

Cuerpos ilegales
Sujeto, poder y escritura en América Latina

Nanne Timmer (ed.)

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

© los autores, 2018

© Almenara, 2018

www.almenarapress.com

info@almenarapress.com

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-22-2

Imagen de cubierta: *Aves migratorias*, Carlos Estévez, 2015

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

NANNE TIMMER
Pensar el cuerpo: vida y derecho. 7

I. ENTRE AUSENCIA Y PRESENCIA

GABRIEL INZAURRALDE
Cuerpos semilegales. Consideraciones sobre el exiliado
en Roberto Bolaño 23

BENJAMIN LOY
Entre transgresión y racionalización. Políticas
y escrituras del cuerpo en América Latina. 43

NATALIA AGUILAR VÁSQUEZ
(Re)presentar lo ausente. La obra de Teresa Margolles
y Óscar Muñoz 71

II. ENTRE VIOLENCIA Y CRIMEN

ADRIANA CHURAMPI
Corpus delicti. El cuerpo indígena del delito
en dos relatos de Enrique López Albújar 97

SUSANA SCRAMIM	
Escritura y cuerpo. Lo sagrado en la poesía de Paula Glenadel y Laure (Collete Peignot)	117
ALIA TRABUCCO ZERÁN	
Silencio y criminalidad. El caso de María Carolina Geel . . .	133

III. ENTRE NORMA Y MORAL

MARÍA JOSÉ SABO	
El cuerpo enamorado como cuerpo ilegal. La exploración de las posibilidades del arte en <i>El infarto del alma</i>	165
ÁNGELES MATEO DEL PINO	
Cuerpo <i>soxial</i> en el teatro argentino. <i>Los invertidos</i> , de José González Castillo	189
LUCIANA IRENE SASTRE	
Escrituras performáticas. Diario del ser por hacer(se) con instrucciones para tocar.	215
PIET DEVOS	
Encuentros con la (a)normalidad. Los cuerpos (in)tocables de Pablo Palacio	229

IV. ENTRE LO PROPIO Y LO IMPROPIO

LIZABEL MÓNICA	
El cuerpo machacado. Una lectura actual de la novela <i>La carne de René</i>	261
DANIELA MARTÍN HIDALGO	
«Hembra inteligente / en la posición de parto». Maternidad biopolítica y símbolo en <i>Cuerpo</i> de María Auxiliadora Álvarez . . .	285
NANNE TIMMER	
El cuerpo-plaga. Sujeto, animal y estado en <i>Discurso de la madre muerta</i> de Carlos A. Aguilera	307

EL CUERPO-PLAGA

SUJETO, ANIMAL Y ESTADO EN *DISCURSO DE LA*
MADRE MUERTA DE CARLOS A. AGUILERA

Nanne Timmer
Universiteit Leiden

La literatura tiene una virtud, y es que la literatura
es una sociedad sin Estado.

Ricardo Piglia

La literatura que piensa el cuerpo en su relación biopolítica suele formular una crítica cultural sagaz hacia su entorno social, y ése es doblemente el caso en la pieza de teatro *Discurso de la madre muerta* (2012) de Carlos A. Aguilera, que ofrece la posibilidad de pensar el cuerpo como algo en guerra por los límites entre territorios de lo propio y lo ajeno. En estas páginas argumentaré por qué leer el texto desde nociones de enfermedad y contagio resulta fructífero para entender reflexiones contemporáneas sobre el sujeto y el vivir en común. La obra discurre fundamentalmente acerca de cómo se crea, se moldea y se destruye la subjetividad en la relación entre el yo y su hábitat. Con la idea del contagio el texto desestabiliza categorías como yo/otro, individuo/estado, y los niveles textuales de trama/escritura, y así propone una parodia del delirio de los grandes relatos identitarios.

Discurso de la madre muerta es un monólogo del escritor cubano Carlos A. Aguilera, quien se dio a conocer en Cuba en los noventa con poesía, performances, narrativa y el proyecto cultural *Diáspora(s)*, y

que en textos recientes como *El Imperio Oblomov* (2014) y *Matadero seis* (2016) explora además el género de la novela y la novela corta. Aun inscritos dentro de las características propias de cada género, los textos de Aguilera son al mismo tiempo un juego híbrido o, mejor dicho, «transficcional» (Aguilera 2015: 143)¹. En todos –también en su poesía o performances– se establece una tensión entre la oralidad y la artificialidad del discurso que da lugar a una reflexión metaliteraria. Además de un texto dramático –puesto en escena en su versión al alemán en Düsseldorf, en 2009–, *Discurso de la madre muerta* es un texto autónomo, «un desprendimiento de la teatralidad de la poesía de Aguilera» (Boudet 2014: 342), y esa teatralización en la escritura del autor también articula una estética vanguardista².

La obra ha sido discutida por Gerardo Muñoz (2013), Rosa Ileana Boudet (2014) y Javier Mora (2016), y los tres señalan la importancia del tema del delirio, la función de la intertextualidad³ y la crítica que

¹ Aguilera (2015: 143) propone el término «transficción» para referir a «un cambio de paradigma que comienza a darse en la escritura cubana a finales de los ochenta», que «se solidifica» en los noventa con *Díspora(s)* y algo después, aunque de manera diferente, con la «Generación Cero». Entre las varias características de esa transficción, menciona las de 2) Un «tiempo indefinido o tiempo kitsch» [...] «donde lo cronológico no funciona», [...] y que no respeta «periodos, naciones, lenguas o lugares», y 3) «un texto que se lea a partir de su exterioridad [...], más que a partir de los “tatuajes” nacionales», y 4) «una apuesta performance entre la toma de posición de un estilo [...] y los delirios que su *self*, consciente o no, proyecta hacia ese espacio» (2015: 143).

² Gerardo Muñoz menciona en esa genealogía literaria vanguardista «los cuentos de Von Kleist, de la poesía concreta a cierta lectura deleuziana de Kafka, de los collages deconstruccionistas (si pensamos en *Glas*, uno de los libros sin dudas más experimentales de Derrida) a los experimentos neo-vanguardistas del cubano Lorenzo García Vega» (2013: en línea).

³ La crítica observa el juego intertextual que establece el texto con otros a través de la «transfiguración mágica del gato» como en *El Maestro y Margarita*, de Bulgakov, con la figura de la madre y el Estado que se convierte en mono en *El apando* de José Revueltas (Muñoz 2013: en línea), el lenguaje de Bernhard

dispara el texto hacia las sociedades de control. El devenir animal, en juego con lo subjetivo y los mecanismos de poder, se ha venido elaborando en los textos de Aguilera desde los tiempos de *Diáspora(s)* hasta el presente, como apuntan tanto Muñoz⁴ como Irina Garbatzky (2006a y b) con respecto a otros textos del autor. La obra reflexiona sobre la subjetividad creada desde la relación entre el yo y el Otro, las neurosis y los contagios que amargan, avivan e (im)posibilitan la convivencia, tanto de una familia nuclear como la representada como de toda una sociedad.

Un cuerpo de ultratumba con voz delirante se mueve sobre el escenario y habla sin cesar. Es la voz de una madre que reconstruye de modo catártico sus razones para haber matado al Estado (en forma de gato ruso). Los demás personajes –el padre, el hijo y el gato– son muñecos: no hablan, y muestran un carácter indiferente y pasivo ante el discurso de la madre y ante la máquina arrasadora del entorno social: «Y después dices que soy una mala madre. Mira todo lo que hago por ti. [...] He atrapado nuevamente a tu gato. Tu cochino gato. ¡Mira! [...] Hago por ustedes (*ahora señala también en la otra dirección, donde está sentado El Padre*) lo que ustedes nunca harían por mí» (Aguilera 2012: 11).

(Mora 2016: en línea), y con Tadeusz Kantor (Boudet 2014: 342, Mora 2016: en línea) en cuanto al juego con el título y los personajes representados por muñecos.

⁴ Muñoz señala la intertextualidad con otros textos del mismo autor subrayando el tema del devenir animal. «Leída desde las obsesiones literarias de Carlos A. Aguilera, también pudiéramos enfatizar que la obsesión por los animales –obsesión que atraviesa el devenir-animal de Deleuze y Guattari a propósito de Kafka que tan bien leyeron los miembros de en los noventa– que en *Das Kapital* pueden ser las inscripciones de los movimientos de las ratas o en “Mao” la campaña del exterminio de los gorriones en el *Gran Salto Hacia Delante de la China maoísta*. Lo interesante es que la “animalización” de la “cosa” aparece aquí transformada: ya no es ni la línea de fuga matizada por la escritura como en *Das Kapital* ni la “víctima” del Estado en el caso del gorrion “chinoísta» (Muñoz 2013: en línea).

LA INDISCERNIBILIDAD DEL YO Y DEL OTRO: EL OJO DE GATO

Es la mirada de un gato la que dispara la paranoia de la madre, convencida de que los gatos controlan y observan todo y de que incluso descubren los sueños de la gente cuando está dormida; nada se les escapa. Es curioso que también Derrida haya dedicado todo un libro a los ojos de un gato preguntándose quién se es ante una mirada así: «quién soy en el momento en que, sorprendido desnudo, en silencio, por la mirada de un animal, por ejemplo, los ojos de un gato, tengo dificultad, sí, dificultad en superar una incomodidad» (Derrida 2008: 18). Tanto en estas reflexiones como en el texto de Aguilera el ojo del gato es el gran Otro –constitutivo del yo– ante quien el yo se muestra, o es por lo menos a través de esa figura que ambos textos se interrogan sobre los propios límites. Derrida continúa reflexionando sobre la vergüenza de ser visto por un animal-animal, algo que solemos asociar más bien a lo humano:

Ante el gato que me mira desnudo, ¿tendría yo vergüenza como un animal que ya no tiene sentido de su desnudez? ¿O al contrario, tendría vergüenza como un hombre que conserva el sentido de la desnudez? ¿Quién soy yo entonces? ¿Quién soy? ¿A quién preguntarle sino al otro? ¿Quizás al propio gato? (2008: 18)

La incomodidad de esa mirada es punto de partida para la construcción de la subjetividad, además de plantear algunas cuestiones sobre la oposición humano-animal. La reacción animal de la protagonista de Aguilera, en cambio, es otra: menos reflexiva y menos dispuesta para reconocerse como animal ante tal mirada, reacciona defensivamente para trazar un límite inmediato entre su yo y el gato. De ese modo la mirada del gato se transforma en un Otro simbólico, en aquella vocecita que habita con uno, que le dice que es lo que uno no hace bien, que se ríe de uno, que le machaca vigilando, censurando y castigando. Ese Gran Otro que somete al Sujeto. No Dios, sino

un simple gato. Y lo más peculiar de la obra es que se trata de un gato-Estado. El Estado como Gran Otro:

¿Te das cuenta cuántos gemelos rusos hay metidos en cada casa de esta provincia, todos con las orejitas paradas y escuchando? ¿Cuántos ojitos? ¡La plaga! Si yo te lo digo a ti y todavía tú no me crees. ¡La plaga! Por eso el Estado disimula regalando más gatos, haciéndonos creer que la plaga está en otro lugar, que los gatos lo tendrán todo bajo control, que en la provincia de al lado gracias a esta medida la plaga ha desaparecido. (Aguilera 2012: 16)

LA INDISCERNIBILIDAD DEL INDIVIDUO Y DEL ESTADO: DELIRIO

El poder que somete a los cuerpos, esa exterioridad que suele manifestarse en forma de discurso o mirada, aquí aparenta situarse en una mirada panóptica en forma de ojo-Estado que se infiltra dentro del propio cuerpo: el ojo del control, de la vigilancia. Si siguiéramos el delirio de la protagonista, ese ojo que la persigue es el de un gato ruso infiltrado en su casa, a través del cual el Estado lo vigila todo. La madre lucha contra la supuesta invasión con un deseo frenético de autonomía e individualidad:

El espía en mi propia casa, como me dijo una vez el verdadero señor maquinista. El espía en mi propio hogar. Usted ya estará vigilada toda la vida me dijo el verdadero señor maquinista. Ya no se sentirá libre nunca más en la vida, porque un gato no es un gato me dijo el verdadero señor maquinista. Es un ojo, y me lo dijo poniéndome una mano sobre el hombro, un ojo que todo lo ve y todo lo quiere ver. Un ojo, señora, un ojo, no lo olvide, me dijo el verdadero señor maquinista encajándose la gorra hasta las narices, un único ojo que ve hasta lo que no quiere ver. Un ojo controlado por los gemelos rusos, que todo lo ven y todo lo quieren saber. Que han convertido a los gatos rusos en el Estado total, la mano que todo lo regula. Y por eso regalan esa clase de

gatos, a veces con rayitas y a veces con manchitas, para que lo observen todo. ¿No ha sentido usted cuando duerme, me dijo el verdadero señor maquinista, que el gato viene y se coloca cerca de su cabeza para saber incluso lo que usted sueña? Un gato ruso es el Estado y es la oreja de los gemelos, detrás de él, escuchando. La oreja y los ojos del Estado en forma de gato. (Aguilera 2012: 14-15)

El espacio privado se vuelve tan poroso que hasta el propio cuerpo es acechado por el Estado. A la madre le «serruchan» la pierna, al padre se le pudre el hígado, y así hay para ella mil ejemplos que se convierten en la prueba de que «algo» está devorando su hábitat. Y todo esto sólo por la mirada del gato. Es a través de ese ojo de gato y del delirio del monólogo que Aguilera muestra el habla de un cuerpo en guerra con respecto al territorio de lo propio y lo impropio. Y es precisamente eso lo que fracasa: para la madre es imposible trazar una frontera. Desaparecieron todas las posibilidades de separación entre una interioridad y un exterior.

El cuerpo de la madre y el del Estado son uno solo, fusionado. Un cuerpo-plaga que está en guerra y donde la disputa es el territorio de lo autónomo y lo colectivo. En cierto sentido, recuerda lo que señala Gabriel Giorgi acerca de determinadas expresiones culturales latinoamericanas a partir de los sesenta, en las que nace «una contigüidad y una proximidad nueva con la vida animal» (2014: 17), lo que explicaría que la vida animal empiece a irrumpir cada vez más insistentemente en el interior de las casas: «los espacios de lo político verán emerger en su interior una vida animal para la cual no tienen nombre, sobre todo allí donde se interroga el cuerpo, sus deseos, sus enfermedades, sus pasiones y sus afectos»; con el cuerpo, «lo animal empieza a funcionar de modos cada vez más explícitos como un signo político» (Giorgi 2014: 17). Ratas, monos, gorriones y seres que lindan con lo no humano pueblan los textos de los escritores de *Diáspora(s)* y en particular los de Aguilera, que a través de ellos revisa la categoría misma de lo humano. En *Discurso de la*

madre muerta esa irrupción es además la del Estado: la del Estado como vida animal en el espacio propio. Hay una implosión de toda exterioridad y no se puede separar al yo del otro, lo humano de lo animal, al individuo del Estado. Todo es uno. No existe el cuerpo no-contaminado:

¿No es acaso el polvillo de la caca de cuervo una de las grandes transmisoras de la hepatitis, como después nos corroboró el verdadero señor dentista? Y la caca de gato ruso, ¿no es también una de las grandes transmisoras de la plaga? ¿No va entrando lentamente por la respiración hasta que llega al hígado y lo muerde? ¿No es la hepatitis el fruto de correr años y años por toda la provincia detrás de esos cuervos tan grandes que más que cuervos parecen gatos? (Aguilera 2012: 25)

Ese discurso delirante muestra un yo en guerra consigo mismo y que angustiosamente busca un afuera. La madre busca el nombre del causante de las desgracias personales y familiares. Y ya que el Estado creó el nombre del enemigo ajeno —la plaga—, en su delirio y paranoia ella busca localizarla: «Los gemelos rusos son la plaga. El estado es la plaga. Los gatos rusos representan la plaga. Por eso están dondequiera» (Aguilera 2012: 17). El Estado, para la madre, es generador de una subjetividad del terror. Según esta lógica, hay un poder real que va delimitando el espacio en el que opera la subjetividad. Para hacerse inmunes ante la agresión, Padre e Hijo se convierten en muertos vivientes como estrategia de supervivencia, en un sentido similar al que subraya Esposito cuando habla sobre «la inmunización» que «en dosis elevadas es el sacrificio de lo viviente [...] por razón de la simple supervivencia» (2012: 105). Pero ella se rebela. La madre sacrifica lo viviente de otro modo, buscando matar aquello que para ella está en el origen de todo, hasta que termina con un gran ritual donde mata a los gatos y al Estado y todo esto con voz de ultratumba.

El monólogo busca compulsivamente «sustraerse de una condición común» (Esposito 2012: 105, en relación con la idea de lo inmune)

para reconstruir la identidad individual al protegerse de la invasión del Estado, de la comunidad que se establece a partir de (y a favor de) la vigilancia. Una tarea vana, porque al deconstruirse la oposición sujeto-Estado no existe una delimitación de un territorio subjetivo autónomo no infiltrado por el poder:

Pero hoy es el gran día. (*Voz de júbilo*.) Anota para siempre la fecha de hoy. Hoy ha muerto el Estado. ¿Sabes quién lo finiquitó? Tu noble y nunca quejosa madre. Yo misma. (*Se golpea en el pecho*.) Muerto el gato ruso, muerto el Estado. (Aguilera (2012: 27))

La autosatisfacción eufórica de la Madre al matar al Estado dice mucho sobre lo grotesco de la trama. La intensidad del texto está en la discrepancia entre el tamaño del miedo que produce una instancia que es más bien un trasto inútil. La madre desenmascara al Estado delante de los demás, muestra que es algo desechable, un objeto inservible —algo de cartón en una obra que no deja de subrayar la artificialidad de todo, desde personajes muñecos a un muñeco en forma de gato—: el Estado como trasto inútil al que es ridículo temer. ¿Y qué implica el hecho de que la voz de esa madre sea voz de ultratumba, como sugiere el título de la obra? ¿Que con la muerte del Estado también murió ella misma? ¿Que nunca estuvo viva? ¿O acaso que no hay un afuera del Estado, o que no hay que buscar al Estado afuera de uno?

Si bien la crítica hacia el Estado se podría asociar fácilmente con Cuba, ello no le haría justicia al texto. A varios niveles el texto juega con ambigüedades. La crítica hacia el Estado es mucho más global y transnacional. Coincido con Boudet cuando señala que hay una «deliberada des-territorialización» en el texto y que «Aguilera rechaza el color y la identificación para habitar el escenario desde la no pertenencia y el ajuste de cuentas» (2014: 345). La obra tiene lugar en un espacio flotante que sólo remite a una «provincia», a una «provincia contigua», con bosques y trenes, y con unos gemelos rusos al mando

del Estado⁵. En *Discurso* se anula todo tipo de referencialidad. Es un espacio y tiempo *kitsch*, para hablar en términos del propio Aguilera, «donde lo cronológico no funciona», [...] y el cual no respeta «periodos, naciones, lenguas o lugares» (2015: 143). En ese cuerpo-plaga se lee el cuerpo enfermo de las sociedades de control y vigilancia, al igual que cualquier forma de paranoia de Estado.

LA INDISCERNIBILIDAD DE LA TRAMA Y DE LA ESCRITURA: CONTAGIO

El Estado aquí no parece estar en ningún lugar fijo: todo empieza y todo termina con el sujeto. Si hay algo que el texto deja claro de forma grotesca, dramática y cómica a la vez, es que el poder y el Estado toman cuerpo sólo a través de la ficción y sólo funcionan en cadena. El Estado es un relato y la subjetividad es también un actor en (de) él. De ahí una de las ambigüedades no resueltas que señala Muñoz: «¿es el gato síntoma del odio de La Madre por el Estado o es el gato presencia singularizada y múltiple de toda presencia estatal concreta?» (2013: en línea). Y es a partir de esa ambigüedad que se visibilizan dos tendencias en la recepción de la obra que implícitamente están asociando el texto con el contexto cubano. Están aquellos que leen el texto como síntoma de que «el control del Estado no es total» (Muñoz), o aquellos que lo leen como síntoma del control de Estado (Mora, que como argumentaré reflexiona de modo similar a Coetzee).

Gerardo Muñoz⁶ percibe la obra «como la contra-narrativa que da cuenta de la imposibilidad de cierto relato estatal» en la que «se

⁵ Lo cual, como bien sugiere Boudet (2014: 343), hace pensar en los hermanos Kaczynski, que detentaron el poder en Polonia entre 2005 y 2010.

⁶ Quedaría por elaborar la relación con la subjetivación post-estatal de la que habla Hannah Arendt, «una forma más amplia y ambigua de la desobediencia civil, aquella que se define como la convicción ciudadana de que el estado y los gobiernos no responden a las necesidades del pueblo» (Arendt 1999: 80).

traza un puente de los viejos totalitarismos del Este, regidos por el unipartidismo y la exterioridad de la vida ciudadana, a los consensos de la vida democrática contemporánea, impotente de un pensamiento de política común» (2013: en línea). La crítica, por lo tanto, atina en las observaciones con respecto a la relación entre sujeto y Estado, independientemente de qué tipo de Estado se hable. Es interesante, sin embargo, analizar el efecto del texto en la crítica: el monólogo mismo a veces parece ser la plaga y contagiar el pensar de sus lectores. El virus se extiende cuando el lector empieza a estar bajo el efecto del discurso de la madre. Hasta en las excelentes reseñas de *Discurso* pueden llegar a identificarse esos momentos de contagio de las palabras de la madre. Por ejemplo, cuando en un instante se accede a la confusión entre la voz de la madre y la voz del autor, o cuando por pura identificación con la trama se entra en el discurso de la Madre como si fuera el discurso propio. La Madre se convierte así para el lector en la mirada del gato ruso, y la paranoia se multiplica en todos aquellos que accedan al «discurso». El texto como cuerpo-enfermo busca precisamente ese efecto (y afecto) de contagio e identificación, ya que se envuelve en una voz delirante. No obstante, conviene recordar que, aun tratándose de un texto teatral, hay dos niveles: el nivel de la trama y el de la escritura. No tomarlo en cuenta puede acarrear cambios en el efecto y en la interpretación de la obra. Muñoz destaca que la enunciación crítica del «complot» de la Madre es una evidencia de que el «absolutismo del Estado [...] es otra ficción de una ficción», y añade «que el “complot” del Estado no es total», puesto que «la voz de La Madre [...] enuncia la artificialidad de la forma-Estado». A pesar de las agudas observaciones de Muñoz acerca de que «la animalización de los de abajo da cuenta de una zona infra-política que siempre escapa a la extensión del cuerpo del Estado», al mismo tiempo su lectura se ve contagiada por la voz de la madre. Porque dicho complot de la Madre se puede leer no sólo como una evidencia del fracaso del absolutismo, sino también como

un síntoma del Estado total, en una acepción similar a la de Coetzee cuando trata el síntoma de la paranoia con respecto a la censura estatal. La madre, en su «enfermedad», repite la misma dinámica que ella sitúa y encuentra en el Estado y que éste parece focalizar en el enemigo exterior: la plaga. El funcionamiento en cadena deja ver perfectamente lo que Coetzee explica en términos de «infección» de la lógica de la paranoia, que a través del deseo mimético se desplaza infinitamente.

Cuando Muñoz habla de «una zona infra-política [...] que marca el devenir de una especie-otra en las sombras plenas de los aparatos ideológicos y simbólicos del Estado» (2013: en línea), ¿no está viendo los brotes de una redención subversiva en la figura de la madre? ¿Y no estamos ya siendo afectados por el delirio de la madre al buscar la exterioridad del Estado a nivel de la trama? Al leer esta pieza como subversión redentora quizás se pase por alto su carácter ambiguo y se reduzca la escritura a mera pataleta contra el Estado. O mejor dicho, a una compulsión, tal como propone Javier Mora cuando observa que es «como si no hubiera escritura sin Estado, que no existe la escritura sin la presencia omnimoda del Estado. El Estado como una condición *sine qua non*, como lo compulsivo hacia lo que se mueve el buen texto, aun sin proponérselo» (Mora 2016: en línea). Apoyándose en Claudio Magris, Mora argumenta que «con frecuencia, políticamente comprometida, la literatura es también sabotaje de todo proyecto político [...] porque tiene que ser el pulso de ese programa, el fiscal que señala, todo el tiempo, su verdadero intrínquilis» (2016: en línea). Las observaciones de Mora implícitamente enfatizan la posibilidad de contagio de los síntomas paranoicos del propio Estado en la escritura tanto de autores afines a la política de Estado como de aquellos que se oponen a ella al estar hablando de la literatura. ¿No será éste el momento en que Mora se contagia por la voz paranoica de la madre y, más que el texto, busca ahora al autor de ese texto delirante para así escapar del contagio textual y cerrar un significado?

El argumento de Mora recuerda lo que Coetzee explica con respecto al conflicto entre los intelectuales y el Estado, quienes buscan llegar a un mismo destinatario «instruido, integrado (como un cuerpo), receptivo a la dirección» (2007: 52), lo cual activa la rivalidad entre ambos. Para Coetzee «el objeto de la envidia del Estado no es tanto el contenido rival de la palabra del escritor» (2007: 52), sino el hecho de que la literatura posee «un poder de diseminación que va más allá de los medios de difusión puramente mecánicos» (2007: 55), y por eso define esa relación como un espacio de rivalidad e intimidad que, en situaciones de censura, busca limitar el poder diseminador de la escritura. En esa medida, «trabajar bajo censura es como vivir en intimidad con alguien que no te quiere, con quien no quieres ninguna intimidad pero que insiste en imponerte su presencia» (2007: 49); una figura bien parecida a la del gato ruso. Todos los escritores que han vivido bajo estas circunstancias, subraya Coetzee, están potencialmente tocados por la paranoia, no sólo los que fueron censurados «de hecho». «La prueba definitiva de que, por así decirlo, algo les ha ocurrido a escritores como Arenas, Mangakis o Kiš es lo excesivo del lenguaje con que expresan su experiencia» (2007: 47-48). A modo de ilustración, describe cómo funciona la paranoia con respecto a la literatura y añade que

Hablar de paranoia no es sólo un modo figurado de referirse a lo que los ha afectado. La paranoia está ahí, dentro, en su lenguaje, en su pensamiento; la rabia que resuena en las palabras de Mangakis y el desconcierto de las invasiones, una invasión del propio estilo del yo por una patología que tal vez no tenga curación. (Coetzee 2007: 47-48)

Concuerdo con Mora sobre la estrecha relación que existe entre la literatura y lo político en general, y en que esos conflictos pueden insertarse en el estilo de la escritura. No obstante, creo que hay que distinguir entre lo compulsivo del habla de la protagonista y el estilo del autor, ya que es la escritura la que muestra esa voz de la madre a

segundo nivel. De lo contrario sería muy fácil reducir la voz poética a una contextualización única, que es precisamente algo que la obra evita al construir un espacio flotante sin tiempo ni cronología, con artificialidades y desdoblamientos.

EL TEXTO COMO CUERPO-ENFERMO Y LA ESCRITURA COMO *PHÁRMAKON*

Mi insistencia en distinguir entre voz de la protagonista y voz literaria viene dada porque lo peculiar de la obra de Aguilera es el performance del mal de la paranoia: su escenificación es lo que está en juego. Siempre hay una distancia irónica metafictional que subraya la artificialidad de la paranoia que tiene lugar a través de un personaje que habla en (desde) un *fluir* envolvente. Una estrategia que el autor usa a menudo: es el caso de *Matadero seis*, un relato largo que, como *Discurso de la madre muerta*, se sirve de una oralidad circular, delirante y hasta violenta. En *El Imperio Oblómov* la estrategia a primera vista es otra: hay un narrador omnisciente que delega la voz a diferentes personajes. Pero en esos momentos aflora esa oralidad teatral que es tan propia del estilo de Aguilera. En esta novela aparece en un momento una madre que comparte muchas similitudes con la Madre de *Discurso*. La voz delirante se asocia allí con lo mesiánico y teleológico: *Mamushka* Oblómov tronitrona y anuncia. Este personaje no ve un gato ruso sino un zorro negro, que se lo va comiendo todo y se instala en el interior de cada casa. También su discurso se construye en oposición a un mal ajeno, el cual se presenta como «la mordida de lo enfermo» (Aguilera 2014: 26): «El zorro negro es enfermedad, empezó a enumerar. El zorro negro es enfermedad, lepra, forúnculos, cáncer, demonio» (2014: 84). El discurso de *Mamushka* Oblómov está lleno de redención, de artificialidad *kitsch* y elementos mitológicos, y desde esta reflexión es que juega irónicamente con los relatos identitarios. Incluso con la figura de un mesías en forma de zorro blanco (quizá el

límite identitario de Occidente por muchos años), que vendrá, según ella, a salvarnos y a construir un territorio de pertenencia:

Vendrá un zorro..., comenzó a vociferar *mamushka* Oblómov encima de una caja de madera delante de la puerta con pajarracos mitológicos, gárgolas de dientes venenosos y una enredadera tallada en piedra que entraba y salía por los ojos de los animales representados y hacía aún más incomprensible la mezcla entre barroco italo-católico y barroco ruso-ortodoxo que traspasaba a la iglesia de las dos cebollonas.

Vendrá un zorro blanco y nos lamerá la cara, continuó.

¡Un zorro de tres patas!

[...]

¿Quieren de verdad saber por qué?, tronó *mamushka*...

Porque nosotros mismos somos el zorro negro, y se golpeaba el pecho con fuerza, hincándose con los golpes la cruz que le colgaba de una cadena sobre el pezón izquierdo.

¡El zorro-demonio!, continuó...

Por eso ahora necesitamos que venga el zorro blanco y construya una torre para nosotros, dijo. Una torre donde todos podamos volver a encontrarnos con nosotros mismos, donde todos podamos sentir de nuevo nuestra pertenencia a algo. (Aguilera 2014: 82-83)

Ahora bien, en la novela la artificialidad se subraya con la voz del narrador primero, mientras que en *Discurso* se trata de todo un monólogo. Pero también en la pieza de teatro hay una distancia entre la voz de la madre y la instancia narradora, una presencia mínima y sólo visible en las acotaciones dramáticas que subrayan la artificialidad de lo representado⁷. Además, la escenificación de las bocas pintadas

⁷ Algunos ejemplos de las acotaciones: (*Hace un gesto de explosión con las manos y se queda mirando hacia arriba...*) (24), (*Se golpea en el pecho.*) (27), (*Se para de un salto y comienza a moverse por todo el escenario hablando en dirección al público.*) (27), (*Alargando las palabras y achicando los ojos...*) (27), (*Se golpea con la mano encima de las medallas.*) (35), (*Sale por el lado izquierdo de la escena dando grandes pasos, alistándose el uniforme y riendo a carcajadas.*) (43).

y los otros elementos grotescos subrayan el guiño metaficcional que hace que se piense la representación en sí. Propongo leer este nivel de la escritura no sólo como exhibición del cuerpo enfermo sino también como *phármakon*, el veneno y el remedio que nos hace reflexionar sobre los lugares del poder, el sujeto, el Estado y la paranoia.

Un discurso hablado, el de la Madre, no habría tenido el mismo efecto. En *Discurso de la madre muerta* la escritura aparece como un complemento, un *phármakon* de la memoria transmitida oralmente⁸, y funciona a un tiempo como remedio y veneno al introducirse en el cuerpo del discurso con toda su ambivalencia. El poder de la fascinación puede ser benigno o maligno y es como un antídoto en sí, algo que excede sus límites como no-identidad, no-esencia, no-sustancia; como cuerpo-plaga, podría decirse. La escritura como *phármakon* expulsa o atrapa, si seguimos a Derrida (1998: 435-445). También Deleuze aborda la escritura como problema: la lengua literaria, las visiones y audiciones que se presentan al escritor a través del delirio. Según él, se trata de un delirio creativo que estaría en los márgenes entre el estado clínico y la salud; por eso sitúa a la escritura en un límite, tan cerca del sentido como del sinsentido (Deleuze 1996: 16), de la salud como de la enfermedad, pero proponiéndola como cura: «el escritor como tal no está enfermo, sino que más bien es médico, médico de sí mismo y del mundo» (Deleuze 1996: 14). Esta actividad del escritor como médico de sí y del mundo se puede asociar a la actividad del filósofo antiguo, mediante la palabra y el diálogo: «la *épiméleia* como *therapeuein*», en palabras de Beraldi (2013: 12), quien además se pregunta «¿a qué está llamada a curar la literatura? ¿Cuál es la enfermedad? [...] la de la lógica binaria, la estructura arborescente o estructuras jerárquicas, [...]. Es decir, los teoremas de la dictadura y la estructura de Poder» (2013: 14).

⁸ Tal como explica Derrida, volviendo a los griegos, en «La farmacia de Platón» (1998: 435-445).

La escenificación grotesca de la paranoia de la madre es por lo tanto exposición y escritura, el *phármakon* que procura que el organismo del cuerpo lector sea capaz de resistir a una infección procedente de un virus externo, que se haga inmune. Una infección, no hay que olvidarlo, que sólo contagia en su justa medida: por eso el texto, devenido paranoico por el discurso delirante de la madre, se convierte en *phármakon*. Tomando en cuenta el nivel de la representación, la infección de la plaga se detiene, y el efecto del texto como cuerpo-enfermo llega en forma de cura. Lo que implica, siguiendo las ideas de Esposito, que el texto se mueva ambiguamente entre la apertura a una comunidad y la defensa de lo particular (2012: 105)⁹. No se trata de fundirse con un colectivo y anular la individualidad y lo particular, ni tampoco de creer que uno pueda refugiarse en una identidad singular y estar a salvo de influencias del colectivo. Más bien implica que tanto el yo como el Estado no son entes autónomos, sino que sólo existen en relación. Esto podría proponer posibilidades para repensar al sujeto, su singularidad y los lazos propios de estar en sociedad o de «ser en común». Dicho de otra manera: para generar anticuerpos contra los discursos paranoicos hay que trazar una separación entre los cuerpos y los sujetos, y combatir –claro– el cuerpo enfermo. Pero *Discurso* no resuelve la ambigüedad de la irónica y grotesca redención del relato identitario. La madre, ya de ultratumba, puede haber acabado con el Estado, pero como sujeto tampoco está viva. La muerte del Estado en este sentido no es funda-

⁹ Con respecto a la significación de «inmunidad», Esposito señala su oposición con el término «comunidad»: «Si la *communitas* es aquello que liga a sus miembros en un empeño donativo del uno al otro, la *immunitas*, por el contrario, es aquello que libra de esta carga, que exonera de este peso. Así como la comunidad reenvía a algo general y abierto, la inmunidad, o la inmunización, lo hace a la particularidad privilegiada de una situación definida por sustraerse a una condición común. [...] Si la comunidad determina la fractura de las barreras de protección de la identidad individual, la inmunidad constituye el intento de reconstruirla en una forma defensiva y ofensiva contra todo elemento externo capaz de amenazarla» (2012: 105).

cional, no construye otro relato identitario. Ni el relato comunitario ni el individual sobreviven en la pieza, sólo la risa: la risa y la rabia del cuerpo en guerra serán lo único que se mantendrá con vida.

El Estado, más que centro de poder, es también el producto de una dinámica social y de una cadena de mecanismos de fuerza, de fuga y actos de resistencia puestos en marcha, un monstruo que toma cuerpo y en su fusión con el sujeto se convierte en plaga. Y así el gato ruso es el Estado, pero en ese encadenamiento también la madre es el gato ruso y este a su vez la madre, el Estado y la plaga. La palabra delirante y paranoica puesta en escena reactiva dicha dinámica de modo contagioso, pero a través de su escenificación grotesca y absurda funciona también como antídoto, que produce anticuerpos inmunes ante tales efectos contagiosos. *Discurso* no sólo desestabiliza esa dinámica sino que nos deja una reflexión sobre el poder y el sujeto, y sobre el espacio donde estos se interrelacionan. Leer también es devenir. Devenir no es transformarse en otra cosa, sino encontrar la zona lindante con lo que no somos; si como lector uno sobrevive a la experiencia de la paranoia de una madre muerta, sabrá que está curado de espanto para las posibles apelaciones identitarias, paranoicas y estatales del futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, Carlos A. (2012): *Discurso de la madre muerta*. Tenerife: Baile del Sol.
- (2014): *El Imperio Oblómov*. Sevilla: Ediciones Espuela de Plata.
- (2015): «El Gran Mentiroso vs. El Gran Paranoico». En *Istor* XV (63): 137-146.
- (2016): *Matadero seis*. Valencia: Aduana Vieja.
- ARENDRT, Hannah (1999): «Desobediencia civil» y «Pensamientos sobre violencia y revolución. Un comentario». En *Crisis de la República*. Madrid: Taurus.

- BERALDI, Gastón (2013): «Literatura y filosofía. La literatura como problema en Deleuze o la escritura como phármakon». En *Eikasia*, mayo: 165-175.
- BOUDET, Rosa Ileana (2014): «El pasado da mucha más picazón que la vigilancia del estado». *Caracol* 7: 342-345.
- COETZEE, J. M. (2007): *Contra la censura. Ensayos sobre la pasión por silenciar*. Barcelona: Debate.
- DELEUZE, Gilles (1996): *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- DERRIDA, Jacques (1998): «Plato's Pharmacy». En Rivkin, Julie & Ryan, Michael (eds.): *Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell, 429-450.
- (2008): *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta.
- ESPOSITO, Roberto (2012): «Inmunidad, comunidad, biopolítica». En *Las Torres de Lucca* 1: 101-114.
- GARBATZKY, Irina (2016a): «Bocas y pájaros. Dos videos de Carlos A. Aguilera». Ebn*El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana* II (3): 105-123.
- (2016b) «Inscripciones postsoviéticas en la literatura cubana actual. Futuros negativos y desfiguraciones de lo humano en *El imperio Oblómov*, de Carlos A. Aguilera». En *Taller de letras* 58: 111-126.
- GIORGI, Gabriel (2014): *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MORA, Javier (2016): «Matar al gato ruso». en *Hypermedia Magazine*: <<https://hypermediamagazine.com/2016/04/22/javier-l-mora-matar-al-gato-ruso/>>.
- MUÑOZ, Gerardo (2013): «El Estado es un gato: sobre *Discurso de la madre muerta* de Carlos A. Aguilera». En *La Habana Elegante* 53: <http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2013/March_2013.htm>.