

Simula-Somateca y Palíndromos: La Anatomía ‘Cagatrófica’ de Hipotetistán en “Palindromagia” de Yoss

Pedro P. Porbén Álvarez
Bowling Green State University
USA

I. Introducción: El Vértigo de la “Metalógica”

En el complejo panorama de la literatura cubana de finales del siglo XX, mientras el canon oficial lidiaba con las estéticas del colapso del realismo-socialista, un grupo de creadores encontró en los espacios —a menudo de nicho, pero integrados en la estructura cultural del país— de la ficción especulativa el vehículo idóneo para procesar las fracturas del “Período Especial”, la severa crisis económica que afectó a la isla tras la disolución de la Unión Soviética y la caída del Muro de Berlín. A través de talleres literarios, fanzines y concursos oficiales, esto/as escritores utilizaron la fantasía y la ciencia ficción no como escape, sino como un laboratorio para la alegoría, la parodia y una crítica social mordaz.

José Miguel Sánchez Gómez (La Habana, 1969), mejor conocido por su seudónimo Yoss, se erige como una de las figuras centrales y más beligerantes de este movimiento, convirtiéndose en el escritor más prolífico de su generación. Pero este *devenir-Yoss* no fue ni es una tarea lineal ni está exenta de tropiezos. El propio Yoss ha definido su rol con una ironía mordaz y autoconsciente, describiendo la tarea del escritor en Cuba como ser “el grano en el culo de la sociedad, la voz incómoda”, y su estética como la de un “escrito profesional ‘cagatrófico’, malos textos catastróficos, pero a la Yoss” (Yoss, “Nuevas escrituras”). Su obra, informada por esta postura de provocador, se caracteriza por un estilo irreverente y una imaginación desbordante que dinamita las jerarquías culturales al poner en diálogo la tradición literaria con la iconografía de la cultura de masas.¹ El cuento “Palindromagia”, publicado originalmente en

¹En este sentido, Yoss no emerge de un vacío, sino que dialoga de forma visceral con tradiciones profundamente arraigadas en las letras cubanas y latinoamericanas. Su estética puede leerse como una radicalización del Neobarroco —ese movimiento de exceso, artificio y proliferación lingüística que definiera a figuras como Severo Sarduy o Lezama Lima—, pero despojado de toda solemnidad y arrastrado al fango de lo escatológico. Asimismo, sub-

la antología *Reino eterno* (1999) —compilada por el propio autor—, es quizás uno de los ejemplos más radicales y complejos de su proyecto estético. No es solo un cuento; es un artefacto cultural diseñado para desorientar, provocar y, en última instancia, diagnosticar las patologías del poder en un mundo que ha perdido sus referentes.

El título que encabeza este ensayo no es un mero rótulo, sino una primera incisión, una herramienta teórica en sí misma que busca capturar el espíritu del texto analizado. “La Anatomía ‘Cagastrófica’” es nuestro método: una disección que, honrando a Yoss, es a la vez rigurosa y deliberadamente irreverente. Esta estética, acuñada por el propio autor, es en sí misma una declaración de método. El neologismo fusiona ‘cagar’ —en su acepción de arruinar con irreverencia— y ‘catastrófico’, definiendo no un fracaso accidental, sino una estrategia consciente que asume la ruina, el desastre y lo excrementicio como materia prima. Es aquí donde lo grotesco se convierte en una herramienta epistemológica: una forma de conocimiento. La estética ‘cagastrófica’ rechaza un análisis limpio o distanciado; obliga al lector y al crítico a confrontar lo abyecto, lo que supura, lo que el poder y la academia a menudo prefieren ignorar. Al hacer esto, lo grotesco no solo describe, sino que *materializa* las abstracciones teóricas: la necropolítica deja de ser un concepto y se convierte en un corazón bombeando una “Mezcla” inmundicia; el control biopolítico se encarna en gusanos-policía coprofágicos. La narrativa ‘cagastrófica’ es, por tanto, una forma de conocimiento que supura desde la catástrofe misma.

A partir de esto elementos, este ensayo anatómico se enfoca en tres elementos interconectados. Primero, los **Palíndromos**, que no son solo un juego lingüístico, sino la arquitectura de un poder que atrapa la realidad en un bucle sin fin. Segundo, el neologismo **Simula-Somateca**, que fusiona el “simulacro” de Baudrillard con la “somateca” de Preciado para proponer que en Hipotetistán, el cuerpo mismo se ha convertido en el archivo viviente y la plataforma tecnológica donde se inscribe el poder. Finalmente, todo esto se despliega en **Hipotetistán**, un universo que funciona como una alegoría grotesca de las formas de control

vierte la herencia de lo Real Maravilloso; si la tradición de Carpentier naturalizaba lo milagroso, Yoss naturaliza lo monstruoso y lo abyecto, transformando la maravilla en una pesadilla necropolítica. Es desde esta encrucijada, este contrapunteo con sus propios fantasmas literarios, que surge la radicalidad de su proyecto.

contemporáneas.² Este ensayo, por tanto, no solo aplica un marco teórico a la obra, sino que argumenta que “Palindromagia” es, en sí mismo, un artefacto teórico: una máquina ‘cagastrófica’ que piensa y deconstruye el poder a través de sus propias operaciones narrativas.

En este ensayo se argumentará que, en “Palindromagia”, Yoss despliega un universo “metalógico” donde el lenguaje palindrómico actúa como la ley fundamental de un sistema necropolítico. Este sistema, materializado en la sustancia abyecta de “La Mezcla”, reduce los cuerpos a meros recursos biológicos y disuelve las identidades en un ciclo de simulacros hiper-reales. El cuento funciona, por tanto, como una alegoría grotesca de las formas de control contemporáneas y una exploración de las posibilidades —y los límites— de la resistencia a través de la subjetividad queer y posthumana. Para navegar este universo caótico, es útil trazar un mapa mínimo de su delirante argumento. La historia sigue la persecución cósmica del Parásito, una entidad multiforme, por parte de Mantisalfa, un cazador andrógino y letal. Su cacería los lleva a Hipotetistán, un planeta-prisión regido por la “metalógica”, donde las leyes son palíndromos contradictorios y la realidad misma es una construcción textual que emana del placer autoerótico de Ana, la Niña Lectora. En este mundo, los cuerpos son reciclados en una sustancia llamada “La Mezcla”, que a su vez alimenta el sistema. La trama, fragmentada y alucinatoria, sirve como escenario para explorar las formas extremas de poder y las estrategias de supervivencia de sus habitantes.

Para desentrañar este universo caótico, nuestro análisis seguirá un itinerario que desciende por las capas de la “metalógica” de Hipotetistán. El viaje comenzará decodificando la arquitectura misma del poder: el lenguaje, donde los palíndromos funcionan como sentencias virales y la metaficción atrapa la realidad en un bucle sin fin. Desde esta prisión lingüística,

²El neologismo “Hipotetistán” es un artefacto conceptual en sí mismo. Su etimología especulativa revela las capas de significado del universo de Yoss. Se puede descomponer en: **Hipo-**, prefijo de origen griego que significa “debajo de” o “inferior a”, pero que también evoca “hipótesis”. **-tetis-**, que puede ser una deformación lúdica de “tesis”, completando así la palabra “hipótesis”. Y **-tán**, sufijo de origen persa que significa “tierra de” o “lugar de” (como en Pakistán o Afganistán), connotando un espacio exótico, a menudo conflictivo o regido por lógicas ajenas. Por lo tanto, Hipotetistán puede leerse como la **“Tierra de la Hipótesis”**: un mundo que no es real, sino una premisa, una construcción textual y un simulacro. A su vez, es una “sub-tierra” o “tierra inferior”, un espacio ontológicamente subordinado, un planeta-prisión. Esta polisemia encapsula perfectamente la naturaleza de un mundo que es, a la vez, una fantasía teórica y un infierno necropolítico.

descenderemos al territorio del cuerpo, un campo de batalla donde la biopolítica de Foucault se retuerce hasta convertirse en la necropolítica de Mbembe. En este paisaje de control, las identidades fijas estallan, obligándonos a seguir las fugas de género (Butler) y las derivas post-humanas (Haraway), que serán analizadas a través de la tensión entre el Cuerpo sin Órganos de Deleuze y Guattari y la crítica de Žižek. El corazón de nuestro recorrido será “La Mezcla”, sustancia abyecta que analizaremos como un objeto teórico monstruoso, un simulacro (Baudrillard) que es a la vez *informe* (Bataille) e *hiperobjeto* (Morton). Este viaje concluirá con una reflexión sobre las ruinas de Hipotetistán, preguntándonos si su colapso es una advertencia o un espejo de nuestro propio presente hiperreal.

II. “SE BRUTAL O NO LA TURBES”: *El Lenguaje como Arquitectura del Poder*

En Hipotetistán, el lenguaje abandona su función comunicativa para convertirse en un dispositivo de poder puro, una jaula invisible cuyas barras están forjadas con la materia misma de las palabras. La primera ley que el lector encuentra no es un edicto ni un mandamiento, sino un palíndromo de catorce kilómetros de altura que oscila “como ebria en un espejismo”: “SE BRUTAL O NO LA TURBES” (Yoss, “Palindromagia” 116). Esta frase no prescribe una acción clara; su estructura reversible la convierte en una tautología de la violencia. La brutalidad y la no-perturbación se vuelven equivalentes, atrapando al sujeto en una doble negación donde cualquier acto o inacción es ya una transgresión. El poder no necesita ser coherente; le basta con ser inescapable. Aquí, el lenguaje no describe la realidad, la constituye como un sistema cerrado y autorreferencial.

Esta concepción del lenguaje como mecanismo de control resuena directamente con la dedicatoria del cuento: “A William Burroughs, por Expreso Nova” (116). La conexión no es casual. Burroughs postuló de manera célebre que “el lenguaje es un virus del espacio exterior” (Burroughs 48), una entidad parásita que infecta y programa la conciencia humana. Yoss lleva esta idea a su extremo lógico: el palíndromo es el virus perfecto. Su capacidad de replicarse idénticamente hacia adelante y hacia atrás lo convierte en un código genético de la opresión,

un bucle infinito que anula cualquier posibilidad de escape semántico. Las leyes de Hipotetistán son sentencias virales que se propagan por el tejido de la realidad: “SOMETAMOS O MATEMOS” (119) y “LÉPERS REPEL” (121) no son meros juegos de palabras, sino los algoritmos que ejecutan la violencia y la exclusión en la “metalógica” del sistema. Son órdenes que se cumplen por su propia enunciación, performativos en el sentido más aterrador del término.

Si el lenguaje es el software de esta distopía, su hardware es la metaficción. La realidad de Hipotetistán es explícitamente textual, generada por el acto de lectura de Ana, la Niña Lectora. Ella “está dejándose leer un libro piramidal y bastardo, una historia que no comienza en ninguna parte ni termina en parte ninguna” (116). Su lectura es un acto de creación solipsista y perverso; el cuento la describe “zambulléndose en las páginas del libro” (116) en un gesto que fusiona el impulso autoerótico con la génesis de un universo de horror. La realidad, por tanto, es concebida literalmente como una fantasía libidinal. Yoss rompe aún más la cuarta pared con las intrusiones del narrador, quien confiesa haber inventado elementos del escenario (“En Hipotetistán no hay cielo, pero yo lo he puesto porque amo secretamente al Parásito...”) y manipula los destinos de los personajes a su antojo (120).³A primera vista, este universo parece la realización pesadillesca de la máxima de Derridiana, “no hay nada fuera del texto”. Hipotetistán es un sistema cerrado de significantes, un bucle autorreferencial perfecto. Sin embargo, Yoss no se limita a ilustrar la deconstrucción; en un gesto ‘cagastrófico’, la subvierte desde dentro. Toma la premisa post-estructuralista y la infecta con una materialidad abyecta. El “texto” aquí no es una red etérea de trazas, sino un libro hecho de “piel de feto”; no se genera por un juego intelectual, sino por una pulsión corporal; y su referente último no es otro signo, sino la propia “Mezcla” de excrementos y fluidos. Yoss no refuta a Derrida: lo devora, lo digiere y

³La “cuarta pared” es un término proveniente del teatro que se refiere a la barrera imaginaria situada al frente del escenario, la cual separa al público del mundo ficticio de la obra. “Romper la cuarta pared” es una técnica meta-narrativa donde un personaje o el narrador demuestra ser consciente de la audiencia, dirigiéndose directamente a ella y quebrando así la ilusión de realidad. En “Palindromagia”, Yoss utiliza este recurso cuando el narrador confiesa sus decisiones creativas (“yo lo he puesto”) o sus sentimientos personales hacia los personajes (“amo secretamente al Parásito”), revelando la naturaleza construida del relato y convirtiendo al lector en cómplice de su juego.

lo vomita, demostrando que si no hay nada fuera del texto, es porque el texto mismo puede estar hecho de carne, semen, deseo y mierda.

Esta textualidad visceral es el producto de una polifonía de creadores —Ana, el propio Yoss—, pero su agente más complejo y contradictorio es, sin duda, el narrador. Él es mucho más que un simple demiurgo; es una pieza clave y profundamente inestable dentro de la propia “metalógica” que describe. Su rol es una contradicción andante que responde simultáneamente a las tres preguntas: ¿es carcelero, prisionero o virus? Es los tres a la vez. Actúa como carcelero al admitir su poder creativo: “Yo lo concebí de tal forma” (129), “yo le puse así” (123), y al ver el mundo como un juego solipsista donde “Adán y Alicia son mis triunfos, y Ana la Niña Lectora mi gran comodín” (134). En esta función, él es una fuente del poder que estructura el mundo. Sin embargo, también es un prisionero de su propia creación. Confiesa estar infectado por la misma lógica que impone (“creo que una dosis de Mezcla particularmente pura corriendo por mis venas me retrotrajo...”) y está sujeto a sus propias pasiones incontrolables, que se convierten en leyes narrativas: “amo secretamente al Parásito” (120), “Yo estuve enamorado de Mantisalfa” (121). Su encarcelamiento se vuelve literal al final, cuando Ana cierra el libro y él se siente “morir entre sus páginas” (138), atrapado por la voluntad de otro creador. Pero su función más fundamental es la de virus. En la revelación final, el narrador confiesa su verdadera naturaleza: “...el mecachis que soy y seré siempre” (138). El mecachis es una entidad que se reproduce parasitando y reescribiendo el código biológico de su huésped. El narrador-mecachis hace exactamente eso a nivel textual: parasita la narrativa, la infecta con sus traumas (“Mi gusano se llamaba Eva”), sus deseos y su propia subjetividad caótica, convirtiendo el cuento en un vector para su propia replicación. Él es el “paciente cero” de la metalógica, el virus original que se propaga a través del lenguaje y, en última instancia, busca infectar al lector. Su relación con Ana es de una rivalidad creativa; mientras ella genera el mundo con su placer, él lo contamina con su memoria y su esencia parasitaria. Su amor por el Parásito es el reconocimiento de un semejante: dos entidades de pura fluidez y contagio. El resultado de esta polifonía de voluntades es un campo de batalla textual donde se lucha por el control de la narrativa, disolviendo cualquier noción de una realidad objetiva.

La trampa se cierra en la última frase del cuento, que nos devuelve al principio en un bucle perfecto de Ouroboros: “...nadie me deje libre abriendo el libro que empieza con la historia de Ana la Niña Lectora está leyendo cómodamente...” (138). El cuento, como la serpiente, se muerde su propia cola. El libro, titulado “RECONOCER”, se reconoce a sí mismo y atrapa al lector en su ciclo. La única forma de entender Hipotetistán es leerlo, pero el acto de leerlo perpetúa su existencia. El final no ofrece una salida, sino que revela la naturaleza de la prisión: es una cárcel hecha de lenguaje, y la única puerta conduce de nuevo al interior de la celda. En este universo, la resistencia no puede venir de la acción dentro de las reglas del juego, porque el juego mismo está diseñado para que toda acción refuerce el sistema. La única posibilidad de fuga, como explorarán los personajes de Mantisalfa y el Parásito, reside en la transgresión de las categorías fundamentales que el propio lenguaje impone: las del cuerpo y la identidad.

III. El Cuerpo Necropolítico: Soberanía y Desecho en Hipotetistán

Si el lenguaje es la arquitectura de la prisión, el cuerpo es el territorio donde se ejecuta la sentencia. En Hipotetistán, el poder no se limita a reprimir, sino que se inscribe, se metaboliza y se recicla a través de la carne. La distopía de Yoss presenta un régimen que invoca directamente la “tecnología política del cuerpo” de Michel Foucault, una microfísica del poder que busca producir “cuerpos dóciles”, cuerpos que pueden ser “sometidos, utilizados, transformados y perfeccionados” (Foucault 140). Pero la visión de Yoss radicaliza a Foucault a través de una lente que hoy podemos leer con las herramientas de Paul B. Preciado. Si para Foucault el poder disciplinario se ejerce sobre el cuerpo molar, Preciado lleva el análisis al nivel molecular, proponiendo un “régimen farmacopornográfico” donde el control se gestiona a través de tecnologías bioquímicas.

Dentro de este régimen, el cuerpo deja de ser una entidad biológica fija para convertirse en una “**somateca**”: un archivo viviente, una plataforma tecnológica cuya información

(género, deseo, identidad) puede ser reescrita.⁴ Es en este punto donde la somateca de Preciado se fusiona con el simulacro de Baudrillard para dar forma a nuestra Simula-Somateca: el cuerpo no es solo un archivo viviente, sino un archivo de una *realidad simulada*, una plataforma tecnológica donde se inscribe no la verdad, sino la fantasía libidinal de Ana la Niña Lectora. El poder que ejerce esta reescritura es el **farmacopoder**, la capacidad de regular la vida a través de la intervención química (Preciado 134). Los cuerpos de Hipotetistán son somatecas en el sentido más literal: el poder no solo los disciplina, sino que los reescribe químicamente. Las “drogas tanathodélicas” y, sobre todo, “La Mezcla”, no son meros instrumentos de placer o castigo, sino el farmacopoder que constituye y desconstituye la subjetividad. El ejemplo más claro es el de los *mecachis*, escarabajos que “pican inoculando sus prelarvas en el torrente sanguíneo” masculino, secuestrando el sistema reproductivo para sus propios fines (Yoss, “Palindromagia” 117). El cuerpo del hombre deja de pertenecerle; se convierte en una incubadora, un vehículo para la perpetuación de una especie parásita que, a su vez, es un pilar del sistema. El poder aquí no prohíbe el deseo, sino que lo instrumentaliza: el infectado ve “monstruosamente aumentado su deseo sexual” (118), convirtiéndose en un agente inconsciente de su propia subyugación.

Esta gestión de la vida poblacional se extiende a las fuerzas del orden. Los gusanos procesionarios, la policía de Hipotetistán, no son una fuerza externa, sino el producto de una transformación biopolítica: son “también niños, convertidos en estas grandes larvas untuosas” (122). El Estado no recluta a sus agentes; los cultiva. La disidencia potencial (la juventud) es neutralizada y convertida en el aparato represivo. La imagen de estos gusanos asexuados, que se llaman “damas” entre sí y avanzan en una cinta sin fin, “la boca de uno adherida al ano del otro”, es una metáfora devastadora de la burocracia totalitaria: un organismo único, desindivi-

⁴Paul B. Preciado, filósofo y teórico trans español, desarrolla el concepto de “somateca” en obras fundamentales como *Testo Yonqui*. Partiendo de la biopolítica de Foucault, Preciado argumenta que el poder contemporáneo opera en un “régimen farmacopornográfico”. En este, la subjetividad ya no es solo disciplinada, sino producida y modulada a nivel molecular a través de tecnologías bioquímicas (hormonas, psicofármacos) y semiótico-técnicas (pornografía, medios de comunicación). El cuerpo, en este régimen, se convierte en una “somateca”: un archivo tecno-viviente cuya información —género, deseo, identidad— es susceptible de ser reescrita. Este concepto es crucial para entender los cuerpos en “Palindromagia”, que no son entidades naturales, sino plataformas biotecnológicas intervenidas y reprogramadas por el poder del sistema.

dualizado y coprofágico, conectado directamente a la mente del poder central a través de “un largo cabello rubio de Alicia, uniéndolos a su mente drogada como cordón umbilical” (122). El control es absoluto, biológico, visceral.

Sin embargo, el poder en Hipotetistán trasciende rápidamente la simple gestión de la vida (biopolítica) para adentrarse en el territorio de la administración de la muerte, un concepto que Achille Mbembe denominó **necropolítica**. Para Mbembe, las formas contemporáneas de poder son “insuficientes para dar cuenta de las formas de subyugación de la vida al poder de la muerte” (14). La soberanía, argumenta, reside en la capacidad de crear “mundos de la muerte”, formas de existencia social “en las que vastas poblaciones son sometidas a condiciones de vida que les confieren el estatus de muertos vivientes” (Mbembe 62). La violencia explícita y grotesca en “Palindromagia”, lejos de ser gratuita, es una estrategia estética deliberada para materializar esta teoría: Yoss nos obliga a confrontar la abstracción de la “muerte en vida” a través de imágenes viscerales que impiden cualquier distanciamiento intelectual. El castigo del “bombeo” es la materialización perfecta de esta idea. Las víctimas no son ejecutadas, sino condenadas a una muerte en vida: sus cuerpos son apresados en “La Mezcla” y sus corazones, “entubado con mangueras de cobre”, son “obligado a bombear hectolitros y más hectolitros de la misma mezcla que lo sujeta” (Yoss, “Palindromagia” 119). El sujeto no muere “porque la Mezcla alimenta sus células por ósmosis”, pero su existencia ha sido reducida a una única función mecánica y parasitaria. Su vida biológica es mantenida artificialmente solo para que pueda experimentar su muerte social y subjetiva de forma perpetua.

Hipotetistán en su totalidad es un *espacio de muerte*. La lepra endémica, que causa que “los trozos de carne que se caen del cuerpo continúen vivos por varios días, agitándose” (121), es una imagen poderosa de esta condición necropolítica: la vida persiste en fragmentos sin sentido, despojada de su totalidad e integridad. En este contexto, los rebeldes, las “Mariposas Azules”, no son una oposición política, sino el equivalente al *homo sacer* de Giorgio Agamben: una figura del derecho arcaico a quien “cualquiera puede dar muerte, pero que es a la vez insacrificable” (Agamben 104). Son *vida nuda*, vidas despojadas de todo derecho, que pueden ser eliminadas sin que ello constituya un homicidio. Sus cuerpos, como todo lo demás en Hipote-

tistán, están destinados a ser digeridos y reciclados por el sistema, a convertirse en más “Mezcla”. La ley que prohíbe el suicidio “bajo pena de muerte” (118) es la ironía máxima de este régimen, donde el poder no solo gestiona la vida y la muerte; las convierte en su principal materia prima.

IV. Identidades Fluidas: Performatividad, Devenir y el Cuerpo sin Órganos

De este paisaje de control total sobre la carne que supura Yoss, emergen dos figuras antitéticas que encarnan las únicas formas posibles de subjetividad: la fuga y la persecución. Son ellos, el Parásito y Mantisalfa, los verdaderos protagonistas de la “metalógica” de Yoss. Mantisalfa es el cazador, un “efebo mortífero” (121) de belleza andrógina y violencia estética. Su identidad es un palíndromo en sí misma: un ser de múltiples nombres y una furia constante, cuya única motivación parece ser la caza del otro. Representa una forma de poder y orden, aunque sea un orden violento y personal. En el polo opuesto se encuentra el Parásito, el “organismo perfecto que desbancó a Alien” (118) —guiño de Yoss a la película del mismo nombre. Su perfección no radica en la fuerza, sino en su absoluta falta de forma. Es pura fluidez, una entidad que sobrevive saltando de cuerpo en cuerpo, de identidad en identidad, sin adherirse a ninguna. Su esencia es la evasión. Juntos, forman una dualidad cósmica, un juego eterno del gato y el ratón que estructura la narrativa y simboliza la tensión fundamental entre el poder que busca fijar y la vida que busca escapar.

La figura de Mantisalfa, en particular, es el epicentro de la crisis de identidad de género. Descrito como un ser de quien “nadie sabe si es hombre, mujer o mecachis” (121), encarna a la perfección el concepto de **performatividad** de Judith Butler. Para Butler, el género no es una esencia interna, sino una “performance que se produce y se reproduce a través de un conjunto de actos” (Butler 278). Mantisalfa no *es* de un género; *hace* y *desbace* su identidad constantemente. Su poder reside en su multiplicidad de nombres y roles —Alfa Mantis, Mantisal Fa, Santi Malfas—, una fluidez que lo vuelve inasible para un sistema que necesita clasificar para controlar. Esta desestabilización se extiende a los arquetipos más fundamentales de la cultura occidental. El dúo de Adán y Eva es radicalmente subvertido: Adán es una “prostituta hom-

bruna” vestida de cuero rojo, mientras que Eva es el gusano-policía jefe, un ser asexuado y monstruoso (123). El palíndromo “ADAN NO CEDE CON EVA Y AVE NO CEDE CON NADA” (123) sella lingüísticamente esta implosión de los roles de género tradicionales, presentando un universo queer donde las narrativas fundacionales han sido despojadas de su poder normativo.

Esta disolución de la identidad ataca la frontera misma entre lo humano y lo no-humano, abriendo paso a lo posthumano y al pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Para ellos, la identidad no es un estado, sino un proceso de **“devenir”**: devenir-animal, devenir-mujer, devenir-imperceptible. El Parásito de Yoss es la encarnación literal de este concepto. Su existencia es un salto constante entre cuerpos y especies —de niño corrupto a oso polar, y finalmente a una “anémona de ojos”—, una demostración de que la identidad puede ser un vehículo temporal en lugar de un destino fijo (137). El Parásito es un **Cuerpo sin Órganos (CsO)**, un concepto central en *Mil Mesetas*. El CsO no es un cuerpo sin órganos anatómicos, sino un cuerpo “sin la organización de los órganos”, un cuerpo desestratificado que se resiste a ser codificado y definido por el poder (Deleuze y Guattari 158). El Parásito, al no tener forma propia y al parasitar otras, se convierte en un CsO puro, una superficie de intensidad y flujo que escapa a la captura. Su estrategia de supervivencia no es la resistencia, sino la fuga ontológica, un devenir-otro constante que lo vuelve inidentificable y, por tanto, ingobernable.

Sin embargo, esta lectura deleuziana, aunque seductora, encuentra un contrapunto crítico y necesario en la obra de Slavoj Žižek. En *Órganos sin cuerpo*, Žižek argumenta que el ideal de un CsO liso y liberado es una fantasía. En la realidad, el intento de desorganizar el cuerpo no conduce a una superficie de flujos puros, sino a su opuesto: el horror de un **“órgano sin cuerpo”**, una proliferación cancerosa y sin sentido que sobrevive a su organismo. Žižek advierte contra la “fascinación por el espectáculo del órgano pulsante, no domesticado, ‘muerto en vida’, que sobrevive a la desintegración del cuerpo” (Žižek 15). El universo de Yoss parece ser el escenario perfecto para esta pesadilla žižekiana. Los gusanos procesionarios son la encarnación de esta idea: no son un CsO liso, sino un cuerpo *de* órganos sin cuerpo, una cadena monstruosa y coprofágica de partes que han perdido su organismo. De manera similar,

los trozos de carne leprosa que se agitan independientemente (Yoss, “Palindromagia” 121) son la imagen literal de este horror.

Yoss, en su genialidad ‘cagastrófica’, se niega a resolver esta tensión. No nos ofrece una síntesis hegeliana donde la fuga del Parásito y el horror de los gusanos se reconcilien en una verdad superior. En su lugar, nos deja suspendidos permanentemente en la contradicción. Hipotetistán es el campo de batalla donde la promesa deleuziana y la pesadilla žižekiana coexisten en una dialéctica supurante y sin fin. El Parásito, con su devenir constante, representa la línea de fuga, la posibilidad de escapar a la codificación. Los gusanos y los cuerpos leprosos son la contraparte, la prueba de que en un sistema necropolítico, la desorganización puede ser una forma de control aún más profunda, una desintegración que no libera, sino que multiplica el sufrimiento. El cuento no resuelve cuál de las dos visiones es la “correcta”; más bien, sugiere que la condición pusmoderna es precisamente habitar esta fractura, este espacio donde la posibilidad de la fuga liberadora es inseparable del riesgo constante del horror desmembrado. La verdadera “metalógica” de Hipotetistán es la de esta coexistencia imposible, la de un universo que contiene simultáneamente la promesa del devenir y la certeza de la descomposición.

Así, Yoss no solo presenta la fuga deleuziana del Parásito, sino que la contrapone con la realidad žižekiana de la fragmentación, sugiriendo que en un sistema necropolítico, el intento de devenir-otro puede conducir no a la liberación, sino a una nueva forma de horror desmembrado.

V. La Realidad como Simulacro Grotesco: “La Mezcla” como Objeto Teórico Central

La estructura misma de Hipotetistán desafía cualquier lógica jerárquica o arborescente. Es un sistema no-lineal, un laberinto donde “cualquier camino llevará a ninguna parte excepto a todas las que uno elija” (Yoss, “Palindromagia” 117). Esta descripción evoca directamente el concepto de **rizoma** de Deleuze y Guattari. A diferencia de un árbol con su raíz y su estructura jerárquica, un rizoma es un sistema “acentrado, no jerárquico y no significativo”, definido únicamente por “una circulación de estados” (Deleuze y Guattari 20). Hipotetistán es un rizoma: no tiene centro ni periferia, solo conexiones caóticas y líneas de fuga que se pliegan

sobre sí mismas. La ciudad es, simultáneamente, “sólo un sueño de Alicia”, “el interior de las vísceras de la misma Alicia” y “el cascarón vacío que dejó un mecachis gigante” (135).

Aquí, la alusión a Lewis Carroll es innegable, pero Yoss la retuerce con una perversidad ‘cagatrófica’: este no es un viaje a través del espejo hacia un país de las maravillas lógicas, sino un descenso visceral. La madriguera del conejo ha sido reemplazada por el tracto digestivo de la dictadora; la aventura no es un juego intelectual, sino una inmersión en sus vísceras y su libido, donde la realidad misma es una secreción de su poder. El viaje no es a la fantasía, es a la carne. Estas realidades no se excluyen, sino que coexisten en una red de conexiones impredecibles, una perfecta manifestación de la lógica rizomática. Yoss no está citando a Carroll, lo está *canibalizando*. La subversión es total.

En el corazón de este vórtice de simulación se encuentra “La Mezcla”, la sustancia que es, a la vez, el alimento, el castigo y la sangre del sistema. “La Mezcla” es un objeto teórico monstruoso que puede ser analizado desde múltiples ángulos críticos. Desde la perspectiva de Georges Bataille, es la encarnación de **lo informe** (*l’informe*), aquello que “no tiene derechos en ningún sentido y se deja aplastar por todas partes como una araña o una lombriz” (Bataille 31). Compuesta de “excrementos, cera de abejas, semen y pasta básica de droga tanathodélica” (Yoss, “Palindromagia” 119), es la materia abyecta por excelencia, una sustancia que disuelve todas las formas y categorías. Sin embargo, Yoss pervierte el potencial subversivo que Bataille veía en lo informe. En Hipotetistán, el caos no libera; es administrado. “La Mezcla” no destruye el sistema; es el lubricante que lo mantiene en funcionamiento, un *informe* capturado y burocratizado.

Esta sustancia también puede ser entendida como un **hiperobjeto** en los términos de Timothy Morton. Un hiperobjeto es una entidad tan masivamente distribuida en el tiempo y el espacio que trasciende la percepción humana localizada. Los hiperobjetos son “viscosos”, se adhieren a todo lo que tocan, y “no-locales”, de modo que nunca podemos verlos en su totalidad (Morton 1). “La Mezcla” posee estas cualidades: impregna cada aspecto de la vida en Hipotetistán, desde la alimentación forzada hasta los rituales religiosos, y su origen y extensión total son incognoscibles. Su declaración de ser “químicamente pura, siempre” (Yoss, “Palin-

dromagia” 119) le confiere una temporalidad extraña, similar a la del plutonio o los microplásticos, hiperobjetos de nuestro propio mundo.

Finalmente, “La Mezcla” es el motor del **simulacro baudrillardiano**. Es la máquina de reciclaje definitiva, el agente que convierte todo —desechos biológicos, cuerpos de rebeldes, drogas, tiempo— en una única sustancia indiferenciada.⁵ Al declarar que “cualquier cosa que se le eche no dejará de hacerla más Mezcla aún” (119), Yoss la presenta como el equivalente material de la lógica del capital en su fase más abstracta: la capacidad de convertir todo valor de uso en valor de cambio, todo lo concreto en una abstracción líquida. Es el simulacro hecho fluido, un océano de significantes disueltos que alimenta un sistema cuyo único propósito es su propia y perpetua circulación. En Hipotetistán, no se consume para vivir; se vive para ser consumido por “La Mezcla”.

Pero quizás la función más radical de “La Mezcla” trasciende su materialidad para convertirse en un medio activo, una especie de conciencia líquida que no solo compone, sino que comunica y controla. El narrador nos da la clave al revelarla como “el hígado hipertrofiado de algo que una vez llamé Alicia” (129), la dictadora ausente. Si la mente de Alicia controla a sus gusanos-policía a través de un cabello que funciona como “hilo telegráfico”, es “La Mezcla” la que fluye por ese conducto “por capilaridad” (122). No es, por tanto, una sustancia inerte; es el plasma del sistema, el medio de comunicación visceral que transmite la ideología y las órdenes del poder. Al alimentar por ósmosis a los condenados al “bombeo” e incorporar sus desechos, “La Mezcla” no solo los mantiene en un estado de muerte en vida, sino que los integra metabólicamente al sistema, convirtiéndolos en nodos pasivos de esta red biológica. Así, “La Mezcla” se revela como la manifestación más extrema de la biopolítica pusmoderna: una sopa primordial y abyecta que es, simultáneamente, alimento, prisión, simulacro y, en

⁵ El uso del término “máquina” en este ensayo se alimenta del concepto de “máquina abstracta” desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari. Para ellos, una máquina no es necesariamente un aparato mecánico o tecnológico, sino un sistema funcional, un “agenciamiento” que produce, conecta y corta flujos (de deseo, de capital, de lenguaje, etc.). La “máquina de reciclaje” de La Mezcla, por tanto, no debe entenderse como un dispositivo literal, sino como un proceso abstracto que opera sobre la realidad, transformando todos los elementos en una única sustancia. Esta concepción de la máquina como un sistema productivo y no representacional es fundamental para el análisis deleuziano.

última instancia, el propio lenguaje del poder, un lenguaje que no se lee, sino que se absorbe, se metaboliza y se padece.

VI. Conclusión: El/La Lector/a Infectado/a

La anatomía ‘cagatrófica’ de Hipotetistán ha revelado un sistema totalitario perfecto, no por su orden, sino por su capacidad de metabolizar el caos. Hemos visto cómo los “palíndromos” lingüísticos Yossianos construyen una prisión autorreferencial. Dentro de ella, el poder necropolítico transforma los cuerpos en Simula-Somatecas: archivos vivientes de un control farmacológico que los reduce a materia prima para ser reciclada en “La Mezcla”. Ante esta violencia total, la identidad se disuelve, forzando a los sujetos a una fuga posthumana que oscila entre el Cuerpo sin Órganos deleuziano y el horror del órgano sin cuerpo žižekiano. “Palindromagia” es, en esencia, la crónica de una disolución.

El desenlace del cuento, sin embargo, niega cualquier catarsis liberadora. La confrontación final entre Mantisalfa y el Parásito no culmina en una victoria, sino en una transformación mutua y una huida hacia otro plano de existencia. El narrador los despide “hacia otro mundo que fueran inventando para jugar al gato y al ratón” (Yoss, “Palindromagia” 137). La resistencia, entonces, no consiste en destruir el sistema, sino en abandonarlo, en transmutar a un estado ontológico donde las reglas del viejo juego ya no aplican. Es una fuga, no una revolución. Esta salida lateral, sin embargo, está reservada para entidades ya fluidas, posthumanas. Para el resto, para quienes están atrapados en el ciclo, el final es mucho más siniestro.

La verdadera conclusión, desde mi punto de vista, la que sella la puerta de la prisión, recae sobre Ana, la Niña Lectora, la creadora del universo textual. Tras cerrar el libro, “se puso en pie y no tenía pies, sino las patas punzantes y articuladas de mi niño secreto y prohibido, el mecachis” (138). La creadora ha sido infectada por su propia creación. El observador no es inmune al sistema que contempla; es, de hecho, su primer y último producto. Este giro final implica directamente al lector del ensayo: al leer “Palindromagia”, al consumir su “metalógica” y su violencia, también nosotros nos volvemos cómplices y, potencialmente, víctimas de su virus.

Es lícito que un/a lector/a, y tal cómo me ha sucedido en varios seminarios a nivel graduado que impartido, se pregunte por la pertinencia de dedicar un análisis tan detallado a un cuento que, publicado hace más de veinticinco años, sigue siendo una de las piezas más impenetrables y menos exploradas de la obra de Yoss. Su dificultad es innegable: su dependencia radical de los palíndromos lo vuelve casi intraducible; sus neologismos y su lenguaje abstracto exigen un lector cómplice; y sus imágenes, a menudo horripilantes, desafían cualquier lectura pasiva. Sin embargo, es precisamente en esta aparente impenetrabilidad donde reside su valor como artefacto cultural y teórico. “Palindromagia” no es una obra difícil por capricho, sino por necesidad. Es un experimento de vanguardia, una destilación pura y sin concesiones de la estética ‘cagastrófica’ que no busca describir un universo, sino invocarlo. Al forzar los límites del lenguaje y de lo representable, el cuento se convierte en una joya inexplorada que nos obliga a afinar nuestras herramientas críticas y a reconocer que, a veces, las verdades más profundas sobre el poder y la realidad solo pueden ser articuladas desde lo grotesco, lo abstracto y lo deliberadamente horripilante.

Dicho esto, la clave última para entender tanto el cuento como este ensayo nos la dio el propio Yoss en un detalle crucial: el título del libro-mundo que lee Ana es “RECONOCER”. Este título no es solo un nombre, es una instrucción. El objetivo del artefacto no es solo ser leído, sino ser *reconocido*. Nos invita a identificar los mecanismos, a trazar las conexiones, a ver la maquinaria del poder que opera bajo la superficie del caos. En este sentido, todo este ensayo no ha sido otra cosa que una respuesta a ese imperativo: un intento sistemático por “RECONOCER” la anatomía del Hipotetistán Yossiano. Al hacerlo, no solo analizamos una obra, sino que participamos en el juego que Yoss nos propone, convirtiendo la crítica en un acto de reconocimiento. Insisto en que el objetivo de “Palindromagia” no es solo experimentar el horror, sino *reconocer* la maquinaria que lo produce. Pero quizás la ‘vuelta de tuerca’ final sería reconocer que “Palindromagia” no es solo un objeto de análisis, sino un *método* de análisis en sí mismo. Es una máquina teórica que utiliza lo grotesco para pensar, que despliega la violencia escatológica no para shockear, sino para materializar las abstracciones del poder. En su estética ‘cagastrófica’, Yoss no solo describe un mundo necropolítico y de simulacro; lo

construye ante nuestros ojos y nos obliga a habitarlo. Este ensayo, por tanto, ha sido solo una puerta de entrada, una invitación a leer a Yoss y a la ficción especulativa cubana no solo como un corpus de historias, sino como un arsenal de herramientas teóricas para desensamblar nuestra propia y extraña realidad.

© Pedro P. Porbén Álvarez

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos, 2003.
- Bataille, Georges. "Formless." *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, editado por Allan Stoekl, traducido por Allan Stoekl, con Carl R. Lovitt y Donald M. Leslie, Jr., University of Minnesota Press, 1985, p. 31.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. 10ª ed., Editorial Kairós, 2005.
- Burroughs, William S. *The Ticket That Exploded*. Grove Press, 1967.
- Butler, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Ediciones Paidós, 2007.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi, University of Minnesota Press, 1987.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores, 2002.
- Haraway, Donna. "Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX". *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinvención de la naturaleza*, Ediciones Cátedra, 1995, pp. 251-312.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica*. Editorial Melusina, 2011.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press, 2013.
- Preciado, Paul B. *Testo Yonqui*. Espasa, 2008.
- . "Nuevas escrituras / New works of two Latin American novelists: Camilo Pino and Yoss". Miami Book Fair, 19 Nov. 2016, Miami Dade College, Miami. Conferencia.
- . "Palindromagia". *Reino eterno: cuentos de fantasía y ciencia ficción*, compilado por Yoss, Editorial Letras Cubanas, 1999, pp. 115-39.
- . "Reino eterno". Prefacio. *Reino eterno: cuentos de fantasía y ciencia ficción*, Editorial Letras Cubanas, 1999, pp. 5-11.
- Žižek, Slavoj. *Órganos sin cuerpo: Sobre Deleuze y sus consecuencias*. Pre-Textos, 2006.