

Diáspora(s) desde Cuba

(Balance melancólico)

Duanel Díaz Infante

En un gesto polémico y extremo, Diáspora(s) se definió como “grupo de escritura alternativa”, no ya en relación al estado cubano sino a los usos literarios predominantes en los años que siguieron a la caída del muro de Berlín. Frente a un imaginario que percibían cautivo, como secuestrado por el lirismo y la “mala representación”, los escritores de Diáspora(s) buscaron producir “líneas de fuga”: lecturas públicas, conferencias y hasta performances fueron la cara más visible de ese forcejeo que ocurría, en última instancia, en la soledad de la página en blanco. Más allá del espectáculo a plena luz del día (aquellas conferencias sobre la posmodernidad en la Facultad de Artes y Letras, satirizadas en el capítulo VII de *El pájaro: pincel y tinta china*, la novela de Ena Lucía Portela), se escribe siempre de noche. En este caso, es escribía también en medio de la noche, de la larga noche que había sido, que seguía siendo, la dictadura castrista.

No era tarea fácil; repasados hoy, a dos décadas de distancia, con la valiosísima ayuda de la edición facsimilar de la revista *Diáspora(s). Documentos* preparada por Jorge Cabezas, aquellos esfuerzos documentan un contexto tan opresivo como el de la enferma de “Pabellones (I)”, el poema de Sánchez Mejías; ser de “ojitos de rata” y “pico sucio” que a veces consigue levantar el vuelo y, aunque no podría llegar más allá del pabellón contiguo, “representa un problema para la Institución”. ¿No refleja el ansia cosmopolita de Diáspora(s) lo provinciano de aquella Habana en que se leía a Deleuze con la avidez

con que, un siglo atrás, Casal había leído los libros de Huysmans, traídos en el baúl prodigioso del Conde Kostia? De los de Diáspora(s), podría decirse lo que Octavio Paz de los modernistas: “no querían ser franceses, querían ser modernos”.

Sólo que, en vez de evasión a los paraísos artificiales, se trataba ahora de plantar batalla conceptual. “Avanzadilla (sin)táctica de guerra”, para usar los términos de la presentación del primer número de la revista. Según ese manifiesto-programa firmado por Rolando Sánchez Mejías, el “Canon Nacional de las Letras” era “inflacionario hasta el ridículo”, de modo que “un poquito de terror literario” resultaba saludable. Un puñado de ensayos críticos, prólogos y reseñas escritos por el propio Rolando, Pedro Marqués de Armas y Carlos A. Aguilera, insistían en señalar esa inflación o indigencia. La tradición cubana resultaba, en palabras de Aguilera, “comatosa”, “ñoña”, “romantipobre”; los poetas cubanos eran “marionetas del corazón”; los poemas en Cuba se escribían y se leían de manera “mojigata y redentora”. Como las del gran Bernhard, estas palabras rezumaban asco por el propio país, burla de su mediocridad, cinismo y humor negro. Pero el contexto era muy distinto, no el filisteísmo complaciente de la burguesía austríaca, sino el rigor del orden “revolucionario”, que mutaba ya desde el marxismo al nacionalismo.

En los noventa, había un centro; había instituciones, había una ideología; había un Ministro de Cultura con quien polemizar. Hoy en Cuba es mucho más fácil leer a Deleuze y a Derrida; La Habana es menos provinciana, pero también más vacía, más desierto crecido. En tiempos de Diáspora(s), la ciudad letrada, con sus vacas sagradas y sus vacas profanas, sus pequeñas escaramuzas y sus batallas mayores, aún estaba anclada allí. En *Unión* y *La gaceta de Cuba* publicaron artículos y reseñas los autores de Diáspora(s), fueron reseñados –a favor y en contra– muchos de sus libros, lo cual evidencia esa unidad, o ese tejido, que hoy se ha perdido. Consumada la diáspora, esa desbandada que vio partir uno

a uno a casi todos los miembros del grupo y a muchos de los escritores más importantes de su generación, todo se ha desplazado al exilio, pero el exilio no tiene centro. Y la pérdida del centro, en Cuba, ha sido contemporánea del ascenso de los medios digitales como *Encuentro en la red* y luego de la blogosfera. *Diáspora(s)*, que después de todo era un *samizdat*, pertenece a los tiempos del papel, como *Encuentro de la cultura cubana*, con cuya mejor época coincidió. Pero con la que, desde luego, poco tenía en común.

Porque *Encuentro* quería ser revista de todos, y *Diáspora(s)* de grupo selecto; *Encuentro* buscaba la reconciliación, y *Diáspora(s)* la patada de elefante. *Diáspora(s)* pretendió ser, en una palabra, esa vanguardia que la literatura cubana no habría tenido hasta entonces. El momento necesario en que por fin la poesía, en palabras de Sánchez Mejías, “deja de ser un movimiento del alma o de la responsabilidad pública: quiere ser, sólo, un movimiento del pensar”. Ese movimiento, que en su radicalismo dejaba fuera incluso a un tipo de poesía civil, más en la línea de Padilla, como la representada en estos años por la obra de Juan Carlos Flores, es el que preside la obra más propiamente conceptual y experimental de *Diáspora(s)*, lo que podríamos llamar su núcleo duro: *Escrituras y Cálculo de lindes*, de Sánchez Mejías; *Das Kapital y Retrato de A. Hopper y su esposa*, de Carlos A. Aguilera; “Vater Pound” y “El pájaro de oro” de Rogelio Saunders; *Nietzsche dibuja a Cósima Wagner* de Ricardo Alberto Pérez; y *Cabezas* de Pedro Marqués.

Si hubiera que escoger uno de estos libros para ilustrar la ruptura con la sensibilidad de la generación de los ochenta, yo escogería el último. Alejándose de su anterior poemario *Los altos manicomios*, Marqués daba allí un paso definitivo hacia una poesía despojada de todo lirismo accesorio. “Escribir / erosionar”, según se lee en el primer poema del libro. Desechado el paraguas del culturalismo, los amables interiores del

origenismo, la retórica del conversacionalismo, el poeta queda como a la intemperie, en un paisaje desolado, casi mineral. Esta “escritura-intensidad” pone en escena un pensamiento imperfecto, que se empeña en forzar la escritura, pero no a la manera del artificio barroco, apegado a la sensualidad metafórica y al ingenio verbal. Todo es aquí frío como un paisaje lunar, como el paisaje cerebral. Una y otra vez, aparece el cerebro no ya como símbolo del intelecto sino en su sentido más elemental, orgánico, físico: “el subsuelo de la mente en sí”, “el cerebro *desenterrado*”, “el *corte sagital del cerebro*”; “Animales brotan de las celdillas / del cerebro, en ininterrumpida *población*”.

Como la revista argentina *Literat*, Diáspora(s) intentó cruzar literatura y teoría, para producir escrituras más o menos experimentales, en las antípodas del realismo y del sentimentalismo. En ese “pensar-escribiendo” no es difícil encontrar características de la “literatura menor” según Deleuze y Guattari. Sobre todo la “articulación de lo individual en lo inmediato político”; algo que, desde luego, no debe entenderse en el sentido de representación sino más bien en el sentido contrario, nietzscheano: una escritura que huye de la efusión sentimental pero no quisiera separarse del cuerpo mismo del poeta. Literatura política, así como en *Kafka y la literatura menor* Deleuze y Guattari enarbolan un Kafka que es, más que edípico o existencialista, *político*. Al imperativo deleuziano de literatura menor –“escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera...”, Diáspora(s) añadió: “Escribir como se cazan gorriones. No en la Casa del Ser, sino en el Callejón de las Ratas.”

A pesar de la alusión al famoso verso de *The Waste Land* (“I think we are in rats’ alley”), no se trata aquí tanto de ese prosaísmo que dentro de la tradición lírica cubana asumió en su momento la generación de los cincuenta. La rata –el excremento, el esputo, el

menstruo, los desechos- preside en Diáspora(s) un ámbito decididamente antiestético, más en la línea del “devenir-menor” de Deleuze y Guattari, y en general del pensamiento post-estructuralista. Como refleja inequívocamente la obra de Paul de Man, el postestructuralismo comporta una crítica a fondo de lo estético como ideología y una celebración de la capacidad subversiva del lenguaje literario. La literatura sería lo que deconstruye las mistificaciones ideológicas y la violencia sorda contenida en lo estético. Un terror contra otro: Barthes presenta la obra literaria moderna como terrorismo lingüístico frente al terror implícito en la ideología, los sistemas, las disciplinas. Contra este terror callado, enmascarado, se exhibe un terror ostensible, ruidoso como las bombas de los anarquistas, y que entraña, como ellas, un exceso de goce, más allá de los mecanismos económicos de las transacciones comerciales y del cómodo placer que garantizan las escrituras más convencionales.

Estos aires postestructuralistas condujeron a Diáspora(s), desde luego, a la crítica del realismo. En un momento en que la retirada del realismo socialista dejaba el terreno libre para la emergencia de nuevos realismos abocados a la crónica del “período especial” o del pasado reciente –el “realismo sucio” de Zoé Valdés y Pedro Juan Gutiérrez, la abundante cuentística que se desarrolla sobre temáticas como la identidad gay, los balseros, las becas, la guerra de Angola, etc.–, Diáspora(s) toma distancia de toda esa literatura que consideran, en general, poco sofisticada y demasiado típica, si no costumbrista. Con ello, ¿no extrapolaban de manera algo mimética la teoría postestructuralista? Una cosa es criticar aquel realismo que hundía sus raíces en la ortodoxia de los setenta y la práctica de los talleres literarios, y otra rechazar el realismo, todas sus posibilidades.

Barthes se opone al realismo porque lo comprende como superestructura del capitalismo; la naturalización del signo que aquel pretende, sería la contraparte de la

naturalización liberal del orden capitalista; en las antípodas, la literatura moderna, el “placer del texto”, lo “scriptible”, son celebrados como práctica intrínsecamente revolucionaria. Se trata de una idea seminal del siglo XX que acaso podría rastrearse hasta el formalismo y el futurismo rusos, pero el propio destino de la vanguardia soviética, devastada por el estalinismo (Tretyakov muerto en la Gran Purga, Shklovski convertido en autor de literatura infantil) dejó una valiosa lección al respecto. Tuvo que ser Bajtín, durante su “exilio interior” en Kazajstán, quien mejor comprendiera el sentido revolucionario que, más allá de la ortodoxia marxista-leninista, podía tener el realismo. Como en el contexto estalinista, en el contexto cubano de los años noventa el realismo no resultaba necesariamente conservador, ni tenía que derivar por fuerza en lo típico o lo estereotípico.

También la premisa de que en la literatura cubana no hay vanguardia es bastante cuestionable. Porque en Cuba no hubo un Vallejo, ni un Neruda, ni un Huidobro, ni un Oliverio Girondo, pero vanguardia sí. ¿Qué es, si no, *Motivos de son?* Y algunos libros de Boti y de Brull. Negar eso, criticar *in toto* la tradición nacional, son, por cierto, gestos muy propios de la retórica de la vanguardia. Ya lo decíamos: en Diáspora(s) no sólo lo que se dice, sino cómo se dice era grito de guerra, escaramuza guerrillera. Y esa guerrilla estaba justificada, era necesaria. No porque fuera a conquistar la ciudad, que era poco menos que inexpugnable, sino porque venía a sacudir un poco a una ciudad letrada que, secuestrada por décadas de totalitarismo, intentaba salir de su forzoso letargo. Algunos de los planteamientos de Diáspora(s) podían no tener razón, pero tenían sentido en aquel contexto de los años noventa.

Ahora, en cambio, repetidos no tienen ni razón ni sentido. Cuando el propio Pedro Marqués afirma, interrogado por Jorge Cabezas sobre Diáspora(s), que “No es un

movimiento hacia lo cubano pero tampoco es un desprecio de lo cubano. Es una zona lateral, transversal de lo cubano” (*Ratas, líquenes, insectos, polímeros, espiroquetas*, p.363), ¿qué sentido tiene reproducir postulados que para los escritores de Diáspora(s) pudieron ser productivos entonces, pero que hoy no hacen más que desenfocar la crítica? ¿Es cierto que la literatura cubana gira en torno a lo cubano? Y aun si fuera cierto, ¿sería eso, de suyo, una limitación? Con un tema de crónica costumbrista –la cría de cerdos en apartamentos urbanos, por ejemplo– se puede hacer excelente literatura, como algunos relatos de Ronaldo Menéndez. El naturalismo produce allí una fuga: la antropofagia, lo siniestro; forzado al límite, lo costumbrista termina en un delirio alucinatorio. ¿De qué escriben, si no de Argentina, Piglia, Alan Pauls...? Quizás el problema de la literatura cubana, si es que lo hay, no esté en lo que tiene de cubana, de temática cubana, sino en la otra parte, la que atañe a la literatura, al arte mismo de escribir.

Lo mejor es entonces, a estas alturas, leer a Diáspora(s) olvidándose de la “literatura menor”. A ello ayuda mucho una antología como la que ha preparado Jorge Cabezas, y acaba de publicar la editorial mexicana CabezaPrusia.¹ Además del magnífico cuento de José Manuel Prieto “Nunca antes habías visto el rojo”, se recogen aquí algunos de los grandes poemas de los autores de Diáspora(s). De Rolando Sánchez Mejías, “Jardín zen de Kyoto”. De Ricardo Alberto Pérez, “Geanot (el otro ruido de la noche)”. De Pedro Marqués, “Claro de bosque (semiescrito)”. De Carlos A. Aguilera, “Mao”. De Rogelio Saunders, “Égloga en el bosque”. Algunos textos de Radamés Molina, el menos conocido de los escritores que se consideran parte del grupo, como el “Soneto”, son tan

¹ *Ratas, líquenes, insectos, polímeros, espiroquetas: grupo Diáspora(s). Antología (1993-2013)*, Jorge Cabezas editor, Gabriel Wolfson, “Diáspora(s) en/desde México y, digamos, desde Latinoamérica”, Jorge Cabezas Miranda, “Presentación: unas palabras desde la España incierta del siglo XXI”. Editorial CabezaPrusia, Puebla, 2015.

conceptuales como “One and Three Chairs” del mismísimo Kosuth. Y mucho se agradece la nota de “color local” que aportan los poemas de Ismael González Castañer, especie de “vernáculo experimental” o “conceptualismo vernáculo”.

Pero hay bastante aquí que no cabe en la noción de “escritura conceptual”, ni tampoco en la más amplia de literatura de vanguardia. “El mediodía del bufón” de Saunders no “es un cuento que realmente cambia la forma de contar en Cuba” (*Ratas, líquenes, insectos, polímeros, espiroquetas*, p.368), como afirma Sánchez Mejías. Porque, de hecho, nos damos cuenta al releerlo (se publicó, si no recuerdo mal, en el *Anuario de narrativa* de 1994), este cuento no renueva nada; a diferencia de “Un gato llamado Adam Smith”, que sí es un texto experimental, suerte de cruce alucinado de Becket y Camus, aquel tiene más bien el aire clásico de ciertos relatos de Marguerite Yourcenar; antes que a la vanguardia, remite a la retaguardia, a toda esa literatura que se mantuvo bastante al margen de las revoluciones literarias del siglo. Se trata, eso sí, de un cuento excepcional, y eso basta.

Hay una cierta verbosidad, un aliento declamatorio, como nerudiano, en la poesía de Saunders. Junto a lo conceptual, una imaginación que yo diría incluso modernista: un lujo, un cromatismo, un simbolismo, un trasfondo mitológico, un lirismo, en fin, que más que con las ratas tiene que ver con el cisne, o con el buey bajo el sol resplandeciente del trópico.

En el caso de Pedro Marqués, advertimos cierta apertura hacia una poesía menos constreñida por el programa de Diáspora(s). Los poemas escritos en el exilio insinúan una nueva solución de continuidad: el tránsito desde la ascesis de aquellas “piedras mondas” y la “banalidad de los elementos” de *Cabezas*, hacia una historia llena de violencia

y de “gente sin historia”. Esa “zona lateral, transversal de lo cubano” que Marqués mencionaba en su respuesta al cuestionario de Jorge Cabezas, emerge aquí, claramente en las antípodas del origenismo. Como respondiendo al llamado de Casey a encontrar “otro siglo XIX”, el que no salía en los papeles periódicos y fue excluido de las historias nacionalistas, en la “crónica” de Pedro se rescatan ciertos personajes de la crónica roja, “toda esa gente en aprieto / esa gente a la sombra / de qué” son rastros de una particular violencia urbana, como aquellos que Piñera rescatara en “La gran puta”. Signos de una historia que no procede ya del ramo de fuego en el mar registrado por el Almirante donde Lezama quiso ver un destino poético para la isla, sino de aquellas leyes del oidor de Santiago de Cuba que estipulaban el reparto de las tierras y la cría de cerdos. Pero esos cerdos llegados en barcas de México y que parten hacia Guam son ya una fuga al sueño, como en la “crónica” parece mostrarse lo que de onírico, pesadillesco, hay en una historia real, demasiado real.

El desastre aparece, significativamente, en poemas como “Para que aprendas el valor de cada época” y “Nociones de paternidad”. La nacionalización de los pequeños negocios privados que aún quedaban en La Habana a finales de los años sesenta es vista aquí no desde la perspectiva de los propietarios, sino de la de un empleadillo de escasa voluntad, el padre a quien el poeta se refiere ora en tercera persona, ora en la segunda. No hay lugar, así, para ninguna nostalgia de la grandeza perdida, al modo patricio de los origenistas donde la ruina familiar corresponde a la decadencia nacional. Esta catástrofe, el “derrumbe” presenciado en la infancia llega a adquirir, no obstante, en otro de los poemas de Marqués la dimensión de un trauma, ese trauma fundamental que abre el espacio simbólico del lenguaje.

La noche del 19 de febrero de 1969 se produjo un incendio en la sede del diario *El Mundo*, en la calle Virtudes número 257. La biblioteca, los archivos con la colección completa del periódico y los de la revista *El Figaro*, fueron destruidos por el fuego. Luego de enumerar sus recuerdos de aquel suceso ocurrido cerca de su casa, el poeta imagina “unos cuantos columnistas atrapados y alguien que grita “Se está quemando *El Mundo*”. Aquel incendio es, sí, un símbolo del Apocalipsis revolucionario, pero el último, enigmático verso del poema viene a impedir el cierre de esta lectura, o más bien a enriquecerla. “Desde entonces, me las arreglo con el lenguaje”. Para Lezama, la función poética era “zurcir el espacio de la caída”, la poesía era arte de redención, de resurrección; para Marqués, se trata más bien de un oficio, un uso, un trabajo de sobrevivencia.