

# Diáspora(s) y la tradición literaria nacional<sup>1</sup>

Duane Suárez García

inCUBAdora S.A.

En 1994 se realiza en Casa de las Américas un “Coloquio sobre Orígenes”, a propósito del cincuentenario del primer número de la revista homónima. En el marco de dicho evento, específicamente como parte de la mesa redonda “Orígenes y su influencia en los nuevos escritores”, varios autores se lanzan al análisis de las coordenadas estéticas y biográficas del grupo Orígenes.

Dado que el anunciado libro de memorias del Coloquio nunca se llegó a publicar, la revista Diáspora(s) incluyó, en calidad de inédito, en sus números uno y dos, tres de aquellos textos leídos en público en 1994: *Olvidar Orígenes* de Rolando Sánchez Mejías, *Orígenes y los Ochenta* de Pedro Luis Marqués de Armas, así como *Ceremonial origenista y teleología insular* de Antonio José Ponte.

La relación de los diáspora(s) con Orígenes no parte de aquí, sino que ya estaba implícita en las fórmulas distribuidas como volantes en 1993, cuando se dan a conocer como grupo. Ya desde entonces quedaba expresada la voluntad de los diáspora(s) ( $\Omega$ ) de desmarcarse de Orígenes (S) y de algunos tópicos muy caros a los origenistas, como serían la herencia de Martí (m), Escritura (y), un Sentido Teleológico de la Historia ( $\sqrt{\quad}$ ) y, en correspondencia, la noción de una Revolución (x) como “corte o

---

<sup>1</sup> Fragmento (con ligeros cambios) de la tesis “El campo literario cubano y su diáspora. Hacia el análisis de una alternativa sociocultural”, presentado en La Universidad de La Habana en enero del 2007.

fulminación o consecución” o “cifra alquímica de la Historia”, al decir de Sánchez Mejías en “Olvidar Orígenes”.

En principio, Diáspora(s) se coloca contra lo nacional en relación a Orígenes, grupo que, según Cintio Vitier, a través de la escritura se interesó en “la realidad cubana más inmediata en relación con sus orígenes y con su futuro”: según él, ese era el “objeto de la *episteme* poética origenista” (una noción que pasa por el “deber ser poético”, que “fue y sigue siendo el secreto de *Orígenes*, su imperativo mayor, su locura quizás”).

Según Díaz, Diáspora(s) busca entonces alejarse de toda creación desde la “Casa del Ser, objeto del deseo origenista”. Este alejamiento incluye aquella trinidad de “libertad, justicia, ser” con que Cintio Vitier saludara a la Revolución triunfante de 1959, en su libro *Ese sol del mundo moral*. Sánchez Mejías –años después citado *in extenso* por Aguilera y Marqués de Armas– deja claro esta toma de posición menos entusiasta respecto a la historia nacional: “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. Lo que para ellos fue la cifra alquímica de la Historia, fue para otros la marca secreta y a la vez impúdica de la violencia de la historia en sus cuerpos”: [...] “por eso toda extensión poética se vuelve sospechosa. Toda imagen avanzando por una extensión debe sentirse amenazada por los huecos negros de la Historia”.

Sánchez Mejías confiesa que, como él trata “de luchar contra la metafísica del origen, *olvidar* es no abolir totalmente la diferencia”, sino firmar un “pacto con el tiempo”. Y, entonces, “para sobrevivir como escritor,

necesita representar un papel en la República de las Letras”: inventarse una “relación típica” con “los fantasmas que recorren su escritura”. Es así como sitúa a Orígenes en “su escenario, que incluye el desencuentro, el equívoco, la batalla”. Carlos A. Aguilera, en una entrevista concedida a Udo Kawaser, declara que sus intenciones se encaminaban a “abrirnos a otras tradiciones/escrituras no sólo era una manera de polemizar (y parodiar) eso que aparentemente heredábamos: la literatura cubana del siglo XIX, Orígenes, las teorías sobre el escritor comprometido, el realismo-socialista, etc. También, era una manera de insertarnos en el mundo, romper la cáscara donde nos habían encerrado”.

Para Sánchez Mejías “toda esta parafernalia de lectura” no es menos política que “los vaivenes que ha necesitado sufrir Orígenes, en manos de la política, en manos de la República de las Letras, para cumplir su confirmación”. En la concepción de Duanel Díaz, “la caída del Muro de Berlín, con la consecuente obsolescencia de los manuales de marxismo, determina en la ideología un desplazamiento desde el materialismo histórico y dialéctico hacia un nacionalismo más bien ecléctico”. Y esto implicó una recuperación oficial del imaginario de Orígenes, cuando “los políticos”, según Sánchez Mejías, toda vez “ya inutilizables los manuales rusos, echan mano de un nuevo ideario atribuible al cubano: el santoral negro, el *common sense* y la “pobreza irradiante”.

Tal confirmación o recuperación de Orígenes, Sánchez Mejías se la explica porque, aunque “los políticos no soportan la idea de una República de las Letras, [...] nunca hubo una escritura tan hermética o difícil que no haya podido ser “leída” por los imaginarios de la política”. Y es que, a

principios de los años noventa ya no importaban tanto, en opinión del ensayista Duanel Díaz, “las etiquetas de “torremarfilismo”, “hermetismo” y “apoliticismo” que, décadas atrás, habían colocado “a Orígenes en el sótano de las antigüedades inservibles”; amén de su raíz católica y pequeño-burguesa.

En *Ceremonial origenista y teleología insular*, Antonio José Ponte, ensayista y poeta cubano, añade la idea de que “Orígenes fue durante mucho tiempo el mejor modelo de apartamiento de lo estrictamente político”. Para su generación, descubrir semejante “soberbia de la letra”, en los años ochenta, “fue entonces el ejemplo mayor entre nosotros de soberanía del escritor”. Pero, después, la apropiación de Orígenes por la cultura oficial, implicó que esa soberbia fuese “abajada en humildad, en servidumbre” (Ponte: “la letra se volvió [...] ancilar, servidora”, y la “teleología insular” que Orígenes había sostenido “lejos de lo estrictamente político, desemboca ahora en ello”). Es así como, para Ponte, “la figura del escritor que no rendía pleitesía a nadie” se convierte en la del “escritor comprometido”.

Después de analizar primero el llamado “ceremonial” de Orígenes – liturgia, amistad, conversación–, y después el empeño de dicho grupo por una “teleología insular” o “era imaginaria” con que “salvar los vacíos históricos” del “ser Cuba”, las conclusiones de Ponte sobre esas dos “facetas de la política” origenista –lo político remitido a las “maneras de vivir una ciudad, de conformar un estamento”– son casi una sentencia: “Yo aventuro que Piñera y Lezama pueden ser modelos para escritores. Vitier, hoy, en cambio, se ha convertido mayormente en lectura de ideólogos”.

Para Ponte, sólo Piñera y Lezama, pero no Vitier, se aproximaron a

esa “poesía viva o vida poetizada”, que remite a “los mismos caminos abiertos en la presentación del primer número de la revista Orígenes: vivir la literatura, literaturizar la vida”: dos caminos que “Lezama veía para la salvación eterna” o también como una “metáfora de la salvación del escritor”. Sánchez Mejías coincide en esto al señalar que Orígenes hizo “del lenguaje [...] una extensión de sus cuerpos”, siendo esta “relación orgánica” con las palabras una “noción abierta de la escritura –a la vez moderna y romántica–”: “sus palabras buscaban una suerte de *zoographiqué*, de escritura o de huella de sus cuerpos”.

Sin embargo, Ponte reconoce que en lo “irónico” de Piñera, junto a Lorenzo García Vega y Gastón Baquero, hay gestos más que suficientes para la “refutación de ese ceremonial”. Sin olvidar, añade Ponte que, “a propósito de Julián del Casal, Enrique José Varona afirmó que en Cuba era posible escribir poemas, pero imposible vivir como poeta”. Una imposibilidad, en opinión de Ponte, enfrentada también por los origenistas “medio siglo después y en una Cuba tan imposible como aquella”: la “de vivir como gente de letras”, la “de dar forma a sus vidas, de hacerlas distinguibles”.

Por su parte, el ensayo *Orígenes y los Ochenta*, Pedro Luis Marqués de Armas trata de recuperar la memoria “tomada” de su generación, que se había no tanto “perdido” como “secuestrado” por “cierto Orden simbólico” que legitimaba, en el campo literario, una “cultura de campamentos, de reclusiones becarias, con sus finales recalcadamente líricos y las potencias sórdidas de lo inmediato amoroso”. Aunque Marqués de Armas reconoce que de esta suerte de “*pathos* común e indiferenciado”, en un inicio fue tan difícil desprenderse como creadores, que muchos no hicieron más que

“repetir el síntoma” en sus escrituras.

Para este autor, la recuperación de Orígenes fue entonces “como recuperar de un golpe la memoria que habíamos perdido”, aunque el resultado inmediato sólo fuera “puro trascendentalismo”: un acercamiento inevitable a Orígenes causado por el “hambre de imágenes y texturas propias” de los años ochenta, así como por el “deseo de escapar a la mirada rezagada de los “padres” que se habían embarcado en los realismos del proceso en revolución”.

Según los paralelismos de Marqués de Armas, Orígenes se ubicó “contra la mala política desintegradora”, y ellos “contra la afasia simbólica y el mentón de piedra de las ideologías”; Orígenes “con la coherencia que dicta el catolicismo y las imágenes que operan por futuridad en la historia”, y ellos con “la turbidez de los negativos, y situados ya dentro de esa historia, ahora real, que según el propio Lezama había igualado por obra de una Metáfora Suprema, resurrección a revolución”; los de Orígenes “barrocos, interesados en las filiaciones genéticas de los estilos, en las raíces protozoarias de la creación”, y ellos “declinando ya en su gestación misma al aborto ante una historia que también se ha tornado resistencia, desintegración”.

Marqués de Armas concluye su ensayo considerando la necesidad de “acaso un desvío ante la mala hermenéutica que hemos practicado” y “exige otras políticas escriturales”, pues, más allá de sus “inalterables” calidades escritural y ficcional, los “ideogramas derivados del Sistema poético” de Orígenes ya no deberán ser leídos de manera mimética, sino creativa.

Según el ensayista cubano radicado en México Rafael Rojas, el texto

*Olvidar Orígenes* –estilo de Jean Baudrillard y su propuesta de *Olvidar Foucault*–, “se ubica en el cruce mismo de la literatura y la historia, de la poesía y la política”, por lo que “no es un simple llamado a hacer *tabula rasa*, sino una sugerencia de relectura” que a la postre “significa dejar de entender la cultura cubana, sólo como una moral o como un saber siempre coronado por la moral”.

Así, tal como lo explicita Antonio José Ponte en su ensayo, en los años noventa toda una nueva generación de creadores –los miembros de *Diáspora(s)* incluidos– preferiría releer a Orígenes desde cierto “temor a continuar Orígenes”, en tanto “ejemplo vivo” de grupo y revista que no tendría sentido imitar. Para Sánchez Mejías, el grupo y la revista *Diáspora(s)* inauguran su ensayística en un punto de no retorno respecto a Orígenes, al partir de la noción de “que ni ellos ni nosotros habíamos llegado a tiempo: ni para el ceremonial, ni para la crítica del ceremonial”.

*Orígenes* a través del prisma difraccionario de *Diáspora(s)* no se agota en la exposición de los ensayos anteriores. Además de los ya referidos, escritos por Sánchez Mejías, Marqués de Armas, y Ponte, en el índice general de los ocho números que constituyen el cuerpo lectivo de la revista *Diáspora(s)* –seis documentos, dos de ellos dobles: el 4/5 y el 7/8–, se revela un interés marcado en las llamadas “figuras disidentes de Orígenes”, como Virgilio Piñera, Carlos M. Luis, y Lorenzo García Vega, estos dos últimos actualmente radicados en Estados Unidos de América<sup>2</sup>.

Por ejemplo, *Diáspora(s)* da voz en dos textos a Carlos M. Luis –uno de ellos una entrevista exclusiva por Carlos A. Aguilera y Víctor Fowler,

---

<sup>2</sup> Al momento en que se escribió esta tesis aún ambos estaban vivos. (N. de *inCUBAdora*)

titulada *El Estado Origenista*, publicada en el número tres de la revista. Asimismo se incluyen fragmentos de textos prácticamente desconocidos en Cuba de libros de Lorenzo García Vega publicados en el extranjero. También se publicaron poemas y correspondencia de Virgilio Piñera; además de comentarios específicos sobre su poética, la de Severo Sarduy y la de Lorenzo García Vega.

El joven ensayista Duanel Díaz llega a afirmar que “Diáspora(s) se constituye como grupo literario a partir de su toma de posición contra el origenismo”, que se asocia además “con su toma de posición contra la tradición cubana en general y con la tradición poética conversacionalista en particular”. Abunda Duanel Díaz que “de lo que se trata es, acaso, como ha señalado Rafael Rojas a propósito de la obra narrativa de José Manuel Prieto, de intentar una literatura liberada de lo que Homi K. Bhabha ha llamado “narrative of the nation”, una literatura concebida fundamentalmente como representación o fundación de la nación”. Se podría hablar, agrega Díaz, de la “tachadura de la nación (en tanto *ontos*, en tanto significante fundamental) como una de las dimensiones fundamentales del proyecto de escritura de Diáspora(s)”, donde “la crítica del origenismo y del post-origenismo es desde luego uno de los capítulos de esta tachadura”; en este caso, desde “nociones post-estructuralistas y escrituras modernistas [...]”; produciendo textos excéntricos, que funcionen como “líneas de fuga”; la elección, en fin, de una escritura autorreferencial, lúcida y lúdica, que busca poner en escena las relaciones con el pensamiento”.

El coordinador principal de Diáspora(s) resumió este punto en su ensayo *Olvidar Orígenes*: “En este país de escritores artesanos, cualquier

fuga de la escritura y cualquier posibilidad de *pensar escribiendo*, ha sido mirada desde la incredulidad, la incompreensión o la suspicacia”<sup>3</sup>. De ahí la insistencia *a priori* en lo conceptual, no sólo anunciada en los dieciochos puntos de la “Presentación” del número uno de 1997, sino verificada en muchas de las lecturas performáticas realizadas por los diáspora(s) entre 1993 y 1997. Estas fueron resumidas en la “Cronología” de la revista argentina *Tsé-Tsé*, la cual conforma y publica en su número trece, titulado: *Ni orden ni desorden* un dossier del grupo. Algunos ejemplos de performance-video: *Retrato de A. Hooper y su esposa* (1994), y las lecturas procesuales *Proceso para la audición de GlaSS* (1994) y *Tipologías* (1995) de Carlos A. Aguilera; y *-écrirej -écrirej -écrirej* de Rolando Sánchez Mejías (1995). Todas estas intervenciones desarrolladas en el espacio geográfico de Ciudad de La Habana, uno de ellos en el Teatro García Lorca.

En materia de poesía, según Duanel Díaz, “Diáspora(s) toma posición contra una poesía sentimental y nostálgica, que perpetúa de alguna manera el lirismo romántico” y le “opone una poesía conceptual y antilírica” que sería ese pensar escribiendo con el cual “fugar de las imágenes ontológicas o metafísicas”.

Díaz también remite al *Prólogo de Mapa Imaginario. 26 nuevos poetas cubanos* donde en 1995 Rolando Sánchez Mejías antologó: “las palabras pretenden ser producidas por el pensamiento, el género muta, la escritura se desdobra en una conciencia que da razón de su existencia”, por lo que “la poesía deja de ser un movimiento del alma o de la responsabilidad pública: quiere ser, sólo, un *movimiento del pensar*. El pensamiento cree abocarse a

---

<sup>3</sup> [N. del A.: la cursiva es mía.]

la extensión poética, gracias a una política de los signos o gracias al empuje de cierta energía o intensidad. O ambas inclusive”.

Varios de los libros de poesía publicados por los diáspora(s) en Cuba se introducen con la voz de Rolando Sánchez Mejías. Dos ejemplos serían:

-*Nietzsche dibuja a Cósima Wagner* (Premio Pinos Nuevos 1995) de Ricardo Alberto Pérez, publicado en 1996, donde Sánchez Mejías dice: “La paradoja de la mente (es decir: de la poesía), incluso de aquellas más oscilantes entre el Circo y el Manicomio: la aporía de la mala infinitud del pensar, la incapacidad de lograr habitar (ecología del hecho poético) “el punto donde convergen los extremos del mundo”: Dios y la materia”.

-*Cabezas* (Premio UNEAC 2001) de Pedro Luis Marqués de Armas, publicado en el 2002, donde Sánchez Mejías declara: “Para escribir poesía hay que apretarse la cabeza. Cabeza monda como *única realidad*. [...] La poesía es un dolor de cabeza.”

Por su parte, también en la *Advertencia* con que el propio Carlos A. Aguilera inicia su poemario *Das Kapital* (Premio Calendario 1996), se recalca esta preocupación entre el pensar y la escritura: “Este libro quiere, pues, trazar unos límites al pensamiento, o mejor, no al pensamiento, sino a la expresión de los pensamientos”. Y Rogelio Saunders, en su ensayo *El Lenguaje y el Poder*, publicado en el número 6 de *Diáspora(s)*, abunda en la actitud ante la letra y sus usos autoriales e institucionales. La literatura sería, para Saunders pues, la “más *inmediata* de las artes” y su “peligrosidad [...] no tiene que ver únicamente con el lenguaje, sino con algo todavía más cercano y profundo (que nos toca más, que no podemos eludir de ninguna

manera): el *pensamiento*". Saunders concluye afirmando que "la Literatura es el arte que tiene que ver con ese *instrumentum-fenomenon* que es precisamente característico de los seres humanos: el pensamiento-lenguaje".

Todo lo anterior intentó ser resumido en la entrevista concedida por Carlos A. Aguilera y Pedro Luis Marqués de Armas a la poeta y narradora francesa Liliane Giraudon. En ella se anuncia que: "ante todo nos interesa articular escritura y pensamiento. Salir de la miseria literaria y mental sólo es posible partiendo de una reflexión desde fuera: [...] está en juego la condición del escritor contemporáneo que no puede prescindir de cierta reflexión sobre la libertad o su carencia; pero también una mirada de la literatura, la sociedad, la creación... que desmonta el viejo aparato conceptual de la modernidad cuyos rasgos más obsoletos son precisamente los que legitima la cultura cubana". Al decir de ambos: "nos importan aquellas "cabezas" que muevan una experiencia de la literatura como reflexión y a la vez como ilusión de escapar... ¿de qué?, digamos que del exceso de sentido y de su programación infinita (aunque esto no siempre sea posible)".

Estas palabras se anunciaban ya desde la misma "Presentación" de Sánchez Mejías: "No sólo se trabaja con signos. No todo es texto. Se trabaja duramente, también, por la ilusión": es cuestión de "pensar que se triunfa" y "vivir de esa ilusión". Aguilera y Marqués de Armas evocan estas ideas en su entrevista: "Es la virtud de no tener centro, de no guiarse por ningún sistema, de devenir *boutade*. Ni vanguardia ni nueva fundación. Ni arqueología ni tabula rasa. Acaso un poco de todo eso: procesos que retoman la escritura

como ilusión y a la vez como simulacro que enmascara sus propios límites”. De ahí que, en su opinión, *Diáspora(s)* haya surgido “como simulacro: intento “teatral” de lectura donde sus participantes en principio no sabíamos exactamente que iba a suceder..., pero sí qué no deseábamos repetir”.

Así, revisando el *corpus* de su ensayística publicada casi toda dentro de la revista homónima, el grupo *Diáspora(s)* descrea para empezar, y en palabras del propio Cintio Vitier de la “poesía como vía de conocimiento”, del “sentido trascendente de la realidad”, y de toda “gnoseología poética” que pretenda “interpretar la realidad” desde algún “absoluto” más o menos “totalizador y trascendente a las cosas mismas”.

Ya Gilles Deleuze y Félix Guattari habían desestimado las “tentativas de interpretar una obra que de hecho no se ofrece sino a la experimentación”, sobre todo cuando tales intentos se alejan de las rizomáticas “multiplicidades lineales de  $n$  dimensiones” para buscar lo “Uno” o lo “Único”, pues una literatura menor “siempre se sustrae” a semejante unicidad arboriforme: su fórmula sería “escribir a  $n-1$ ”; y su slogan “Nada a interpretar ni a significar, pero mucho a experimentar”.

Desde el mismo nombre elegido, a los *diáspora(s)* tampoco les interesará entonces que, como escribe Vitier, “el objeto de la *episteme* poética origenista” fuera “específicamente, la realidad cubana más inmediata en relación con sus orígenes y con su futuro”. Rogelio Saunders es quien parece responder a esta cuestión con mayor radicalidad: “el nacionalismo, que es la coartada perfecta del totalitarismo”, representa así “el camino más expedito hacia el fascismo. El fascismo empieza siempre por ser nacionalismo, tribalismo, racismo. En una palabra: *egoísmo*. En una palabra:

*xenofobia*. En una palabra: *intolerancia*".

Rolando Sánchez Mejías resume así esta idea: "los cubanos hemos compartido el siglo XX entre las formas extremas de modernidad. Y en ambas hemos contado con el patriotismo como piedra angular, o lo que es lo mismo, con la planificación política de la muerte, categoría de segunda mano que nos legó el siglo XIX".

Cintio Vitier sostiene que los origenistas y sus obras fueron "herederos" en Cuba de "la gesta intelectual, poética y revolucionaria de su siglo XIX, culminante en la obra de José Martí", así como de "una vocación básica: el servicio a la comunidad, a la nacionalidad, a la patria": el "deber ser". Para Vitier la "catarsis" y la "anagnórisis" que para él significó "la Revolución triunfante en el 59", fue justo aquel "viejo anhelo de vivir la poesía encarnada en la historia".

La visión de Diáspora(s) al respecto ya ha sido mencionada antes parcialmente, pues queda enunciada tanto en "Olvidar Orígenes" de Sánchez Mejías, como por Aguilera y Marqués de Armas en "La zorra y el erizo", cuando en ambos casos se habla del "dolor de la historia" y de la "marca secreta y a la vez impúdica de la violencia de la historia en sus cuerpos". Una visión que Rogelio Saunders califica de "negro aburrimiento" – "el corazón muerto, la frente vacía"–, de "desastre interior"; y que Ricardo Alberto Pérez la particulariza como un "empobrecimiento de la individualidad".

Sánchez Mejías considera incluso que el Estado actual "despliega una metafísica infinita con las palabras" y "secuestra lo Real en nombre del Ser", pues "el sistema totalitario odia los huecos negros" y "no soporta las líneas

de fuga”. Así se describe desde la revista *Diáspora(s)* el escenario histórico donde en la actualidad habrían encarnado aquellas “eras imaginarias” con que José Lezama Lima intentaba “salvar fracturas históricas” (Ponte). “Eras imaginarias” que han sido traducidas por Vitier como “eras de la imagen como causa secreta de la Historia”, en función de “una “cultura espiritual” – según Martí–” y de “un saber de salvación” que “súbitamente encarnó con una hermosura terrible, avasalladora, el 1º de enero de 1959”.

Diáspora(s), sin embargo, parece responder ya sin el entusiasmo de los origenistas ante lo histórico: “Para alguien cuya experiencia vital completa haya coincidido con la actual experiencia política de modernidad perversa que es este país, para alguien cuya experiencia vital haya sido decidida a favor del Animal Político a que han sido reducidos los hombres de este país, sabrá lo problemático de aceptar que su tiempo es la encarnación suprema de una imagen”.

### **Diáspora(s) y los autores foráneos.**

La “maquinaria (sin)táctica de guerra” de Diáspora(s) practicó de manera sistemática más de una táctica de guerra, tanto dentro de su índice –84 entradas en el período de septiembre 1997 a marzo 2002– como fuera de él (en otros órganos y espacios literarios). La traducción de autores que los diásporas estratégicamente deseaban introducir en el campo literario cubano.

Al respecto, Diáspora(s) reparó en escritores foráneos muy poco frecuentes en los medios editoriales nacionales, como por ejemplo Milan

Kundera, Lois Oppenheim, Joseph Brodsky, etc. En tales autores, Diáspora(s) enfocó su atención en las zonas menos usuales dentro de las respectivas obras de cada autor, aplicando la noción de “diferencia”, autores que influyeron en gran medida en la formación de sus concepciones literarias, explicitada en la entrevista concedida a Giraudon y en una de las entrevistas realizadas.

Así lo expresa Pérez: “esos autores llegan allí por nuestra propia curiosidad como lectores y por la propia importancia que ellos tienen en nuestra propia información como escritores. “[...] fuimos, digamos, presa de eso [...] caímos bajo eso. La cosa de los raros, de las literaturas menores. Autores de pensamiento raro”.

Estos autores se introducen con la intención, según Aguilera, de tratar de entender la “literatura viva” como un “arte del desvío” y como “problematización o burla de las convenciones” para subvertir así “las reglas de lo literario” y recodificar la “tradición enmohecida por LaMemoria” y la “idiotez”; es decir, que la literatura pueda por fin “*devenir* mundo, caos consciente que picotea al máximo las posibilidades del canon”.

En el prólogo al poemario con que conquistara el Premio David en 1995, Carlos A. Aguilera deja claro esa intención: “En la Literatura Cubana apenas hay: Problemas. Quiero decir: apenas existe la Literatura como *Problema*. Como Juego. Como Transgresión. Como Goce. Todo ha sido centralizado. Llevado a su máximo de Ontologización. Todo ha sido convertido en *Territorio*. Territorio que ha devenido parcela-ridícula-de-aburrimientos. Territorio que ha devenido estancamiento-edípico-del-saber”. Espíritu lúdico que, por supuesto, se conecta (Fowler) con el *Ludens* (L)

colocado como denominador común al bloque “Diáspora(s) –  $\Omega$  – por Revolución –x– por Escritura –y– por Sentido Difraccionario de la Historia –  $\sqrt{\pi}$ –” en la Fórmula dos del manifiesto volante de 1993: ( $\Omega = x \times y \times \sqrt{\pi} / L \neq S$  (Orígenes).

Para la labor de traducción, además de las realizadas por ellos mismos –Rogelio Saunders con John Ashbery, Thomas Bernhard; Rolando Sánchez Mejías con Haroldo de Campos, y José Manuel Prieto con Daniil Jaras–, los diáspora(s) establecen una colaboración con varios poetas, narradores, ensayistas y traductores cubanos como Atilio Caballero con Joseph Brodsky, Peter Sloterdijk, y Carmelo Bene; Gerardo Fernández Fe con Gilles Deleuze y Denis Roche; Francisco Díaz Solar con Ernst Jandl; Jorge Yglesias con Liliane Giraudon, Jean-Jacques Viton y Henri Deluy; y Duanel Díaz con Lois Oppenheim.

Tales alianzas del mismo campo literario conforman también la “máquina artística” de los diáspora(s), “conectada a un campo social de conexiones múltiples” (Deleuze y Guattari): una “definición maquina y no estética” necesariamente. Y esta diferencia ya hemos dicho antes que se verifica incluso entre los integrantes del proyecto, según la entrevista a Carlos A. Aguilera y Pedro Luis Marqués de Armas, publicada en el penúltimo número de Diáspora(s): “No existe una estética común a los diferentes escritores de Diáspora(s). Se trata de rutas o búsquedas “personales” que en ocasiones coinciden en algunos referentes escriturales, conceptuales, perceptuales e ideológicos. Pero a la vez los textos de cada uno son distintos; más o menos experimentales, civiles en mayor o menor grado, diversamente barrocos, cacharreramente conceptuales... Que

aparecen traspasados por el juego, la ironía, la frialdad, la economía del lenguaje, etc. Algo de eso se ve en los textos publicados en la revista. Una definición de conjunto no llevaría a ninguna parte” (Giraudon).

Complementariamente, Diáspora(s) intentó relanzar al ruedo lectivo los nombres de autores cubanos residentes en el extranjero durante más o menos tiempo, como el ensayista Emilio Ichikawa, los poetas José Kozer y Heberto Padilla, así como los ya antes mencionados “disidentes históricos” del ámbito de Orígenes: Lorenzo García Vega y Carlos M. Luis. La propuesta de Diáspora(s) implicaba esa recuperación de autores y tópicos. Así se pretendía resistir a toda “política cultural en tanto mimesis de la política de estado” y cubrir cierta “necesidad de crear huecos *conceptuales* en un espacio envejecido por la tradición y la ontología reaccionaria de sus escritores [...]”. Es decir, marcar una diferencia respecto a sus lugares comunes: la identidad nacional, el fundamentalismo origenista, el canon de lo cubano como medida de todas las cosas.”

Entre los nombres de autores foráneos a los que Diáspora(s) concedió un espacio dentro de su revista se encuentra Jacques Derrida, influyente filósofo y ensayista francés de la segunda mitad del siglo XX, que desde nociones como “deconstrucción” y “diferencia” devino crítico de todo el logocentrismo occidental. Inmediatamente después de la “Presentación” de Sánchez Mejías, el texto “Che cos’è la poesia?” es la carta de entrada de Diáspora(s) para su revista, donde Derrida reflexiona sobre el “origen” de la “experiencia poemática” –“ritmo, pero disimetría”– en sus relaciones de “accidente”, “herida”, “catástrofe” y “muerte” con el “nacimiento de la prosa”: “desmantelar la memoria, desarmar la cultura, saber olvidar el saber,

incendiar la biblioteca de las poéticas”.

Se hace muy evidente que semejante concepción que “corta con la poesía discursiva, y sobre todo literaria”, “más allá del *logos*, ahumana, doméstica apenas, no reapropiable en la familia del sujeto” –sea “delirio o manía”–, coincide con la vocación antilírica de los diáspora(s), entendida como la ya referida toma de posición conceptual contra una “poesía sentimental y nostálgica”, “como confesión”, y rematada por “sus finales recalcadamente líricos y las potencias sórdidas de lo inmediato amoroso” (Marqués de Armas). De hecho, según Duanel Díaz, Diáspora(s) “deconstruye el yo como uno de los más persistentes mitos modernos” al releer la tradición cubana como “comatosa, ñoña, sentimental, infantil, romantipobre”, donde por lo general los poetas son “marionetas del corazón” que redactan versos “de manera mojigata y redentora”.

Al respecto, Carlos A. Aguilera, si bien en un texto publicado fuera de Diáspora(s) a propósito del escritor argentino Jorge Luis Borges, acuña el término “*románticobobo*” para toda aquella literatura que no entienda “lo literario como diferencia” y se adscriba a cualquier “paradigma *ad usum*”: como Nietzsche a la hora de hacer filosofía, Carlos A. Aguilera aplaude a todo creador que intente “deconstruir a martillazos al pathos afectado/efectista de los escritores de su época”. A la manera de Virgilio Piñera y su obra, según lo entiende Rolando Sánchez Mejías, se trata de desarmar o desmantelar esas mentalidades que aún se sirven del lenguaje para los “propósitos sublimes” de una “abstracción mayor”. En este punto, Diáspora(s) defiende justo aquello que, en la Lección XIV de *Lo cubano en la poesía*, Cintio Vitier critica en la poesía de Piñera, quien para él sólo es

capaz captar “destrucciones” y nunca el “*gnomon* o número invisible de la forma”. Como ya ha sido apuntado antes, en esto Diáspora(s) deconstruye la fe de Orígenes en la poesía como “vía de conocimiento” y “sentido trascendente de la realidad”.

“De manera más o menos premeditada”, según Aguilera y Marqués de Armas en su entrevista con Giraudon, “fuimos configurando performances y mesas redondas, cursillos sobre escritura y videos, intervenciones en eventos y lecturas públicas donde se producirían no pocas fricciones y desencuentros con un gremio literario paralizado por su propia ceguera ante la diferencia”.

Al respecto la distribución de su revista se hacía en los mencionados eventos. Se repartía en circuitos de amigos y conocidos, pero también se le daba a escritores oficiales del campo literario cubano, con el objetivo de provocar el debate de las ideas<sup>4</sup>.

Al postularse como “grupo”, los diásporas asumen entonces lo “prohibido” para “devenir presencia o fantasma “político” [...] y lanzar de este modo un reto que no sólo se dirige a la cultura, sino a la política como

---

<sup>4</sup> Al respecto, en 1996, se organiza la mesa redonda *Modernidad y Posmodernidad*, en la UNEAC, donde participaron Rolando Sánchez Mejías y Ricardo Alberto Pérez, además de los filósofos cubanos Emilio Ichikawa y Alexis Jardines, invitados especialmente por Fernando Rojas para el debate con la nueva generación. La lectura de Pérez en el evento, “creó un revuelo tremendo”. El resultado final fue que “las viejas generaciones trataban de regañarnos y de atacarnos” y los filósofos “fueron lúcidos y en vez de atacarnos, un poco se pusieron del lado de nosotros y aquello fue demoledor”. Existe una “generación plegada al discurso oficial trataban de minimizar nuestra posición”, “decir que éramos un grupo de facinerosos. Ellos son [...] en aquel momento, jugaron un papel muy turbio. Sobre todo esas tres personas: Eduardo Heras León, Marilyn Bobes y Miguel Barnet y Fernando Rojas, porque directamente era como el comisario. El que no podía permitir que aquello se fuera de la zona. Incluso expresó allá en persona que jamás me iba a publicar aquí, porque cuando aquello era el director de la Editora Abril y yo había publicado recientemente un libro: *Nietzsche dibuja a Cósima Wagner*”.

control total” –“un control ideológico en variada medida”–, pues “en Cuba toda revista está sometida a las restricciones propias de la política cultural del país”: acaso “esa pequeña porción de *irracionalidad de Estado*” destacada en el texto de Carmelo Bene a propósito de su propia vida y teatro en relación con las ideas de Gilles Deleuze.

Con respecto a la poesía, además de publicar a los autores del propio proyecto incluyen a otros poetas residentes en Cuba y de cierta afinidad estético-conceptual con los diáspora(s): Rito Ramón Aroche, Juan Carlos Flores y Gerardo Fernández Fé. En la revista se creó un espacio entre sus páginas para la introducción de poetas universales del siglo XX, como los norteamericanos Robert Creeley y John Ashbery, al ensayista y redactor de la revista francesa *Tel Quel* Denis Roche, al teórico brasileño Haroldo de Campos, el austriaco Ernst Jandl y el también dramaturgo y documentalista alemán Hans Magnus Enzensberger.

Siendo un grupo de creadores interesados *a priori* en lo conceptual, resulta muy sintomático entonces detenerse en cuáles libros, autores y eventos repararon los diásporas, en correspondencia a la noción de campo literario que defendían, donde la revista “depliega textos y autores no asimilables por las instituciones literarias establecidas”. La descripción de Rolando Sánchez Mejías no puede ser más radical al respecto: “El mundillo de los intelectuales es tan veleidoso, tan lleno de agitaciones neuróticas no sólo del orden de la nerviosidad artística, que sólo basta un pequeño impulso regulador por parte del Estado o de determinadas fuerzas políticas, para que la guerra –eso que llaman “batalla ideológica” en los sistemas totalitarios– asuma un carácter verdaderamente taimado, profundamente abyecto y

mezquino”.

Buena parte de esas maneras de leer se refleja entonces de la reseñística breve que tuvo cabida en la sección final de de sus revistas, a partir del número tres de la revista. En total, se hicieron 16 reseñas sobre libros editados tanto dentro de Cuba, como los hechos fuera y sobre exposiciones de artistas plásticos nacionales, las reseñas fueron elaboradas por Marqués de Armas, C. A. Aguilera, Gerardo Fernández Fé, Carmen Paula Bermúdez, Adriana Normand, Sánchez Mejías, J. A. Miralles, y Rito Ramón Aroche.

Los creadores cuyos libros o exposiciones reseñados en Diáspora(s) fueron, coincidentemente, los mismos que a su vez se publicaron o entrevistaron en algún número de la revista, por ejemplo: Lorenzo García Vega, Juan Carlos Flores, Rito Ramón Aroche, Antonio José Ponte, Carlos M. Luis, Virgilio Piñera, José Manuel Prieto y Carmen Paula Bermúdez y los pintores Rafael Zarza y Eduardo Zarza.

Lo cierto es que en este aspecto los diáspora(s) trabajan de manera activa para abrirse un espacio de autolegitimación en el campo literario cubano. Se trata de un pensar “más político”, al decir de Ricardo Alberto Pérez, que dijo Sánchez Mejías cuando se decide incluir a escritores como Ismael González Castañar, José Kozler y José Manuel Prieto, “más político” en el sentido de darle “más peso” a la revista que “cuando se escuchara Diáspora(s) y el nombre de José Kozler, como que hiciera más sólido al oído e inclusive al criterio de universidades”.

Así mismo lo declara Ismael<sup>5</sup> en la entrevista concedida a la presente investigación; su nombre estaba incluido entre los integrantes del proyecto pero él no tenía ninguna obligación al respecto: “se podía utilizar nuestro nombre, nuestra estética, nuestra figura como miembros y aparecíamos en el machón pero no creo ni que inconscientemente no se nos dijera que participáramos [...] es la estética que asumimos todos”, “además como Diáspora llegó un momento en que se hizo muy famosa por los cuestionamientos políticos y todo eso, y algunos de nosotros sí dejamos establecido que no queríamos”.

En este sentido, la labor de opinión y difusión publicada en Diáspora(s), evidencia entre otras cosas una estrategia autolegitimadora que pasa por el cubrir cierto vacío científico-literario, de imaginario poético y de acción política –“huecos *conceptuales*”– dentro de una “sublimidad-de-la-mentalidad-literaria” que, según Carlos A. Aguilera “tiende a simplificarlo todo” y a “convertirlo en LiteraturaNación”.

Sintomáticamente, esta fue una estrategia también adoptada por los escritores de la órbita de Orígenes (el gran referente con quien Diáspora(s) confrontó dentro de la tradición literaria nacional), para quienes, según Cintio Vitier, lo “esencial” era “encontrar sentido” o “mostrar la ausencia de sentido”; siendo lo “primero” el “legitimarnos a nosotros mismos por la seriedad de nuestra vocación”. La diferencia tal vez radicaría en que para Orígenes este proceso no fue necesariamente siguiendo un programa

---

<sup>5</sup> Su condición de “satélite” no se limita a la época de la revista Diáspora(s), como no se limita a su condición personal sino que le ocurre a una mayoría de escritores. Actualmente pertenece al consejo de redacción de la revista Extramuros “realmente yo participo como escritor [...] pero no tengo que participar de esa dirección”. En ocasiones lo consultan “pero ya no me consultan como al principio”, “todas las cosas empiezan así y ya después son dos o tres los que realmente trabajan”.

consciente, sino como una espontánea “mezcla de materia, vida y pensamiento”, y de “sentidos sensuales generando un sentido espiritual” con el cual “conceptualizar”, “con recursos más poéticos que filosóficos, o mezclándolos”, toda una “realidad” para ellos “inseparable de la poesía”.

En efecto, en el aparataje enunciativo y valorativo de las reseñas publicadas en *Diáspora(s)*, se propone un marco de lectura autoconsciente y acotado por los 18 puntos de la “Presentación” de Sánchez Mejías, si bien el mismo fue siendo esbozado desde mucho antes, desde las fórmulas-manifiesto de 1993 y en los múltiples actos performativos e intervenciones lectivas del grupo.

Las reseñas en *Diáspora(s)* funcionan como una suerte de segunda voz afinada en paralelo a la ensayística de fondo publicada por sus integrantes. Se repara en creadores y obras para ellos inclasificables dentro “los paradigmas literarios que toda época impone” y “la gravedad ontológico-palabrera de la isla” (Aguilera), siempre en aras de hacer más visible una nueva “tradición del *sinestilo*”, de lo “transversal”, de lo “que picotea al canon”, de lo que va “desarmando la rigidez totalitaria de los géneros literarios”: “borradura de las fronteras”, la “mutación”, la “transgresión” y lo “subversivo”.

Rito Ramón Aroche nombra, en una de las reseñas, con su peculiar estilo, semejante al “arte del desvío”, al detenerse en cualquier “discurso” que se “dilata, pretenda mutar y fugue, encuentre direcciones (otras); más la posibilidad latente siempre de rebasar allí, en, desde sus significantes, el lado tenso, a veces grave, a veces lógico, incómodo para la crítica muchas veces, de los límites”.

En general, a los diáspora(s) le interesa “cualquier voluntad de representación” que “emerge como resto de la escritura misma”. Y también toda creación que “no padece de ningún complejo de edipo político” ni “atavismo”, sino que trastoca “la noción de territorio” y “pone en “peligro” al concepto creación”; en especial si el texto “no participa de la ortopedia de veracidad que inscriben la mayoría de los narradores en la isla”.

En otra ocasión, es el propio Aguilera quien asegura que la creación ya no debe “diseñar el “gran mapa” (el-mapa-fofo-y-patriotero-de-la-isla)”, sino experimentar una “manera moderna de acoplar procesos”, trazando “recorridos, huecos que la crítica insular no había subrayado, o sólo *malvisto* dentro de una ideología cegata y a medias”. Al respecto, Gerardo Fernández Fé se acerca al acto creativo desde una cita del ruso Boris Pasternak –“el camino del desnudamiento de la poesía, de la escritura con alcohol puro”– y con una variante de Deleuze y Guattari –“mejor escribir” como “un ratón que escarba en su madriguera”–: en uno y otro caso con “algo (o mucho) de lo imposible, lo irrealizable”.

Se propone así, nos narra González Castañer “no darle cobertura a toda la producción nacional, sino solo a la que nos interesaba, o a las que pudiéramos negar, o siempre rivalizar” a lo añade Ricardo Alberto Pérez que “entre otras cosas, como una respuesta a la ausencia de crítica que nosotros siempre pensamos que hay aquí”, la críticas “que se publican, no ahora, sino históricamente, durante cincuenta años en este país, son siempre favorables”.

Y entonces Marqués de Armas habla del uso del “desfiladero radical de la palabra”, o de una escritura “al descampado” que “desfonda la erección

del símbolo, ese enemigo *pathos*”: una “voz de fondo” que a la postre es “pura nostalgia postorigenista”. A lo que se añade J. A. Miralles una escritura “triturada que no alcanza hilarse ni dar continuidad” de una “fragmentación cortante hasta la torpeza”.

Se trata, según Carmen Paula Bermúdez, de la defensa de “un arte más distanciado, más ambiguo semánticamente, de una fina ironía, disimulada”: que a ratos puede valerse de todo un “montaje paródico” y una “crítica desenfadada”; a ratos de una “mirada radiográfica, corrosiva, impregnada de un humor festivo-grotesco; de una comicidad rozando lo macabro”; y a ratos de una “mirada *fast*, externa, movimiento regular de cinematógrafo y mirada sorpresiva”.

En el decir de Aguilera: “la única percepción interesante sobre arte-y-literatura-en-Cuba” es ahora “deconstructiva y paródica, lúdica y conceptual; con una mirada intensa hacia lo caricaturesco, o hacia una zona donde se borren los mitos de fundación, se los despoje de todo nacionalismo/patología barata”. O sea, entre otros rasgos por esquivar, según los critica Fernández Fé, estaría el caer en esa “inflación testimonial” o “recuento simplista de la realidad actual”, en tanto recurso del cual actualmente se abusa para recrear un “dibujo mitificador de la topografía citadina”. Un “error” de “los escritores cubanos”, según apunta Aguilera, cuya causa sería el “confundir lugar-donde-escriben con literatura”, “como si una determinada geografía fuera a otorgarle el boleto a la posteridad [...] o la invención de un mito fuera a sacarlos del horror donde viven”. Algo parecido a “lo cubano como medida de todo” (Marqués de Armas), cuando sería preferible mostrar “el problema de la representación y sus límites, partiendo de los desvíos trazados por

cada poética en particular”, para así revelar las “singularidades del proceso creador al margen de esquemas sociocríticos, culturoológicos, etc., tan de moda en la actualidad”.

En cualquier caso, en Diáspora(s) nunca parece interesar un arte desprovisto de su carácter de “institución política, cultural” (Bermúdez) y, consecuentemente, la defensa del artista comenzará entonces por entenderlo como “nuestra “mala” conciencia”. Para ello, Rolando Sánchez Mejías no duda en retomar su idea inicial en la “Presentación” de ejercer “el terror contra el Canon Nacional”, y exige con vehemencia “libros disparados como balsas, inductores de “mala lectura”, disparates contra la vanidad – “núcleo perverso del nacionalismo”“.

En su ensayo “El arte del desvío”, Carlos A. Aguilera cita *in extenso* un artículo del escritor argentino Ricardo Piglia publicado en la revista *Casa de las Américas*: “El estado dice que quien no dice lo que todos dicen es incomprendible y está fuera de su época”. En el referido artículo, Piglia explicita su tesis de la necesaria “tensión entre el intelectual y el Estado” o “entre política y literatura”. Según Piglia, “el Estado narra”, “construye ficciones” y “manipula ciertas historias”, pues para gobernar “el Estado no puede funcionar sólo por la pura coerción, necesita lo que Valery llama fuerzas ficticias. Necesita construir consenso, necesita construir historias, hacer creer cierta versión de los hechos”. De manera que “la literatura construye relatos alternativos” ante tales ficciones de Estado.

Ese poner “en jaque las relaciones entre ficción de escritor y ficción de estado”, entre “lengua pública e ideología privada”, entre “el consenso forzado que se da entre instituciones que secuestran el poder y sujetos

legales que la sufren”, entre “horror y relatos”, tal como lo describe Aguilera en uno de sus textos.

Es justo en esa tensión donde Aguilera concluye que “uno de los valores que hacen o ayudan a conformar la vocecita del escritor es precisamente esta inactualidad, ese estar hablando una especie de *checo* que la oreja Estado no entiende, que no puede asimilar sin cortes a su pseudonarrativa”. A su vez, esta línea de pensamiento se conecta enseguida con la reacción de *Diáspora(s)* contra los nacionalismos: “uno de los rasgos típicos de todo nacionalismo es el de la búsqueda o invención de un origen. Un comienzo hermoso y brillante. Una droga. Para esto todas las ficciones de estado mutilan la Historia y sitúan límites perversos dirigidos especialmente a los espacios de creación, conforman relatos que apoyen de manera cínica su ideología, manipulan”.

En el caso específico de Cuba, según Aguilera, aún “sobrevive el mito de la integración, de la síntesis orticiana, del ajíaco donde todo se confunde. Esto ha dado como resultado una especie de paradigma fascista (muy bien aprovechado por las ficciones del estado, por cierto) donde raza, género, políticas, son rasuradas y la singularidad que debiera sobrevivir entre ellas, eso que hace diferente a una historia de otra, desaparece en nombre de un hombrecito abstracto, militarizado por las políticas *ad usum*, o de un canon poco civil y vertical”.

Entonces, hasta del título del ensayo en cuestión –*El arte del desvío. Apuntes sobre Literatura y Nación*– se desprende que a su autor, Carlos A. Aguilera, le interesarán más aquellos autores y obras que han conseguido fugar y “devenir otra cosa, escribir como un topo abre su hueco o como un

chino traza una rayita en el horizonte”, pues “siempre hará falta desvíos y microrrelatos que pongan al límite toda ficción centralista: “soluciones y procesos que ridiculicen el despotismo que se maquilla tras las fantasías de control”. No obstante, al final de su ensayo Aguilera reconoce que “habría que preguntarse constantemente si es posible superar el nacionalismo y si tiene sentido” semejante esfuerzo por parte del creador.

En medio de “una literatura “muerta”, que sublima constantemente lo mismo, que se estanca en malas ficciones, que no piensa”, según Aguilera, y cuyos “flujos más reaccionarios” serían “Nación, Cultura, Identidad”, los escritores cubanos como Virgilio Piñera –para él “el escritor más atípicamente nacional de cuantos ha procreado la isla”–, Lorenzo García Vega –quien en su opinión “desmitifica todo el aparato folletinesco donde se ha enclaustrado el concepto nación desde su “entrada en occidente” hasta la fecha– y Severo Sarduy –”su proyecto escritural estaba basado más en un *poemos* con los límites tradicionales de la representación, que en una inserción “clara” en el espacio *sin* fuerza de los territorios narrativos de la isla”– constituyen, para Carlos A. Aguilera, tres ejemplos de ese arte del desvío o de “colocar al borde los agenciamientos que un concepto político secuestra, y de cómo varias literaturas conviven [...] tachándose más allá del poder o las *phaloficciones* que intentan reducirlas”.

Pero con el decursar de los números de la revista, según Fowler que “después se hizo más que evidente la tensión de cara al Estado”, la que, por cierto, “ha culminado literalmente con la diaporización de casi todos sus integrantes fuera de Cuba”. Carlos A. Aguilera explica que “me fui de Cuba porque me era imposible trabajar como intelectual. Es decir, había libros

míos “censurados”, mi nombre era tachado de toda la lista pública para participar en eventos, o incluso cuando me invitaban a los eventos porque no podían decir que no, después ni siquiera me han presentado públicamente, eso me pasó más de una vez” ([www.habanaelegante.com](http://www.habanaelegante.com)). Además de la ausencia [...] de un espacio donde puedan someterse a diálogo las diferentes voces que intervienen in media res pública, junto al miedo, la carencia, la censura, me hicieron tomar la determinación de aceptar la beca que me ofrecía el Pen Club alemán en la ciudad de Bonn y salir. Por otra parte pretende dejar claro que “aunque Diáspora(s) era una revista “literaria” [...] tenía una función política, esto es, de hablar otra cosa de lo que el Estado quiere se hable, y esto la hacía demasiado peligrosa”, lo que significa para Aguilera que “sólo podríamos actuar hasta que ellos quisieran”.

Entre las razones de partida de Ricardo Alberto Pérez estuvo: “todos los cubanos se van. Diáspora(s) está compuesta por cubanos. Yo no veo otra explicación en eso”. Su vía de salida fue la misma utilizada por de Rolando Sánchez Mejías, Pedro Luis Marqués de Armas, Rogelio Saunders y Carlos A. Aguilera, a través de unas becas a escritores que otorga el Parlamento Internacional de Escritores que vivan en condiciones de hostigamiento. Este hostigamiento, aclara Pérez, es, entre comillas: “un hostigamiento de que te van a coger preso o que no te publiquen, o que no tengas espacio para crear, no tienes nada, no tienes una computadora, vives en una miseria total. Por ese análisis, todos los escritores cubanos, gran

parte, podían optar por esas becas”. Su beca fue dada para Brasil<sup>6</sup> pero no se pudo adaptar y regresa a Cuba tres años más tarde.

En otro de sus ensayos, *Violencia y Literatura*, el propio Rolando Sánchez Mejías retoma la fecha de 1961 en que, según él, “lo primero que hizo el estado cubano fue explotar la cuota de culpa burguesa de sus escritores y artistas”.

En breve, resumiremos algunas de las ideas desarrolladas en el ensayo:

-”se instauró una “política cultural” con instituciones y normativas que fiscalizaban su cumplimiento” y “ofrecían modelos a seguir por la nueva sociedad“;

-”se fue creando a todo lo largo de la isla una manera de contar relatos modélica, donde un supuesto “realismo duro” se instauró como canon, dejando fuera cualquier otra narrativa”, donde el “presunto “carácter nacional” fue “clave” para “diferir la implantación del Realismo Socialista”, hasta que “se creó una literatura cuyo peor inconveniente era que se parecía a la literatura“;

-”la literatura fue institucionalizada” y “desaparecieron las últimas revistas y periódicos libres“;

-”la idea del “intelectual comprometido” fue reducida a la fórmula del “intelectual orgánico”, en la peor y más servil acepción de esta última”: “el

---

<sup>6</sup> Cuando Ricardo Alberto Pérez parte a Brasil afirma que en esos momentos “era convidado (convidado entre comillas) a dialogar con la Seguridad, me citaban, querían tenernos controlados. A mí y a Rolando, sobre todo. Lo que provocó eso fue la carta: *Ser o no ser intelectual en Cuba*, la usaron mucho, sobre todo en Miami. Y se hablaba constantemente de eso y a ellos como que les dio ruido en el sistema. Físico, ningún hostigamiento. Es decir, nadie me dio una galleta ni un palo por la cabeza, como le pasó a Rolando Prats, que no era de Diáspora, era de Paideia. A Rolando Prats sí le entraron a palos en medio de Centro Habana. Según testimonio de Reina, que fue la que tuvo que salir corriendo. Pero nunca se supieron quienes fueron. Quedó como unos negros que le cayeron a él y le entraron a golpes”.

intelectual fue reducido al silencio, a una participación fugaz y dirigida por parte del poder político”, y “debía ajustarse a una dinámica de la realidad prefijada por un consenso político y por un consenso demasiado estrecho de los géneros literarios”;

-”resultado: la locura, el suicidio, la abulia, la afasia y el exilio de muchos de los miembros de dichas generaciones”.

Dado que, según Sánchez Mejías, “ningún poder renuncia a dar cobijo a la literatura” (ese “empujón seductor entre la violencia del poder y la violencia con que la literatura intenta desplazar al poder”), la recomendación de este autor para dejar atrás en el futuro inmediato de Cuba semejante panorama, sería que “los intelectuales cubanos no deben redefinir el “encuentro” sobre el espacio de la Nación, de la Literatura Cubana o de cualquier otro constructo semejante”, pues “la política, el desencuentro, la diferencia son las únicas armas que posee un intelectual”, acaso muy pronto ya ante el peligro de una “nueva trampa mortal”: la “producción”, la “tecnocracia”, el “Hospitalario Capital que organizará otras leyes de desplazamiento, de violencia, de besos mortales en otras tantas mejillas de un país siempre besado alegremente por la muerte”, y de la “Forma Nacional con que la Cultura, hipócritamente, espera resistir los embates del capital”.

En un comentario a propósito del poema de Virgilio Piñera “La Gran Puta”, publicado en *Diáspora(s)* 7/8, Pedro Luis Marqués de Armas resuelve así la contraposición de Ricardo Piglia entre política y literatura: “entre la ficción privada del escritor y el relato criminal del Estado lo que media es un pelo”. Para él, este poema de Piñera “asimila ciertas voces que un Estado pone a circular en bruto, *cháchara* pública bajo la cual se organiza la

realidad y donde todas las subjetividades están apresadas”.

La condición de “texto imperfecto, inacabado”, “de ocasión”, “más para ser leído en la tertulia clandestina que para su publicación”, le dan a *La Gran Puta*, según Marqués de Armas, toda “su fuerza y la deliberada caricatura” que, “más allá de cualquier corte epocal, sorprendería a la ficción de Estado en pleno atraco o movimiento”. Estas ideas se aproximan a la noción de Ricardo Piglia del escritor “que construye historias antagónicas, contradictorias, en tensión con ese sistema de construcción de historias generadas por el Estado”. Entonces Pedro Luis Marqués de Armas, coincidiendo al respecto con *El arte del desvío. Apuntes sobre Literatura y Nación* de Carlos A. Aguilera, concluye que “de los escritores cubanos del XX, Piñera es quien encuentra el modo de relatar la nación”: “no la define ni la identifica, sino que la toma por resto y desvía ahí donde la lengua lleva la marca de su singularidad”.

En opinión del ensayista cubano Duanel Díaz, quien cita a Gilles Deleuze y Félix Guattari al definir “la máquina de guerra como “una disposición lineal construida sobre líneas de fuga”“, el grupo Diáspora(s) asumió precisamente esta noción de que “el Estado y su aparato instauran el “espacio estriado“, mientras que toda “máquina de guerra intenta construir un espacio “liso” mediante líneas de fuga”, las cuales “se orientan contra imágenes totalizadoras y funcionan en sus contextos como subversión de los paradigmas dominantes”. Expresado según Ricardo Piglia, los “contrarrelatos estatales” de un autor serán siempre una “historia de resistencia y de oposición”: “ficciones anónimas, microrrelatos, testimonios que se intercambian y circulan”, y que este escritor argentino considera

como “el contexto mayor de la literatura”. Para Piglia, “la literatura lo que hace (en realidad lo que ha hecho siempre) es descontextualizar, borrar la presencia persistente de ese presente y construir una contrarrealidad”.

El rechazo de Diáspora(s) a toda “política cultural en tanto mimesis de la política de estado”, según la entrevista concedida por Carlos A. Aguilera y Pedro Luis Marqués de Armas a Liliane Giraudon, concierne en especial, como lo acota Rolando Sánchez Mejías en su ensayo *El escritor moderno*, al “Estado Totalitario”, que “es el que secuestra el lenguaje para sus más abiertas intenciones”, “despliega una metafísica infinita con las palabras”, y a la postre “secuestra lo Real en nombre del Ser”.

En *Violencia y Literatura*, el propio Sánchez Mejías abunda en que “el sistema totalitario odia los huecos negros” y “no soporta las líneas de fuga”, pues “todo debe adquirir la fijeza mortal de una realidad ordenable en términos de control”. Semejante “daño” a la “modernidad extraviada” de que habla Ricardo Alberto Pérez en su ensayo “La modernidad que se contrae”, sería, como ya ha sido referido antes, un “proceso regresivo y de lastre” donde “la ideología lo invade todo, aparta a la nación de su memoria, de su material antropológico”, haciéndola “leve, moldeable, propicia para la perversión de su destino”.

Por una parte, en su ensayo *El fascismo. Apuntes*, Rogelio Saunders, aproxima las propuestas de nacionalismo y fascismo hasta que, “cuando el concepto de patria y el de poder absoluto se confunden”, “no hay (ya) diferencia” entre ambos. Por otra parte, en su *Epílogo* a la antología *Memorias de la clase muerta. Poesía cubana 1988-2001*), Carlos A. Aguilera declara que “el horror de escribir en un país congelado por el Estado es que

reduce todo imaginario a la pregunta por la Nación, al telos y sus representaciones identitarias”, donde se impide hacer las “preguntas que desencajen la centralidad que una nación en su devenir totalitario sublima”.

Para Rogelio Saunders, toda vez ya desaparecida la revista, *Diáspora(s)* es una “cápsula no soluble (por resbaladiza) incrustada en la carne podrida [...] del totalitarismo cubano”, la cual, “al buscar lo literario, su gesto hace fricción con el emparedamiento totalitario y se convierte en *política*. Política real que no consiste en decir, sino en preguntar por el decir. Al preguntar, inmediatamente todo se pone en juego, en primer lugar la identidad, la pertenencia”. Por esa misma fecha y también desde el extranjero, en una entrevista concedida a Radio Praga Internacional, Carlos A. Aguilera habla en términos no menos radicales de una “gran lobotomía estatal cubana”: “algo connatural a los totalitarismos”, que “siempre intentan mover una suerte de gran cliché, de gran estereotipo”, bajo el cual “todo funciona” y “todo lo que queda fuera [...] es el mal y por lo tanto debe ser exterminado”.

Casi una década atrás, cuando ya existía el proyecto pero aún no la revista *Diáspora(s)*, en el *Prólogo* a su antología *Mapa imaginario. 26 nuevos poetas cubanos*, Rolando Sánchez Mejías anunciaba sutil pero sintomáticamente algunas de estas claves luego radicalizadas por los integrantes del grupo: “La ideología, durante el período de tiempo que se ha solido llamar Revolución, ha hecho accionar sobre el cuerpo del poeta algunos dispositivos, sobre todo el funcionamiento de un *ethos* que trata de anular la separación entre “yo” y el “otro””. De forma que, “ante la máquina de la Ideología, ante la economía forzada de los signos, o su despilfarro o

desvirtuación, la Cultura, entendida como Ficción Absoluta, fue la fuga ineludible. El imaginario, de esta manera, fue, por fin, *el puro productor de imágenes*. Se levantaron nuevos paisajes e invenciones”.

A esto añaden C. A. Aguilera y Pedro Luis Marqués de Armas en su artículo *La Zorra y el Erizo* publicado, desde el exterior, en la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, dirigida en esos momentos por los escritores cubanos Rafael Rojas y Manuel Díaz Martínez, que “Hoy no existe literatura-nación. No porque haya migrado o permanezca sujeta al límite de costa. Si algo la sostiene es pura violencia, puro tejemaneje de una identidad marionetesca”.

Y, de hecho, no sólo la ensayística sino buena parte de las ficciones y de la poesía publicada por los diáspora(s) en su revista, puede ser entendida desde aquella “tensión entre el intelectual y el Estado” explorada por el argentino Ricardo Piglia en su artículo mencionado al inicio de esta sección.

Resumamos entonces sus críticas fundamentales:

- La falta de información que caracteriza al campo literario cubano.
- La ausencia de un rigor teórico-metodológico en el ejercicio de la crítica.
- La ausencia de un espacio de debate de las ideas literario-culturales.
- La ausencia de una tradición y de un canon literario como reflejo de los múltiples valores de la nación.
- Las políticas culturales no han estimulado el desarrollo del campo literario nacional en cambio han escindido su producción cognoscitiva, histórica y funcional.

- Las instancias político-culturales funcionan como una instancia netamente dependiente de las instancias política.
- Las autoridades políticas como instancias que ha trazado una estrategia basada en el control, en la hegemonización de los discursos de la nación, y en el ejercicio, bajo el poder que le otorga su posición, de la exclusión/inclusión de los discursos y prácticas sociales en referencia a sus intereses.

Entonces podemos arribar a algunas conclusiones acerca del grupo y sus características:

-el proyecto se caracteriza por tener coherencia y sistematicidad. El grupo defiende una estrategia programática afín a todos sus integrantes, esto se evidencia en las propuestas narrativas, poéticas y críticas de cada número de la revista.

-su modo de hacer crítica se identifica con el ensayo.

-utilizan como marco de referencia explicativo de su ensayística-crítica las teorías de distintos pensadores.

-utilizan un órgano de expresión no-oficial, acción que adquiere coherencia a partir de su representación de la manipulación-política que caracteriza a la institución político-cultural y por lo tanto editorial en el territorio nacional y debido a las reacciones recibidas por parte de la institución político-literaria en cada presentación o acción ejecutada.

-su proyección polémica en torno al fenómeno literario del grupo *Orígenes* ilustra su manera de entender la tradición literaria nacional, a partir de las exclusiones / inclusiones que utilizan las instancias políticas-

culturales.

-la tirada de sus revistas eran de pocos números por lo que prefirieron entregarla a los individuos que conformaban el campo literario, también se entrega a algunos amigos de otras ramas de pensamiento tanto cubanos como extranjeros.

-sus limitaciones editoriales se debieron al factor económico y político.

-a partir de su representación de la tradición literaria nacional intentan conformar una tradición literaria conformada por la inserción de las poéticas marginadas en el período. Aunque su intención es la de incluir las disímiles maneras de entender la realidad, escogen selectivamente a los autores/obras que presentaran en su revista.

-el cierre de la revista guarda relación con las diferencias cosmovisivas de sus integrantes con la concepción y acción del sistema socialista cubano actual.

Sus propuestas señalan:

-una manera de entender la literatura desde la consideración de la multiplicación y aceptación de voces, tomando en cuenta las visiones particulares que no sean expresión de las ideas de una mayoría, pero que revitalizan los valores de una nación. Así lo demuestra su gesto escritural.

- que exista una apertura editorial en consecuencia.

-el acceso a mayor información para la formación de una nueva mentalidad democrática.

-la apertura de espacios de debate de las ideas literarias-culturales.

-en correspondencia una nueva estrategia de poder político que le

otorgue mayor autonomía no solo a las instancias culturales sino a todas instancias sociales, económicas y políticas confluyen en la formación los valores culturales de la nación.