

DIÁSPORA(S): FÁBRICA MÍNIMA
POSTVANGUARDIAS CUBANAS [1994-2015]



kriller71 ediciones

kriller71 ediciones / colección poesía

director de la colección

aníbal cristobo

consejo editorial

carlos acevedo, carlito azevedo,

edgardo dobry, ezequiel zaidenweg y veronika paulics

fotografía de portada

silvia galup

isbn

978-84-944488-3-6

depósito legal

B 4652-2016

kriller71 ediciones

kriller71ediciones.com

info@kriller71ediciones.com

© de los autores, 2016

© de esta edición, aníbal cristobo, 2016

DIÁSPORA(S) FÁBRICA MÍNIMA

POSTVANGUARDIAS CUBANAS
[1994-2015]

Prólogo de Idalia Morejón Arnaiz

Selección a cargo de Pedro Marqués de Armas
y Carlos A. Aguilera



kriller71 poesía #22



Diáspora(s): memoria de la neovanguardia

Idalia Morejón Arnaiz

Diáspora(s) – La Habana, 1993-2002. Grupo literario. Proyecto de escrituras alternativas fundado por Rolando Sánchez Mejías junto a Carlos A. Aguilera, Rogelio Saunders, Pedro Marqués de Armas, Ismael González Castañer, Ricardo Alberto Pérez¹, José Manuel Prieto y Radamés Molina.

El término diáspora (en griego antiguo, διασπορά – “dispersión”) define el desplazamiento normalmente forzado o incentivado, de grandes masas poblacionales originarias de una zona determinada, hacia diversas áreas de acogimiento. Que dicho término aparezca como nombre de un grupo literario y posteriormente como título de su revista, con una letra “s” al final entre paréntesis denota, en primer lugar, que las zonas de acogimiento a que se somete la literatura son múltiples, y en segundo lugar, que en dichos trazos se alberga una marca plural, de disensión escritural, heterogénea.

Diáspora(s) no identifica su proyecto con causas nacionales –la consolidación de los cánones literarios, por ejemplo–, sino que integra dos aspectos fundamentales

¹ No incluido en esta antología ya que ésta se circunscribe sólo a la poesía.

heredados de las vanguardias: la “continuidad de la ruptura” reivindicando, a su vez (como el surrealismo), el otro elemento “utópico” sustancial a muchas de las vanguardias de la primera parte del siglo XX: “una transformación de la realidad”, que en el caso de Diáspora(s) ocurrió como una proyección política contra el nacionalismo de Estado tanto de raigambre identitaria como congénito al totalitarismo de Estado. Sin desdeñar la influencia poética de José Lezama Lima, o más bien buscando transfigurarla, el grupo vindica el contracanon origenista -Virgilio Piñera primero, y para algunos como Rogelio Saunders y Carlos A. Aguilera, cierta “ética” de la no claudicación que procede sobre todo de García Vega- junto a Severo Sarduy, el más experimental de los discípulos de Lezama Lima. Diáspora(s) realiza de este modo un trabajo de asignación de valor a esas zonas marginales, precariamente frecuentadas en la literatura cubana, lo cual acaba por generar divergencias entre el lenguaje que se distancia del *pathos* nacional y el limitado horizonte de expectativas de la época. Basta observar la opción por el “desorden”, escogida para ubicarse en el campo literario, a través de las fórmulas propuestas en la primera manifestación pública del grupo: 1) Orígenes es diferente de Diáspora(s); 2) Diáspora(s) es desigual a Orígenes.

El grupo no acepta el apoyo institucional, por tanto no inscribe su proyecto dentro de las directrices centrales de la política cultural del Estado, lo cual lo identifica con el *samizdat* ruso y centroeuropeo de la segunda mitad del siglo XX. Además, al considerar que la poesía es un

“arma de combate” (ella es capaz de ejercer el terror en las letras y, tal vez, a través de las letras) contra el totalitarismo, y entonces necesariamente se proyecta políticamente, lo cual es un rasgo inherente a todas las manifestaciones rupturistas. Así, la ruptura con el modo predominante de practicar la literatura vuelve a ser otro de los gestos que Diáspora(s) pasa a practicar, y sobre el que ha dejado textos poéticos, ficcionales y ensayísticos que constituyen valiosas contribuciones a la relectura y reescritura de la tradición. Diáspora(s) ha buscado en la diferencia sus propios precursores, y su labor ha modificado tanto nuestra concepción del pasado como las posibilidades futuras para la escritura.

Según palabras de Carlos A. Aguilera, hubo dos etapas: “una que comienza en el 93 o 94, cuando quería[mos] ser una mezcla de terrorismo con pedagogía”. El grupo realiza lecturas en teatros, programas de radio, en formato de vídeo, y también en el espacio Aglutinador, una galería de arte contemporáneo, concebida como autónoma en relación a la institucionalidad. Con todo esto, se estrechan sus vínculos intersemióticos: los artistas en la revista, los poetas en el estudio, en la galería, en el escenario. La segunda etapa se inicia en 1997 con la publicación de la revista *Diáspora(s). Documentos*, y concluye en 2002. En la producción ensayística y literaria del grupo, el nivel del discurso es elevado y constante en su tono, que no es rítmico en el sentido estrictamente lírico, o a la manera llamada “coloquial”

en Latinoamérica, pero que establece nuevas “arritmias” o nuevos enfoques dentro de la poesía cubana de qué puede ser “ritmo” en poesía según los modelos vanguardistas (surrealismo, dadaísmo, expresionismo, etc), modernistas (Modernismo internacional del siglo XX, E. Pound, W. C. Williams, M. Proust, etc) y post-modernos (neo-barroco, hipertextualidad, metaficción, parodia, lo serio y lo no serio alternado...) y según ejemplos cubanos como Piñera, Lezama Lima, Cabrera Infante, etc. La poesía que escriben sus miembros no es coloquial, es conceptual, aunque a menudo, ese conceptualismo y esa imagen se disfrazan de reflexión civil, de reflexión histórica, de reflexión *kitsch*, de reflexión estética. Inclusive Diáspora(s) parece ser, más que un grupo, “una avanzadilla (sin)táctica de guerra” (así lo describe Sánchez Mejías en su “Presentación” del primer número de la revista): imagen vanguardista, pero de una vanguardia “enfriada durante el proceso”.

Si la escritura barroca, con su hermetismo, activa innumerables dispositivos ocultos de interpretación, esta nueva escritura conceptual (en el sentido de eludir la “falsa metáfora”, o de “pensar” la escritura, aunque atravesada por otras tipologías de “emocionalidad” y de “intensidad” que pertenecen a la poesía) parece entregar, con su propia codificación, la clave de la artificialidad (o problematicidad) de su lenguaje. Así, el grupo Diáspora(s) puede ser pensado como uno de los *locus theoreticus* privilegiados del postestructuralismo en Cuba, (reinterpretado e incluso descontextualizado de su “lugar francés”) pues, como sabemos, el pensamiento

de Foucault, Derrida, Deleuze y Guattari sirvió de herramienta de interpretación de la política y del arte. En 1995, Ricardo Alberto Pérez publica la antología de poesía *El jardín de símbolos*, en la que agrupa a un conjunto de autores pertenecientes, como él, al grupo Diáspora(s), y a otros escritores cercanos al mismo. En el prólogo se propone el concepto de “literatura menor” como perspectiva de lectura a partir de la cual explicar/comprender la ruptura con el paradigma estatal-origenista, instaurando así un modo legítimo de escribir en su propia lengua en tanto sujeto desterritorializado. Diáspora(s) funciona, en ese sentido, como la literatura que una minoría hace dentro de la lengua mayor del Estado, contra la cual reacciona manifestándose con gesto político. Así, la literatura menor de Diáspora(s) se constituye, también, en un problema mayor para la política cultural oficial, en la medida en que lo que cada autor propone individualmente se convierte, a través del grupo, en acción de conjunto, cuyo propósito, siguiendo a Deleuze y Guattari, consistiría en “encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto”.

Diáspora(s) observa que el Estado ha monopolizado el uso de la autoridad para habilitar los usos de la lengua en función de una ideología que, una vez que el país ha tocado fondo en la crisis postcomunista de los 90, se cierra también sobre el territorio nacional de la literatura. La nación, en tiempos de crisis, pasa a ser sostenida por la palabra; Diáspora(s) decide entonces crear su propia lengua literaria. Su relectura del repertorio vigente en

la Poesía Nacional, sumado a la extrañeza poética de los nuevos textos “conceptuales”, son, de cierta forma, documentos de la productividad de ese proyecto. Se trata de escrituras que rompen con la lengua del Estado, con lo cual se ven privados también del territorio. Son, en otras palabras, la versión postcomunista de una literatura menor.

¿Por qué estos poetas se organizan en torno a un pensamiento filosófico y no exclusivamente poético? Porque es el grupo que finge haber matado al padre. El padre, Lezama Lima, afirma Rolando Sánchez Mejías, se mantiene en su pedestal y no dejará de ser amado y estudiado. Pero habrá por lo menos que “esconderlo”, o aprovechar las múltiples “singularidades” de su escritura, en prosa de ficción, ensayo y poesía, para lograr, con su “ausencia-presencia”, que Diáspora(s) “aparezca”. Así, una vez más en la historia de la literatura cubana, en apenas medio siglo, Orígenes se convierte en moneda de troca, en la lucha política entre dos facciones literarias, que en el presente se traducen en una disidente, y otra fuertemente amparada en la institucionalidad.

No es un secreto que el hecho de integrar un grupo y publicar una revista manifiesta el modo de concebir la práctica artística que tenían estos escritores. En la llamada segunda etapa (1997-2002) participan todos los miembros del grupo, junto a colaboradores afines estéticamente, como Antonio José Ponte, Rito Ramón

Aroche, Gerardo Fernández Fe, o que comparten la idea de que el legado ideológico del grupo de Lezama Lima había sido “secuestrado” por el aparato estatal, fraccionándolo y excluyéndolo, inclusive, del *Diccionario de la Literatura Cubana*, como ocurre con Lorenzo García Vega. Diáspora(s) tiene un pensamiento disidente, y sus discursos poéticos y ensayísticos poseen un alto poder de demolición, como lo atestigua el importante grupo de ensayos de Rolando Sánchez Mejías, Rogelio Saunders, Pedro Marqués de Armas y Carlos A. Aguilera, respectivamente, publicados en la revista: “Olvidar Orígenes” y “El arte de graznar”, “El lenguaje y el poder”, “Orígenes y los Ochenta”, “El arte del desvío”. Con los ensayos, sus autores llaman la atención sobre temas que hasta entonces no habían sido abordados en los medios oficiales de la cultura nacional: el fascismo, la violencia; construyen una reflexión volcada a la realidad que los motiva a partir de su propio vehículo de divulgación de ideas, las cuales, en su casi totalidad provienen, como influencias interpretadas, de otras formas de escritura: Barthes, Cortázar, Macedonio Fernández, Passolini, Jorge Luis Borges, W. Faulkner, Juan Carlos Onetti, Blanchot, Deleuze, Derrida, Cesar Vallejo, Vicente Huidobro, Octavio Paz, Brodsky, además de Wittgenstein, Bajtín, Bernhard, Nicanor Parra, la tradición filosófica clásica, Jelinek, H. Broch, Mandelstam, Bulgákov, poetas chinos, y muchos otros. Todo esto muestra que mantienen una postura creativa ante la tradición y también una postura crítica, en la cual el sentido mismo de la tradición es evidente.

El corpus literario producido por Diáspora(s) sostiene su estatus mediante la aplicación de recursos como la animalización, el nuevo vocabulario, la performance, la poesía visual y la poesía concreta. Así, la figura de la rata ocupa un lugar central en el proyecto de Diáspora(s): no sólo es el símbolo de lo menor, sino del devenir animal deleuziano que desterritorializa la escritura. Quizás sea retórico preguntarnos, tomando en cuenta las filiaciones de Diáspora(s), por qué se autofiguran estos escritores con una metáfora de abyección. La rata, en tanto animal peligroso, sucio, fuente de enfermedades, parasitario y ladrón de comida, es metáfora de la ideología que socava, racionalización económica de la ideología. Con las ratas, dos puntales de Orígenes han sido roídos por la escritura de Diáspora(s): el barroco y el nacionalismo. Sin paisaje no hay lirismo, parecen decir, y lo achatan, el “paisaje”, o lo “representan” de manera díscola. Sin embargo, no hay sólo “artefacto”, pues asoma la sublimidad, pues creen en la “literatura”.

¿En qué momento irrumpen las vacas, ya no como ganado que va al matadero de la literatura, sino como imagen económica de un nuevo paisaje para la poesía? En ese sentido sería importante proponer una lectura futura de *Retrato de A. Hooper y su esposa* de Carlos A. Aguilera como poema-documento en diálogo con “Addenda. Vacas y Ratas”, ensayo-manifiesto en el que Rolando Sánchez Mejías reflexiona sobre la política de la impostura literaria del grupo, a partir del poema de Aguilera: la operación de mostrar / esconder, contra la metáfora, el lirismo y “[la] sublimidad que escamotea

el sentido". "Addenda. Vacas y Ratas", texto con que Rolando Sánchez Mejías cierra su antología *Cálculo de lindes (1986-1996)*, ocupa el mismo lugar que el resto que los ensayos del grupo y de sus colaboradores que revisan el canon origenista a partir de interrogantes como: qué es la poesía cubana, qué es la poesía nacional, qué significa en pleno postcomunismo la idea de un "legado nacional" que parecería no ser más que el gajo partido del gran árbol lezamiano de la poesía. Y, lo que es importante, cómo se implican las tradiciones foráneas en el nuevo proceso rupturista. Pues si la nación no puede significar lo mismo después de la Guerra Fría, exhibir los trofeos ocultos de la ciudad letrada y utilizarlos a su favor, parece haber sido una buena estrategia: revivir a los que no fueron convocados al festín de la resurrección nacional.

"Escribir es salir de caza", escribe Sánchez Mejías en su "Addenda". Me pregunto si a cazar los fabulosos animales de Orígenes. Pues en la nueva "Economía del Reino Animal" instaurada por Diáspora(s), para entender la poesía hay que salir de la "Casa del Ser" para internarse en el "Callejón de las Ratas". En términos espaciales estas representaciones de lo poético están cargadas de una simbología que, además de polarizar niega la posibilidad de aflojar los vínculos entre canon, paisaje y lirismo. Ningún poeta cubano anterior a Diáspora(s) habría considerado la posibilidad de escribir: "*tantas cabezas de ganado*", como lo hace Rolando Sánchez Mejías. En *Cálculo de lindes (1986-1996)* contamos más de cincuenta menciones a animales (pájaros, ratas

y vacas entre los más frecuentes) en poco más de cien páginas: pájaro, rata, perro, Mariposa Bruja, gusano, zorros, cuasi-perros, Sol-Pájaro, gatos, patas de grullas, cangrejos, moscas, pavo, caballos, vaca, arañas. Un bestiario típicamente deleuziano. En *El Abecedario de Gilles Deleuze*, la palabra “animal” es pensada a través de formas repugnantes como piojos, pulgas y arañas. Estos animales, afirma Deleuze, sin estar necesariamente fuera de la esfera doméstica, no son domésticos, tienen su propio territorio. Es en esta relación animal-escritura que Diáspora(s) también responde a la constitución de un territorio propio, a una literatura menor. Para Deleuze, el territorio es el ámbito del tener, y para marcarlo, explica, es necesario realizar una serie de movimientos, por lo que la desterritorialización sería el vector de salida hacia el exterior (la diáspora mental y física), y al mismo tiempo el esfuerzo por “reterritorializarse” en otro sitio, en otro cuerpo (o corpus literario): soltar los límites de la sintaxis, llegar al borde mismo de la separación entre lenguaje y silencio, lenguaje y música.

El tema mejor desarrollado es la resistencia al nacionalismo, que traspasa todos los géneros practicados por estos autores, para integrarse a una corriente internacional del pensamiento poético de la neovanguardia de la segunda mitad del XX, apropiándose de su prestigio: John Ashbery, Robert Creeley, Haroldo de Campos, John Cage, Ernst Jandl, todas figuras axiales de estéticas radicales, con lo cual muestran estar

conectados al ámbito internacional, contribuyendo así a la revitalización del acto de lectura e interpretación. El contacto tardío de Diáspora(s) con ese catálogo internacional de artistas contemporáneos habla de las condiciones políticas, adversas al arte y a la literatura, predominantes en el lugar donde surge el grupo, de un cierto asincronismo totalitario.

Los textos de Diáspora(s) circulan en revistas importantes como *Crítica*, *Encuentro de la Cultura Cubana*, *Diario de Poesía*, *Letras Libres*, *Tsé-Tsé*, *Sibila*, *Inimigo Rumor*, en trabajos académicos, en antologías, en traducciones al francés, al checo, al inglés, al alemán. La conexión internacional de estos poetas, en la medida en que el grupo se mantuvo presente y actuante en las tertulias de la azotea de Reina María Rodríguez en los años noventa, es con los poetas neobarrocos (una conexión que se extiende al Brasil y remonta al Concretismo y sus herederos), y con la *new language poetry*. En ese sentido, insisto, se inserta cómodamente en el mapa de la poesía neovanguardista hispanoamericana, en la transición del siglo XX al XXI. Esa articulación tiene un buen punto de anclaje en los poemas conceptuales de Rolando Sánchez Mejías, “Derivas” y “N”, en los libros de Carlos A. Aguilera, *Retrato de A. Hooper y su esposa*, *Das Kapital* y en su poema *Cronología*, que inscriben al grupo en la corriente wittgensteiniana que en los años 90 produjo, sobre todo en los Estados Unidos, un fuerte catálogo de obras inspiradas en la vida y la filosofía del lenguaje creada por Wittgenstein.

En su artículo “Poesía cubana: tres generaciones”, Reina María Rodríguez minimiza la posibilidad de una vanguardia en la poesía cubana de finales del siglo XX. Por otro lado, cuando interrogué a Carlos A. Aguilera sobre esa posibilidad –inclusive sobre la desaparición de Diáspora(s) como grupo, una vez que casi todos sus integrantes se encuentran en el exilio, esto es, por el hecho de haber abandonado el contexto que alimentaba su lado político-, su respuesta también plantea la duda sobre una filiación consciente al vanguardismo. Lo mismo ocurre con la posición negadora que sostiene Rogelio Saunders. Hay que observar cómo en el interior de esta homogeneidad conceptual las escrituras se polarizan. Sánchez Mejías, Aguilera y Pedro Marqués de Armas practican, siguiendo las palabras de Aguilera, una “cultura del *sinestilo*”, forman parte de una “tradicción moderna de lo conceptual”, con un dominio sofisticado del registro culto de la lengua, así como con una igualmente sofisticada racionalización de los conceptos (Rogelio Saunders y José Manuel Prieto). O sea, hay una “trampa”, una necesaria ambigüedad en el término *sinestilo*, pues examinados individualmente (apartemos por un momento el gesto global de grupo, pues en verdad cada uno ahonda en lo suyo “de manera bastante evidente”) posiblemente todo se reduzca a qué entendemos por “estilo”. La expresión neovanguardista en Diáspora(s) puede ser pensada como una forma de acentuar la necesidad de reescribir la tradición poética cubana, tachar el legado de esa tradición, la herencia, como también afirma Aguilera.

¿Qué conecta a las escrituras de Diáspora(s) con el “paterhermano” mejor reivindicado últimamente en algunos escritores de Diáspora(s), Lorenzo García Vega? El enlace duchampiano, la metaescritura, que en consideración de Aguilera se encuentra “mucho más cerca de ciertas posiciones de vanguardia, una vanguardia en conflicto con su mismo *rapport* de vanguardia, que de una manera lineal de acercarse a la escritura”. Con Lorenzo García Vega, la asincronía neovanguardista cubana se convierte en sincronía, se apega a una literatura que no sacrifica a las palabras por una causa. La poesía de García Vega es como un cuerpo extraño en el cuerpo del lenguaje, es una poesía que piensa no solo el lenguaje, sino también su propia escritura, es la puesta en abismo de sí misma. Parecería que Diáspora(s) y García Vega inquiriesen cuántas aclaraciones más hay que hacer para explicar hacia dónde va la poesía, cuál es la operación del desmontaje, del ilusionismo, hasta cuándo habrá que estar ocultando los materiales. García Vega se erige, a partir de esas preguntas, como una referencia cubana más (con Cabrera Infante, Severo Sarduy, lo más radical de Piñera, Arenas y Lino Novás Calvo) para modificar la escritura. De ahí que Diáspora(s) combata la ilusión del realismo.

El grupo ha tenido un papel importante en el curso de la estética neovanguardista en la poesía cubana de los últimos veinte años, al tratar de ser un campo de ejercicio de la libertad y abrir un período de tensión generadora en la vida literaria y en las formas de escribir poesía en Cuba; tratan de imponerse con un modo de

ruptura que llega al antagonismo, de ahí que hayan sido marginados institucionalmente. En la tradición cubana, innovan con la visualidad no representacional del poema impreso, trabajan con cierto formalismo algunos elementos internos al poema, como la sintaxis, la fonética y la métrica. En el plano político, se sitúan al margen del ámbito institucional y sostienen una relación agónica con el canon origenista, propuesto como instancia suprema de profundización en las raíces de la nacionalidad. En el grupo Orígenes no sólo encarna el ideal poético de la nación, sino además, para Diáspora(s), Orígenes es también el hábitat de Lezama Lima, el fantasma derrideano que hay que exorcizar para conjurar el peligro de la influencia, aunque sí lo aceptan como matriz formal e ideológica de la literatura cubana. La restitución de García Vega a la literatura cubana reconocida institucionalmente es el resultado, también, de la tentativa de los escritores jóvenes de los años ochenta y noventa de incidir directamente en la tradición autorizada por la ideología del Partido Comunista y hacerla “intervenir” en el presente, para defender una idea de la literatura, una posición literaria, y para construir una nueva figura de escritor.

Cuando pienso en este movimiento de reorganización de las fuerzas políticas que promueven el arte y la literatura de Diáspora(s), veo a un grupo de actores poéticos hundidos hasta el cuello en un campo minado, dividido y acotado, en el que construir una originalidad es casi un

desayuno de campeones: grandes talentos literarios con una sólida formación cultural. Si bien los propios autores insisten en la diversidad de sus poéticas, sus textos son también variaciones de un mismo tema, de obsesiones que conducen a una relación entrañable, lo cual aporta densidad, profundidad y variedad a la posibilidad de entender la producción individual, también, como obra de un único autor: el grupo. Los textos aquí reunidos fueron producidos en ese ambiente.