

Bocas y pájaros. Dos videos de Carlos A. Aguilera

Irina Garbatzky *

IECH (UNR, CONICET)

Resumen:

Dos videos surgidos de poemas del cubano Carlos A. Aguilera, -el videoperformance “Retrato de A. Hooper y su esposa” y “Mao”, el videopoema realizado por el artista Aldo “Maldito” Menéndez-, escenifican las indagaciones conceptuales y biopolíticas emergentes en un contexto de profunda crisis económica y social: el Período Especial y el desbaratamiento de la Guerra Fría, en donde se colocó en cuestión las figuraciones modernas del cuerpo, la identidad, lo humano y lo viviente.

Palabras clave: Poesía cubana Período Especial – Revista *Diáspora(s)* – Arte conceptual cubano – Carlos A. Aguilera – Biopolítica

Abstract:

Two videos emerged of poems by Cuban Carlos A. Aguilera, -the videoperformance “Retrato de A. Hooper y su esposa” and “Mao”, the videopoem by the artist Aldo “Maldito” Menéndez-, dramatize the conceptual and biopolitics inquiries emerging in a context of deep economic and social crisis: the Special Period and the disruption of the Cold War, when modern figurations of the body, identity, human and living are in question.

Key Words: Special Period Cuban Poetry – Revista *Diáspora(s)* – Cuban Conceptual Art – Carlos A. Aguilera – Biopolitics

Bocas

No siempre los videos resguardan, a veces desarchivan lo archivado. Tampoco registran siempre un cuerpo y una voz; en ocasiones los descomponen o los entredicen. Los dos videopoemas de Carlos A. Aguilera que trabajaremos aquí hablarían de esta doble desarticulación. Me refiero a “Mao” y a “Retrato de A. Hopper y su esposa”. El primero es reciente, está hecho en 2014 por el artista Aldo “Maldito” Menéndez a partir de un poema homónimo de Aguilera, publicado en 1997. El segundo, por el contrario, es uno de los poquísimos registros del proyecto *Diáspora(s)*. Ambos derivan de una serie de episodios, performáticos y experimentales entre poesía, teatro y medios en La Habana, durante la década del noventa, los cuales recuperaron, del arte contemporáneo y de los conceptualismos latinoamericanos, una pregunta sobre la descomposición de los cuerpos y la refiguración de lo vivo. “Videoperformance”, es el término que utiliza Idalia Morejón Arnáiz, a cuya investigación debo el acceso a estos materiales:

quiero dejar testimonio de los desplazamientos, las inmovilidades y los gestos de solidaridad que han intervenido en la recuperación del videoperformance “Retrato de A. Hooper” y su esposa, de Carlos A. Aguilera, presentado por primera vez en la Casa del Joven Creador, La Habana, en 1995 y que ahora publicamos como documento de arte y como uno de los primeros registros audiovisuales de poesía y performance, entre una serie de apariciones públicas realizadas por Aguilera en los primeros años de la década del noventa, como proyecto personal y como acción pública del grupo *Diáspora(s)* de escrituras alternativas, fundado en 1992 por Rolando Sánchez Mejías junto al propio Aguilera, Ricardo Alberto Pérez, Pedro Marqués de Armas, Rogelio Saunders, Ismael González Castañer, Radamés Molina y José Manuel Prieto. (2014: 207).¹

Diáspora(s) tuvo dos períodos, un comienzo como proyecto entre 1993 y 1994, ligado a performances, reuniones, conferencias públicas, grabaciones radiales y un segundo momento, en 1997, cuando aparece la publicación. La incorporación de dispositivos de acción artística se combinó en ella con la herencia del arte conceptual en el reclamo por una renovación de la crítica y una “poesía del pensar”. Ese experimentalismo de la revista, que Walfrido Dorta (2013) relaciona con la capacidad de lo ilegible para hacerse escuchar políticamente, se volcó en la teatralidad y la exposición del cuerpo, que en la obra de Aguilera se encuentra expandida, como una “cuchillita teatral” hacia toda su literatura.²

¹ Los videos y registros performáticos que citamos en este artículo se encuentran reunidos en la entrada sobre el autor que hicimos en Caja de Resonancia: <http://cajaderesonancia.com/archivo-materiales-detalle.php?id=213>

² Dice Aguilera, en una entrevista: “Creo que mis textos –igual el género en que finalmente hayan sido escritos– tienen detrás cierta *stimmung* del teatro, cierto devenir teatral; y por eso son a veces tan

Morejón Arnáiz (2006) reconstruye el contexto de publicación del primer libro de Aguilera, *Retrato de A. Hooper y su esposa*, premiado por la UNEAC en 1995, y señala el asombro que provocó la utilización de elementos visuales y conceptuales, y su diferencia con la poesía cubana de los sesenta y los setenta, fundamentalmente en relación al conversacionalismo y al valor testimonial.

Si en los sesenta la poesía centrada en la revolución se encontraba abocada, en palabras de Alain Badiou, a la “pasión de lo real”, en *Retrato de A. Hooper y su esposa* la puesta entre paréntesis de la transparencia del lenguaje y el cuestionamiento del medio, dos objetos de estudio del arte conceptual, parece indudable. Se trata de un solo poema que se distribuye de manera vertical, segmentando sus palabras y sus signos ortográficos hasta los elementos más mínimos, a lo largo de sus páginas y podríamos decir que trabaja, desde la experimentación con el soporte, la construcción poética como problema. Recordemos que discontinuar el signo a fuerza de insistir y hacer redundante la materialidad del medio, era el pedido de Oscar Masotta cuando analizaba las coordenadas semióticas del pop-art como correlato a una época que expandía radicalmente los medios de comunicación de masas y las múltiples reproducciones de la imagen. Recuperar un arte crítico del medio exponía el corte que éste realizaba respecto de la vida cotidiana, exhibiendo su propia mediatización y revelando con ello la mediatización general que nos rodea. Pensar una poesía conceptual recuperaba así la pregunta por el artificio y la simulación, -tan trabajada por Severo Sarduy en sus ensayos- y permitía hacer regresar aquella “convulsión del signo” (Jameson 1984) de los años sesenta, a la par de las teorías formuladas en general por la filosofía del lenguaje, desde Wittgenstein hasta Nietzsche.

La escenificación de la forma del poema en su visualidad ya aparecía, como decía, en los propios libros, con gráficos, círculos, flechas, guiones, separaciones y eslabonamientos de las palabras (en algunos casos se diseñaban en los textos partituras teatrales).³ La lengua de los primeros libros de Aguilera es una lengua rota y desarticulada en sílabas, que propone sin embargo una construcción invertida. Hacia abajo y en vertical, las letras de *Retrato de Hooper y*

exagerados o lúdicos (o exagerados y caricaturescos). No concibo casi nada que no haya pasado previamente por, como decía antes, cierta cuchillita teatral, cierta ‘disección’ que sólo te da la escena. Incluso, mis poemas, a veces tan difíciles para algunos, siempre tan abstractos, pasan por esto que vengo diciendo, por ese drama que para mí fluye por debajo de todo” (Aguilera 2013).

³ Es el caso del texto de GlaSS, texto híbrido entre poema y guión teatral, publicado en *Das Kapital* (1997), que tuvo una performance en 1994, en la Casa del joven creador, La Habana, 1994. Su grabación puede escucharse en la entrada de Caja de Resonancia que mencionamos en la nota 1.

su esposa (1996) harían pensar en madrigueras, recorridos sin fondo, huidas. Copio tan sólo el inicio del libro para que podamos observarlo:

La
tarde
en
que
Hooper
,
Andrew
alias
“
el
granjero
”
Hooper
(
como
había
subrayado
su
esposa
en
la
toilette
de
una
librería
de
Ohio
)
mostró
(
por
única
ocasión
)
su
“
Libro
de
comentarios
sobre
Nietzsche
”
o
,
su
Libro
de

síntomas
sobre
Nietzsche
(
como
después
refirió
en
ese
largo
y
,
autobiográfico
poema
Retrato
de
A
. *Hooper*
y
su
esposa
)
no
pudo
,
siquiera
,
definir
,
el
valor
político
de
su
libro
,
y
,
por
lo
tanto
,
el
valor
-
llamado
-
exacto
de

su
libro
(1996: 11-14)

En el video de *Retrato de A. Hooper y su esposa*, las segmentaciones y reducciones a lo mínimo se observan en otro sentido. Aquí, la voz de Aguilera que se oye en off, va leyendo lentamente el poema, con una cadencia extraña, proveniente acaso del ritmo ralentizado, casi estallado, de los versos. Tanto se detiene su lectura, que por momentos pareciera que dictara una clase. Ocurre que, de hecho, el contenido del poema sugiere algo del orden de la conferencia o el tratado filosófico. Antes de comenzar, el video presenta una leyenda: “Pausa para que el escritor tome un vaso de agua” y con ello abre como cita un espacio teatral, la figura esperable del escritor conferencista frente a un micrófono. Lo que aparece en cambio es una sola imagen: el primerísimo plano de una boca de mujer, que ocupa toda la pantalla y que mueve los labios en círculos, los abre y los cierra, saca lengua, sonrío o muerde, como si masticara, mostrando a veces los dientes. Sólo vemos esa boca gigante, a lo largo de casi veinte minutos, incesante y moviéndose de una manera que no reproduce por sí misma ningún sentido con claridad.

Podemos reconocer en la conferencia como forma parodiada o distanciada, un gesto reiterado del conceptualismo, -desde Joseph Beuys hasta Edgardo Vigo o Ricardo Carreira, para mencionar algunos ejemplos conocidos-; una forma de intervenir sobre las instituciones y sus vías de transmisión, cuestionándolas a partir del mismo uso del procedimiento performático.

El recurso a estas conferencias singulares en los noventa cubanos, -y vale aquí comentar que Aguilera enumera las lecturas y traducciones que había hecho por esos años de Joseph Beuys y de John Cage-,⁴ podría leerse en sintonía con los grupos emergentes del arte conceptual en Cuba de los años '80,⁵ así como con las modalidades artísticas de la crítica institucional, que hacia finales de siglo, en Estados Unidos y Europa, pero sobre todo en el Cono Sur latinoamericano, habían abierto signos de pregunta sobre las normativizaciones del cuerpo, la sexualidad, la subjetividad. El prólogo del libro lo plantea, por cierto: “Su lógica [la del libro] es la siguiente: elaborar un *relato* que se sitúe (en el afuera) de lo que ha sido pensado como

⁴ Dice Aguilera: “De Cage me había leído varios libros y escuchado su música. Incluso, para un número de *Diáspora(s)* ayudé a Todd Ramón Ochoa a traducir “Conferencia sobre algo”, uno de los mejores textos del autor de *Atlas Eclipticalis*. De Beuys había visto y leído todo lo que se podía ver en bibliotecas particulares y en la biblioteca del Centro Wilfredo Lam, que recuerdo estaba más o menos bien proporcionada” (Morejón Arnaiz 2014: 220). Es pertinente señalar además que por esos años Aguilera armó una antología de poesía conceptual cubana, conformada por escritores de dicha Generación de los 90, que se llamó *Memorias de la clase muerta. Dossier 1988-2001*, editada en México en 2002.

⁵ Para un panorama sobre el conceptualismo en Cuba, ver el libro de Luis Camnitzer, *New Art of Cuba*, 2003.

Institución. De ahí, su verticalidad, su conceptualismo” (1996:9).



En el video, ese simulacro de conferencia que el poema y su puesta en voz plantean contrasta con la boca carnosa, el rostro cortado y la lengua moviéndose, y esta divergencia provoca, creo, dos disturbios. Por un lado, la voz y el contenido sitúan, como bien señala Morejón Arnáiz, una tradición racionalista y filosófica para su lectura, elaborando una situación de producción textual de intervención,⁶ y colocando así un preliminar conceptual para la poesía: nada de lirismo y sentimentalidad, nada de convenciones o estereotipos en la lengua poética, nada de solemnidad, -o en todo caso una solemnidad parodiada-, y, sobre todo, un corte con la línea testimonial. El poema será la representación del poema, la muestra de lo que podría ser un poema o el artificio parodiado de lo que podría ser un poema. Leído de manera prosaica, es decir, recuperando en un plano horizontal el sentido de sus frases, el texto relata el caso de A. Hooper, un “granjero” y “filósofo”, que escribió un poema autobiográfico, “Retrato de A. Hooper”, y un libro sobre Nietzsche; quien sin poder determinar el valor político o de circulación de su trabajo, acaba retirado en una granja, observando en el desplazamiento de las vacas una serie de cuestiones sobre el poder. Así, el poema cita otro poema que aparece referido como una disertación, con introducción y capítulos, con menciones a las teorías de Bernhard y Williams, pero sobre todo, de Nietzsche. *Retrato de A. Hooper y su esposa*, explica Morejón Arnáiz “es, en definitiva, una suerte de manual de instrucciones sobre cómo escribir un poema para ‘pensar’ su ausencia” (2006: 38).

⁶ Como bien desarrolla Morejón Arnáiz: “El poema de Aguilera, que a su vez alude a la escritura de Hooper, es una inteligente y bien articulada irrupción de un discurso que nunca había tenido espacio dentro de la institución literaria cubana y que al mismo tiempo consiguió ocuparlo. Su poema es, de cierto modo, una reflexión sobre su propio discurso que no esconde las fuentes de una poética de base filosófica”. (2006: 37-38).

En este primer sentido, el video reafirma, con la redundancia y la discontinuidad de la imagen (la boca en primer plano, pero separada de la voz, del poema y del cuerpo), su interés en la simulación del medio. Pero a su vez, a partir de esta discontinuidad, el video propone otra separación, por demás interesante. La escisión de la boca como recorte en primerísimo plano paulatinamente produce la desfiguración de un rostro, que opera en ausencia. No vemos el rostro, sólo la incomodidad de una boca, la monotonía de su presencia la desgaja de cualquier resguardo de un rostro, volviéndola carne, lengua viscosa, molusco. La discontinuidad hace visible lo animal en esa boca, deja ver a la carne sobre el labio, al modo en que señalaba Gilles Deleuze cuando observaba la emergencia del “espíritu animal del hombre” en los procesos de desmantelamiento del rostro y el retrato en los cuadros de Francis Bacon:

el rostro es una organización espacial estructurada que recubre la cabeza, mientras que la cabeza es una dependencia del cuerpo, incluso si es su remate. No es que ella carezca de espíritu, es un espíritu que es cuerpo, soplo corporal y vital, un espíritu animal, es el espíritu animal del hombre: un espíritu-cerdo, un espíritu-búfalo, un espíritu-perro, un espíritu-calvo-ratón... Así pues, Bacon persigue un proyecto muy especial en cuanto retratista: deshacer el rostro, encontrar o hacer que surja la cabeza bajo el rostro (2005: 29).

En esta operatoria de focalización extrema, el video de Aguilera también vendría a resituar la boca como órgano que se distingue de su anclaje metonímico vinculado al hablar. Su efecto acaba por desvanecer, aunque la evoque, toda idea naturalizada de “lectura en voz alta de poesía”.⁷ Aquí se observa el pasaje a un puro cuerpo de la boca, órgano múltiple que lejos de hablar realiza unos movimientos circulares con los labios cerrados. ¿Es un rumiante? El *Retrato...*, en efecto, establece un intercambio entre palabras y vacas: el poeta deja su libro y pasa a ordeñar vacas, pero incluso en ese poema referido y abandonado también se leía una cita apócrifa de Nietzsche sobre el valor de las vacas y su posible equiparación con el desplazamiento de los hombres entre ciudades. El tema del valor como intercambio o relación insiste en todo el texto: el trueque poeta-granjero, la cerveza que ofrece la mujer a cambio de la lectura del poema,⁸ la consideración del libro –de “máquina de capital” a “bloque/vomitoso/para ratas” (16)-, la cita que se muestra y la cita que se esconde. Equiparaciones todas que parten de la imposibilidad inicial de definir, según se cuenta, su

⁷ El valor performático que produce la mediación en video de esta lectura, además de su digitalización y archivación, ha sido trabajado por Luciana Sastre y Mariana Lardone (2015). Vuelvo sobre ello al final del artículo.

⁸ “mientras/Mrs./Hooper/ [...] / los/ invita/ a/ tomar/ y/,/ tomar/ una/ cerveza/,/ por/ese/poema” (Aguilera 1996: 42-43).

“valor político” y por lo tanto su valor *exacto*. Dado que se trata de una sola oración, la estructura sintáctica de las incrustaciones, cajas chinas superpuestas, resulta conveniente para pensar ese formato de la conferencia interminable.

Las vacas, las ratas, los insectos, son seres que pueblan la literatura de Aguilera, y la de *Diáspora(s)* en general, como acontece en la obra de Pedro Marqués de Armas y Rolando Sánchez Mejías, donde adviene una multitud de animales y referencias kafkianas. En los textos de Aguilera, el paso a lo animal generalmente rarifica el entorno humano, mediante la imagen de un descalabrado orden racionalista: las madrigueras, las granjas, los mataderos generalmente se esgrimen como parábolas de la racionalidad loca de lo humano. Pero mayormente su aparición remite a la manera de establecer un pasaje, -en el curso de un texto o incluso en un mismo párrafo-, de una literatura ocupada en las políticas del poder sobre los cuerpos individuales, a los modos de producir, también con la escritura, las tecnologías que investigan, gestionan y producen, lo viviente.⁹ En 1995, este videoperformance viene a insistir sobre ese lugar intersticial, entre lo humano y lo animalizado, al tiempo que plantea un cuestionamiento sobre el lenguaje, sobre el valor y la economía de los signos.

Pájaros

Una cuenta similar vuelve a trazarse en “Mao”. Me refiero a la operación que pone a la poesía en el marco de un intercambio económico entre lo viviente y la cultura, que acaba por dislocarse en un cálculo desorbitado. Si en la cita de Nietzsche que aparecía en *Retrato...* lo contabilizado era el valor de las vacas, en “Mao” el asunto tiene que ver con los gorriones.

Aguilera recupera una anécdota histórica: la matanza de gorriones, en la China de Mao Tsé Tung, en 1958, como parte del programa de exterminación de plagas, la cual traería luego una terrible invasión de langostas; a tal punto que hiciera falta años después repoblar los campos de gorriones. La mirada posada sobre ese episodio recorta la historia, a la vez que hace una lectura obsesiva y minuciosa de ella, mediante la utilización de las frases, las citas de Mao.

⁹Trabajé las estrategias de este pasaje que se corresponden con ese lugar intersticial que señalaba Michel Foucault entre dos momentos de lo biopolítico -del poder disciplinador sobre los cuerpos a “un poder destinado a producir fuerzas, a hacerlas crecer y ordenarlas más que a obstaculizarlas, doblegarlas o destruirlas” (2002: 165)-, para ver el modo en que la literatura de Aguilera, junto a los modos de fuga y de descripción de un poder omnímodo, pivoteaba hacia las formaciones productivas, positivas y proliferantes de lo viviente, su capacidad de metamorfosearse y sostener distintas formaciones de lo orgánico, en “Inscripciones postsoviéticas en la literatura cubana actual. Futuros negativos y desfiguraciones de lo humano en *El imperio Oblómov*, de Carlos A. Aguilera”, publicado en la revista *Taller de Letras* n° 58, 2016.

Aunque en el poema podría trazarse una analogía entre gorrión y poeta, su destino de víctima en su “lyrikrrrechinar”, lo que me interesa leer aquí es menos la crítica al aparato estatal y la censura, que lo que el poema pone al descubierto como problema, en un contexto de globalización y de disolución de los mapas trazados por la Guerra Fría. Me refiero a la yuxtaposición del desborde biopolítico sobre el cálculo económico: un señalamiento de aquellos puntos en donde los sueños de la modernidad se rozaron con la catástrofe, para retomar una figura que Susan Buck Morss (2004) utiliza al pensar sobre las utopías tecnológicas y las utopías de masas que recorrieron ambos lados del muro de Berlín.¹⁰

En el poema, –y en el video, como veremos enseguida–, la figura que determina este desborde es la multiplicación. Habla, como decía, de una economía:

como aclaró Mao dando un golpe en la mesa y articulando:

正名

o lo que es lo mismo: 1000 gorriones muertos: 2 hectáreas
de arroz/ 1500 gorriones
muertos: 3 hectáreas de
arroz/ 2600 gorriones
muertos: 5 hectáreas de
arroz

(1997: 23)

¹⁰ El libro de Susan Buck Morss *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste* (2004) resulta impresionantemente iluminador para pensar a un tiempo los idearios de la modernidad como dispositivos que operaron a nivel mundial, y con ello la desolación estrepitosa en la que quedó el mundo después de la Guerra Fría. Escrito al cabo de una serie de intercambios e investigaciones que Buck Morss trazó, viajando a la URSS entre 1988 y 1993, a lo largo del libro la autora indaga diferentes momentos de la vanguardia y la historia soviética, para pensar sus invenciones y sus efectos, y para *elaborar*, en ese momento en que escribe, la pregunta por el pasaje entre modernidad y posmodernidad. El texto, (sus ambivalencias, su pasión crítica), es conmovedor. Dice al comienzo: “Más que poner el énfasis en la exclusividad de los pasados de grupos humanos concretos, este libro expone un relato de coincidencias. Interpreta los desarrollos culturales del siglo XX dentro de regímenes políticos opuestos como variaciones de un tema común, el sueño utópico que la modernidad industrial podría proporcionar y, de hecho, proporcionaría, felicidad a las masas. Este sueño se ha transformado una y otra vez en una pesadilla que ha llevado a las catástrofes de la guerra, a la explotación, a la dictadura y a la destrucción tecnológica. Continuar con el mismo sueño en el futuro, impermeable a los peligros ecológicos, sería poco menos que un suicidio. No obstante, estos efectos catastróficos necesitan ser evaluados en nombre de la esperanza democrática y utópica a la que el sueño dio expresión y no como un rechazo del mismo. Un mundo organizado por el capital mundial en el que la producción industrial continúa con su expansión, aunque esta vez de una manera que es indiferente al bienestar de las masas y exentas de trabas políticas, no es un mundo en que las catástrofes vayan a desaparecer. Éstas continuarán sucediendo y nadie será responsable de ellas” (2004: 17).



El videopoema,¹¹ confeccionado con imágenes de archivo histórico, subraya el ideal moderno (y exorbitante) de la productividad y la multiplicación, y la contrapartida masiva de los cuerpos muertos de los gorriones, los cuerpos trabajando, las bolsas de arroz.

El resultado propicia, para pensar junto a Gabriel Giorgi (2014), un efecto similar al que producen los mataderos de la cultura. Si a nivel social los mataderos son los sitios en donde la cultura piensa la ecuación entre cuerpo viviente y capital a partir de la división entre las vidas sacrificables y las vidas a proteger, los mataderos de la imaginación cultural abisman esta oposición, así como la que media entre animal y humano o entre vida y muerte, proyectando los efectos enrarecidos de esta indistinción. Según Giorgi:

Los ‘mataderos de la cultura’, al contrario [de los mataderos como institución social], se organizan en torno al fracaso de esa demarcación y de esa zona: son contagiosos, expansivos, difusos, atravesados por líneas de fuga: el matadero, desde el texto de Echeverría [...] es siempre la instancia de una dislocación, de una contaminación, de una incontinenia, sus límites siempre fallan, las intensidades que los recorren siempre los desbordan. [...] *la muerte del animal no permanece ni en el matadero ni en el animal* (131).

La muerte multiplicada de los gorriones contamina a lo humano en el poema, que habla, de hecho, de la poesía como de un “lyrikrrrechar”. Pero la conmoción que provocan los animales muertos sobre la mirada humana (que aparece en otros sitios de la literatura del autor, como en *Teoría del alma china*, donde el escritor protagonista que vive frente a un matadero oye desde su ventana cómo matan a una vaca cada vez que se cierne una sospecha sobre él) se observa de manera intensificada, según creo, en el videopoema de 2014.

Por empezar, por cuanto el video materializa casi obscenamente la presencia de los cuerpos: repite en *random* secuencias de imágenes de los miles de gorriones muertos, de la

¹¹ El video de Maldito Menéndez también puede verse en la entrada de Caja de Resonancia citada en la nota 1.

población trabajando en delicados anudamientos de los pájaros. El video prioriza lo proliferante y lo numeroso, lo incontable. La misma voz de Aguilera, de nuevo grabada en off, aparece con un efecto de eco, y cuando se detiene en un verso escuchamos la repetición de sus palabras. Como son imágenes de archivo, e incluso probablemente de propaganda, el video repone en los ojos del espectador la figuración de una fuerza demoledora. Se trata del monstruo que, como define Antonio Negri, entraña el poder de resistencia, y que después de la modernidad adquiere las cualidades del “monstruo biopolítico” al reunir a la vida y al ser en común con la inminencia de una destrucción.¹²



A su vez, sobre las secuencias en blanco y negro, que repiten la cara y la figura de Mao (y luego sus propios funerales, también masivos), el campo arrasado, los pájaros, la masa poblacional, aparecen en color una serie de dibujitos de tipo historieta, seriados, pequeños y también proliferantes: de nuevo los gorriones y el arroz reproducidos en cantidad. La cita del comic sobre la fotografía histórica provoca una risita sobre el relato, entre morbosa e irónica, dejando a la vista nuevamente al pop como recurso para artificializar el medio. Se trata, en todo el video, menos de la representación histórica de Mao que de su reproducción multiplicada y seriada, también estereotipada. Casi recordando las reproducciones a color de la foto de Mao hechas por Andy Warhol, cuando Maldito Menéndez colorea las fotos de archivo también puede leerse

¹² “El monstruo biopolítico es un motor intempestivo, paradójico, destructor de toda teleología eugenésica; [...] Precisamente cuando el bios y la política, cuando la fuerza de la vida y la violencia colectiva se encuentran ligadas de modo íntimo y enriquecedor, es que una extrema sobredeterminación puede capturar al monstruo (y la vida y lo común que él representa). Pero esta sobredeterminación es tan extrema que se asemeja a una catástrofe. A partir de este momento, toda lucha social, toda lucha de la intelectualidad masiva se desarrollará de una manera del todo nueva, ya que recupera el paradigma de la metamorfosis misma del poder. Que lo que triunfe sea el producto de la eugenesia o la innovación monstruosa, eso no lo sabemos: es lo que está en juego” (Negri: 136-137). Ese juego, pienso, es precisamente lo señalado en “Mao”.

una equiparación entre la multiplicación seriada de los gorriones, la imagen de propaganda y la imagen mercantil, la publicidad.¹³



Podríamos decir entonces que el video trabaja sobre la articulación entre la reproducción en serie y la proliferación descontrolada, dos figuras clave de la modernidad que simbolizan a su vez dos aspectos del arco biopolítico: de la disciplina y control sobre la muerte (la llamada biopolítica “negativa”) a la administración y gestión de las tecnologías de la vida. En este sentido, insisto, pienso que el video renueva una pregunta que en el poema (y en la literatura de *Díaspóra(s)* de manera general) aparecía de manera incipiente: cómo pensar los cuerpos en un tiempo posterior a los regímenes de lo moderno, donde su destino privilegiado tenía que ver con la productividad o la guerra. Y en esta inquietud sobre la figuración del cuerpo resulta preciso comentar que si la literatura de Aguilera se abocará en buena medida a las cuestiones vinculadas con la censura y el castigo, presentando a los cuerpos con crueldad y por momentos, con sadismo, ello no quitará de su poética grandes cuotas de humor. Pedro Marqués de Armas comenta, hablando de “Mao”, el rasgo de teatralidad e ironía del poema, leyéndolo casi como una performance: “Pocas veces (en poesía) alguien cortó con tal precisión, y a la vez de modo tan eficazmente teatral, el dedo de un copista” (Marqués de Armas, 2013).

¿Qué literatura sería aquella que puede mostrar el dolor con distancia y con humor, construyendo una escena que involucra a los lectores como espectadores? Acaso la tradición que advenga, (tal vez, sin ser buscada), sea la del barroco como posibilidad de carnavalizar la muerte, mediante la yuxtaposición de tonos altos y bajos, mediante la confección de momentos

¹³ Agradezco el recuerdo de la serie de Warhol a Virginia Castro quien me lo sugirió al conversar sobre una versión preliminar de este segmento en el IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, en La Plata, en junio de 2015.

extremos.¹⁴ En las múltiples cuentas que aparecen en el poema, hay escenas que muestran las operaciones de una economía barroca: el despilfarro no como consecuencia de lo que hay acumulado, -lo que supondría situar un objeto primero, intercambiable por otro- sino como proliferación que oblitera y desborda el referente. Por ejemplo, el poema, en las figuras del déficit sobre déficit y en la multiplicación exponencial de la versión. El primer caso es el que resulta de la falta de resto en la muerte: el *paréntesis* que media entre el gorrión que cae y el gorrión que no vuela no tiene límite; es, como en el video, una muerte infinita:

[...] entre gorrión
vientreamarillo
que cae y gorrión
vientreamarillo
que vuela
o paréntesis
entre gorrión *vientreamarillo* que cae y gorrión *vientreamarillo*
que *novuela*
como definió sonrientemente el economista Mao
y como dijo: “Allí, mátenlos...”
señalando un espacio compacto y ligero como ese *noúnico*
gorrión
vientreamarillo

(1997: 22)

El segundo caso involucra la historia lanzada hacia una máxima multiplicación de la versión, obliterando o perdiendo de vista el referente, en las anotaciones múltiples del copista que escribe la historia de Mao, y que termina con el dedo cortado:

y como anotó posteriormente el copista Qi en la versión
final a su *vida e*
historia del presidente
Mao (3 vol.) donde
explica lo que el filósofo
Mao llamó “la superación

¹⁴ Dice Jean Rousset, describiendo la muerte en el teatro barroco francés: “La muerte ya no es la sustancia secreta de la tragedia, el silencioso e invisible desenlace de la vida desgraciada, sino que es desgarramiento de la vida, largo grito anhelante, agonía despedazada en múltiples fragmentos. La muerte renace siempre, desde el primer hasta el último acto, mezclada con la vida, presente en los cuerpos sangrientos, torcidos, convulsos; es la muerte teatral, la muerte viva” (123). Y no puedo dejar de recordar un pasaje de Severo Sarduy al comienzo de *La simulación*: “Me río, pues, de todo, pero ahora más, porque me río de los que se ríen -de mí-, de la risa misma, de la muertecita que se me aparece burlona detrás de los biombos vieneses, con los párpados blancos y cosidos” (1999: 1266).

de la feudohistoria” y
como/ como / como (preciso)
habían pasado de una
feudohistoria (y una
microhistoria) a una
ideohistoria y a una
ecohistoria e inclusive
de un “no observar con
detenimiento la historia”
a una “manipulación
pequeña de la historia”

(1997: 23-24)

Como se lee, la multiplicación sostenida por el poema es una cuenta que no cierra, que no encuentra en una lógica matemática su sentido, si no que se asume y absorbe, barrocamemente, como forma de la escritura, en la proliferación y perversión. Como si lo múltiple, lo “*noúnico*”, se hiciera presente para una generación, y hubiera que escribirlo obsesivamente, en más de una forma, con esa S entre paréntesis, en *Diáspora(s)*. La primera línea del primer número de la revista, donde se publicó el poema, comenzaba, en la presentación de Rolando Sánchez Mejías, con una cita de Barthes, que en efecto es un problema, una interpelación: “La multiplicación de las escrituras es un hecho moderno que obliga al escritor a elegir” (1997: 1).

Videos

Comencé diciendo que algunos videos desarchivan lo archivado, y que en ocasiones también descomponen los cuerpos, su figuración estabilizada. Ahora bien, según sostienen Mariana Lardone y Luciana Sastre (2015), (también a propósito del video de *Retrato...*), la performance mediada, en su formato de videoperformance, ingresa en un sistema de archivación que provoca una nueva experiencia y una nueva circulación de experimentaciones, circuito que agencia necesariamente a artistas, críticos, curadores, archivistas, editores, instituciones, y resguarda así las reverberaciones de una presencia. Comenta Morejón Arnáiz que en *Retrato...* “la intención de extraer la performance de lo efímero como su cualidad irreductible pone de manifiesto el interés de Aguilera en preservar su acción en su temporalidad histórica” (2014: 211). La función de desarchivación y desfiguración que mencioné al principio precisa una especificación.

Aunque los dos poemas se hayan escrito de manera contemporánea, entre el video de *Retrato...* y el de “Mao”, median dos momentos culturales diversos: los años 90, en La Habana y los años 2000, en la diáspora. La grabación de *Retrato...*, nos lleva directamente a una escena

colectiva del *underground* o la *samizdat* cubana, en 1995; recupera y resguarda las intervenciones de *Diáspora(s)* en ese marco. El videopoema de 2014, en cambio, se elabora con las imágenes de archivo que el poema rememora, acaso con su imaginación histórica. Se localiza en la web, involucra un campo cultural y artístico diverso, ahora en dispersión por el mundo. Los dos construyen distintos tipos de comunidad, distintos anclajes históricos, aunque una misma “temperatura” experimental. Pero, sobre todo, los dos subrayan un inicio en la literatura del autor: una inquietud sobre lo vivo, sobre su disciplinamiento y su fuga, sobre su desfiguración y animalidad, sobre la posibilidad de la literatura como forma de herir, a través de la teatralidad, el ojo del espectador. Un video lee al otro: los gorriones proliferantes de “Mao” escriben y arrojan, retrospectivamente, una cuestión poética y generacional, una pregunta por la refiguración de lo humano, de los artistas y de las obras.

Bibliografía

- Aguilera, Carlos (1996). *Retrato de A. Hooper y su esposa*. La Habana: Unión.
- (1997). “Mao”. *Diáspora(s)* n° 1, setiembre: 22-24.
- (2013). “Nada como el afuera para ver lo enfermito que está el adentro. Entrevistas a Carlos A. Aguilera”. *La Habana Elegante. Número 53*. <http://www.habanaelegante.com/Spring Summer 2013/Entrevista> Último acceso: octubre 2016.
- Buck Morss, Susan (2004). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: Machado libros.
- Deleuze, Gilles (2005). “El cuerpo, la pieza de carne y el espíritu, devenir-animal”, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena: 29-34.
- Díaz, Duanel (2004). “‘Clase muerta’, vanguardia poética, ‘literatura menor’”, *Encuentro en la red*, 16 de agosto de 2004. <http://arch1.cubaencuentro.com/cultura/elcriticon/20040816/9437d8813a6fd853a7ddc80b69d346f7/1.html> Último acceso: diciembre 2016.
- Dorta, Walfrido (2002). “Estaciones, estados, documentos: panorama de la poesía cubana en los ‘80 y los ‘90 del siglo XX”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* Vol. 31: 17-38.
- (2013). “Madrigueras de Carlos A., el checo”. *La Habana elegante* nro. 53. Primavera-verano de 2013. Disponible online: <http://www.habanaelegante.com/Spring Summer 2013/InvitadoAguilera Dorta.html>. Acceso: Diciembre 2016.
- Giorgi, Gabriel (2014). “La propiedad de los cuerpos. Matadero y cultura”. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 129-167.

Jameson, Fredric (1984). "Periodizing the 60s". *Social Text*, No. 9/10, 178-209.

Lardone, Mariana y Luciana Sastre (2015). "Ilusiones de efimeridad. La reverberación del archivo en las imágenes virtualizadas". *Recial. Revista del Ciffyh Área Letras* n° 8. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/12966/13184> Último acceso: octubre 2016.

Marqués de Armas, Pedro (2013). "El *lyrikrrrechin* del gorrión". *La Habana Elegante. Segunda época* n° 53.

http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2013/InvitadoAguilera_MarquesdeArmas.html. Último acceso: octubre 2016.

Masotta, Oscar (2004). "Los medios de información de masas y la categoría de 'discontinuo' en la estética contemporánea", en Longoni, Ana (compilador). *La revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Buenos Aires, Edhasa: 199-270.

Morejón Arnáiz, Idalia (2006). "*Eppure si muove*: Las transformaciones de la norma poética en Cuba". *Cuba. Poesía, arte y sociedad*, Madrid, Verbum: 15 - 44.

----- (2014). "Repertorio de poesía y performance. Cuba años 90. Entrevista a Carlos Aguilera y video-performance". *Badebec* n° 7, 207-221.

Negri, Antonio. "El monstruo biopolítico. Vida desnuda y potencia". Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (comps.) (2007). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós: 93-140.

Rousset, Jean (2009). *Circe y el pavo real. La literatura del barroco en Francia*, Madrid, Acantilado.

Sarduy, Severo (1999). *La simulación. Obras Completas Tomo II* (Gustavo Guerrero - François Wahl, comps.), México, Fondo de Cultura Económica.

Videos

-Video de Carlos A. Aguilera y grupo Diáspora(s) "Retrato de A. Hooper y su esposa. Video-performance". Voz: Carlos A. Aguilera. Boca: Carmen Paula Bermúdez. Productor: Almelio Calderón. Realizado por Video Aquarius, 1994. 15 min.

-Video de Aldo "Maldito" Menéndez y Carlos A. Aguilera. "Mao". Voz: Carlos A. Aguilera. Video-poema. Corto realizado con animación y collage de imágenes de archivo, a partir del poema "Mao", de Carlos A. Aguilera. Animación y edición por Maldito Menéndez. CASTor jABAo productions, 2014. 4 min., 20 seg.

* **Irina Garbatzky** (Rosario, 1980). Doctora en Humanidades con mención en Letras (UNR). Es investigadora en CONICET en el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH, CONICET-UNR). Es Jefa de Trabajos Prácticos en Literatura Iberoamericana I, de la carrera de Letras (UNR). Es autora de *Los ochenta reciénvivos. Poesía y performance en el Río de la Plata* (2013) y compiladora de *Expansiones. Literatura en el campo del arte* (2013), con textos de artistas rosarinos actuales. Junto a Ana Porrúa, Ignacio Iriarte y Matías Moscardi coordina el sitio *Caja de resonancia* (www.cajaderesonancia.com) y la revista *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. Junto a Cristian Molina y Mariana Catalin coordina la editorial de libros electrónicos Fiesta E-diciones. Publicó capítulos de libro y artículos sobre el neobarroco, la vanguardia del 60, los problemas del archivo y de la performance en Latinoamérica desde finales de siglo XX.

