

#17

SUPERVIVENCIA DE LAS CUCARACHAS. KAFKA EN CUBA A FINALES DE SIGLO XX

Irina Garbatzky

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, CONICET-UNR



Resumen || El artículo aborda tres recuperaciones kafkianas en Cuba durante los años ochenta y noventa, estableciendo una serie entre el ensayo de Reinaldo Arenas sobre Virgilio Piñera, «La isla en peso con todas sus cucarachas», con la poesía y la prosa de Rolando Sánchez Mejías y Carlos A. Aguilera, y sus textos en *Diáspora(s)*, la revista que ambos coordinaron, entre 1997 y 2002. Si la obra de Kafka funciona como llave de paso a un pensamiento que desbarata los límites de lo humano (Yelin, 2015), mi hipótesis sostiene que su lectura en la literatura de estos autores habilita una figura de escritor anómala (el escritor-bicho), cuestión relevante en el contexto de crisis de la figura del Hombre Nuevo, a la vez que abre nuevas cartografías para el imaginario cubano.

Palabras clave || Literatura cubana contemporánea | Animalidad | Recepciones kafkianas | Período Especial cubano

Abstract || This article explores three receptions of Kafka in Cuba during the eighties and nineties. It establishes a sequence between Reinaldo Arenas' essay about Virgilio Piñera, "La isla en peso con todas sus cucarachas", and the poetry and prose of Rolando Sánchez Mejías and Carlos A. Aguilera, and their texts in *Diáspora(s)*, the publication that they coordinated between 1997 and 2002. If Kafka's work affords a type of thought that questions human boundaries (Yelin, 2015), I hold that the reading of Kafka in the literature of these authors sets up an anomalous writer's figure (the bug-writer), a particularly relevant issue in the context of the crisis of the figure of the Hombre Nuevo (New Man), while it also opens new cartographies for the Cuban imaginary.

Keywords || Contemporary Cuban Literature | Animality | Kafkaian receptions | Cuban Special Period

Resum || L'article aborda tres recuperacions kafkianes en Cuba durant els anys vuitanta i noranta, tot establint una sèrie entre l'assaig de Reinaldo Arenas sobre Virgilio Piñera, «La isla en peso con todas sus cucarachas», amb la poesia i la prosa de Rolando Sánchez Mejías y Carlos A. Aguilera, i els seus textos en *Diáspora(s)*, la revista que ambdós van coordinar, entre 1997 i 2002. Si l'obra de Kafka funciona com a porta cap un pensament que desbarata els límits de l'humà (Yelin, 2015), la meua hipòtesi sosté que la seua lectura en la literatura d'aquests autors habilita una figura d'escriptor anòmala (l'escriptor-insecte), qüestió rellevant en el context de crisi de la figura de l'*Hombre Nuevo* (Home Nou), al temps que obre noves categories per a l'imaginari cubà.

Paraules clau || Literatura cubana contemporània | Animalitat | Recepcions kafkianes | Període Especial cubà

0. El futuro de Kafka

Comenzaré por una de las primeras escenas de lecturas hispanoamericanas de Kafka¹. Es 1945, y en su ensayo «El secreto de Kafka», el cubano Virgilio Piñera imagina que acaso los lectores ideales de Kafka no sean los del presente, sino los del futuro. «Sería interesante si pudiera ser escuchada la reacción de un lector de Kafka para el año 2045», dice. El lector futuro del escritor checo se hallaría desasido de las connotaciones históricas y de los motivos asociados a su literatura (la angustia, la guerra, el absurdo) y se encontraría solo con el Kafka literato, aquel que había logrado «crear —recrear— a Gregorio Samsa bajo especie de enorme insecto (nada más que de enorme insecto, sin trascenderlo)».

No haría falta esperar tanto tiempo; el encuentro con ese insecto en su propia literalidad y los efectos que ello deparaba en la literatura cubana llegaría mucho antes del 2045; entre el exilio en el puerto de Mariel, en 1980, hasta los primeros años del 2000, durante la crisis del Período Especial, que siguió a la caída de la Unión Soviética. Hacia finales del siglo xx, el nombre de Kafka, y la asunción de ciertas operaciones formales que remiten a su literatura, hizo su aparición en una serie que podríamos trazar, provisoriamente, desde Reinaldo Arenas hasta Rolando Sánchez Mejías y Carlos A. Aguilera, los editores de la revista *Diáspora(s)*. En este artículo me interesa señalar algunos elementos de ese «archivo kafkiano» a partir de determinadas escenas de lectura, en las que mencionar el nombre del autor checo funciona como una llave de paso para conducir a la figura del escritor hacia el límite de lo humano y de la nacionalidad.

La concurrencia de animalizaciones, deformaciones, figuraciones de insectos o monstruosidades, vinculadas con la referencia kafkiana, se articularía con la puesta en juego de otros cuerpos deseantes y resistentes al biopoder estatal, así como reinenciones de la comunidad (Arenas) y del mapa imaginario, como veremos en Rolando Sánchez Mejías o Carlos A. Aguilera. En estos últimos, a las nuevas figuraciones del cuerpo que las evocaciones kafkianas arrastran se les suma la insistencia en los imaginarios que evocan a Europa del Este y la por entonces reciente ex Unión Soviética. Como coordinadores de la revista *Diáspora(s)* entre 1997 y 2002, Sánchez Mejías y Aguilera atendieron (y tradujeron e importaron) a la experiencia de autores que habitaron aquellas regiones radicalmente ajenas al trópico, pero cuyas fronteras planteaban problemas comunes al fin de siglo cubano, referidas al poder biopolítico y a la particular condición de sus escritores emigrados, figuras marginales hacia ambos lados de la cortina de hierro. Los regresos de Kafka se orientaron a explorar aquellas fronteras y zonas inespecíficas

NOTAS

1 | Sobre la recepción de Franz Kafka en la crítica y la literatura hispanoamericanas ver Yelin (2015: 23-58).

de lo minoritario y la diferencia. Acaso guiados por el deseo de su maestro Piñera, hacia finales de siglo lograron que Kafka continuase encontrando sus resonancias cubanas².

1. Cucarachas

Retomaré entonces una escena de lectura. Se trata de Reinaldo Arenas leyendo a Piñera, en 1983. Desde Nueva York, en el número 2 de la revista *Maribel*, en donde se publica el poema «La isla en peso», Arenas lee y subraya en la poética piñeriana tres significantes recurrentes: luz, oscuridad, cucarachas.

Enmarcadas ya dentro de ese paisaje, dentro de esa luz, veamos ahora cómo viven, o mueren, las criaturas de Piñera. Lo que más abunda en sus páginas son digámoslo de una vez, las cucarachas, millones de cucarachas, [...]. En realidad, los protagonistas de los mejores cuentos de Piñera y de sus tres novelas publicadas son cucarachas. Condición que no debe confundirse, como superficialmente se ha hecho, con la aventura kafkiana en la cual el sufrido insecto tiene más bien un carácter simbólico relacionado —eso dicen los críticos— con la alienación social, el mundo superindustrial y la discriminación judaica. Nuestras cucarachas —o nuestras cucarachitas— piñerianas no están emparentadas con esa superestrella de los insectos modernos llamado Gregorio Samsa. Nuestra cucaracha ha sufrido y sufre la persecución, pero la habita. Ha hecho de esa persecución un modo de vida o de sobrevivencia. Sabe que la luz, ese resplandor infernal, esa conminación avasalladora, ese fuego, es el símbolo de la muerte y corre en cualquier dirección pero hacia lo oscuro y húmedo: intersticio, hueco promisorio, sótano. Sobrevivir es para nosotros —cucarachas—, esconderse, pasar inadvertidos, desaparecer del radio (o radar) implacable que ilumina el reflector al caer sobre la explanada o sobre el mar. (Arenas, 1983: 20)

Como podemos leer aquí, el nombre de Franz Kafka vuelve, aunque para diferenciarse y alejarse de los grandes temas que tradicionalmente estuvieron asociados a su literatura. No obstante, aunque no se trate de un Gregorio Samsa europeo, su nombre lleva en sí mismo las figuraciones de la metamorfosis que se observan en las descripciones de las «cucarachitas» cubanas —esa primera persona del plural que Arenas construye para inmediatamente incluirse. La ontología de la cucaracha, en la versión de Arenas, no señala una condición estabilizada respecto de la angustia existencial, sino que más bien involucra una serie de movimientos físicos, vinculados con las disposiciones sobre los cuerpos y las potencias del deseo: «correr en cualquier dirección», «esconderse, pasar inadvertidos, desaparecer del radio (o radar)». La vida de cucaracha del propio Piñera se proyecta como la imagen de un tipo de escritor, el escritor-bicho, metáfora de un cuerpo que reúne deseo y resistencia, frente a la permanente luminosidad tropical que imposibilita o dificulta las vías de subjetivación singulares. Según Arenas, en Piñera:

NOTAS

2 | La figura de Piñera es en este sentido clave para la ubicación de Kafka en esta serie, aunque lo kafkiano en Piñera deba ser estudiado separadamente. La literatura de Piñera fue recuperada por varios autores cubanos de finales de siglo XX, que defendieron su reubicación en el canon «y que reaccionaban críticamente a la reivindicación oficial de *Orígenes*, bajo los criterios estéticos e ideológicos de Cintio Vitier, figura que ocupó, en aquella década, un lugar central en el aparato de legitimación del socialismo cubano» (Rojas, 2013: 416). Para un estudio sobre las resonancias de la revulsiva poética piñeriana en autores de los años noventa, ver Ana Eichenbronner (2015a y 2015b). Resulta muy interesante, para esta perspectiva, tener en cuenta la recuperación que Eichenbronner destaca acerca del problema de la figura del escritor, clave para Piñera. En nuestra serie, además del texto que trabajamos de Arenas, es necesario mencionar que la revista *Diáspora(s)*, en el marco de dicha recuperación de la figura piñeriana, le dedica un dossier en su número 4/5 (noviembre de 1999).

Esa luz, ese animal cósmico y doméstico, esa ferocidad sin límites y sin campo para expandirse, es lo que nos retrata y refleja, paraliza y a la vez nos proyecta, convirtiéndonos en el rebelde, es decir, el aborrecido de los dioses establecidos, el maldito. La luz antillana cubana, nuestra traidora e implacable luz, ha llegado ahora a su cenit: ese foco descomunal que nos alumbra de golpe el rostro ante el oficial que nos interroga... Para sobrevivir en un medio semejante se impone la transmutación, la máscara, el doble, o el descenso apresurado a lo oscuro, antes de que seamos aplastados. (20)

Es curioso encontrar en la metáfora de ese escritor-bicho que solo existe gracias a los márgenes de oscuridad, la cercanía con los jóvenes-luciérnaga que Pier Paolo Pasolini describía en una carta escrita a su amigo de la adolescencia, durante la Segunda Guerra Mundial. En aquella carta de 1941, Pasolini celebraba la aparición de las luciérnagas, la potencia de su visibilidad, una imagen de una noche de alegría adolescente en la que habían aparecido grupos de luciérnagas en medio de la oscuridad, apareándose. La metáfora de las luciérnagas se trasladaba luego a los propios jóvenes, que escapaban de una guardia policial, con perros y «feroces» reflectores.

La anécdota es recuperada por Georges Didi-Huberman (2009) para pensar una noción de resistencia articulada precisamente en el margen de las grandes luminarias, tanto del fascismo como del capitalismo neoliberal. Una resistencia que tiene lugar entre «la selva oscura y los resplandores movedizos del deseo» (13). Según el filósofo, tanto los grandes reflectores del fascismo como la luminosidad de las pantallas televisivas hacían desaparecer a las luciérnagas. El terror, concretado en la enorme luz que no deja resquicio a ninguna exterioridad, retorna después de la guerra, en la época neoliberal, cuando el deseo, convertido en exhibición de mercancía, se ha vuelto una manera, justamente, de no aparecer (28).

Aunque en Pasolini, la figura del escritor-luciérnaga, como poesía encarnada, tenga más que ver con la alegría y con la gracia que resiste a la opresión que con el dolor que entraña el texto de Arenas, ambos comparten una noción de resistencia que pone en entredicho el cuerpo humano, su constitución antropocéntrica en la jerarquía cientificista de los seres vivos.

En primer lugar, se trata de la metamorfosis del humano en insecto como vía de concreción del deseo. Volverse bicho se convierte en la única posibilidad para inventar una vida, que no se aplaste ni sucumba ante la homogeneidad de un Poder centralizado, homogeneizador y total («se impone la transmutación, la máscara, el doble»). En segundo lugar, la creación de un interregno, un pequeño territorio paralelo, subterráneo o por fuera de la luz. La vida del bicho

exige la invención del margen, los recovecos donde pueda existir e incluso donde pueda visualizarse furtivamente, brillar. Y finalmente, el desplazamiento. Volverse bicho responde menos a una condición esencial, que a un modo de trasladarse. Se trata de escapar, correr y desplazarse hasta quedar a salvo del reflector («el descenso apresurado a lo oscuro»).

Esta secuencia tan cara a la vida de los insectos —metamorfosis, invención de un espacio, desplazamiento—, la encontraremos más adelante en Sánchez Mejías y en Aguilera. Son tres elementos: la transformación del escritor, la creación de otro paisaje, el movimiento furtivo.

Aunque a primera vista alguien podría asociar lo kafkiano y lo cubano a los debates en torno a la burocracia, la omnipotencia del Estado, las ficciones paranoides, etc., lo que viene a mostrar este ensayo de Arenas es que lo kafkiano ocurre en la propia forma de la escritura. Allí es donde se aloja profundamente su reminiscencia.

Sin dudas que en Arenas el escritor-cucaracha rechaza la figura de Gregorio Samsa, o la toma como elemento desmitificado, sin ningún prestigio heroico, en la precariedad del mundo antillano. Pero si recuperamos el sentido imaginado por Piñera y por buena parte de los críticos de la obra de Kafka, como Jorge Luis Borges, Walter Benjamin, César Aira o Nora Catelli, lo kafkiano no estaría dado únicamente por sus personajes o sus temas —el hombre insignificante, el mundo como una laberíntica cárcel, la sociedad como claustro paranoide, entre tantos otros—, sino, fundamentalmente por la eficacia de una forma: un efecto de choque contra la transparencia de lo real que provoca un desmoronamiento del sentido. Y con él, el *bios*, la vida privilegiada asignada a lo humano e incluso su propia matriz de pensamiento (Yelin, 2015).

Una forma para construir e inmediatamente desbaratar, o de construir *para* desarmar, que permite el pasaje de un sistema de control a la invención, desde la materialidad bestial del cuerpo, del desplazamiento o de la fuga. Me permito una digresión para poner un ejemplo, del propio Piñera, en la boca de Sebastián, el narrador de *Pequeñas maniobras* (1963), cuando piensa en cómo no sucumbir a la obligación confesional: «Se paga bien caro escapar a los demás. Será por esto que la gente acaba por entregarse, atada de pies y manos» (2011: 22). La imagen piñeriana produce una iluminadora paradoja kafkiana, ya que, si el precio a pagar a cambio del corte con los dispositivos de captura que implementa la sociedad es la conversión en un paria o un marginado, lo que se opondría a ello, es decir, la decisión de someterse a los designios del poder, tampoco es la figuración liberal y racional del hombre moderno. Por el contrario, es nuevamente la brutalidad del cuerpo: los pies y

las manos del esclavo. Como contrapartida a esa paradoja, lo que resta como germen de creación es *esa misma* brutalidad, y solo desde ese devenir-menor (la conversión de Sebastián en un siervo, en un ser que no aspira a trascender y que rechaza explícitamente todos los valores progresistas de la moral burguesa) el personaje encontrará una manera de existencia, hasta reconfigurarse en un espacio absolutamente alternativo, a salvo y oscuro, que en sí mismo también constituye un umbral: el local de una médium en La Habana³.

De manera que la metamorfosis entraña potencialidades: del paria a la cucaracha el mundo se transforma. El hombre convertido en insecto, tapizado de la vida menos valiosa, menos heroica, menos trascendente y absolutamente restringida a sus condiciones materiales, se encuentra con los poderes insospechados del cuerpo, cuando queda únicamente a cargo de las fuerzas que posee lo viviente.

Uno de estos poderes resulta, en el texto de Arenas, la posibilidad de sortear el control policial y conseguir llegar a la despedida del maestro, a su entierro. La conversión de todos los escritores, amigos, conocidos y allegados de Piñera en cucarachas sorprende en el último apartado del ensayo, dedicado a contar los sucesivos episodios de censura de su obra, el ostracismo del autor e incluso su propia muerte («Las seis muertes de Virgilio Piñera»). Si al comienzo Arenas había trabajado la figura de la cucaracha como una herramienta de lectura crítica, que le permitía señalar el carácter de fuga de sus personajes, así como de su constante vida oprimida y persecutoria, hacia el final del último apartado de pronto la voz de Arenas se hace presente y se hace cargo de una primera persona del plural que resquebraja la idea del bicho solitario y único, exponente de la angustia existencial del hombre. Así, el ensayo biobibliográfico de Arenas sobre la vida y obra de Piñera, se trastoca abruptamente, al llegar al entierro, en un relato de insectos. El mundo se ha cucarachizado. Mejor dicho, parafraseando al título del ensayo y al poema de Piñera, la isla se hunde bajo el peso de todas sus cucarachas (Piñera y Arenas, en primer lugar):

Pero *ahora yo* no estoy redactando estas notas. *Ahora yo soy una cucaracha* más que revolotea junto a las otras en uno de los pequeños salones de la funeraria Rivero en La Habana y a fines de 1979. [...]

Aunque las intenciones de esa Seguridad del Estado eran las de que casi nadie pudiera ir al entierro de Piñera (temerosos quizás de que algo pudiera suceder), y se habían tomado todas las medidas para que el entierro se realizara lo más rápido posible, jóvenes en bicicletas seguían a toda velocidad el cadáver que parecía como si fuera en el mundial de automovilismo.[...] Otros jóvenes escritores, más precavidos, se habían apostado frente al cementerio desde horas antes, sabiendo que allí, quiéralo o no la policía tendrían que ir a parar con el muerto. Así, a la hora de meter a Virgilio en la fosa, no pudieron evitar que numeroso

NOTAS

3 | Es interesante que Arenas señale un «final feliz» para la novela de Piñera. «*Pequeñas maniobras* tiene, casi, un final feliz —feliz para el personaje—. Nuestra cucaracha encuentra al fin un lugar seguro donde guarecerse del resplandor y el horror de la ciudad. Consigue un empleo en un “centro espiritista” [...]. Como un prófugo en el medioevo [...] Sebastián se ha “acogido a lo sagrado”. Y aquí el término además de irónico no deja de ser preciso. Lo sagrado es para Sebastián la oscuridad del anonimato, ese sitio donde podrá sobrevivir sin que nadie del exterior venga (por el momento) a aplastarlo» (21).

público se reuniese bajo ese sol siempre implacable del trópico y en ésta, la última tertulia del escritor.

Las cucarachas más cobardes (Retamar, Guillén, Vitier, Feo...) no estaban allí. [...] Otras, sin embargo, prepararon inclusive un pequeño discursito a manera de despedida de duelo, que fue una obra maestra del pánico cucarachil. [...] Marcia Leiseca, directora nacional del Departamento de Teatro y Danza donde Virgilio era un apestado, supervisó hasta el final la ceremonia, escoltada por esbirros menores. Vestida de negro, más que una cucaracha, Marcia semejava (y era) un alacrán.

Descendió el féretro. Se le colocó la tapa al panteón. Silenciosamente todos comenzaron a dispersarse. Recuerdo que me recosté a un árbol raquíptico que por allí había y lloré. Pero no muy alto, como una verdadera cucaracha. (23-24; énfasis mío)

NOTAS

4 | Señala Esposito al revisar los fundamentos de lo común, lo que forma *communitas*, que «no es lo propio, sino lo impropio —o, más drásticamente, lo otro— lo que caracteriza a lo común. Un vaciamiento, parcial o integral, de la propiedad en su contrario. Una despropiación que inviste y descentra al sujeto propietario, y lo fuerza a salir de sí mismo. A alterarse» (2012: 31).

En el relato del entierro, las cucarachas también forman lazos. La condición «cucarachil» de Piñera se ha extendido como una peste hacia sus amigos y lectores. Y en el proceso de dicha conversión, las cucarachas se han encontrado unas con otras adoptando la «modalidad cucarachil»: correr todas juntas de manera dispersa, agolparse y aparecer cuando menos se las espera, esconderse. Temer del alacrán. El relato del entierro se halla marcado por los rasgos de una colectividad menor, no organizada bajo la comunión con un símbolo que los trasciende, sino por su condición de anomalía. Una comunidad de lo *impropio*, como la llamaría Roberto Esposito (2012)⁴, apenas organizada por la complicidad momentánea, por el deseo de despedirse, por la negatividad respecto de la mirada que traza el poder.

2. Arañas

Continuaré con otra escena de lectura. Se trata del cuento breve, «Diez mil años», de Rolando Sánchez Mejías, fechado en diciembre de 1984, y publicado en su primer libro, *La noche profunda del mundo* (1993). En él, la vida de Kafka invade el espacio cubano, como una extrapolación imaginaria: el narrador se encuentra con una mujer en una posada; a lo largo de su visita y mientras tienen sexo recuerda e imagina el final de la vida de Kafka, trazando un pasaje del intercambio con su amante a una escena entre Kafka y Dora en la «hermosa habitación» de Kierling, descrita por Max Brod. El diálogo entre Kafka y Dora toma por completo el final del cuento de Mejías.

El extraño pasaje entre La Habana y Kierling resulta sugerente para pensar qué puertas abre la mención de Kafka. Ya que, si bien es indudable que las poéticas que giraron en torno a *Diáspora(s)* ensayaron líneas de fuga de las retóricas conclusivas de lo nacional (Morejón Arnaiz, 2012; Silva, 2015), ese *afuera* podría pensarse también en una línea inventiva, acorde con aquel título con el que

por esos años Sánchez Mejías prologó su antología de joven poesía cubana: *Mapa imaginario* (1995), en donde el criterio temporal se desplazaba en función de las afinidades y cercanías de una nueva topología poética⁵. Un mapa nuevo de la isla y del mundo, que ya se vislumbraba en sus primeros cuentos, en donde Kierling y La Habana podrían volverse ciudades contiguas. La cita de Kafka sobre una escena habanera hablaría así de una literatura que comienza a pensarse más allá del binarismo adentro/afuera, y que, efectivamente, busca hacer zozobrar los límites, tanto de un término como del otro: «Yo espero una súbita relación entre el cielo de La Habana/ las manos de Dora/ la frente de Kafka/ los dedos que me rozan» (Sánchez Mejías, 1993: 6-7)⁶.

Pero hay algo más. En «Diez mil años», el pasaje de La Habana a Kierling sucede a través del cuerpo. A través las manos. La suavidad de las manos de la amante funciona como el elemento disparador de la reminiscencia kafkiana.

Le cojo una mano. Una mano adorable. Ella roza mis dedos. Así debió de acariciar Dora Dymant los dedos de Kafka en el sanatorio de Kierling. [...] Las manos de Dora, pese a los años, fueron seguramente adorables. (Ya Kafka, en el primer encuentro con ella, había advertido la suavidad de sus manos [...]) Kafka murió el martes 3 de junio de 1924 con las manos inobjectables de Dora Dymant aferradas a las suyas. (6)

Las manos y la frente funcionan como dos elementos que se reiteran a uno y otro lado del espejo. Las manos es el significante que lleva al narrador hacia afuera, pero el que también lo trae de regreso («Necesito de una mano así y del pañuelo anterior para la cara tensa y sudorosa de Kafka», 6). Solo que en el regreso de ese Kierling imaginario a la posada habanera, las manos y la frente se resitúan, ligándose a las partes bajas del cuerpo:

Ella acabó. Tiene el rostro menos rígido, con la placidez de la sangre que reinicia su marcha normal. El sudor le hace brillar la *frente*. Enciendo un cigarro mientras la veo caminar al baño. La imagino sentarse en el bidé y ocupar sus *manos*. Como las de Dora. Kafka pudo haber hecho un pequeño cuento sobre las manos de Dora. (8; énfasis mío)

Más aún: del lado cubano, lo que era una suave caricia, se animaliza. Mientras el narrador imagina cómo escribir una versión de «La metamorfosis», en la cual Max Brod escuche del otro lado de la puerta «deslizamientos de la voz de su amigo hacia tonos bestiales» (8) para encontrar a su amigo convertido en un «monstruoso insecto», esas suaves manos sobre la frente de Kafka, cuando son traídas a la posada *arañan*. Han absorbido el gesto animal y el tiempo vivido resulta «una estancia que *arañamos* para irrumpir y que nos deja exhaustos, como si todo el vigor fuera irrisorio» (7; énfasis mío).

NOTAS

5 | Es importante recordar, en este sentido, que, aunque desde su primer número el consejo de redacción estaba repartido entre adentro y afuera de la isla (Sánchez Mejías estaba desde 1997 en México) (Dorta Sánchez, 2016) tanto la revista *Diáspora(s)* como los primeros libros de los integrantes del grupo se publicaron en La Habana.

6 | De este modo, no se trataría exactamente de la tradición lezamiana de incorporación hacia dentro de la isla de la cultura europea occidental como modo de elaboración de un barroco insular, sino, justamente, de cómo pensar contigüidades. La enseñanza de la indagación cosmopolita, esta vez investigando la literatura moderna, viene a habilitar para los autores de *Diáspora(s)* un pensamiento sobre cómo desarmar y rearmar la relación entre el Estado y los escritores en un nuevo campo artístico para Cuba.

Las manos, miembros del cuerpo directamente asociados a los procesos civilizatorios, anclan en el relato la crisis la figura del Hombre, así como de la tarea de escribir. El miembro-herramienta que identifica al trabajo humano o a la caricia vuelve a convertirse en una garra. La metamorfosis kafkiana se hace presente así, no solo porque se trata del cuento que el narrador imagina reescribir, sino porque en la propia escritura la cita desemboca en las fronteras de la especie.

En efecto, ese inicio kafkiano de la literatura de Sánchez Mejías (el primer cuento del primer libro), propone, desde la imagen de la araña, una ruta hacia otros momentos de su obra.

«*Arañar*: Raspar ligeramente con las uñas, con un cálamo, con un alfiler, etc.» apunta el autor en el último apartado de «Zilla», publicado en el número 2 de la revista *Diáspora(s)*. Allí, un escritor investiga a las arañas (sus hábitos, sus dibujos), al tiempo que imagina el diario de un escritor-arácnido en 29 apartados, en creciente indistinción con el insecto y sus tejidos. Copio solo algunos de sus momentos:

7

(noche del 16 de agosto)

R., miro como tratas de escribir. Te miro a través del ojo de la cerradura. Te montas a la mesa y te mueves a cuatro patas (¿mono?, ¿araña?, ¿monoaraña?, ¿arañamono?), braceando, pataleando entre las hojas revueltas y en blanco. (1998a: 25)

[...]

13

R. ha cerrado su cuarto. Es imposible pasarle comida: por la ranura inferior de la puerta no cabe una galleta o una tortilla. ¿Qué come R. del otro lado? Imagina imaginador. Respecto a lo que puede oírse si uno pega su oreja contra la puerta: ruiditos que no se pueden definir.

Chasquidos

Gorgoritos

Ronquidos

Silbidos

Y otros indecibles. ¡Ni un solo grama que abra posibilidades de sentido! ¿Han ido las cosas demasiado lejos? No lo creo. En realidad, uno nunca va demasiado lejos. Ni como médico. Ni como escritor. (1998a: 30-31)

R. se vuelve insecto al hacer su tarea, poniendo en entredicho al lenguaje (ese ruido indefinible que se oye del otro lado de la puerta) y al cuerpo (ese estado intermedio entre el mono, el hombre y la araña en el que se convierten una espalda encorvada y unos dedos tecleando). Arañar también se articula de manera inextricable con escribir, su movimiento caligráfico oscila entre la violencia y lo artesanal. El escritor-arácnido punza, raspa, garabatea, y también cose, despliega. En *Historias de Olmo* (2001), el alterego de Mejías recibe un consejo imaginario de Thomas Bernhard: «Escribe como

si rasparas» (65).

«Empotrar una manzana en la espalda del mutante, en este caso la sólida espalda de un escarabajo» (Sánchez Mejías, 1998a: 38), imagina en «Zilla», para construir esa metamorfosis. O bien, simular ser un «Odradek», confundido su cuerpo con los hilos de su costura. «Cuando escribe, Olmo arrastra por la casa pedazos de hilos. Sus hijos le dicen: —Pareces un sastre» (Sánchez Mejías, 2001: 87)⁷.

El cuerpo (humano) del escritor queda así desdibujado, o redibujado, a través de los influjos arácnidos. Y también su entorno, ya que tanto el trabajo de los escritores como el de las arañas permite formar espacios imprevistos dentro de un pequeño espacio. Este procedimiento, que recuerda a Lezama Lima y su *tokonoma* abriendo el vacío con apenas raspar sobre la pared⁸, no deja de proyectarse sobre la figura del escritor, ahora para siempre un «bicho raro», que sabe que peligrosamente se hallará al borde de su otredad. La escena imaginaria, en «Zilla», de la pelea entre Lezama y Piñera a causa de que el segundo le regalara al primero una arañita que se multiplicó en muchas que ocuparon la casa, hace un guiño clarísimo a la tradición, pero a la vez resulta una imagen de amenaza: lo *otro*, como una potencia movediza puede expandirse y contaminar el hogar. Las arañas como figura atemorizante, siempre a punto de aparecer y construir una nueva espacialidad⁹.

Como habíamos visto en el ensayo de Arenas, a la metamorfosis le sigue la invención de un margen y luego un desplazamiento. El escritor arácnido también entraña sobre sí la posibilidad de formular otro espacio sobre el espacio, al tiempo que (o como causa de dicha capacidad) se topa permanentemente con su alteridad. El animal y el emigrante aparecen como dos figuras relacionadas en el pensamiento de Sánchez Mejías. Y también en la revista, que en su número 1 traduce un ensayo de Joseph Brodsky que trama ese vínculo:

la condición de un escritor en el exilio se asemeja a aquella de un perro o un hombre catapultado al espacio dentro de una cápsula (aunque en este caso se asemeja más a la de un perro, naturalmente, porque ninguno se ocupará nunca de recuperarte). Y tu cápsula es tu lenguaje. Para cerrar la metáfora, es conveniente añadir que el pasajero no tarda mucho en descubrir que la cápsula no gravita hacia la tierra, sino más bien hacia lo externo, en el espacio. (1997: 37)

La referencia implícita a la perra Laika —aquella que en la carrera espacial fue lanzada en un cohete de la URSS hacia la Luna y nunca rescatada—, especifica tal vez una cualidad del emigrado del régimen comunista: el que cargará con el signo del margen tanto dentro de su país como en Occidente. En «El hombre nuevo ante otro futuro», Iván de la Nuez encuentra esta señal como marca de

NOTAS

7 | Recordemos que Odradek, en «Preocupaciones de un jefe de familia»: «se asemeja a un carrete de hilo, chato y en forma de estrella, y, en efecto, también parece que tuviera hilos arrollados; por supuesto, solo son trozos de hilos viejos y rotos, de diversos tipos y colores, no solo anudados, sino también enredados entre sí» (Kafka, 1990: 51).

8 | Me refiero al famoso poema «El pabellón del vacío», de Lezama Lima, publicado en *Fragmentos a su imán*, en 1978: «De pronto, recuerdo, / con las uñas voy abriendo / el tokonoma en la pared. / Necesito un pequeño vacío, / allí me voy reduciendo / para reaparecer de nuevo, / palpame y poner la frente en su lugar. / Un pequeño vacío en la pared».

9 | «Cundió el pánico. Los bichitos tejían campantemente sus telas, corrían por los cuartos, se descolgaban como acróbatas de los techos de la casa de Lezama como si aquello fuera la cúpula de un circo. Lezama, con dolor de su alma tuvo que pedir ayuda a la Unión de Escritores, que por supuesto no le hizo ningún caso, ay querido, ni un pomito de insecticida le dieron. Todo parecía un plan diabólico. Eso sí, le mandaron a alguien para que investigara el problema. [...] El susodicho revisó la casa, se metió debajo de la cama del Maestro, buscó detrás de los cuadros y cuando terminó aseveró con voz metálica:

-Sí. Arañas. Subversión de arañas. En esta casa» (Sánchez Mejías, 1998: 40).

nueva subjetividad escrituraria de los ensayistas cubanos, «sujetos incómodos y escrutados»¹⁰. Habría, en esa proyección constante hacia el afuera, una casa radicalmente perdida y la conciencia de saberse un extraño.

De ahí que el escritor-bicho o el escritor-araña se relacionen, en vía de una autofiguración de lo menor, con la rareza y otredad que llevan los emigrantes. En *Cuadernos de Feldafing* (2003), el contrapunto entre Europa del Este y Cuba vuelve a trazarse a partir de las cartas que el escritor, residente en Austria, le escribe a su madre en La Habana. Nuevamente el escritor-bicho se autofigura bajo la eterna condición de lo diferente: «Si vieras cómo me miran los salzburgueses comprenderías a qué me refiero. No es que sea un bicho raro para ellos, pero disueno en el paisaje. ¡Ser negro no te da ventaja en un mundo de nieve!» (44).

De este modo, también exiliarse involucra un proceso de transformación y alteridad. No se trata de un esencialismo del bicho raro, que preexiste a su exilio, o que, por el contrario, acontece como consecuencia de abandonar la isla. Se trataría, en realidad, de una trama identitaria enrarecida, y cuya rareza crece a medida que se encuentra con un mundo ciertamente extraño y dislocado. En «El escritor moderno», publicado en el número 3 de *Diáspora(s)*, Sánchez Mejías pone en discusión los problemas de la profesionalización del escritor y la tensión global/estatal. La autofiguración de la rareza insiste, y, muy en la sintonía kafkiana, ello se escribe como una extraña contradicción:

El año pasado, en Alemania, visité un pequeño pueblo llamado Hoyerswerda. En Berlín me habían dicho: «No vayas a Hoyerswerda. En Hoyerswerda matan a los turcos. Tú pareces un turco». Me dijeron los alemanes de Berlín.

Quiero decirles que si algo he sabido de antemano en mi vida, es que parezco un árabe o un indio. Desde niño supe que en potencia podía ser otro, lo mismo un árabe que un indio. Pero nadie me había notificado, nunca, que yo pareciera un turco. De eso se encargaron los alemanes de Berlín. Como diría Wittgenstein, la frase: «Pareces un turco», me abrió nuevos horizontes de sentido. (1)

Se trata de un relato que pone en entredicho la identidad —lo que se es, lo que se parece ser, lo que se simula—, corroyéndola mediante la permanente posibilidad de mutación apenas se cruza la frontera. La desestabilización del sentido que se produce recuerda las pequeñas estructuras del relato kafkiano: un cubano que sabe que parece un árabe pero que acaso pueda parecer un turco y que esa confusión cifre su destino.

NOTAS

10 | «Hay otro problema de orden existencial que es aún más grave: estos cubanos saben que estarán, para siempre, bajo sospecha. No serán suficientes todas las hipotecas adquiridas con el nuevo sistema capitalista, ni todos los guiños para dar un aspecto de normalidad burguesa que consiga maquillar el terrible pasado comunista. Nada de eso será suficiente, porque aquellos y aquellas que han crecido y vivido en la experiencia comunista serán ya para siempre sujetos incómodos y escrutados» (De la Nuez, 2001: 13).

3. Vacas

En los números de *Diáspora(s)*, así como en las poéticas de los escritores que la conformaron, los animales se multiplican y proliferan. Morejón Arnaiz (2015) entiende que en buena medida ello responde a la incorporación de los autores del posestructuralismo francés, y fundamentalmente a la lectura del pensamiento de Gilles Deleuze y los conceptos en torno a la desterritorialización, el devenir-menor, las máquinas de captura. Dicho aparato teórico se pone en relación, en la revista, con la voluntad de reformular el canon literario cubano y reubicar en él a Virgilio Piñera.

En la literatura de Carlos A. Aguilera la contaminación de los animales por sobre los personajes humanos es casi absoluta. Tanto en las novelas como en sus poemas y su teatro, los humanos conviven con animales, o bien son los mismos animales los protagonistas. Gatos, ratas, gorriones, marranos, perros, figuran en la literatura de Aguilera como seres que ponen en riesgo las leyes de los hombres, arrancando a los cuerpos humanos de su funcionamiento civilizado, bienpensante, homogéneo, y llevándolos a sus límites de la forma, volviéndolos criaturas entre bestiales y monstruosas. El imaginario kafkiano, aunque no aparezca citado de manera explícita, aparece claramente como referencia de lectura.

En la literatura de Aguilera el escritor-bicho adviene bajo la forma del sometimiento a una maquinaria disciplinaria. Como en Piñera, el insecto no está revestido de una potencialidad revolucionaria, sino que subraya o, mejor dicho, explora, las condiciones que surgen dentro de la servidumbre y la sumisión, las posibilidades de lo mínimo.

Un ejemplo muy claro de la lectura de Kafka puede leerse en su novela *Teoría del alma china*, un libro que recorre la China maoísta y que narra la historia de un escritor opositor al régimen y de un investigador académico que viaja a conocer su trabajo. El relato recuerda a «En la colonia penitenciaria». En el cuento de Kafka, un explorador innominado se desempeñaba como testigo necesario, para que las autoridades puedan exhibir su maquinaria¹¹. Una escena similar ocurre en el texto de Aguilera, especialmente cuando el viajero visita una penitenciaría (también situada en una colonia, la de los japoneses en la China; luego el narrador dirá que la China entera funciona como una cárcel). La mirada de Aguilera focaliza las superficies y adopta la apariencia de banalidad, hace que la violencia naturalizada se esboce como mueca grotesca.

Pero es acaso en el segundo capítulo de dicho libro, donde el argumento del cuento kafkiano se repite casi como una cita. Se trata

NOTAS

11 | Así comienza el relato de Kafka: «—Es un aparato singular —dijo el oficial al explorador, y contempló con cierta admiración el aparato que le era tan conocido. El explorador parecía haber aceptado solo por cortesía la invitación del comandante para presenciar la ejecución de un soldado condenado por desobediencia e insulto hacia sus superiores» (25).

de la secuencia «El matadero». Allí un investigador tiene como misión redactar un informe sobre un escritor penalizado por el régimen, que vive él mismo en una suerte de colonia penitenciaria. Confinado en un diminuto departamento, su castigo consiste en asistir diariamente a los estremecedores mugidos soltados por la muerte de vacas, que se oyen por la ventana que da al matadero lindante. Leemos aquí el primer caso de cómo aquí la ley escribe la carne: los «fusilamientos» se encuentran precedidos por un comunicado.

Lo más absurdo siempre era el comunicado. Era leído sin exclusión a cada vaca «lista» y repetido innumerables ocasiones en tonos diferentes de voz, como si varias personas se relevaran una detrás de otra para condenar entre gritos y gritos a las vacas indefensas. Una vez finalizado este simulacro comenzaba la ejecución. (Aguilera, 2006: 47)

El comunicado da forma a las muertes de las vacas, y aunque de aquellos gritos no se extraiga ningún significado de ley alguna (tampoco de un comunicado leído a una vaca), sí ocurre, como en el relato kafkiano, que el castigo devela su sentido, no mediante el *logos* sino mediante su misma ejecución.

Nuevamente, la figura del escritor aparece rarificada y en cierta medida confundida: ¿quién está recluido realmente, el escritor o las vacas? El narrador de Aguilera da a entender que el castigo del escritor es justamente vivir frente al matadero, oír a las vacas castigadas. ¿Para quién es, entonces, el comunicado? ¿Quién vive y quién muere?

Ahora bien, a pesar de que la literatura de Aguilera constantemente exponga el tema de la violencia de la ley, su sinsentido y el sometimiento de las vidas de los cuerpos individuales frente a ella —en *El Imperio Oblómov* (2014), en la tensión entre el designio del Padre y la locura del hijo, en *Matadero 6* (2016), el relato sobre el ritual de violencia colectiva frente a la muerte del Líder, en «Mao» la catastrófica muerte desorbitada de los gorriones (1998), en *Retrato de A. Hooper y su esposa* (1997) en el ostracismo del escritor—, en su voz resuena un humorismo irónico, que se enmarca en un cambio del tono general de la lengua poética en Cuba después de los años setenta, con la recuperación de modulaciones menores de la enunciación, como la risa, el chiste, el rumor, la confusión: formas de la dicción lejanas de los formatos solemnes, determinantes o monocordes (Salto, 2012). La voz de Aguilera, entre el ridículo y el sarcasmo, repone el encuentro entre el sadismo más cruel y la afirmación de corporalidades nimias o chiquitas, cuerpos ridículos y animales numerosos que corroen o descompaginan los valores y las verdades de lo humano con mayúscula.

Ese tono produce una suerte de efecto paródico en los simulacros disciplinadores, a partir de cierto distanciamiento o fragmentación en dos tiempos: primero, la descripción pormenorizada del dispositivo biopolítico (la máquina de tortura y su funcionamiento en detalle, los actos de violencia de un amo sobre un esclavo, de un poder sobre sus súbditos, etc.). Y segundo, al finalizar dicha puesta en escena del poder en su cabal funcionamiento, uno de sus motivos se torna tan desmesurado, exagerado o detallado que echa por la borda toda la maquinaria que constriñe lo viviente. Es por medio de la escritura rigurosa y las potencias de su proliferación, que Aguilera descubre las vías de escape de los mecanismos de control.

Podemos observar este procedimiento en un ejemplo que también pertenece a la serie de los mataderos. La brevísima pieza teatral «Vacas» transcurre en un matadero abandonado cuyos personajes, una mujer y un hombre con vestimentas militares, planean reactivar. El diálogo, bien breve, exhibe una paradoja: el matadero es el espacio de lo vivo, allí el matar es un flujo indetenible y constante y a su vez reina la higiene (afuera todo es enfermedad). «Le mostraremos al mundo que la vida solo es posible en este lugar», le dice el Hombre a la Mujer. «Vendrán llorando a nuestros pies para que los dejemos entrar. Moscas, empezarán a gritar. Enfermedad, gritarán» (53-54).

En el matadero, la higiene y la muerte no se detienen jamás, los dos personajes no dejan de pulir y de limpiar sus escopetas, sin parar. Se diría que allí hay una vida desquiciada: no se mata por ninguna necesidad ni por criterio, ni tampoco se matan exclusivamente vacas. Como en la colonia penitenciaria, importa menos el objeto que el proceso:

HOMBRE: *(Sin escucharla. Comienza nuevamente a pulir su escopeta hasta que se detiene)* [...] ¿No crees que ya no saben que cuando no tenemos vacas matamos gorriones solo para divertirnos? Montañas de gorriones *(hace el gesto de montaña con la mano)*, solo para ver cómo la muerte llega, atraviesa a los gorriones y se va, sin hacer aspavientos ni nada; así, como un alfiler...

[...]

Y si un día ya no hubiese gorriones entonces mataremos conejos. Conejos, cerdos, gusanos, lo que sea. Lo importante es matar, sentir el placer que produce matar. Lo demás es sin sentido... ¿Sabes qué? *(Se vira buscando a la mujer)*. Que si un día no hubiera más animales entonces tendríamos que matarnos tú y yo. Lentamente. Primero una mano. Un pie. El estómago. Iremos cortando diferentes partes de nuestros cuerpos hasta que la muerte venga y nos atraviese. [...] La muerte ahí, frente a nosotros, llevándose un pedacito de nuestro cuerpo, un pedacito de ojo... ¡lo que sea! (Aguilera, 2012: 55)

En este matadero no sería erróneo decir que «la muerte tiene vida propia» y que va a seguir, descontrolada, hasta dar con el cuerpo humano vuelto pedacitos, cuando no reste más cosa que matar. El

hecho, sin embargo, no deja de tener cierto carácter absurdo, tanto el pensar la muerte como una potencia viviente como las imágenes de esos cuerpecitos destrozados y fragmentados en el fin de los tiempos.

4. Decir Kafka

¿Cuáles son las potencias que abrirían las reminiscencias kafkianas? Julieta Yelin subraya que no es casual que un retorno de Kafka insista cada vez que se trata de teorizar el giro animal o la caída del antropocentrismo en la literatura. La obra de Kafka socava los cimientos epistemológicos de los discursos humanistas (2015: 200) al resituar la relación entre la subjetividad y una «alteridad perturbadora» que la constituye, y que la mirada antropocéntrica desplaza. Kafka muestra la alteridad de lo viviente inhumano y la alteridad del lenguaje como signo asignificante (204). Y al hacerlo expone preguntas por la identidad individual, por la identidad colectiva, por la constitución inquietante de criaturas inclasificables.

En Kafka, el discurso animal, lejos de someterse al rigor de la metáfora, produce un desvío: sosteniendo la figuración a medio camino entre lo animal y lo humano, en el territorio intermedio y potencial de lo viviente, crea un hiato entre el sujeto de la enunciación y su discurso. Consigue así que lo que dicen estos animales no les pertenezca —que no hablen en nombre de una identidad, que no construyan un marco personal para sus palabras—, sin que, sin embargo, puedan ser considerados autómatas, títeres o ventrílocuos del hombre o de la voluntad divina. [...] Las criaturas kafkianas exponen con crudeza esa pérdida: no se reconoce en ellas un signo, un comportamiento, un gesto que pueda ser interpretado como propio de lo humano. (Yelin, 2015: 205-206)

¿Acaso no fueron estos autores —o al menos sus modos de autofiguración— criaturas inclasificables en Cuba?¹² Así como no resulta casual que Kafka se vuelva un mojón del pensamiento post-humanista, tampoco es casual, se me ocurre, que sus preguntas radicalmente cuestionadoras de la identidad y del Hombre sean retomadas por estos autores. Las indagaciones sobre un territorio de no pertenencia, el hiato entre el enunciado y el sujeto o incluso la imposibilidad de asir de manera determinante una literatura a una única lengua o a un único cuerpo, son inquietudes que los atraviesan.

Recordemos que la formulación del Hombre Nuevo, en gran medida teorizada por Ernesto Che Guevara, como alternativa a la sociedad capitalista, apuntaba a pensar la vida absolutamente ligada con los ideales de la Revolución. La articulación total entre política y vida, sostenida por lo que, en el marco del pensamiento del siglo xx, Alain Badiou (2001) denominó como «la pasión de lo real», se vinculó en Cuba con una dimensión específica de la biopolítica, que estipulaba un pensamiento y una normativa sobre la vida, el cuerpo, los lazos

NOTAS

12 | Pedro Marqués de Armas en el capítulo III de su libro *Ciencia y poder en Cuba. Racismo, homofobia y nación (1790-1970)* (2014) analiza los alcances y las persistencias del discurso cientificista e higienista durante la Revolución. Aunque no se aboca a la crítica literaria sino a la historia, su estudio resulta interesante para pensar las figuras de los «anormales» en Cuba, incluso más allá del paradigma homosexual. Cabe destacar que Pedro Marqués de Armas también formó parte del equipo de coordinación de la *Diáspora(s)*.

afectivos y sociales, centrados en la tarea de transformación del hombre. En su carta al semanario *Marcha*, de 1965, «El socialismo y el hombre en Cuba», Guevara exponía en detalle que para la liberación del lastre de la sociedad capitalista era necesaria una reeducación y una reinención del hombre y de su conciencia. El proyecto del Hombre Nuevo centralizaba en su figura la creación de un nuevo mundo.

Analizar los alcances del significante «vida» en un texto como el del Che Guevara y cotejarlo con el uso en estas escrituras sería una tarea interesante, que excede enormemente los propósitos de este artículo¹³. Pero es posible esbozar que la idea de transformación de la vida se asociaba, al menos en esa carta, a la valoración indiscutible de una serie de cualidades del Hombre Nuevo: valiente, heroico, luchador, comprometido, trabajador, dueño de una conciencia revolucionaria con la que se encontraba en absoluta coincidencia.

En el texto, Guevara establece una dialéctica entre individuo, vanguardia y masa. Como para la vanguardia, el concepto de vida se halla en el centro del debate, aunque en ningún momento abandone su orientación hacia un ideal focalizado en la construcción del Hombre, de una «humanidad viviente», liberada de la necesidad de trabajar para sobrevivir. Decía el Che Guevara:

Los dirigentes de la revolución tienen hijos que en sus primeros balbuceos no aprenden a nombrar al padre; mujeres que deben ser parte del sacrificio general de su vida para llevar la revolución a su destino; el marco de los amigos responde estrictamente al marco de los compañeros de revolución. No hay vida fuera de ella.

En esas condiciones, hay que tener una gran dosis de humanidad, una gran dosis de sentido de la justicia y de la verdad para no caer en extremos dogmáticos, en escolasticismos fríos, en asilamiento de las masas. Todos los días hay que luchar porque ese amor a la humanidad viviente se transforme en hechos concretos, en actos que sirvan de ejemplo, de movilización. (1977: 15)

Si en 1965, la vida coincide con el acontecimiento revolucionario, en el espacio en el que se sitúan estos escritores se ha transformado el paradigma que pasa de *la* vida hacia *una* vida (para citar el texto de Deleuze, «La inmanencia, una vida»), y del hombre-cuerpo al hombre-especie —de acuerdo con la genealogía que establece Foucault de los orígenes de la biopolítica (Foucault, 2000). O, mejor dicho, de la «humanidad viviente», hacia «lo viviente» a secas: Gregorio Samsa sin metáfora.

Es indudable que estas críticas hacia la figura del Hombre aparecieron también en otros autores cubanos contemporáneos, que abordaron la cuestión de las políticas del cuerpo especialmente a partir de las problemáticas de género, según observa Rafael Rojas

NOTAS

13 | Sobre una crítica al concepto de «Hombre Nuevo» en la literatura de Arenas, Ena Lucía Portela y la narrativa del Período especial, respectivamente, ver los excelentes artículos de Maccioni (2013), Behar (2009), López-Labourdette (2015).

(2006: 264), como Ena Lucía Portela, Senel Paz, Zoé Valdés y el propio Reinaldo Arenas, entre muchos otros. La relación con Kafka no resulta un factor excluyente para este pensamiento. No obstante, señalarla en la configuración de una serie y encontrar sus valores específicos puede resultar iluminador para una reflexión sobre la literatura cubana actual y las articulaciones que estos autores establecen con la tradición. Porque, por un lado, como ya hemos visto, remitirse al universo kafkiano habilita un desplazamiento, otra dimensión cartográfica: las regiones remotas de Europa del Este, un espacio entre exótico y lejano, pero a su vez, contiguo y cercano en sus tensiones con el Estado —una expansión territorial que se reiterará en la literatura de los autores de *Diáspora(s)* como en la de un corpus aledaño de autores (José Manuel Prieto, Fernando Villaverde, Abel Fernández Larrea, entre otros). Esa Alemania, esa Austria, esa Checoslovaquia, esa Rusia, propician en la escritura un atisbo de rareza: no son lo propio, pero tampoco lo absolutamente ajeno. Inventan un lugar alternativo para una enunciación. Por otro lado, porque la recuperación de Kafka y de sus procesos, como la metamorfosis o la inscripción de la ley sobre los cuerpos, aparece en estos escritores cubanos de finales de siglo XX no solo como una referencia temática de la literatura moderna, sino fundamentalmente, según lo pedía Virgilio Piñera, como una *forma*. Decir Kafka resulta una manera de *poner en forma*, mediante la escritura, un acento sobre el cuerpo, un desbaratamiento de los límites del Hombre hacia lo *otro*: animal, insecto, emigrante. Y acaso, desde esa alteridad, una vuelta a pensar lo común.

Bibliografía citada

- AGUILERA, C. A. (2006): *Teoría del alma china*, México: Libros del umbral.
- AGUILERA, C. A. (2012): «Vacas», en *Discurso de la madre muerta*, Tenerife: Baile del Sol, 53-56.
- ARENAS, R. (1983): «La isla en peso con todas sus cucarachas», *Maribel*, 2, 20-24.
- BADIOU, A. (2000): *El siglo*, Buenos Aires: Manantial.
- BEHAR, S. (2009): *La caída del Hombre Nuevo. Narrativa cubana del Período especial*, New York: Peter Lang.
- BRODSKY, J. (1997): «La condición que llamamos exilio», *Diáspora(s)*, 1, 33-38.
- DE LA NUEZ, I. (2001): «El Hombre Nuevo ante el otro futuro», *Almanaque. Cuba y el día después*, Barcelona: Mondadori, 9-20.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2009): *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid: Abada.
- DORTA SÁNCHEZ, W. (2016): «Materia pobre para la intensidad. *Diáspora(s)* en el Período Especial», *La noria*, 11, 46-50.
- EICHENBRONNER, A. (2015a): «Virgilio Piñera como personaje: maniobras para la reapertura del canon» en Silva, G. y Pampín, M. F. (eds.): *Literaturas caribeñas: debates, reescrituras, tradiciones*, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 197-217.
- EICHENBRONNER, A. (2015b): «Ecos de Virgilio Piñera: la escritura como tema en las propuestas de los nuevos escritores cubanos» en Celina Manzoni (ed.): *Poéticas y políticas de la representación en la Literatura Latinoamericana*. Buenos Aires: Corregidor.
- ESPOSITO, R. (2012): *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires: Amorrortu.
- FOUCAULT, M. (2000): «Clase del 17 de marzo de 1976», *Defender la sociedad*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 217-237.
- GUEVARA, E. (1977): «El socialismo y el hombre en Cuba», en José Aricó (ed.): *El socialismo y el hombre nuevo*, México, Siglo XXI, 3-17.
- KAFKA, F. (1976): «En la colonia penitenciaria», *Informe para una Academia y otros cuentos*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 25-46.
- KAFKA, F. (1990): «Preocupaciones de un jefe de familia», *Bestiario*, Barcelona: Anagrama, 51-52.
- LÓPEZ-LABOURDETTE, A. (2015): «El sueño de la revolución produce monstruos. Cuerpos extra ordinarios y aparato biopolítico en *La sombra del caminante* (Ena Lucía Portela, 2001)», *Mitologías hoy*, vol. 12 (diciembre), 31-50.
- MACCIONI, L. (2013): «Retratos del Hombre Nuevo: figuras de la subjetividad revolucionaria en *Pasajes de la guerra revolucionaria* y "Comienza el desfile"», *Anclajes*, vol. 17, 2, 77-89.
- MOREJÓN ARNAIZ, I. (2012): «*Diáspora(s)*: memoria de la posguerra», *Crítica*, 148, 55-59.
- MOREJÓN ARNAIZ, I. (2015): «*Pater familias* por una literatura menor: la poética conceptual del grupo *Diáspora(s)*», *Revista Brasileira do Caribe*, vol. XVI, 30, 195-205.
- PIÑERA, V. (2011): *Pequeñas maniobras*, La Habana: Edición del Centenario.
- PIÑERA, V. (1945): «El secreto de Kafka», *Orígenes*, 8, 42-45.
- ROJAS, R. (2013): «La prole de Virgilio», en *La vanguardia peregrina*, México: Fondo de Cultura Económica, 124-145.
- ROJAS, R. (2006): *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona: Anagrama.
- SANCHEZ MEJÍAS, R. (1993): «Diez mil años» en *La noche profunda del mundo*, La Habana: Letras cubanas, 5-9.
- SANCHEZ MEJÍAS, R. (1998a): «Zilla», *Diáspora(s)*, 2, 22-41.
- SANCHEZ MEJÍAS, R. (1998b): «El escritor moderno», *Diáspora(s)*, 3, 1-3.
- SANCHEZ MEJÍAS, R. (2001): *Historias de Olmo*, Madrid: Siruela.
- SANCHEZ MEJÍAS, R. (2003): *Cuaderno de Feldafing*, Madrid: Siruela.
- SALTO, G. (2012): «Ensayos sobre la lengua poética en Cuba», *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, 240, 539-554.
- SILVA, G. «La isla erosionada. El proyecto *Diáspora(s)*. Cuba, 1997-2002», *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, 1, 145-163.
- YELIN, J. (2015): *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*, Rosario: Beatriz Viterbo.