

Poesía como acto de riesgo político

Das Kapital, de Carlos A. Aguilera¹

Idalia Morejón Arnaiz

«**D**E LO QUE NO SE PUEDE HABLAR HAY QUE CALLAR». CON ESA SENTENCIA Ludwig Wittgenstein comienza y termina su *Tractatus Logico Philosophicus*. Sin duda, es la frase más citada de toda su obra. En *Das Kapital*, el aforismo del filósofo austriaco se transforma en vínculo entre poesía y política; convoca a la reflexión sobre el aislamiento, la cobardía o el coraje (que también son maneras de identificar el límite) de muchos poetas durante las últimas cinco décadas de régimen totalitario en Cuba. ¿Por qué sería mejor callar? ¿Qué es lo que no puede decirse? ¿Será que las estrategias cifradas que algunos poetas utilizan en Cuba para comunicar y crear una poesía diferente en la forma, no tornan obvias las máscaras del lenguaje y las transforman en máscaras políticas?

Para la poesía, hablar y callar expresan no sólo la irreductibilidad de los límites del lenguaje, sino también la necesidad de procurar una fisura que posibilite ir más allá de esos límites. Para la política, decir y mostrar expresan igualmente otra forma de irreductibilidad: las limitaciones civiles del poeta frente a los límites erguidos por el poder del Estado. Por tanto, esta frase de Wittgenstein da abrigo tanto a la poesía como a la política; ambas pueden converger —especialmente para divergir— en el territorio de las ideas. No existe en Cuba un único segmento del saber que no esté marcado por la filiación ideológica compulsoria. De ahí la junción de poesía y política; de ahí, también, el hecho de que Aguilera utilice el aforismo del *Tractatus*... para pensar/experimentar los límites y sus riesgos.

Das Kapital fue escrito en 1993; ganó el Premio Calendario, de poesía, en La Habana en 1996 y fue publicado un año después. En 1995 su autor ya había escandalizado a poetas y críticos de la Isla cuando ganó el Premio David de Poesía, de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (compartido) por *Retrato de A. Hooper y su esposa*, cuya preparación es, por cierto, posterior a *Das Kapital*. *Retrato de A. Hooper y su esposa* suscitó un cierto desconcierto, casi malestar, inclusive dentro del jurado, por el hecho de premiar un libro que se posicionaba insólitamente frente a la tradición discursiva que caracterizaba

los galardones poéticos de la Isla. Visto, tal vez, como una práctica ingeniosa pensada para ser legitimada por la institución literaria en tanto que poder, dicho cuaderno colocaba al lector frente a una dificultad tal vez mayor: la de descubrir que, llevándolo al plano horizontal, el largo poema, en el cual cada uno de los versos se encontraba reducido a grafismos, deparaba a admiradores y detractores² un cuestionamiento todavía más dudoso: ¿el breve comentario apócrifo sobre Hooper podía ser considerado propiamente poesía? ¿De esto se trataba la vanguardia cubana? ¿Si se altera la forma original del texto (su verticalidad), se estaría modificando sustancialmente su lectura, tanto por la supresión de una cierta dificultad visual, como por la composición del sentido? ¿Se trata de una carencia evidente de ‘contenido’ en una obra que pro(im)pone, a partir de la verticalidad gráfica absoluta de los signos, una dificultad de lectura? *Retrato de A. Hooper* no es un texto poético convencional, sino una narración que habla sobre un autor apócrifo que ha escrito un texto que es un pastiche del estilo narrativo de Thomas Bernhard. Se trata de una inteligente y bien articulada irrupción de un discurso que nunca había tenido espacio dentro de la institución literaria cubana y que al mismo tiempo consiguió *ocuparlo*. Su poema es una reflexión sobre su propio discurso, que no esconde las fuentes de una poética de base filosófica. El texto absorbe el prosaísmo del ensayo de las ciencias sociales, sugiere influencias o lecturas que sostienen su teoría de un registro poético vanguardista elaborado a partir de una cierta carencia nacional con relación a los *ismos*.

De un lado, el título *Das Kapital* remite a la gran biblia marxista; de otro, a un concepto de la sociología de la cultura implantado por Bourdieu ya en los años 60: el capital a que se refería Marx es también simbólico. Y el capital simbólico en el libro de Aguilera es otro capital, no marxista y sí wittgensteiniano; no afincado en la tradición poética local, en las fuentes francesas y españolas de esa tradición que desembocaron en el barroco y el neobarroco americanos, sino en la tradición de la ruptura de las vanguardias, específicamente en la poesía que parte del simbolismo, pasa por el cubismo, por la «Ezrauniversity», por el concretismo y por variadas manifestaciones performáticas, como los poemas sonoros de John Cage.

¿Cómo llegó ese nuevo capital simbólico, imposible de encontrar en las librerías, en las bibliotecas públicas o en el perfil curricular de la enseñanza universitaria en Cuba? A su regreso de cursar estudios en Moscú, Siberia, Berlín Oriental, Bucarest o Budapest, algunos jóvenes intelectuales cubanos consiguieron circular por bibliotecas y librerías europeas mucho mejor abastecidas que las cubanas. Ya en La Habana, formaron una biblioteca semiclandestina, con un catálogo especializado en obras filosóficas, históricas y sociológicas nunca antes divulgadas en Cuba. Mientras tanto, el Gobierno y las instituciones del Estado continuaban fingiendo que la utópica versión leninista del *Kapital* marxista aún era posible. De ahí que esa bibliografía fuese vigilada de cerca, pues importaba métodos de interpretación para las ciencias humanas que, consecuentemente, llevarían a los jóvenes a pensar en el significado y las consecuencias de lo que el gobierno cubano pasó a denominar Período Especial en

Tiempo de Paz. Fue así que Carlos A. Aguilera trabó conocimiento con la obra de Wittgenstein, leyendo casi a escondidas una de las tantas obras que pasó silenciosa y velozmente de un lector a otro, como si fuera una doctrina secreta. Por tanto, Aguilera no se encuentra entre los lectores que sacaron la cita de algún magacín cultural. En la década de los 90, cuando escribió sus poemarios, formaba parte de Diáspora(s), un grupo de poetas que postuló la necesidad de crear fisuras conceptuales dentro de un espacio corrompido por la tradición y la ontología reaccionaria de los escritores oficialmente consagrados; dentro de un universo intelectual hecho trizas por la política cultural, mimesis de la política del Estado. El objetivo fundamental de Diáspora(s) consistió en marcar una diferencia entre lugares comunes como la identidad nacional, lo que el grupo denominó «fundamentalismo origenista», y el canon de «lo cubano» como medida de todas las cosas³. Para el poder totalitario es conveniente que todo signifique una sola cosa; para Diáspora(s), la significación es una bifurcación que niega el poder, ya que este último se posiciona como aquel que detenta la palabra.

Debajo de la Advertencia⁴ con que comienza *Das Kapital*, Aguilera firma la obra en Calcuta, ciudad conocida, entre otras cosas, por el nivel de pobreza infrahumano en que vive su población. La referencia a ese lugar tan distante no es el resultado de un viaje real, y sí de la analogía entre la situación de colapso económico que vivió Cuba a partir de 1990, cuando el ya desaparecido bloque de países socialistas de Europa del Este y la Unión Soviética entraban en una fase de profundas transformaciones estructurales, y el soporte económico que abastecía a la Isla llegaba a su fin. La Habana se convertía en Calcuta, la misma Calcuta mostrada por la propaganda cubana contra la desigualdad social en otros países del Tercer Mundo. Así, ¿cuál sería el vínculo entre un texto firmado en un lugar que el autor nunca visitó y el texto en sí? La relación metonímica La Habana-Calcuta remite no sólo al hecho de que la nueva poesía tiene que ocupar un no-lugar, sino también al giro brusco, dramático y alucinante de la vida en Cuba; una década marcada por el hambre, al mismo tiempo que el dólar estadounidense era despenalizado y aceptado como moneda corriente; esto es, en el momento en que tiene lugar la re-capitalización de las mentalidades y de los valores que durante casi 40 años nortearon los modelos de vida y de escritura en el país. Así, la cita de Wittgenstein aparece justamente para oponerse a la tradición, y para firmar el libro ningún lugar podría ser más apropiado que Calcuta, un territorio que más que pretender desarticular el nacionalismo telúrico, rechaza la institucionalización de la poética del grupo Orígenes ocurrida en los años 90, cuando en nombre de la poesía comprometida durante los primeros treinta años de Revolución, ese grupo de poetas también «vivió» la muerte civil.

Tamaño cambio en la vida socioeconómica hizo que algunos poetas repensasen las relaciones Estado-ciudadano, escritura-poder, arte-sociedad, vanguardia-represión, poesía-riesgo, en una revolución que parecía caer de una vez. El caos económico, el hambre calcutiana repercutían en la poesía en «hambre de transformaciones», en propuesta de libertad para pasar los límites de los discursos poéticos normativos que la política cultural de la Revolución había implantado como modelos nacionalistas de escritura.

Es en este contexto que las instituciones culturales cubanas se esforzaron por mantener la rigidez del orden establecido encarcelando poetas y chantajeando conciencias. Aunque el modelo oficial de escritura y los criterios de evaluación crítica de la poesía permaneciesen inalterables, el ruido inquietante causado por *Das Kapital* fue rápidamente apaciguado con una estrategia infalible: premiar en lugar de censurar. Premiar un libro para inmediatamente juntarlo al montículo de los olvidados, de los mediocres y los execrados parecía una óptima estrategia; sin embargo, significaba ignorar que la inserción de los jóvenes escritores en el medio intelectual cubano se veía amenazada por el exilio masivo, por la falta de papel para imprimir libros y, sobre todo, por la censura que impedía por todos los medios posibles que los poetas se posicionasen políticamente frente al desastre que asolaba al país.

¿Cómo *Das Kapital* dialoga con la tradición poética cubana dentro de las intrincadas relaciones de poder entre poesía, crítica y política vigentes en Cuba? Precisamente, por ser tan difícil la ausencia de diálogo derivada del silencio torna la diferencia aún más visible. A pesar del premio recibido, la recepción del libro fue pobre y tuvo como interlocutores únicamente a algunos poetas preocupados con idénticos temas. Resultaba extraño aceptar que *Das Kapital* pudiera ser considerado poesía, mucho menos poesía cubana, ya que Aguilera niega dos zonas centrales de esa tradición, justamente las que son leídas como documento social o como *telos*, e inventa otra, libertaria y arriesgada, casi extravagante en aquel ambiente aislado. Es ahí que Wittgenstein se convierte en una referencia importante. Como poeta, Aguilera proyecta los escritos del filósofo desde su propia y original recreación de la filosofía lingüística, creando así un campo de intersección entre el espíritu y la ciencia, que en Cuba fue destruido por el discurso nacionalista que todavía continúa mirando al pasado, a la «era del compromiso» de los años del comunismo soviético.

Das Kapital está formado por cuatro poemas: «TheAter», «Tipologías (I-II-III-IV)», «B, Ce-», y «GlaSS». En este cuaderno, el autor sigue el linaje mallarmeano iniciado con *Un coup de dés*, en el que por primera vez la poesía métrica es sustituida por una composición visual regida por una prosodia diferente. El poema «GlaSS» es representativo de esa ruptura con la poética considerada tradicional. Existe en él, tanto como en el poema de Mallarmé, un juego de correspondencias sutiles entre la tipografía (disposición y formas de los caracteres en la página) y la elocución del poema. Aunque todos los textos fueron pensados como *performances*, «GlaSS» es especialmente performático. En la Casa del Joven Creador, en La Habana, el poeta realizó un *performance* con «GlaSS». Su representación retomaba el tema del fascismo, extremadamente arriesgado en aquel contexto, dadas las implicaciones que se derivaban de la coyuntura histórica: mientras Aguilera escondía la cabeza en un saco de papel, o sea, manifestaba el ahogo, a muerte, el público escuchaba en *off*, ininterrumpidamente, la lectura grabada del poema. Esta lectura pública, además de referirse directamente al fascismo, a los hornos crematorios, también se hace partícipe de la crítica a la *desfiguración* de las ideas que han llevado a cabo los diferentes proyectos de utopía revolucionaria; esto es, a la poesía

institucionalizada que excluye la legitimidad de cualquier otra práctica de escritura. De los cuatro poemas, «B, Ce» es el que Aguilera continúa leyendo en público (a veces), aunque su aspecto corporal se encuentre reducido hoy al uso de la voz.

La idea era utilizar de manera lúdica una serie de estilos, modos y poéticas que en Cuba apenas tenían resonancia literaria: el *performance*, el expresionismo, lo biológico, la cita y su parodia, lo frío. De ahí que cada poema del libro tenga estructuras y velocidades diferentes. Era un momento en que, desde una perspectiva formal, el poeta se colocaba contra la homogeneidad del libro y defendía su difracción. Cada texto debía conducir al lector por un camino mental distinto. Es a través de ese recorrido mental, lógico y filosófico que el *Tractatus...* cobra identidad poética, cuando Aguilera se apropia del aforismo, lo recontextualiza y lo firma. Esto le dio al libro otra gravedad; lo convirtió en una suerte de *performance* para la tradición literaria cubana, cuyo nacionalismo se había transformado en coartada para el totalitarismo.

Das Kapital: sus representaciones y lecturas tratan de colocar a la poesía cubana en la tradición central de Occidente al modo de las vanguardias, algo que en Cuba había sido oficialmente clausurado con el inicio de la Revolución. El Estado, las instituciones, y sus críticos oficiales, comprometidos con la proyección político-social del arte y la literatura, silenciaron la idea de que perder la tradición de la ruptura implica romper también la lógica de la tradición, pues es la vanguardia, la ruptura, la que perpetúa la tradición. *Das Kapital* representa el fin del idealismo, el fin de las representaciones que pretenden dar la ilusión de realidad. Así, defender la poesía y la libertad de crear de un modo diferente al ya establecido se torna inseparable de la defensa de la libertad del sujeto ante el Estado.

En el aspecto formal, Aguilera presenta cuestiones de escritura vinculadas a las artes plásticas, a la poesía visual, conjugando dos principios: la contigüidad en el lenguaje de las artes plásticas, y la sucesión en la escritura, típica de la poesía. A los signos gráficos incorpora tipologías insólitas o esquemas y fórmulas inspiradas en las mismas que Wittgenstein utiliza para desarrollar su teoría sobre las proposiciones lógicas, el solipsismo y las tautologías. *Das Kapital* aprovecha estas referencias sin compromiso estético ni lógico, ya que la conclusión final de Wittgenstein, con la cual Aguilera comienza su libro, es también la clave para la libertad de creación, en la medida en que resume –y resuelve– la preocupación del poeta con los límites del lenguaje dentro de una estructura de poder totalitaria. Aguilera ve, a través del *Tractatus...*, que las proposiciones de la lógica no pasan de meras tautologías; para él, el único modo de operación del pensamiento poético es la imaginación, que desconoce los límites.

Adentrándonos más en su poética, vemos que Aguilera se preocupa por descubrir la posición exacta de la frontera entre lo que tiene sentido y lo que no lo tiene, de manera que sea posible llegar a esa línea de demarcación, y parar. Esa idea, considerada como un aspecto negativo de la filosofía de Wittgenstein, en el caso de la poesía no gana mayor relevancia, dado que el poeta no está preocupado en demostrar la perfección de una teoría, y sí la utilidad de esa teoría para

combinar libremente elementos que dentro de la poesía cubana no eran considerados formas de escritura poética legítimas. Otra convergencia esencial sostiene esta relación entre *Das Kapital* y el *Tractatus*...: si las doctrinas de Wittgenstein se encuentran relacionadas a la idea de que el lenguaje tiene límites impuestos por su estructura interna, en la poética que *Das Kapital* reivindica el poema está hecho también para mostrar que nuestro lenguaje determina nuestra concepción de la realidad, pues es a través de él que vemos las cosas. Y lo que es visto en *Das Kapital* es una clara relación de poder entre modelos de escrituras centrados en la tradición cubana y en los modelos experimentales emergentes del siglo xx. Su poesía coincide con la filosofía en el deseo de trascender el mundo del pensamiento y de la experiencia humanas, «pensar lo que no se puede pensar», hasta encontrar un punto cualquiera, a partir del cual el mundo pueda ser observado en su totalidad. Esas coincidencias aparecen claramente en «Tipologías», o en «TheAter»: la poesía equivale a una anotación de hechos, tiene un lado empírico que conduce también a la elaboración de teorías.

El *Tractatus*... demuestra que los límites del lenguaje no son más que los límites del mundo de cada sujeto (Wittgenstein ilustra esto con un gráfico donde el campo visual no se corresponde con la forma del ojo). Para desestabilizar el canon origenista tanto como la norma discursiva de la poesía comprometida, otra idea derivada del *Tractatus*..., y presente en *Das Kapital*, es que no existe un orden *a priori* de las cosas, una verdad sintética no transmutable. La centralidad del «yo» filosófico (manifestado en la poesía por medio de la oposición a la tradición) existe únicamente por el límite en la percepción del mundo, por el hecho de que el sujeto crea que «el mundo es mi mundo». El modelo de escritura utilizado por Aguilera corrobora la necesidad, dentro de la tradición cubana, de abrirse a diversos tipos de enunciados para esclarecerlos; pero, al mismo tiempo, si el mundo es el propio límite del sujeto, lo que resta es pura tautología, tautología vacía; esto es: más de allá de los límites del lenguaje lo que queda es el silencio, pues tratar de incidir de modo total en la tradición es como caer en el vacío. «Nada tan abultado e inflado como la tradición poética cubana», comenta, a veces, Aguilera. Para él, se trata de «algo lleno que en verdad es un enorme vacío». Con relación al *Tractatus*..., lo que cuenta para el poeta es la conclusión de que como lo que está más allá de los límites del lenguaje no se puede expresar a través del propio lenguaje, entonces, sólo puede ser exhibido. Y eso es lo que hace con la simbología que aparece en *Das Kapital*: utilizar un concepto formal del objeto que, al final, comunica tanto como mil palabras barrocas.

Desde una perspectiva política, el impacto de este poemario está relacionado al hecho de ser una escritura que descubre capas discursivas (ideológicas) que, de tanto ser leídas y expuestas hasta sus límites, se transforman en un riesgo para los fundamentos de la tradición poética en Cuba. Los riesgos a los que este tipo de poesía está expuesta dentro de un sistema de valores regido por el totalitarismo como forma de gobierno son mínimos, si los comparamos con el riesgo aún mayor que es la vida de muchos poetas que viven o han vivido en regímenes dictatoriales, donde los recortes nacionalistas controlan la expresión *ab absurdo*, en el ámbito de la poesía, de la cultura o de la vida

TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS 117

V
 ↙
 «VξF»
 ↘
 F

La forma «ξ·η», así:

V
 ↙ ↘
 V ξ F V η F
 ↘ ↙
 F

De ahí que la proposición $\sim(p \cdot \sim q)$ se exprese así:

V F
 ↙ ↘
 V q F V p F
 ↘ ↙
 F

Si en lugar de «q» ponemos «p» e investigamos la conexión de las V y F más externas con las más internas, resulta entonces que la verdad de la proposición entera está coordinada con *todas* las combinaciones veritativas de su argumento; su falsedad, con ninguna.

IV

(Diagrama(s) sobre los movimientos de las ratas)

I

II

III

Estos diagrama(s) no son más que la iconización, parcial, de los movimientos rizomáticos que *una* rata puede realizar en un momento determinado. Estos diagrama(s) son intercambiables.

L. Wittgenstein; *Tractatus Logico Philosophicus*⁵.
 Carlos A. Aguilera; *Das Kapital*, «Tipologías».

pública. Después de arriesgar la libertad, por tanto, la propia vida, aparece otro riesgo: el exilio. En Cuba, el lugar a partir del cual esos poemas deben ser pensados, este tipo de poesía corre el riesgo de no ser comprendida por no tener una «función social», de no ser reconocida como continuadora de la tradición de la ruptura; corre el riesgo de ser excluida de la tradición hispánico-cubana, a pesar de ser escrita en español. A diferencia de la poesía comprometida que predominó en la Isla durante más de tres décadas, *Das Kapital* representa un tipo de poesía sin ninguna utilidad para el totalitarismo, ya que no sirve como propaganda de la dictadura. Es por ello que premiaron los libros de Aguilera y su recepción fue nula. Y, como ocurre siempre con la poesía, el riesgo de no tener lectores es todavía mayor.

Das Kapital desapareció en la fugacidad de la coyuntura, pero la poesía cubana, por más escondida o dispersa que se encuentre en este nuevo siglo, todavía preserva la contestación política y la innovación estética. En cualquier lugar del mundo, el poeta enfrentará capillas literarias, jurados, críticos y lectores renuentes a los experimentos, pero cuando se trata de una contribución,

esa poesía permanece. De igual modo, es muy posible que la aparente ilegibilidad de este tipo de poesía dentro de una tradición que rechaza proyectos de escritura experimentales pueda ser interpretada solamente como máscara política, cuando el eje que sostiene la perdurabilidad de esas experiencias sobrepasa ese tipo de lectura reductora.

Para el propio Aguilera, *Das Kapital* es un libro político, en sentido deleuzeano. O sea, como política ontológica y antitradicional (de la literatura cubana), que arriesga todo en la tentativa de insertarse en la *res publica*. «GlaSS» es un óptimo ejemplo de poema a través del cual leer Cuba, el espacio Cuba de la tradición y de la censura; mucho más: *el país de la tradición de la censura*.

«Pero también era un juego con Tadeusz Kantor, con su *La clase muerta!!!*», me comentó Aguilera recientemente durante una conversación telefónica. En ese momento, le pregunté: «¿Realmente trataste de aplicar el método de análisis de las proposiciones factuales? ¿Y los diagramas? ¿Y la inteligibilidad?».

«Ufff, hace tanto tiempo que no veo ese libro...; ni siquiera tengo una copia. Cuando hablas de los diagramas, ¿te refieres a las ratas? La cuestión de las proposiciones factuales... nooo. Era un chiste».

Con esto, una vez más, el poeta arriesga.

NOTAS

1 Texto presentado en el ciclo de conferencias *Arte enquanto ato de risco*, organizado por Régis Bonvicino y Alcir Pécora, Espaço Cultural CPFL, Campinas, Brasil, 25 de abril de 2007. Título del original en portugués: *Poesia enquanto ato de risco político: Das Kapital*, de Carlos A. Aguilera.

2 Cfr. Ponte, Antonio José; «C. A. Aguilera en los límites»; *La Gaceta de Cuba*; n.º. 6, 1997; «De campos y vacas» y «Collage adorable», de Pedro Marqués de Armas, en *Unión*, n 27, 1997, y *Revolución y Cultura*, n 4, 1998, respectivamente.

3 Cf. Giraudon, Liliane; «Diáspora(s): Consideraciones intempestivas. Entrevista a C.A. Aguilera y Pedro Marqués de Armas»; en *Diásporas*; n.º. 6, La Habana, marzo, 2001, pp. 58-60.

4 En *Das Kapital*, Aguilera firma la siguiente Advertencia, en la cual recontextualiza la presentación de Wittgenstein al *Tractatus*:

«Quizás este libro sólo puedan comprenderlo aquellos que por sí mismos hayan pensado los mismos o parecidos pensamientos que aquí se expresan. No es por consiguiente un manual. Habrá alcanzado su objeto (*gedacht*) si logra satisfacer a aquellos que lo leyeron entendiéndolo.

‘Todo el significado del libro puede resumirse de cierto modo en lo siguiente: ‘Todo aquello que puede ser dicho, puede decirse con claridad; y de lo que no se puede hablar, mejor es callarse’. (Wittgenstein, L.; *Tractatus L-Philosophicus*).

‘Este libro quiere, pues, trazar unos límites al pensamiento, o mejor, no al pensamiento, sino a la expresión de los pensamientos (*gedanken*), y tendríamos por consiguiente que ser capaces de pensar lo que no se puede pensar».

5 Alianza Editorial, Madrid, 2005.