lectura ciertamente anacrónica, o incluso «contrapuntística», para decirlo al modo lezamiano– puede intuirse algo que acaso el propio Lezama jamás habría imaginado, mucho menos deseado o deliberado: nada menos que la forma larvaria de lo que para Diáspora(s) fue una teoría del totalitarismo. Esto es lo que quiero tratar.

Antes de entrar en materia, conviene establecer algunas precisiones. Hablar de Orígenes como «grupo» o «proyecto» en singular connota una idea de organicidad o coherencia que, en rigor, se apoya

sobre una ficción política, no sobre hechos. Como señalé anteriormente, el «grupo» fue el lugar de encuentro –cuyo eje fue la revista *Orígenes*– de varios diseños, pensamientos y tendencias intelectuales, estéticas y políticas entre las cuales se negociaron (y no necesariamente en este orden) adhesiones, pactos, disputas, rupturas y reconciliaciones. A esto debe sumársele la consideración de la trayectoria individual de cada autor, así como la de su relación con la revista y el «grupo» –compárese por ejemplo el joven poeta Vitier en los años cuarenta con el Vitier del cincuentenario de la revista en 1994, o el Lezama de *Enemigo rumor* con el de *Oppiano Licario*. Y luego está el no menos importante problema de situar la compleja y proteica relación con el Estado. El proyecto Diáspora(s), en virtud del contexto histórico y político en el que tuvo lugar su intervención, asumió de antemano y tomó como objeto de crítica una visión muy particular del grupo Orígenes. Esta se enfoca principalmente en varios aspectos imbricados: el totalizante concepto católico-nacionalista del grupo y su misión, tal como fue formulado por Cintio Vitier; la co-optación estatal de dicho concepto, proceso que Walfrido Dorta ha denominado «origenismo de estado», facilitado en parte por el propio Vitier y (literalmente) personificado por funcionarios como Abel Prieto –estudioso de la obra de Lezama y Ministro de Cultura a partir de 1997–; la recuperación –acrítica, según algunos miembros de Diáspora(s)– de las estéticas de los poetas del grupo Orígenes que tuvo lugar entre los escritores jóvenes a partir de los años ochenta; y por último, algunos escritos y pronunciamientos de Lezama y otros miembros del grupo que pueden dar lugar a interpretaciones de corte nacionalista. En términos generales, cuando los miembros de Diáspora(s) invocan el significant «Orígenes» en sus ensayos y proclamas, el referente está delineado por los aspectos recién mencionados<sup>5</sup>. Tal posicionamiento

---

<sup>5</sup> Esta visión no es solamente la de los miembros de Diáspora(s), sino que es compartida por otros intelectuales cubanos como Antonio José Ponte y Duanel Díaz.

ante Orígenes parte de supuestos muy particulares y ciertamente soslaya las complejas negociaciones, convergencias y divergencias antes señaladas. En este sentido, podría argumentarse que la lectura que hace Diáspora(s) de Orígenes y de algunos de sus miembros es reductiva, e incluso tendenciosa. Sin embargo, no es menos cierto que hay toda una lógica detrás de esa lectura: ésta se sitúa, como ya señalé, en el contexto de la devastadora crisis de los años noventa y de los cambios profundos que habían venido sacudiendo el campo intelectual desde la década anterior. La intervención de Diáspora(s) –deliberadamente polémica y provocadora, crítica feroz al estado y al *establishment* cultural– es inseparable de esta coyuntura y debe valorarse como tal. En tal sentido, mi objetivo en el presente ensayo no es evaluar la recepción «diaspórica» del grupo Orígenes, sino analizar desde una perspectiva teórica una sugerente tesis sobre los vínculos entre política, historia y poesía que emerge específicamente de dicha intervención.

#### VITIER: CONFESIÓN Y TELEOLOGÍA

La vertiente hegemónica del discurso nacionalista cubano –aquella que se consolidó alrededor de la figura y pensamiento de Martí y que el Estado formado a partir la Revolución de 1959 institucionalizó de acuerdo a sus propios fines– ha sido descrita por Rafael Rojas como una «racionalidad moral emancipatoria» (1998: 29). Según Rojas, dicha «racionalidad» terminó desplazando la posibilidad de un proyecto liberal democrático. Desde una perspectiva teórica más amplia, esta racionalidad responde a una lógica historicista que Louis Althusser denomina «causalidad expresiva»: el postulado de que los fenómenos sociales, políticos, económicos y culturales de un cierto período histórico son manifestaciones, o más exactamente, «expresiones», exteriores y determinadas de una «totalidad» o principio fundacional interno (Althusser & Balibar 1967: 62-3). Esta lógica, criticada por Althusser en el marco de su reformulación estructuralista del marxismo, se



presenta en versiones tanto idealistas –por ejemplo, Hegel– como materialistas –por ejemplo, las nociones de «bloque histórico» o «historicismo absoluto» en Gramsci. Puede afirmarse que algunas de las modalidades más influyentes del discurso nacionalista cubano son modalidades de una «causalidad expresiva», apoyadas sobre un mito secular. Dichas formas son varias y si bien puede haber coincidencias fundamentales entre algunas de ellas, no todas son necesariamente compatibles. Algunos ejemplos serían el ideal martiano, el insularismo, la cubanía o el Hombre Nuevo guevarista.

Esta crítica del historicismo elaborada por Althusser es un primer paso en la teorización de las diversas y contradictorias intervenciones del proyecto origenista en el campo cultural cubano y sus secuelas, desde finales de los años treinta hasta inicios del siglo XXI. Como primera aproximación, puede argumentarse que en el seno del proyecto origenista emergieron instancias de un discurso identitario «expresivo» en el sentido althusseriano. Esto se evidencia en algunos de los textos del canon origenista más influyentes políticamente, como por ejemplo el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, los editoriales –«Señales»– de la revista *Orígenes*, la antología *Diez poetas cubanos* de Cintio Vitier y muy especialmente su clásico *Lo cubano en la poesía*. Cabe destacar que lo expresivo en el discurso origenista, aunque pueda tener la nación como referente, no consistió siempre, ni necesariamente, en un discurso *nacionalista*. Aparte de los textos mencionados, piénsese por ejemplo en la isla como «patria prenatal» y «substancia poética visible» en «La Cuba secreta» de María Zambrano, en la ambición cosmopolita del proyecto origenista, ya plasmada desde el comienzo en el célebre aforismo que aparece en la portada del primer número de *Espuela de Plata* (1939): «La ínsula distinta en el cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos», o incluso en la filiación entre espíritu, poesía y lo inefable en Fina García Marruz<sup>6</sup>. Pero la cuestión que nos ocupa concierne

---

<sup>6</sup> Véase la contribución de Aída Beupied en este mismo volumen.

a las *derivadas* propiamente nacionalistas que se construyeron a partir de algunas estas modalidades de lo expresivo. Ya en los editoriales o «Señales» de la revista *Orígenes* se comienza a trazar una política de la escritura que enlaza poesía, espíritu y nación<sup>7</sup>. Uno de los modos de mostrar la existencia de tal principio fue la negatividad: la década de los cuarenta y cincuenta fue un tiempo de «desintegración» y «frustración»; la genuina República nunca había llegado a instituirse; lo que había —al decir de Vitier— era una «*seudo*-república», expresión que encapsula la oposición entre una comunidad política existente pero falsa, antitética a otra, que es verdadera pero no se ha materializado. Tal caracterización no solamente postula implícitamente —por medio de su negación— un hipotético Estado «integrado», «verdadero» y «genuino», sino que además lo sobredetermina y le otorga un carácter transcendental: este principio fundacional es, o bien una entidad ya históricamente establecida pero que aún no se ha manifestado como realidad, o bien un desideratum *necesario*: o ya existe o hay que inventarlo. En este sentido, la nación es concebida de antemano como *expresión* o manifestación externa de una Idea.

El pensamiento de Cintio Vitier es un consumado ejemplo de este paradigma discursivo. Asumir que la nación se fundaba sobre un principio transcendental de corte abstracto o metafísico era algo que Vitier venía planteando desde los años cincuenta. En un plano ideológico, esto podía servir como eje para repensar el estado y la nación en el marco del colapso de la era soviética. Pero en ese mismo plano, también se imponía que cualquier reacomodo fuese revolucionario: la Unión Soviética pudo haberse derrumbado, pero no la Revolución. Y Vitier era no solamente católico, martiano y nacionalista, sino también revolucionario. Las bases teóricas e ideológicas de lo que fue la progresiva construcción del «origenismo de Estado» no son producto inmediato de las crisis y reacomodos que comenzaron en los años ochenta, sino que habían sido elaboradas décadas atrás, en

---

<sup>7</sup> Véase Rojas 2002.

pleno fervor revolucionario. Los cimientos del historicismo poético, nacionalista y revolucionario que eventualmente sirvió de guía para la apropiación estatal de Orígenes y su legado habían sido formulados por el propio Vitier en «El violín» (1997: 191-212), la famosa conferencia que dictó el 19 de agosto de 1968 en la Biblioteca Nacional y que se considera su declaración pública de adhesión al proceso revolucionario<sup>8</sup>. La ponencia de Vitier tuvo lugar en el marco de la Ofensiva Revolucionaria proclamada por Fidel Castro en marzo de 1968, y que como es sabido fue una de las etapas más radicales de toda la historia de la Revolución<sup>9</sup>. Esto revela una paradoja clave: por un lado, en «El violín» Vitier elabora un argumento de corte teleológico e historicista en el que rechaza su etapa origenista, marcada por la vacilación y el recogimiento pasivo en el mundo de las letras, para luego afirmar su conversión revolucionaria; pero por otro lado, dos décadas más tarde, Vitier utilizará ese mismo historicismo a fin de poner en marcha la recuperación oficial del origenismo en los noventa.

«El violín» –el título, explica Vitier, alude al cuadro *Le violon rouge* del pintor fauvista Raoul Dufy– puede leerse como una autobiografía literaria, intelectual y política. Sin embargo, examinando más de cerca el contenido y atendiendo al momento histórico en que la conferencia tuvo lugar, aparece otro registro discursivo, una declaración política de un tipo muy particular: «El violín», más que una autobiografía, es en el fondo una *autocrítica*. Vitier describe el período que va desde el Machadato hasta la caída de Batista como una época marcada por la «miseria y el absurdo», «el simulacro», «el mal» y «el caos» (1997: 194, 200), pero lo más significativo radica

---

<sup>8</sup> En su monografía sobre Vitier, Arcadio Díaz Quiñones aborda la importancia de «El violín». Véase Díaz Quiñones 1987: 21-73.

<sup>9</sup> Véase Guerra 2012: 290-316. En ese momento la sociedad cubana vivió «a “rallification” of everyday life at an unprecedented scale» (2012: 290); fue el momento de la expropiación definitiva de las últimas pequeñas empresas privadas, la consolidación de la estatización de la economía y la movilización de toda la sociedad con miras a la Zafra de los Diez Millones.

en cómo se refiere a la obra que él mismo produjo en aquel tiempo. En un pasaje en el que rememora el suicidio de Eduardo Chibás en agosto de 1951 –episodio que emblematiza aquella era bajo el signo de la tragedia– Vitier pregunta: «Si vivíamos en las tinieblas, ¿qué podía importarnos la oscuridad de la palabra?» (1997: 200). Rememorando su carrera como escritor durante los cuarenta y los cincuenta, Vitier establece una correspondencia entre un «oscuro» tiempo histórico y el supuesto hermetismo de su obra poética –e implícitamente de la poesía origenista en general– para entonces admitir que esa poesía era una práctica efectivamente sustraída de la historia. Vitier juzga que durante ese período su «letra» (1997: 200) no era más que una reacción de repudio meramente pasiva. En el año 1956 coinciden tres eventos: el desembarco del *Granma*, el cierre de la revista *Orígenes* y la publicación de *Canto llano*, poemario en el que Vitier plasma la experiencia de su conversión al catolicismo en 1953. Esta obra, en tanto signo de su «primera» conversión, «significó [...] el paso de la letra a la voz» (1997: 204)<sup>10</sup>. El motivo de la oposición entre «letra» y «voz» y el proceso de superarla se reiteran cuando Vitier contrasta su «(desorientación) en el terreno político» con el «(pisar) tierra firme y nutricia cuando hablaba en el *Lyceum*, de octubre a diciembre de 1957, sobre *Lo cubano en la poesía*» (1997: 205). Insertado de este modo en el relato autobiográfico, su célebre ciclo de conferencias sobre poesía, historia e identidad nacional consolida retroactivamente ese paso de la «letra» a la «voz»: la poesía deja de ser pura escritura y pasa, por el medio oral, a la arena pública, donde es presentada como expresión de una «ética» y esencia nacional(ista) que participa en un destino histórico.

<sup>10</sup> Francisco Fernández Sarría ha señalado que en el pensamiento de Vitier opera una visión dualista –heredada de su lectura de Maritain y otros pensadores católicos– que opone «arte y vida, palabra y acción, verbo y acto», y de la cual el propio escritor fue «víctima» (2008: 184).

De aquí a la autocrítica sólo hay un paso. Después del suceso «espiritualmente revolucionario» de «la conversión al cristianismo católico» que Vitier fecha en 1953, la «revelación épico-histórica» del 1 de enero de 1959 es la aparición de «un rayo de otra fe» (1997: 210). A partir de aquí surgen nuevas circunstancias y nuevas exigencias que en un principio fueron percibidas como antitéticas respecto a la conversión católica. Vitier confiesa que esas «dos revoluciones» –una privada, la otra pública– inicialmente aparecían como extrañas entre sí y entraron en «una lucha dolorosa, difícil, oscura», pero eventualmente la Revolución terminará disolviendo todo dualismo: ahora hay «una sola realidad indivisible» (1997: 210). «La Revolución», señala Vitier, le otorgó la «lucidez» de reconocer que «el tiempo anterior» fue de «culpas y cegueras», «conflicto ideológico personal» y «falta de rigor de conciencia» (1997: 210-1), y tal reconocimiento es condición necesaria para lograr «la integración última de las esencias de las dos revoluciones» (1997: 211)<sup>11</sup>.

«El violín» es confesión y autocrítica, proclama católica y revolucionaria. Siguiendo el camino trazado por esta doble orientación, la resolución o «integración» de los dualismos público *versus* privado y letra *versus* voz se consolidará en el proyecto historiográfico expuesto en *Ese sol del mundo moral* (1975), obra que lleva por subtítulo «historia de la eticidad cubana» (publicada originalmente en México, no en Cuba). Allí Vitier completa, insertándola en el marco de la Revolución, la «teleología insular» –expresión que toma prestada de Lezama– que ya había esbozado en *Lo cubano en la poesía*: un ciclo conferencias dictadas en diciembre de 1957, en plena lucha contra el Batistato, pero para ese momento la materialización de una Revolución *socialista* –lo cual, estrictamente hablando, no ocurrirá sino hasta abril de 1961– era algo que difícilmente podía anticiparse, al menos

<sup>11</sup> Vitier narrará este recorrido vital, espiritual y político en *De Peña Pobre*, su *roman à clef* sobre su vida hasta el triunfo de la Revolución y su experiencia como parte del grupo Orígenes. Véase Salgado 2002, especialmente 208-216.

para Vitier. Para los setenta Vitier habrá elaborado toda una obra de ingeniería historiográfica –un recurso al «anacronismo deliberado», como diría el personaje de Borges– en donde retroactivamente la tradición letrada cubana a partir del siglo XIX es reinterpretada y reescrita como una cadena en donde no solamente existe una relación causa-efecto que enlaza eslabones sucesivos, sino que además cada eslabón constituye una anticipación profética de la Revolución socialista. Y vista en su totalidad, esta teleología se formula en términos explícitamente mesiánicos: «Enero del 59 significó para mí la coincidencia de la patria invisible con la patria visible, de la historia íntima con la historia pública [...] La memoria y el futuro se fundieron en una sola llama que era el presente» (Vitier 1997: 216). «El pasado [...] llega hasta el presente revolucionario, hecho de futuro» (1997: 217). Este discurso, que había comenzado a forjarse a fines de los cincuenta y se apuntaló durante los primeros años de la Revolución, servirá de base para la apropiación oficial de *Orígenes* entre finales de los años ochenta y la década de los noventa.

#### ARTE, ÉTICA Y POLÍTICA

En la teleología vitierana, la poesía y sus derivas proféticas determinan la nación y su historia, y esta idea puede a su vez convertirse en un poderoso instrumento político. Como veremos más adelante, la intervención de Diáspora(s) consistió en identificar, criticar y resistir tal maniobra. El concepto de «regímenes del arte» que Jacques Rancière introduce en sus reflexiones sobre los vínculos entre política y estética puede ayudarnos a elucidar esa operación que enlaza poesía, escritura, historia, nación y Estado<sup>12</sup>. El pensador francés identifica

<sup>12</sup> Este concepto, junto al de «repartición» o «distribución de lo sensible» [*partage du sensible*], forma la base de la teorización sobre los nexos entre estética y política que Rancière elabora en numerosos textos. Véanse por ejemplo Rancière 2000, 2010 y 2011. A menos que se indique lo contrario, las traducciones son mías.

tres «régimenes del arte»: el «régimen ético de las imágenes» o simplemente «régimen ético», que se apoya en la filosofía platónica; el «representativo» o «poético», basado en los principios de la *Poética* de Aristóteles; y el «estético», que corresponde a las conceptualizaciones del arte elaboradas a partir del romanticismo<sup>13</sup>. De estos tres régimenes son el ético y el estético los que tienen mayor relevancia para los fines de la presente discusión y me detendré a describirlos someramente.

En el régimen ético «se trata de saber cómo el modo de ser de las imágenes concierne al *ethos*, al modo de ser de los individuos y las colectividades» (Rancière 2002: 28). En la *República*, explica Rancière, Platón establece que en la *polis* debe imperar una rígida división del trabajo determinada por una adecuación natural, ya preexistente, entre cada miembro individual y un rol específico que le corresponde cumplir (2002: 27-8). Este *ethos* (literalmente «costumbre», «hábito») instauro la comunidad. Para Platón no existe tal cosa como «arte», entendido como entidad separada o autónoma. Lo que existe son, por un lado, «técnicas» que son legítimas en la medida en que se subordinan a la división del trabajo que sustenta la *polis*; pero por otro lado puede haber imágenes falsas o simulacros que tienen un efecto pernicioso en la medida en que constituyen representaciones que no se ajustan a dicha división. El creador de simulacros (el pintor, el poeta, el dramaturgo) traslada a la arena pública lo que en realidad corresponde al *ethos* de la *polis*; es decir, exhibe públicamente modos de ser y actuar que deben estar confinados a espacios concretos y sometidos a formas de visibilidad muy específicas (Rancière 2002: 67-68). En tal sentido, el simulacro es un duplicado ilegítimo y que puede tener un efecto nocivo en los individuos y en la *polis*,

<sup>13</sup> Si bien la estructura de los régimenes del arte corresponde a una secuencia cronológica, estos no deben entenderse como períodos o momentos históricos sino más bien como categorías meta-históricas. De hecho, es posible que en un mismo momento histórico coexistan varios régimenes y que, por ejemplo, en ciertos géneros prevalezca uno sobre otro.

en la medida en que subvierte el ordenamiento, o más exactamente, la «repartición de lo sensible» que determina «lo común». Partiendo de esta idea, lo que Rancière denomina el «régimen ético» del arte, entendido como categoría meta-histórica, más allá de su origen en la doctrina platónica responde a la cuestión de cómo la práctica artística se relaciona con lo que funda una comunidad, con los modos de hacer y decir que son considerados «genuinos» en la medida en que se adecúan al *ethos* comunitario.

El «régimen estético» del arte es el régimen propio de la modernidad y responde a la posibilidad de la democracia (Rancière 2000: 31-45). Este surge al momento de distinguir «un modo de ser sensible que es propio de los productos del arte», en el cual lo sensible es «sustraído de sus conexiones ordinarias» y pasa a estar «habitado por un poder heterogéneo, el poder de un pensamiento que se ha vuelto extraño a sí mismo» (2000: 31). Este «poder heterogéneo», esta posibilidad de que lo sensible de alguna manera se vea «sustraído» del mundo y se torne «extraño» respecto a sí mismo, es justamente lo que caracteriza las concepciones modernas del arte<sup>14</sup>. El correlato de esta heteroge-

---

<sup>14</sup> Los ejemplos de esta heterogeneidad son múltiples: la relativización temporal o histórica de la poesía y el arte (por ejemplo, las ideas en Vico o Hegel de que en la antigüedad el arte era algo distinto de lo que es en el presente); la obra de arte como objeto simultáneamente intencional y no intencional, consciente e inconsciente, o como objeto cuyos significados se realizarán (o se «habrán realizado», para decirlo en términos idealistas) en el futuro; la concepción del lenguaje aparte de su función como herramienta cotidiana de comunicación, sea como «estilo» (Flaubert) o «música» (Mallarmé); la lista podría continuar con más ejemplos. Por otra parte, el régimen estético supone una ruptura con las normas y jerarquías fijas respecto a los usos retóricos, temas y géneros que operan en el régimen representativo (cuyo modelo es la *Poética* de Aristóteles, entendida como sistema prescriptivo acerca de cómo debe ser el arte). En particular, explica Rancière, el régimen estético conlleva un impulso igualitario: cualquier tema, no importa cuán banal o elevado sea, es apto para ser motivo de la obra artística, y cualquier tema puede ser expresado en cualquier medio, género o estilo. Todo esto responde a los grandes fenómenos históricos de la modernidad: el ascenso



neidad es que el régimen estético establece una relación entre el arte y la vida que es fundamentalmente contradictoria: por un lado, el arte en la modernidad aspira incorporarse a la vida, pero por otro lado, el arte sólo es tal en la medida en que preserva su autonomía; recíprocamente, el arte sólo es tal en la medida en que aspira a estar «más acá» o «más allá» del arte mismo<sup>15</sup>. Esta contradicción se manifiesta de varias maneras. Piénsese por ejemplo en la reflexión sobre el lenguaje que plantea la poesía moderna: la poesía, por medio del lenguaje, aspira a capturar y expresar «la idea» o «el espíritu» del mundo, pero en el mundo yacen formas y fenómenos que no pueden ser expresados por el lenguaje, y recíprocamente, el lenguaje, operando en el texto, sobrepasa cualquier intento de fijar una intención, significado o interpretación y no puede coincidir con su referente o con la pretendida aspiración poética. Otro ejemplo sería lo que Peter Bürger describe como el ideal vanguardista de reintegrar el arte con la «praxis de la vida»: al momento de unirse a la vida el arte cesa; al mantenerse separado el arte se preserva, pero necesariamente tiene que mantener esa aspiración de unirse a la vida.

En su ensayo «The Aesthetic Revolution and Its Outcomes», Rancière formula la contradicción que define el régimen estético en los siguientes términos: «In the aesthetic regime of art, art is art to the extent that it is something else than art [...] The key formula of the aesthetic regime of art is that art is an autonomous form of life» (2010: 118). Este conflicto, añade Rancière, puede librarse en tres «configuraciones» o «escenarios»: «Art can become life. Life can become art. And art and life can exchange their properties». Cada una de ellos es una forma de la política —o más precisamente, aclara

---

de la burguesía, el advenimiento de la democracia, el movimiento obrero y las revoluciones.

<sup>15</sup> «[La] contradicción constitutiva del régimen estético de las artes [...] hace del arte una *forma autónoma de la vida* y de este modo plantea simultáneamente la autonomía del arte y su identificación con un momento dentro de un proceso de auto-formación de la vida» (Rancière 2002: 37; énfasis en el original).

Rancière, de la «metapolítica»– de lo estético: «[aesthetics's] way of producing its own politics, proposing to politics re-arrangements of its space, re-configuring art as a political issue or asserting itself as true politics» (2010: 119). Consideremos el primer escenario: cuando el arte aspira a convertirse en vida. Rancière señala que en este caso «art is taken to be not only an expression of life but a form of its self-education [...] As self-education, art is the formation of a new sensorium –one which signifies, in actuality, a new ethos» (2010: 119). Al tomar el arte tal función pedagógica se pone en marcha un acercamiento del régimen estético hacia el régimen ético, entendidos ambos como categoría meta-históricas. Recuérdese que el régimen ético se basa en cómo la práctica artística se relaciona con lo que funda una comunidad. Cuando el arte en la modernidad busca «convertirse en vida» y es una instancia de «auto-educación», el arte se convierte, al decir de Rancière, nada menos que en un «nuevo ethos colectivo»; el arte en sí pasa a ser nada menos que una modalidad de configurar lo común, lo que funda la comunidad. Bajo este esquema, el régimen estético se aproxima entonces al régimen ético, bajo el cual el arte es lo que funda y (re)presenta el *ethos* comunitario.

La relación contradictoria entre el arte y la vida que define el régimen estético y la aspiración a superarla por medio de una conciliación con los preceptos del régimen ético, proporcionan una matriz teórica que nos permite comprender lo que ha estado en juego en la poética de Vitier, empezando con *Lo cubano en la poesía*, adquiriendo su «definición mejor» en «El violín» y culminando con la institucionalización de su «teleología insular» bajo el signo de la Revolución, y más importante aún, elucidar el vínculo entre historia, poesía y totalitarismo que denuncia Diáspora(s).

En su teleología, Vitier va construyendo retroactivamente una secuencia que asciende progresivamente –el pensamiento criollo del siglo XIX, Martí, *Orígenes*, etcétera– en donde cada eslabón expresa una idealización espiritual, ética, social y política de la nación. Vista como un todo, esta secuencia es orgánica y coherente –como indica

Rafael Rojas, «no tolera refutaciones» (2006: 229)– y por lo tanto excluye todo aquello que no pertenezca a dicho ideal (los casos de Virgilio Piñera, *Ciclón* o Lorenzo García Vega resultan ejemplares en este sentido). Para Vitier la literatura cubana es simultáneamente una escritura de la nación, y más radicalmente, una *historiografía* nacional(ista). Vitier –simultáneamente poeta, historiador y exégeta– *re-inscribe* la historia de la poesía como progresión histórica de los valores espirituales de la nación. Bajo esta visión la literatura adquiere entonces un valor identitario fundamental: la poesía ya no es una esfera puramente autónoma ni un significante vacío, sino que es expresión de «lo cubano» justamente en la medida en que es manifestación de un *ethos* comunitario. Bajo esta perspectiva, la producción literaria cubana –signo determinante de lo moderno en la cultura nacional– se vuelca hacia lo que Rancière denomina el «régimen ético» del arte.

En el caso específico de Vitier y Orígenes esta re-escritura presenta un rasgo distintivo. Como es bien sabido Orígenes, y especialmente la figura de Lezama, han sido frecuentemente caracterizados como instancias del «arte por el arte», la jerarquización de la «alta cultura» sobre lo «social» o «popular», la pasividad e inacción política, etcétera. En tal sentido, cabe destacar que el proceso descrito arriba no se reduce simplemente a un giro hacia lo ético, sino que hay algo más, a saber: la re-partición o re-distribución de una expresión literaria que había sido (y para algunos sigue siendo) abiertamente reconocida, estereotipada y criticada precisamente como «esteticista». No se trata aquí entonces de la propuesta y teorización *ad hoc* de un nuevo arte que determine una ética revolucionaria y comunitaria, sino de revisar y transformar un *corpus* –incluida la obra temprana del propio Vitier– que pertenecía al pasado y supuestamente había sido «superado», que había sido visto como emblema de la autonomía de lo artístico y de la introspección ante lo político. Vitier explícitamente inscribe una repartición de lo sensible que convierte lo «viejo» y alienado respecto al *ethos* revolucionario en una determinación afirmativa de las «esencias» de dicho *ethos*.

Tal determinación sólo se realiza en la medida en que no permanece como un gesto privado, sino que este es reposicionado en la esfera de público, al extremo de someterse a un proceso de institucionalización que terminó consolidándose a inicios de los años noventa. Esta es una manifestación concreta del conflicto que plantea la heteronomía constitutiva del régimen estético. En el contexto de la modernidad, por un lado, el arte aspira a preservar su autonomía, y por otro, el *ethos* comunitario forma parte de lo público; por ejemplo, en el caso concreto de Cuba, piénsese en la concepción «cívico-republicana» (Rojas 2000) de sociedad que instaura Martí, o en la Revolución. En este sentido, puede decirse que la instancia moderna o «pos-platónica» de la vuelta hacia el régimen ético opera en el espacio de lo público. No obstante, puede argumentarse que en realidad el proyecto origenista nunca ha cabido dentro de un estereotipo esteticista y que siempre, ya desde finales de los años treinta, había participado en lo político y en la busca de un *ethos* comunitario. Esto es cierto, pero en un sentido restringido que no da cuenta de todo el proceso que he venido describiendo. Para la mayoría de sus contemporáneos y durante las primeras décadas de la Revolución, el lado público de *Orígenes* fue usualmente percibido –correctamente o no– como proyecto esteticista; la reflexión sobre política y nación, aunque existiese, no fue reconocida públicamente como tal, sino que, exceptuando uno o dos casos aislados, se limitó en buena medida a la esfera de lo privado, o más concretamente, a un círculo reducido de artistas y escritores<sup>16</sup>. Esto eventualmente cambiará: a finales del siglo xx ocurrirá el giro político y nacionalista que reposicionará el

---

<sup>16</sup> Como excepciones en donde sí hubo una apertura a lo público pueden señalarse la publicación de la antología *Cincuenta años de poesía cubana*, publicada por la Dirección de Cultura en 1952 (es decir, a inicios del batistato, con patrocinio gubernamental), y las conferencias de *Lo cubano en la poesía*. Nótese sin embargo que ambos fueron proyectos justamente de Vitier, y son especialmente significativos en tanto revelan el otro lado de su figura pública: él no fue solamente el intelectual orgánico de la Cuba postsoviética, sino también el

proyecto origenista abiertamente dentro del dominio de lo público, y nada menos que por medio de una institucionalización: es aquí donde termina de concretarse la re-partición de lo sensible que desplaza dicho proyecto hacia el régimen ético. Un texto como «El violín» resulta decisivo en este sentido, precisamente por haber sido escrito –y hecho público– en el 68. Allí no solamente se declara una adhesión al proyecto revolucionario, sino que además, al presentarse como confesión y autocrítica, se *dramatiza* –o mejor, *melo-dramatiza*– ese paso de lo privado a lo público, que años más tarde, luego de un proceso de imprevisibles contingencias históricas, se institucionalizará usando como base esa revisión historicista que es la versión vitierana de la «teleología insular».

#### DE LA ÉTICA AL MITO

En su nivel más fundamental, las dinámicas entre estética y política que he descrito son procesos que operan a nivel *del lenguaje*. Es el lenguaje lo que en última instancia (sobre)determina y articula dichos procesos. En primer lugar, la teleología es fundamentalmente una *re-escritura* y una *re-inscripción* del pasado según la cual la representación histórica deviene un *speech act* nacionalista y revolucionario. Pero en segundo lugar, la teleología insular se haya fundada sobre la postulación *a priori* de un principio trascendental que subyace a la historia, la identidad y el destino de la nación: este principio es la *poesía*. En este sentido, la vuelta hacia el régimen ético que he descrito también puede verse como una reconceptualización de la poesía como *mythos*. El griego *mythos* significa literalmente «habla», «palabra» o «discurso». Consideremos algunas de las connotaciones del término –empezando por su derivación, «mito»– que provienen del sentido que tenía en la antigüedad y de cómo ha sido interpretado

---

antologador «oficial» de la República y uno de los formadores del canon literario de este período histórico.

históricamente. En las *Historias*, Heródoto afirma que fueron Hesíodo y Homero quienes crearon las teogonías y dieron a los dioses sus nombres y atributos (1996: 106). Esta idea cobra especial importancia en las interpretaciones de la cultura griega que harán pensadores como Vico, los románticos alemanes, Hegel, Nietzsche y Heidegger: quienes les dieron los dioses a los griegos fueron justamente los poetas; la poesía funda el mito. O dicho más precisamente: en la antigüedad clásica la palabra poética es *mythos* en la medida en que tiene el valor performático de fundar y darle identidad a un pueblo.

Hegel tomará esta concepción del arte como punto de partida de su famosa tesis del «fin del arte» (el arte clásico y su función han sido superados en la Cristiandad; la verdad ya no está en el arte sino en la razón especulativa). Sin embargo, otros pensadores buscarán recobrarla. Para Heidegger será el fundamento de la controversial teoría de la obra de arte que desarrolla en la década del treinta y expone en su célebre ensayo de 1936 «Der Ursprung des Kunstwerkes» («El origen de la obra de arte»), así como en sus textos sobre Hölderlin. Según el filósofo alemán el arte auténtico cesa al momento en que la obra está determinada por lo estético. La idea de la obra de arte que surge en la Ilustración –la obra como objeto definido en base a una cierta experiencia sensorial («lo bello») y al contenido que esta (re)presenta para el observador– no corresponde a una idea genuina del arte. Para Heidegger, cuando «filosofía del arte» y «estética» son intercambiables, la verdad del arte ha desaparecido (Young 2001: 8-12). En los años treinta, Heidegger recupera la idea de la autenticidad del arte que el romanticismo alemán había tomado de una interpretación particular –cónsona con esa nueva idea que habían venido desarrollando: el «pueblo», *das Volk*– de lo que era el arte para los griegos: el arte –y aquí la poesía ocupa un lugar privilegiado– es una manifestación de lo que funda, preserva y le da identidad a una comunidad. Heidegger entrevé la posibilidad de que la función auténtica del arte se restituya. Así describe Philippe Lacoue-Labarthe esta intuición:

The Heideggerian apprehension of poetry is overdetermined by speculative Romanticism: That is indeed why poetry (*Dichtung*) is defined in its essence as language, *die Sprache* –or why language (and this amounts to the same) is defined as the originary poetry (*Urdichtung*) of a people– and, finally, why the latter in turn is defined in its essence as *die Sage: ho muthos*. (Lacoue-Labarthe 2007: 65)

La poesía como habla (*Sage, mythos*) original y originaria de un pueblo. La comparación con el mito de Martí o la concepción ética de la poesía en Vitier (basada a su vez en el mito martiano) es reveladora: ambas son instancias en donde la palabra poética deviene *mythos*. En el caso de Vitier –tal como ilustra «El violín»– se declara explícitamente un alejamiento de una noción estética (o esteticista si se quiere) de la poesía, y un acercamiento a otra noción que, imbricando categorías como «eticidad» y «cubanidad», concibe la palabra poética como *mythos*, es decir, como locución performática que simultáneamente funda y expresa una nación. Siguiendo esta idea y tomando en cuenta su raigambre clásica, podría decirse que la poesía cubana, parafraseando la célebre sentencia de Martí, se convierte en fundación de una Grecia «nuestra [...] preferible a la Grecia que no es nuestra». En la mitología martiana y en la eticidad vitierana la poesía, como para los griegos, se torna en palabra dadora y fundadora de un pueblo, y el arte queda restituido a su función genuina. A partir del giro nacionalista y ético del pensamiento poético de Vitier surge una concepción de la poesía análoga a la que Heidegger aspiraba recuperar.

Esto no implica, claro está, que Vitier deliberadamente haya tomado el germen de su concepción ético-nacionalista de la poesía directamente de Heidegger. Hasta ahora me he limitado a señalar una analogía –no una genealogía ni tampoco una homología– entre dos concepciones poéticas. Considero que estas similitudes son significativas desde una perspectiva teórica, pero difícilmente pueden describirse simple o necesariamente como una relación de influencia.

No obstante, es un hecho que Vitier leyó a Heidegger y cabe preguntarse qué surgió de esas lecturas. Según Arcadio Díaz Quiñones, «[N]o es difícil constatar las repercusiones de las nociones de Hegel y Heidegger sobre la historia en *Lo cubano*» (1987: 66), y añade que la idea allí planteada de la poesía como «vehículo de conocimiento» tiene sus raíces en el pensamiento romántico alemán, en Dilthey y en Benedetto Croce (1987: 66-7). El propio Vitier aporta referencias reveladoras. En su ensayo «Poesía como fidelidad» (1956), al momento de reflexionar sobre los nexos (y diferencias) entre filosofía y poesía, señala como instancia en la que una se acerca a la otra «las páginas que Heidegger titula *Los senderos en el bosque*» (1997: 111). El ejemplo es muy significativo ya que se trata de la colección de ensayos *Holzwege* —la primera publicación que hizo Heidegger después de la guerra, en 1950— y cuya primera sección es justamente «El origen de la obra de arte»<sup>17</sup>. Otra referencia reveladora de la importancia que tuvo la lectura de Heidegger aparece en una escena en *De peña pobre*, en la que se narra la reflexión del joven Kuntius (personaje basado en el propio Vitier) acerca de cómo «el existencialismo del inauténtico *Dasein* le parecía corresponder hasta cierto punto con sus vivencias inmediatas [...] sentía la imposibilidad de justificar por qué había *algo* [...] y no, simplemente, nada» (1978: 87).

Por último, Heidegger reaparecerá, aunque muy brevemente, en la provocadora entrevista (1990) con Rolando Sánchez Mejías que fue incluida en la edición de las obras completas de Vitier<sup>18</sup>. Allí Sánchez

<sup>17</sup> No he logrado precisar qué acceso tuvo Vitier a esta colección a mediados de los cincuenta. El ensayo sobre la obra de arte ya había sido publicado en traducción al español en 1952 y otras obras, incluyendo *Sein und Zeit*, incluso antes (la famosa traducción de José Gaos, *El ser y el tiempo*, es de 1951), pero la primera traducción al español de *Holzwege* completo, a cargo de José Rovira Armengol, no fue publicada sino hasta 1960 en Buenos Aires, bajo el título *Sendas perdidas*. La traducción al francés (*Chemins qui ne mènent à nulle part*) apareció en 1962.

<sup>18</sup> Véase «Respuestas y silencios: Diálogo con Rolando Sánchez Mejías» (Vitier 1997: 249-72). A primera vista, buena parte del diálogo entre Vitier y el futuro



Mejías habla de la importancia que tuvo *Ser y tiempo* «para muchos de los escritores de [su] generación», y a partir de allí pregunta si entre los origenistas «surgieron preocupaciones parecidas» en torno a dicha obra. Pero lo significativo aparece al momento en que Sánchez Mejías trae a colación la polémica generada por el libro del investigador chileno-francés Víctor Farías, *Heidegger et le nazisme* (1989), la cual, como afirma el futuro fundador de Diáspora(s), «dota a Heidegger de una nueva dimensión» (Vitier 1997: 264). Por medio de este giro, la cuestión sobre la posible influencia del filósofo alemán sobre Vitier pasa a un segundo plano; aparece algo más urgente y que será una de las preocupaciones centrales del proyecto Diáspora(s): la cuestión del totalitarismo y su relación con la figura del intelectual.

#### LENGUAJE, POESÍA Y TOTALITARISMO

Cuatro años después de la entrevista con Vitier, Sánchez Mejías planteará explícitamente la cuestión de un potencial enlace perverso entre origenismo, poesía, historia y poder en «Olvidar *Orígenes*», su controversial intervención en el coloquio «Cincuentenario de *Orígenes*» en 1994, y que puede considerarse como uno de los textos fundacionales del proyecto Diáspora(s)<sup>19</sup>. Allí Sánchez Mejías declara que si bien los poetas de su generación habían aprendido a través de

---

fundador de Diáspora(s) pareciera ser una indagación acerca del ideal poético vitierano –u «origenista»– llevada a cabo por un escritor de una nueva generación que busca explorar y recuperar un legado que había sido proscrito y era el punto de partida para una renovación literaria en virtud de su radical diferencia respecto a la estética del conversacionalismo. Sin embargo, a lo largo de la entrevista, Sánchez Mejías deja entrever una actitud crítica, incluso irreverente (por ejemplo, el modo en que se marcan los «silencios») que prefigura lo que será la intervención de Diáspora(s).

<sup>19</sup> «Olvidar *Orígenes*» fue uno de los «Documentos» publicados en el número inaugural de la revista *Diáspora(s)* en 1997. El otro texto fundacional fue un documento-manifiesto repartido en la ocasión del Cincuentenario y que consistía en un par de pseudo-fórmulas matemáticas en las que se «demostraba» que «Orígenes

*Orígenes* que «había un reino de la Poesía», no era menos cierto que para ellos el proyecto origenista se había convertido en una fantasía potencialmente cruel:

Para alguien cuya experiencia vital completa haya coincidido con la experiencia política de la modernidad perversa que ha sido Cuba [...] sabrá lo problemático de aceptar que su tiempo 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. (Sánchez Mejías 1997: 192)

Si, por un lado, para Vitier –quien se apropió y desarrolló un discurso nacionalista latente en el proyecto origenista– la «pseudorrepública» era inauténtica en la medida en que, como habíamos visto anteriormente, no era una manifestación genuina del «destino histórico» de la nación, para Diáspora(s), por otro lado, la suposición misma de que tal «destino» existía o era simplemente concebible había sido, en última instancia, una ilusión destructiva. A Lezama y a Vitier se les atribuye una fantasía caracterizada como mesiánica, pero la realidad («el dolor de la historia») ha correspondido al cumplimiento de una «modernidad perversa»: el totalitarismo y el Período Especial<sup>20</sup>.

≠ Diáspora(s)». Una descripción del documento se encuentra en Fowler 1999: 14. Al parecer no se conserva una copia (Walfrido Dorta, comunicación personal).

<sup>20</sup> Como ya apunté, la crítica «diaspórica» responde a una coyuntura histórica muy concreta y ataca una visión muy particular –esencialista, nacionalista, teleológica, estatizada– de Orígenes. Mi objetivo es examinar desde una perspectiva teórica una idea que emerge precisamente del enfoque de Diáspora(s) en esa visión: la estetización (o poetización) de la historia y sus consecuencias políticas. La interpretación de Diáspora(s) es deliberadamente *polémica*, y por ende, necesariamente abierta al debate. Es posible argumentar, con razón, que dicha interpretación no da cuenta de las heterogeneidades que constituían el seno mismo del proyecto origenista, o más simplemente, que no distingue entre «vitierismo» y «Orígenes». Otra pregunta no menos importante: ¿cuál es el papel de Lezama aquí? ¿cuál es la función y el uso del significante «Lezama» en este debate? Nótese por ejem-

Para Diáspora(s), el discurso que instala el dispositivo (en el sentido en que Foucault usa el término) del *telos* nacionalista es la poesía. Pedro Marqués de Armas y Carlos Aguilera señalan que para «el núcleo ortodoxo de *Orígenes* [...] la poesía era una suerte de archigénero» (2001: 548). Por un lado, esto significó en un momento la afirmación de la autonomía del arte ante la «desintegración» de la república y la posibilidad de reflexionar sobre la posibilidad de una tradición cultural en esa coyuntura; por otro lado, concebir la poesía como *arkhé* (origen, autoridad, principio soberano) también se tradujo en el establecimiento de «analogías lírico-territoriales: el rostro de la patria como significante único y despótico», y la versión más acabada de este «proceder» fue «la tesis de lo cubano en la poesía» (2001: 548). En tal sentido, la poesía, entendida como «archigénero», corresponde justamente a esa (re)partición de lo sensible que somete el arte a los principios del régimen ético, y esto a su vez también puede entenderse como una restitución del arte a lo que Heidegger consideraba como su función genuina: la poesía como *mythos*. Pero para estos miembros de Diáspora(s), todo esto conlleva el grave riesgo de la cooptación ideológica desde el poder: «El actual llamado por parte del Estado y de su política cultural a rescatar cierta identidad nacional se alimenta en buena medida de este “supergénero”» (2001: 548). Al leer la Poesía como Historia y la Historia como Poesía: «Cuba ha sido

---

plo que fuera de Cuba, desde los años ochenta y especialmente en los noventa, críticos como Enrico Mario Santí, Alberto Moreiras y Brett Levinson ya venían realizando lecturas que veían a Lezama como un pensador desterritorializado(r) y anti-esencialista. Por último, en años recientes el concepto mismo de «totalitarismo» ha sido objeto de críticas por parte de pensadores como Roberto Esposito, Jean-Luc Nancy o Slavoj Žižek, entre otros. ¿Qué significa «totalitarismo» para Diáspora(s)? ¿Cómo articular una crítica a la Revolución y al castrismo a partir de este concepto? Estas interrogantes tienen una importancia capital y analizarlas va más allá del propósito de este artículo; baste decir que plantean problemas que atañen no solamente el archivo origenista, sus legados o las dinámicas del campo intelectual de la Cuba postsoviética, sino que incluso pueden servir de puntos de partida para reflexionar sobre las futuridades del postcastrismo.

un productor de mala ontología, de malas y reificadas abstracciones» (Aguilera 2002: 161). Lo significativo es que tales «ontologías» y «abstracciones» de la nación no provienen, estrictamente hablando, de doctrinas o teorías políticas, sociales o filosóficas, sino que son significantes tomados de otro orden del discurso: la creación y la imaginación literaria<sup>21</sup>. Estos significantes son a su vez traspuestos a un dispositivo que los reifica como idea de nación y los moviliza por medio de los aparatos culturales del Estado.

Veamos con más detenimiento cómo planteó Diáspora(s) este conflicto. El punto de partida es reconocer que a través de la reflexión de Diáspora(s) la literatura y la tradición literaria se revelan como órdenes del discurso radicalmente heteronómicos. Esta heteronomía es producto de la imbricación de múltiples factores: la poesía y sus posibilidades significantes; el rol —o roles— de Orígenes, como grupo y revista, tanto en su época como a partir de la Revolución; la estética y la política de la estética origenista (la autonomía del arte, el esteticismo, el neobarroco, la resistencia ante la «desintegración», etcétera); un determinado entendimiento histórico del origenismo; y el Estado.

El poema «Heimat» de Rolando Sánchez Mejías plantea una primera reflexión sobre esta heteronomía y los conflictos que de allí surgen<sup>22</sup>. Este texto es también un iluminador ejemplo de las prácticas de «poesía no lírica» analizadas por Walfrido Dorta, y que junto a la reflexión ensayística y los provocadores elementos visuales de la revista *Diáspora(s)* (ilustraciones, diseño), constituyeron los medios a través de los cuales este proyecto puso en marcha su labor —en las

<sup>21</sup> Recuérdese en tal sentido la observación de Rafael Rojas de que no existe realmente una teoría del Estado en Martí (Rojas 2000: 137-138).

<sup>22</sup> Este texto no fue publicado en la revista. Aparece en su colección de poemas *Cálculo de lindes (1986-1996)* y, muy significativamente, está incluido en *Island of My Hunger*, la esencial antología bilingüe de poesía cubana de la vuelta del siglo editada por Francisco Morán. Véanse Morán 2007: 140-143 y Sánchez Mejías 2000: 72-73.

palabras de Dorta— de «(des)autorización» y «terror-ismo literario»<sup>23</sup>. El poema está dedicado nada menos que a Lezama. El título es una palabra alemana que no tiene equivalente exacto en castellano y que refiere a ideas como «patria», «hogar» o «lugar nativo», y por ende Cuba y «lo cubano»; pero acaso el referente más inmediato es la Alemania nazi, ya que como es bien sabido, el término fue utilizado como un concepto central de la doctrina nacionalsocialista. Dedicarle a Lezama un texto con semejante título es un gesto evidentemente provocador, pero más allá de esa impresión inicial, la lectura del poema revela que el sentido de ese paratexto no es atacar a Lezama, sino más bien establecer una relación metonímica entre lenguaje, poesía, tradición y totalitarismo que será explorada en el texto. En las primeras estrofas del poema se establece un contraste entre «Nadie» («No se vio ningún tártaro partir / la línea occipital del horizonte. / Ni un bárbaro de aquellos [...] A nadie») y «Ahora»:

Ahora

Lingua Mater sustenta y amortaja,  
su boca húmeda y esponjosa  
prodigándonos afectos para-  
sintácticos y hasta  
locales.

In situ: se sigue bailando  
con o sin zampoña y se escribe  
bellamente aún al compás de  
y va escabulléndose  
(va cayendo el telón)  
uno con  
la bípeda y/o loca velocidad que va dictando  
el estado de las cosas.

<sup>23</sup> Sobre la poesía de Diáspora(s) véase Dorta 2013 y Hernández Salván 2015: 188-210.

Un registro de voces tan amplio  
 quién te lo iba a quitar, menos que menos  
 a escribir, por ti, por los demás,  
 padre mío que nadas como un tonel  
 en la corriente brumosa de las palabras

Ahora,  
 rema.  
 Es decir parte  
 y tápate las gordas orejas  
 y rema, rumbo al poniente.  
 (No escuches viejo chillar  
 en el canal que corta el mar  
 dichas ratas de agua dulce).

Estos versos pueden leerse como una reflexión –elaborada desde la perspectiva del presente («Ahora»)– acerca del legado de Lezama y qué le ha ocurrido a su escritura. «Lingua Mater» –¿la tradición literaria cubana? ¿el lenguaje poético de Lezama, pero ahora *post-mortem*? ¿el lenguaje normativo y regimentado por «la cubanía» o el Estado? ¿la lengua dentro de la «boca húmeda»?– es algo que «sustenta y amortaja», que simultáneamente preserva la vida y el cadáver. En la estrofa que sigue hallamos algunas imágenes que sugieren la existencia de un orden o ritmo que sigue el «dictado» del «estado de las cosas», pero cualquier instancia de armonía u organización se ve deshecha por medio de una versificación totalmente dislocada. La frase que describe en tiempo presente la armonía y ritmo de la escritura se interrumpe bruscamente: «se escribe bellamente aún al compás de». Así, el texto nos presenta un vacío, una ausencia, algo innombrado e innombrable precisamente al momento y en el lugar donde debería nombrarse aquello que determina qué es la escritura, su ritmo, su «belleza»; o puesto de otra manera, el cómo «se escribe» «*in situ*», «ahora». La estrofa siguiente puede leerse como un apóstrofe dirigido a Lezama. El Maestro, el «padre mío» es, en principio,

el poseedor único e insustituible de un «amplio registro de voces», pero a la vez se implica la presencia –sin nombrarlos– de otros que, potencialmente, aspiran tomar su lugar. Finalmente, el sujeto poético exhorta a su «padre» a huir y «taparse las orejas» ante el «chillar» de esas presencias amenazantes.

En el ensayo «Violencia y literatura» Sánchez Mejías aborda el tema de la conflictiva relación del intelectual con el Estado cubano a lo largo de la historia. Allí plantea una tesis fundamental: el núcleo de ese conflicto radica en que el Estado supo «explotar hábilmente la *ambigüedad esencial que subyace a la literatura* y al intelectual en un país en proceso de formación» (1999: 374; énfasis mío). Este es precisamente el problema que plantea un texto como «Heimat». En un pasaje del ensayo, al igual que en el poema, se alude a la postura ambivalente que asumió Diáspora(s) ante Orígenes y especialmente ante la figura de Lezama<sup>24</sup>. Paralelamente a su minuciosa reflexión sobre la formación de un dispositivo literario-estatal que en última instancia persigue un objetivo totalitario, Sánchez Mejías también reconoce que en su momento Orígenes ejerció una oposición al poder por medio de la literatura –«jadeo perpetuo en medio de tanta oscuridad nacional»– y que esa «enseñanza» fue «crucial» para los escritores de su generación (1999: 377). La alusión a Lezama («jadeo perpetuo») es clara.

Esa postura ambivalente ante Orígenes y Lezama está imbricada con la «ambigüedad esencial» señalada arriba, y ésta a su vez –inherente a la literatura y al lenguaje– es el centro de la reflexión de Diáspora(s) sobre el totalitarismo. Es Rogelio Saunders, en brillantes ensayos como «El fascismo. Apuntes» y muy especialmente «El

<sup>24</sup> Como señalé en una nota anterior, la cuestión de cómo Lezama se posiciona ante el proyecto Diáspora(s) exige un análisis pormenorizado que no abordaré aquí. El grupo estaba consciente que el legado de Lezama era terreno de debate y de hecho publicó en la revista un ensayo de Carlos M. Luis –crítico, artista, exiliado y amigo de Lezama– sobre este tema y que lleva el revelador título «Del mal uso de Lezama y otros temas». Véase Luis 1999.

lenguaje y el poder», quien logra analizar esta cuestión desde una perspectiva teórica y más abarcadora. Saunders señala de entrada que, en última instancia, la cuestión del totalitarismo se reduce a «un asunto de *lenguaje*» (1998: 242; énfasis en el original): en un estado totalitario «todo tiene que ver con el lenguaje [...] el lenguaje es [...] el aire que se respira en un Estado Totalitario» (2001: 490). Saunders no solamente trata la cuestión de cómo la literatura puede ser simultáneamente forma de resistencia ante el poder y objeto apropiado y (ab)usado por el poder, sino que va más allá y propone que el fundamento mismo del poder totalitario es precisamente el lenguaje, en virtud de ser una entidad paradójica y contradictoria: «la palabra [es] al mismo tiempo demasiado poderosa y demasiado tenue. No podemos asirla: y sin embargo puede mover multitudes [...] Parece incluso más poderosa que lo real, porque hace una realidad perdurable de nuestras quimeras» (2001: 490).

Saunders anticipa la provocadora tesis sobre el comunismo y el materialismo dialéctico que algunos años más tarde expondrá el filósofo del arte y teórico de medios Boris Groys: el comunismo como «verbalización» (*Versprachlichung*; literalmente «puesta-en-palabras» o «en-palabramiento») de la sociedad<sup>25</sup>. Según Groys los medios a través de los cuales funcionan la economía y la política son respectivamente el dinero y el lenguaje. El comunismo se instaura al momento en que la economía es subordinada a la política y ésta actúa de manera «libre y soberana»; en este sentido, desde la perspectiva de la teoría de los medios: «The communist revolution is the transcription of society from the medium of money to the medium of language» (Groys 2009: 1). En el capitalismo el lenguaje es mercancía y se ve despojado de sentido (2009: xvii). En cambio, en el comunismo el

<sup>25</sup> Debo a Alan West-Durán la referencia a Groys. Véase su trabajo «*Langue, parole* y trasero en “Los siervos” de Virgilio Piñera» en este mismo volumen. Asimismo, agradezco a Luis Miguel Isava por su explicación sobre el significado literal del término y sus posibles traducciones.



lenguaje despliega todo su potencial y éste surge a partir de reconocer el hecho fundamental de que el habla y el discurso –el lenguaje «en acción», por así decirlo– son inherentemente contradictorios y paradójicos: «no speech can avoid being contradictory» (2009: 6), «every *doxa* is paradoxical» (2009: 8). Según Groys, mientras que el capitalismo y el liberalismo buscan anular la paradoja a través del «consenso», el «acuerdo» y el «compromiso», el comunismo aspira a afirmar la paradoja, exhibirla y apropiársela: esta es la lógica del materialismo dialéctico, la cual consiste en «to think consistently in terms of contradiction and paradox» (2009: 36). Esto es lo que Groys denomina «lógica *total*» (2009: 43): una razón dialéctica que afirma «A» y «no-A» simultáneamente y permite el ejercicio «arbitrario» e «ilimitado» del poder (2009: 48-9). De hecho, para Groys el reconocimiento y apropiación de la contradicción y la paradoja constitutiva del lenguaje por parte del Estado hace que el comunismo sea en principio más «totalitario» que el fascismo. En el fascismo, la distinción amigo/enemigo es trascendental, dada de antemano y fundada sobre conceptos esencialistas como «raza», «pueblo», «nación», etcétera. En el materialismo dialéctico la contradicción del lenguaje es soberana y tal distinción no precede al lenguaje, sino que el Partido usa el lenguaje para construir la distinción arbitrariamente, según su voluntad (2009: 30-1)<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> No obstante, es preciso señalar que Groys toma distancia del término «totalitarismo» debido a su potencial vínculo ideológico con el liberalismo (aquél vendría a ser una construcción de éste; Slavoj Žižek ha planteado una crítica similar). Su idea de la «lógica total» vendría a ser una crítica y replanteamiento teórico del concepto de totalitarismo. Saunders obviamente no participa en este debate y su uso del término «totalitarismo» responde a la experiencia del autoritarismo castrista y su vínculo con el trauma del Período Especial. Mi objetivo aquí es señalar las coincidencias entre lo que Groys denomina «lógica total» y el análisis que hace Saunders –y más generalmente el proyecto Diáspora(s)– de la relación entre lenguaje y poder en el contexto de un régimen que varios miembros de dicho grupo no vacilaban en calificar de «totalitario».

Todo esto ya lo había intuido Saunders en «El lenguaje y el poder»: la contradicción y la paradoja son atributos constitutivos del lenguaje y es precisamente a partir de este reconocimiento que emerge su potencial simultáneamente liberador y opresor. El lenguaje en el Estado totalitario es la consigna política, la orden del Partido, el habla del Dictador. Pero la literatura no es *necesariamente* un orden del discurso que se opone al poder del Estado; al contrario, lo que siempre ocurre necesariamente es que la literatura es vulnerable. La razón es que el poeta y el Estado usan el mismo *medio* y ese medio es contradictorio y paradójico: «El escritor sufre [...] porque sabe que esa palabra con la que él crea es la misma que le da el poder al Poder» (Saunders 2001: 496). En el ensayo hay momentos en los que Saunders reitera los conocidos motivos del potencial crítico de la escritura imaginativa y de cómo la literatura puede trascender lo cotidiano y asumir un rol emancipador. Todo esto corresponde a las creencias sobre la creación literaria que profesó el proyecto origenista: tal como escribió Lezama en las páginas de *Orígenes*, ante la «desintegración», el grupo y la revista se alzan como «un estado organizado frente al tiempo» (1992: 181), la poesía es «una seguridad para los venideros» (1992: 174), «otra suerte de regir la ciudad de una manera profunda y secreta» (1992: 204). Pero la cuestión a la que realmente se enfrentan Saunders y Diáspora(s) es el reverso de esa fe: la estremecedora posibilidad de que «la poesía» termine efectivamente apropiándose total(itaria)mente de la realidad:

Si miramos los símbolos de la Alemania Nazi, vemos que son una materialización de nuestros sueños más demoníacos, pero también de nuestras especulaciones más modernas [...] Son, sobre todo, *lenguaje*: la vacua respuesta retórica al vacío insoportable de la crisis. Después de lo insoportable, lo imposible. La visión romántica (en el mundo de lo histórico [...] la revolución es lo *romántico* mismo) no puede en realidad ser confirmada por realidades: sólo puede ser pintada –expresada– en *imágenes* [...] Si la realidad (si la verdadera realidad) es sólo el presente, el deseo (la imaginación) nunca puede coincidir con ella. Y sin embargo,

creemos que nuestros sueños pueden convertirse en presencias reales. Los pensamos, los soñamos, los escribimos y finalmente nos encontramos un buen día frente a la Máquina (frente al lenguaje de la Máquina y frente a la máquina del Lenguaje). De pronto, no tenemos ya nada que decir y parece que la propia palabra (poética) carece de sentido. Cumplido el sentido, ya no hay, desde luego, más sentido. Nos hemos convertido en Zombies, en muertos que caminan. (2001: 498; énfasis en el original)

Este denso pasaje combina una reflexión sobre la política de lo estético, su historización y la cuestión del totalitarismo –es decir, en el trasfondo están implícitamente Heidegger, su concepto del arte y la polémica que Sánchez Mejías introduce en su entrevista a Vitier– con alusiones diversas a Deleuze y Guattari («la Máquina»), Lezama y Vitier. Que la «visión romántica» y «la revolución» sólo puedan expresarse en «*imágenes*» es una evidente alusión a Lezama, y más concretamente, a su conceptualización de la Revolución como la última «era imaginaria». «Después de lo insoportable, lo imposible» es, en primer lugar, una alusión a «Después de lo raro, la extrañeza» (Lezama 1992: 172-9) –título de la reseña que hizo Lezama del poemario de Vitier *Extrañeza de estar* (1945) y que contiene una de las formulaciones más lúcidas de la política del proyecto origenista durante la República<sup>27</sup>– y en segundo lugar, es también una referencia a la reflexión mesiánica en torno a «lo imposible» que elabora Vitier en los capítulos que le dedica a *Orígenes* y a la Revolución en *Ese sol del mundo moral* (1975).

<sup>27</sup> Este conocido fragmento es particularmente revelador: «La poesía, lo que ya se puede llamar con evidencia los poetas de la generación de *Espuela de Plata*, querían hacer tradición, es decir, reemplazándola, donde no existía; querían hacer también profecía para diseñar la gracia y el destino de nuestras próximas ciudades. Querían que la poesía que se elaboraba fuese una seguridad para los venideros. Si no había tradición entre nosotros, lo mejor era que la poesía ocupara ese sitio y así había la posibilidad que en lo sucesivo mostráramos un estilo de vida» (Lezama Lima 1992: 174).

Orígenes y su proyecto político se fundaron sobre el poder emancipador del arte y el lenguaje poético –ese lenguaje «arcano» que Jorge Mañach decía no poder entender<sup>28</sup>. Cinco décadas más tarde, la intervención de Diáspora(s) consistirá en señalar y teorizar la presencia simultánea de condiciones contradictorias: por un lado, la *vulnerabilidad* del proyecto origenista (y de la poesía en general), y por otro lado, la paradójica *vigencia* y *nulidad* de ese proyecto. Como hemos visto, la vulnerabilidad yace en la posibilidad de (re)inscribir tal proyecto de acuerdo a los preceptos del régimen ético y luego llevar esa (re)partición de lo sensible hasta sus últimas consecuencias: la Poesía como expresión de la esencia y el destino de la Nación; la ecuación entre Poesía e Historia, la cual en última instancia será apropiada por el Estado. Una ilustración clara de ese «cumplir del sentido» –y por ende, su anulación– al que se refiere el ensayo de Saunders aparece al momento en que Vitier interpreta el asalto al Moncada –«el *acto...* lo único grande que se podía hacer aquí» (Vitier 1975: 160; énfasis en el original)– y el triunfo de la Revolución no solamente como el cumplimiento del ideal martiano, sino también como el cumplimiento mesiánico de aquello que para Vitier había sido el anhelo origenista: la busca de «el “imposible” a la vez íntimo y nacional, histórico y trascendente» (1975: 158); «la sed de advenimiento histórico, de encarnación de la poesía en la realidad» (1975: 156)<sup>29</sup>. De este modo, *Orígenes* pasa a formar parte –usando la frase del editorial de *Orígenes* con motivo del centenario martiano en 1953– de los «nuevos actos nacientes» (Lezama 1992: 209) que proféticamente habría anticipado Martí (Vitier 1975: 159). Bajo

<sup>28</sup> Me refiero al ensayo de Jorge Mañach «El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta al poeta José Lezama Lima», publicado originalmente en *Bohemia* (25 de septiembre de 1949) y que dio inicio al célebre debate entre Mañach y Lezama. Los textos relacionados con el debate fueron compilados, comentados y vueltos a publicar en 2001 (véase Cairo 2001).

<sup>29</sup> Para una lectura contrapuntística de las perspectivas de Lezama y Vitier acerca del asalto al Moncada, véase Salgado 2015.

esta maniobra discursiva –«causalidad retrospectiva» para Lezama, o «*retombée*» para Sarduy– la Revolución cubana se convierte literalmente en nada menos que la actualización histórico-política de «lo cubano» en la poesía. Tal como señala Iván de la Nuez en su ensayo «El ser (cubano) y la muerte»:

Semejantes pasos obedecen a una maniobra conceptual: la instauración de una tradición ética destinada a subordinar la singularidad, el espacio y los fragmentos para privilegiar las magnitudes cronológicas férreas, los discursos definitivos y la totalidad. (1998: 126)

Esta construcción ético-mítica, cooptada por el Estado en el marco de los cambios en el campo intelectual a fines de los años ochenta y del giro ideológico del socialismo al nacionalismo, es denunciada como una impostura. Lo que revela la crítica de Diáspora(s) es que tal construcción es una práctica de sobre-lectura (*overreading*) que tiene un efecto perverso: la pura actualización de la palabra poética corresponde, para emplear los términos de Saunders, en el «cumplimiento» total(itario) del sentido, lo cual no es sino la *anulación* del sentido.

Volviendo a Rancière, cabe señalar de paso una reflexión importante. Aquí se ha analizado lo que puede describirse como un giro hacia el régimen ético en el marco de una reorientación ideológica del socialismo al nacionalismo. Sin embargo, el régimen ético puede operar en contextos muy distintos a la articulación de «esencias» nacionales<sup>30</sup>. La lección de Rancière –e indirectamente la de Diáspora(s)– es replantear la relación entre política y estética: la cuestión de fondo no es que el artista o la obra estén determinadas de antemano como vehículo de cierto ideogema (llámese nacionalismo, fascismo, socialismo, esteticismo, etcétera), sino más bien que la obra de arte, aparte

<sup>30</sup> Rancière plantea un ejemplo clave: el neoliberalismo como modo de *ethos* comunitario y el consecuente «viraje ético» del arte en la contemporaneidad. Véase Rancière 2005.

y más allá de la intención detrás del acto creador, está potencialmente sujeta a distintas re-particiones o re-distribuciones (*partages*) de lo sensible, las cuales obedecen a su vez a diferentes modos de instanciar la política. Puesto de otro modo, de lo que se trata es de cómo la obra de arte interviene y es intervenida por los modos de «hacer» y «percibir» que, a partir de la política, determinan qué es «lo común». En este sentido, todo arte es potencialmente vulnerable, en la medida en que puede verse sometida a distintos regímenes de visibilidad que corresponden a su vez a distintas instancias de la política.

Como señala Marta Hernández Salván, los escritores del proyecto Diáspora(s) ponen en marcha un «attack on linguistic tropes, especially metaphor and allegory» (2015: 103). El rechazo no es solamente a la poesía en la versión conversacionalista que patrocinó el Estado en los setenta, sino además –y esto es lo más importante teórica y políticamente– en su versión «barroca» y esteticista precisamente en virtud de su vulnerabilidad: «its numerous metaphors can be co-opted by official state rhetoric» (2015: 103). Hernández Salván enfatiza la centralidad de la alegoría como instrumento por parte del Estado revolucionario: «for the Cuban poetic imaginary, allegory and oficial discourse have always been indistinguishable» (2015: 200). En tal sentido, la sobre-lectura del texto origenista transforma a éste en una alegoría monumental de la Nación y la Historia, pero que al mismo tiempo debe negar su propia condición alegórica. Puesto en términos de «lógica total» descrita por Groys, la operación discursiva o «verbal» del estado no consiste en afirmar *una* verdad única y exclusiva, sino paradójicamente en aceptar simultáneamente «A» y «no-A» a fin de poder (re)inscribir la sociedad a su voluntad. Este poder de (re)inscripción es lo que Diáspora(s) entiende como totalitarismo.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, Carlos A (2002): «Epílogo a *Memorias de la clase muerta*». En Cabezas Miranda, Jorge (ed.): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*. Barcelona: Linkgua, 161-162.
- AGUILERA, Carlos A. & MARQUÉS DE ARMAS, PEDRO (2001): «Diáspora(s): Consideraciones Intempestivas». En Cabezas Miranda, Jorge (ed.): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*. Barcelona: Linkgua, 546-8.
- ALTHUSSER, Louis & BALIBAR, Étienne (1968): *Lire le Capital*. 2 vols. Paris: F. Maspero.
- BUCKWALTER-ARIAS, James (2010): *Cuba and the new origenismo*: Woodbridge / Suffolk / Rochester / New York: Tamesis.
- BÜRGER, Peter (1984): *Theory of the avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CAIRO, Ana (2001). «La polémica Mañach-Lezama-Vitier-Ortega». En *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* 92: 91-130.
- DÍAZ INFANTE, Duanel (2005). *Límites del origenismo*. Madrid: Colibrí.
- DÍAZ QUIÑONES, Arcadio (1987). *Cintio Vitier. La memoria integradora*. San Juan: Editorial Sin Nombre.
- DORTA, Walfrido (2013): «Discursos postnacionales, política de (des)autorización y terror-ismo literario. La poesía no lírica del grupo Diáspora(s)». En Cabezas Miranda, Jorge (ed.): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*. Barcelona: Linkgua, 43-51.
- FERNÁNDEZ SARRÍA, Francisco (2008): «Cintio Vitier: Escritura y revolución». En *Encuentro de la cultura cubana* 48-49: 182-192.
- FOWLER, Víctor (1999): «La tarea del poeta y su lenguaje en la poesía cubana reciente». En *Casa de las Américas* 215: 11-25.
- GROYS, Boris (2009): *The communist postscript*. London: Verso.
- GUERRA, Lillian (2012): *Visions of power in Cuba: Revolution, redemption, and resistance, 1959-1971*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- HEIDEGGER, Martin (1971): *Poetry, language, thought*. New York: Harper & Row.
- HERNÁNDEZ SALVÁN, Marta (2015): *Mínima Cuba: Heretical poetics and power in post-Soviet Cuba*. Albany: SUNY Press.

- HERÓDOTO (1996): *The Histories*. New York: Penguin.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe (2007): *Heidegger and the politics of poetry*. Urbana: University of Illinois Press.
- LEZAMA LIMA, José (ed.) (1965): *Antología de la poesía cubana*. 3 vols. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- (1992): *Imagen y posibilidad*. La Habana: Letras Cubanas.
- LUIS, Carlos M. (2013): «Del mal uso de Lezama y otros temas». En Cabezas Miranda, Jorge (ed.): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*. Barcelona: Linkgua, 380-382.
- MORÁN, Francisco (ed.) (2007): *Island of my hunger: Cuban poetry today*. San Francisco: City Lights Books.
- NUEZ, Iván de la (1998): *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona: Casiopea.
- PONTE, Antonio José (2002): *El libro perdido de los origenistas*. México, D.F.: Aldus.
- RANCIÈRE, Jacques (2000): *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique.
- (2005): *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago: Palinodia.
- (2010): *Dissensus: on politics and aesthetics*. New York: Continuum.
- (2011): *Mute speech: literature, critical theory, and politics*. New York: Columbia University Press.
- ROJAS, Rafael (1998): *Isla sin fin. Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*. Miami: Universal.
- (2000): *José Martí. La invención de Cuba*. Madrid: Colibrí.
- (2002): «Orígenes and the poetics of history». *CR: The New Centennial Review* 2 (2): 151-185
- (2006): *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama.
- SALGADO, César A. (2002): «The novels of Orígenes». *CR: The New Centennial Review* 2(2): 201-230.
- (2015): «Oppiano en el Moncada: Figuraciones de la insurgencia en Lezama y la exégesis vitierana». En Lupi, Juan Pablo & Hernández Salván, Marta & Marturano, Jorge (eds.): *Asedios a lo increado. Nuevas perspectivas sobre Lezama Lima*. Madrid: Verbum, 123-141.



- SÁNCHEZ MEJÍAS, Rolando (1994): «Prólogo a *Mapa imaginario*». En Cabezas Miranda, Jorge (ed.): *Revista Diáspora(s): Edición facsímil (1997-2002)*. Barcelona: Linkgua, 157-160.
- (1997): «Olvidar *Orígenes*». En Cabezas Miranda, Jorge (ed.): *Revista Diáspora(s): Edición facsímil (1997-2002)*. Barcelona: Linkgua, 190-192.
- (1999): «Violencia y literatura». En Cabezas Miranda, Jorge (ed.): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*. Barcelona: Linkgua, 373-379.
- (2000): *Cálculo de lindes (1986-1996)*. México, D.F.: Aldus
- SANTÍ, Enrico Mario (1985): «La invención de Lezama Lima». *Vuelta* 102: 45-49.
- SAUNDERS, Rogelio (1998): «El fascismo. Apuntes». En Cabezas Miranda, Jorge (ed.): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*. Barcelona: Linkgua, 241-243.
- (2001): «El lenguaje y el poder». En Cabezas Miranda, Jorge (ed.): *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*. Barcelona: Linkgua, 489-499.
- VITIER, Cintio (1975): *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana*. México, D.F.: Siglo XXI.
- (1978): *De peña pobre. Memoria y novela*. México, D.F.: Siglo XXI.
- (1997): *Obras. Poética*. Vol. 1. La Habana: Letras Cubanas.
- YOUNG, Julian (2001): *Heidegger's philosophy of art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ŽIŽEK, Slavoj (2001): *Did somebody say totalitarianism? Five interventions in the (mis)use of a notion*. London: Verso.