

VARIA

La violencia en *Teoría del alma china*

Victor Hugo Martínez Bravo

Víctor Hugo Martínez Bravo es Licenciado en Literatura y magister en Teoría y crítica literaria Latinoamericana por la UDLAP. Premio de Ensayo *Punto de Partida* UNAM 2013. Obtuvo el Master en Estudios Comparativos de Literatura, Arte y Pensamiento en la Universitat Pompeu Fabra y cursa el doctorado en Humanidades en la misma institución. Colabora para la revista *Crítica* de la Universidad Autónoma de Puebla y es autor de *Su majestad pone la música* (La Cleta Cartonera, 2015).

Contacto:
victorhugomtzbr@hotmail.com

PALABRAS-CLAVE

Teoría del Alma china, violencia, poética, poder, disciplinas

RESUMEN

El propósito de este artículo es analizar la función que desempeña la violencia (*violencia individual, violencia sistémica*) en *Teoría del alma china*, un texto híbrido que se inserta en una tradición narrativa específica (cinematográfica, cuentística, novelística) y que responde a ella con una poética ambivalente: por un lado, una violencia politizada, contra el sistema, y por otro, una violencia “estetizada”. Se intentará pues, definir la poética de la violencia que vertebra *Teoría del alma china*.

KEYWORDS

Teoría del alma china, violence, poetics, power, disciplines

ABSTRACT

The present paper aims to analyze the role violence plays (*individual violence, systemic violence*) in *Teoría del alma china*, a hybrid text that inserts into a specific narrative tradition (cinema, short-stories, novels) with an ambivalent poetics: on the one hand, a politicized violence, against the system; on the other hand, an “aestheticized” violence. Thus, the aim is to define the poetics of violence that structures *Teoría del alma china*.

Teoría del alma china es un texto dividido en cuatro apartados (“Teoría del alma china (I)”, “Matadero”, “El gran corazón de Occidente” y “Teoría del alma china (II)”) que podrían leerse de manera independiente (como cuentos, relatos de viajes, tratados o ensayos), pero que, a la vez, mantienen una lógica y un orden formal dentro del libro; que funcionan como piezas de un sistema textual: el primero y el cuarto apartado (“Teoría del alma china (I)” y “Teoría del alma china (II)”) están contruidos de manera muy similar y enmarcan al segundo y tercer apartados (“Matadero” y “El gran corazón de Occidente”) a partir de elementos narrativos y retóricos específicos: en los relatos que sirven de marco, la voz narrativa se dedica, gran parte del tiempo, por un lado, a describir los espacios, los lugares “turísticos”, las atracciones y algunos personajes “interesantes” de China, y por otro lado, a narrar (echando mano de elementos ensayísticos) no una “historia” sino una “experiencia de viaje”. Por el contrario, los dos textos centrales (enmarcados) son modelos narrativos que se asemejan a los del género cuentístico y que, a diferencia de los apartados que enmarcan, no guardan ninguna relación entre sí: En “Teoría del alma china (I)” y “Teoría del alma china (II)” se narra la experiencia turística de dos académicos a través de China (acompañados por el chofer Gran Mongol): sus observaciones, juicios sobre la gente, el sistema político y algunas anécdotas personales sobre la censura y la violencia del Estado. En “Matadero”, en cambio, la voz narrativa -que parece ser la misma de los “relatos-marco”- relata la investigación que realizan los académicos sobre un escritor “de la resistencia” y los motivos y sucesos que produjeron el posterior desengaño de los primeros, su decepción e incluso el acoso

por parte del Estado. Hay que enfatizar que estos tres relatos (“Teoría... (I)”, “Teoría... (II)” y “Matadero”) están interrelacionados en cuanto a voz narrativa, personajes y temática. En ellos parece trazarse una misma historia que comienza en “Teoría... (I)”, se detiene en “Matadero” y termina en “Teoría... (II)”. En “El gran corazón de Occidente”, a diferencia de los relatos anteriores, la voz narrativa cuenta el proceso de filmación de una película violenta sobre enanos y centra su atención en la descripción detallada de algunos personajes que intervienen en dicho proceso (“el Alemán”, los actores enanos, el coronel Lung) y mantienen una relación estrecha con la violencia (Saurau, Kraus). Finalmente, la relación entre todos los apartados podría trazarse con la ayuda de un mapa incluido en la última página del libro. En dicho mapa aparecen doce ciudades, pueblos o comarcas -todas inventadas, salvo Beijing- que los narradores van mencionando a lo largo del libro (en los cuatro cuentos); la ruta que se sigue es la siguiente:

- 1) “Teoría del alma china (I)”: Beijing, Shexuon, Huangcheihuan, Jiayum, Zhuixin, Luanpong, Zhinku, Befendong, Huangcheihuan, Shi, Beijing.
- 2) “Matadero”: Beijing.
- 3) “El gran corazón de occidente”: Shuking, Jiayúm.
- 4) “Teoría del alma china (II)”: la colonia japonesa, Beijing.

Al principio de este apartado mencionamos que los textos pueden leerse de manera independiente, pero que también pertenecen a un sistema. Lo

primero podría sustentarse mencionando que existe una estructura formal que valida su autonomía textual; por ejemplo, que tanto en los inicios como en los finales de los textos se simule que alguna anécdota realmente comienza y que existe una consumación del asunto narrado; o que a lo largo de la lectura se tenga la sensación de que no hay una dependencia de las narraciones a otros cuerpos textuales que ayuden a darle significado a lo narrado. Lo segundo podría apoyarse con la inclusión del mapa y la ruta anteriormente mencionados: una posible estrategia del autor para demostrar que aquello que da coherencia, que relaciona a los cuatro textos es su pertenencia a un tipo de literatura: la literatura de viajes (¿el libro de viajes, el manual de viajero, la guía turística?) o en todo caso, que los cuatro textos son parte de un sistema porque todos conciben la literatura como un gran viaje.

A partir de esta breve descripción de los textos del libro -ya sean vistos como narraciones autónomas o como piezas dentro de un conjunto- podremos adentrarnos, en los apartados siguientes, en el análisis de los elementos de *Teoría del alma china* vinculados a la violencia.

LA TRADICIÓN DE LA VIOLENCIA EN *TEORÍA DEL ALMA CHINA*

Desde el año 2005 Carlos A. Aguilera radica y escribe en países germano-parlantes (Austria y Alemania). En primer lugar, debido a presiones políticas por parte del gobierno cubano (a causa de algunos textos críticos publicados en la revista *Diáspora (s)*) que lo obligaron al exilio. En segundo lugar, porque

Aguilera parece sentirse heredero de una tradición literaria que, por un lado, le otorga un valor central a la mordacidad, la crítica al poder y la violencia, y por otro, muestra un desprecio por el reduccionismo que frecuentemente conlleva el concepto “literatura nacional”¹ e incluso asco por la noción de “patria”. Esa tradición literaria, experta en el insulto, la agresión y la aversión por el poder cifrado en la “patria” - la que Aguilera refiere en numerosas ocasiones- es parte fundamental en la historia de la literatura austriaca, o como diría W.G. Sebald:

Las obras de Hofmannsthal, Karl Kraus y Franz Kafka son las instancias en que se puede comprobar un semi-reflexivo sentimiento de asco ante el derrumbamiento del poder [...] todo ello muestra hasta qué punto la sensibilidad artística, a principios del siglo XX, consideraba soberanía y suciedad como circunstancias complementarias (73).

¹ En una entrevista, Idalia Morejón Arnaiz le pregunta a Aguilera si “Existe en la literatura de viajes, y en su exotismo, un universalismo clásico que coloca la nacionalidad bajo el signo de la contingencia y el azar. ¿Esto es un paliativo para el exilio?” A lo que Aguilera responde:

Esto es sobre todo un paliativo para el escritor, que a partir de nociones como viaje, otro, fronteras, etc..., puede salir con cierta ironía de la literatura-nación, del redil donde ha crecido y donde el estado, las instituciones, la tradición y la mayoría de los escritores lo enmarcan. Es decir, una literatura que juega con lo “exótico” como dispositivo literario y conceptual, tiene más posibilidades (creo) de desmarcarse de ese gavetero costumbrista donde muchas veces sin querer nos encerramos, que aquella que asume a priori lo nacional como objeto de identificación/verdad.

Más adelante dice:

El caso Severo Sarduy es bastante elocuente: una escritura postnacional, que ya no se adapta a la ortopedia isla o a la manera en que se estructura literatura en el “infiernito”, y sin embargo, su reclamo constante a ser considerado dentro del tirayjala nacional, dentro de la superposición de culturas que él veía dentro de Cuba me han dejado muchas veces perplejo. Es que es imposible pensarse dentro de algo más grande y abstracto que lo que conocemos como literatura cubana?

Me gustaría pensar que sí.

Véase “Teoría del alma china: entrevista con Carlos A. Aguilera. En línea: www.eforyatocha.com/2008/04/teora-del-alma-china-entrevista-con.html

Teoría del alma china podría leerse como un tratado sobre la patria, pero también en ella, la patria se presenta “soberana y sucia”, opresiva y violenta. Si hay algo que atraviesa todo el libro es la *violencia sistémica*, representada por la maquinaria estatal china que en ocasiones da lugar a una *violencia individual*, encarnada en algunos “individuos perversos”, “dañados” o que podrían ser considerados por la neurología, la psiquiatría o la biología como inherentemente violentos.

Teoría del alma china hace guiños a la tradición de la violencia en la literatura austriaca, en especial a “La colonia penitenciaria” de Kafka. En el relato de Kafka, un investigador (explorador) occidental es invitado por el comandante de la colonia para presenciar la ejecución de un prisionero que ha cometido un acto de “desobediencia y agravio” (Kafka, 131) contra su jefe inmediato. El encargado de la ejecución es un oficial que, a diferencia del comandante, está convencido de que el método empleado para dicha ejecución es el óptimo: la utilización de una máquina que, mediante agujas largas, escribe en el cuerpo del castigado el crimen por el cual merece morir. La tortura dura doce horas, en las que las agujas van penetrando poco a poco el cuerpo del condenado hasta atravesarlo por completo. El comandante en curso, quien desapruueba tanto la máquina como el método de ejecución que el oficial admira, desea una tercera opinión (la del explorador) para poder decidir sobre la prohibición de la máquina y del método. El oficial explica con orgullo y regodeo el funcionamiento de la máquina, intentando persuadir al explorador de la maravilla del mecanismo y esperando su voto a favor, que determinará el futuro de la máquina. Al explorador, contrario

a las expectativas del oficial, le repugna todo aquello, y aunque intenta disimularlo, finalmente le declara abiertamente ser enemigo de aquel procedimiento. El oficial, decepcionado por la desaprobación tanto del nuevo comandante como del explorador (y de casi toda la colonia), decide liberar al prisionero y colocarse él mismo bajo la acción de la máquina, demostrando con dicho gesto que imparte la justicia con imparcialidad. Finalmente, durante la tortura, la máquina falla y se destruye, asesinando de manera inmediata al oficial y quedando aquella como un objeto inservible.

El narrador en los apartados “Teoría del alma china (I)” y “Teoría del alma china (II)” es un académico², quien (junto a su esposa carente de voz)³ llega a China para conocer cómo funciona desde adentro “la colonia” (como el explorador de Kafka), en donde “todos los presos son políticos” (Aguilera, 97) y donde los escritores parecen ser los principales objetivos del régimen:

Así, en casa de Zhimou, algunos escritores pidieron disculpas por marcharse

2 Si bien en estos apartados no se hace mención a la ocupación del narrador, en “Matadero” (si acordamos que el narrador de “Matadero” es el mismo de “Teoría del alma China” (I) y (II)) revela su profesión: “Nosotros charlamos de nuestra universidad y de cómo algunos departamentos estaban intentando crear un fondo para ayudar al escritor... con nuestra investigación vamos a demostrar que el escritor puede ser considerado la resistencia más prestigiosa a China en los últimos cincuenta años” (43).

3 Además, más adelante, así como en una nota al pie de página (nota número 4), se agradece a la Universidad de Princeton, Estados Unidos, por el permiso de reproducción del *Informe* (45). También en una nota al pie se define “académicamente” el término *inxj*, echando mano del *Dictionary of political terms* (49).

En una nota al pie de página, el narrador dice: “Por cuestiones de mala-ideación-del-relato, Maki, habla poco o habla nunca en Teoría del alma china. No supe cómo escriturarla, ni cómo elaborar situaciones donde apareciera ella ante los demás.” (15) La única ocasión en que nos refiere el autor sobre ella es cuando “Maki comentó que había visto en la república “paisajes con más *ib...*” (116).

tan rápido y explicaron que las personas sorprendidas en la calle después de hora y toque son encarceladas por contravenir disposiciones oficiales de la república. Zhimou relató cómo los escritores se vigilan entre ellos, y para reunirse con occidentales, deben pedir “consejo” a la institución central. Si alguno desafía esta regla, lo más posible es que desaparezca en un pueblito de provincia (34).

La figura de dicho narrador (académico vigilado también por el régimen) en *Teoría del alma china* es equiparable a la del explorador de Kafka, no sólo por su perspectiva de visitante, sino por su condición de “occidental” que observará y valorará la violencia cometida en el territorio. Tanto en Kafka como en Aguilera, el occidental aparece como el “mesías”, portador de las buenas ideas y la civilización. En “La colonia penitenciaria”, el oficial le explica al explorador:

Usted está influido por las concepciones europeas. Quizá sea usted un decidido adversario de la pena de muerte en general, y especialmente de una forma de ejecución maquinística [...]. Usted dirá más o menos esto: “En mi país los procedimientos judiciales son de otra manera”, o “en mi país el acusado es interrogado antes de la sentencia”, o “en nuestro país se hace conocer la sentencia al condenado”, o “en nuestro país hay otras penas que no son la de muerte”, o “en mi país se usó la tortura sólo en la Edad Media “[...] Ya lo veo al buen comandante, cómo inmediatamente hace a un lado la silla y sale presuroso al balcón; veo sus damas, cómo se precipitan tras de él; oigo su voz -las damas lo llaman con voz de trueno-; bueno, y entonces habla él: Un gran investigador de Occidente, enviado para examinar los procedimientos judiciales en todos los países, acaba de decir que nuestro

procedimiento a la antigua es inhumano (Kafka, 148-149).

El imaginario del occidente “civilizado”, democrático, aparece también en Aguilera como elemento que, en contraposición al totalitarismo o territorio “salvaje” oriental, funciona para lograr la parodia sobre lo absurdo de la maquinaria estatal. *Teoría del alma china* representa en parte aquella tensión entre lo oriental y lo occidental, ya sea para criticar la violencia de los regímenes totalitarios o para parodiar la mirada occidental -en este caso ejemplificada con la mirada exótica y superficial (casi turística) que se tiene de China⁴ (los fumaderos de opio, las figurillas de Budha comercializables, la naturaleza mística de “lo chino”, los espectáculos de contorsionistas, etcétera).

Las semejanzas de *Teoría del alma china* con “La colonia penitenciaria” no terminan ahí: primero, la figura del oficial en el cuento de Kafka es equiparable a la del presidente de la Bolsa que describe el narrador de “Matadero”. Ambos personajes parecen estar convencidos de que la violencia generada a partir de la obediencia ciega y el sacrificio por la patria se justifica por responder a acciones justas⁵ y prudentes: si para el oficial, es indispensable resistir los uniformes (que son demasiado pesados para los hombros) porque “significan la patria” (Kafka, 132), para el presidente de la Bolsa, un hombre

4 Cuenta el narrador en “Teoría del alma china (I)”: “En China, al contrario de Occidente, las Cajas de repetición (*huanxhipó*) son pequeñas. Sólo cuatro o cinco mesas y un televisor grande. El que canta se coloca en medio y es aplaudido cuando finaliza. Nadie que no sea occidental ríe” (16).

5 En “El gran corazón de Occidente”, un método brutal de tortura aparece incluso como metáfora del justo balance de los actos humanos: “Este proceso gustaba mucho a la antigua dirigencia del asilo. Explicaron que veían en ello una metáfora del “verdadero camino”, y la describían -señalaron un pie de foto- como la porción exacta entre *acción* serenidad que debe acompañar todo acto del ser humano” (73).

que se atreva a burlar la censura “que nuestra protección impone a ciertos temas...sólo puede estar fuera de su centro”(Aguilera, 49). Segundo, en ambos relatos existe una relación con respecto a la representación territorial y la descripción del espacio en el que se desarrollan las narraciones. En la última parte de “La colonia penitenciaria”, se describe un pueblo ruinoso donde “había un recinto algo más bajo que el suelo, de tipo cavernoso, con las paredes y el techo ahumado[...] la cantina se diferenciaba poco de las otras casas de la colonia que estaban bastante deterioradas[...]” (Kafka, 159). En dicho espacio opresivo, habitan trabajadores portuarios con “sus camisas desgarradas; eran gente pobre, humilde” (*Íbid*, 160) quienes, a pesar de las condiciones de la colonia, parecen no tener ninguna intención de abandonarla. Por el contrario, tanto el condenado -que fue liberado por el oficial asesinado por la máquina- como el soldado que presencié la muerte del oficial, parecen haberse “contagiado” de esa libertad que le atribuyen al explorador occidental e intentan abandonar la isla dentro del barco en el que el explorador sube. Sin embargo, el explorador los amenaza y éstos se ven obligados a permanecer en la colonia. Por su parte, en “Teoría del alma china (II)”, también se describe a la colonia japonesa dentro de China, como un espacio opresor, un pueblo abandonado, “un *hueco*: una jaula hundida y entre montañas; sin aire” (Aguilera, 93), en donde, al igual que en el cuento de Kafka, los inquilinos “se comportaban de manera tranquila, como el animal que sabe que toda su educación para que dé frutos tiene que ser dolorosa” (Aguilera, 98), y en donde reina el aislamiento y la incomunicación: “Como al principio explicamos, la república ha destrozado las antiguas vías que

conectaban la colonia con las ciudades más cercanas y allí donde había un río o cafetería ahora queda nada: incomunicación, fango y mandíbulas de animales muertos” (*Íbid*, 114). Es importante mencionar las relaciones que establece *Teoría del alma china* con “La colonia penitenciaria” porque es, en parte, mediante la influencia de la máquina de tortura de Kafka (como metáfora de la colonia penitenciaria) que Aguilera logra construir los espacios y personajes y representar la violencia en su libro⁶.

En cuanto a las referencias a la tradición violenta de la literatura austriaca, en *Teoría del alma china* se encuentran también alusiones al lenguaje agresivo y a los personajes y escritores tanto de la Viena imperial como de la Austria de la segunda mitad del siglo XX: En el apartado “El gran corazón de occidente”, aparecen de manera clara dos referencias literarias importantes: Karl Kraus y *El Príncipe Saurau*. En una parte del relato, el narrador cuenta cómo el *Príncipe Saurau* se refería a su amistad con Karl Kraus y “de cómo éste para leer o hablar gesticulaba tanto que parecía un monigote enloquecido que quisiera abofetear a la gente” (Aguilera, 74). Tal descripción de la agresividad del escritor y de su lenguaje violento concuerdan con la actitud que José María Pérez Gay le atribuye a éste cuando dice:

6 En la entrevista hecha por Idalia Morejón, se le pregunta a Aguilera: “¿Qué tipo de conexión existe entre tu colonia japonesa y la colonia penal de Kafka?” A lo que Aguilera responde:

-Una conexión literario-fascista. La colonia penitenciaria de Kafka, la máquina que en ella intentan ensamblar y que no es más que una metáfora de toda la colonia, es lo que yo deseé modestamente no sólo con mi colonia, sino con mi libro completo, con la búsqueda del “alma” que se intenta en cada uno de los cuatro relatos...

Véase Idalia Morejón Arnaiz: “Teoría del alma China. Entrevista con Carlos A. Aguilera” en Efori Atocha Ediciones. En línea: <http://www.eforyatocha.com/2008/04/teora-del-alma-china-entrevista-con.html>

Karl Kraus, que viene de muy adentro de la tradición judeo-austríaca, era un solitario: un fósil intransigente y agresivo cuando escribía. En él resucitó un viejo y denostado personaje: el lector en voz alta. Un conferencista siempre en camino, lleno de citas y comentarios... Nadie se burló tanto de Viena y de Austria-Hungría ni demolió así la moral prevaleciente (173).

Tanto en el retrato de Pérez Gay como en la alusión de Aguilera a la figura de Kraus, se nota una contradicción importante con respecto a la actitud violenta anteriormente referida: por una parte, aquella agresividad y burla de Kraus contra Viena y Austria-Hungría podría verse como la actitud “correcta” y “esperable” de casi cualquier escritor autónomo y crítico del poder y de la “moral prevaleciente”. Por otra parte, la actitud del personaje Kraus descrita en Aguilera, se muestra en ocasiones irreductible a la corrección política y a un sentido de justicia. Como veremos más adelante, si bien el personaje Kraus critica con violencia la maquinaria estatal vienesa, las instituciones de poder (la *violencia sistémica*), también desarrolla una violencia casi gratuita, dirigida a cualquiera; una agresión que no se dirige al “sistema” ni tiene un propósito claro, sino que parece responder simplemente a una inclinación “natural” (quizá biológica) destructiva por parte del escritor y que podría ser elucidada desde las teorías de la *violencia individual*; en *Teoría del alma china* se observa la tensión entre la *violencia sistémica* y la *violencia individual*. La primera funciona para criticar la violencia de estado, la segunda actúa como una agresividad despolitizada, “gratuita”⁷: en el apartado “El gran

⁷ Aquella tensión que surge de la contradicción entre la violencia como crítica del poder y el gusto por representar la violencia gratuita (misántropa, fascista o aristocrática) por parte de los escritores, parece comenzar a ser un “tópico” en la tradición de la literatura austríaca (desde Kraus hasta Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek o Peter Handke).

corazón de Occidente”, si bien el príncipe Saurau (personaje que toma Aguilera de la novela *Trastorno* de Thomas Bernhard) explica que “más allá de todo, Kraus era una persona sensible y equilibrada...podía discutir con cualquiera sin ofenderlo” (Aguilera, 75), el escritor parece más bien un crítico trastornado⁸ y violento al que le gustaba desnudar a la hija e “introducirlle objetos en la vagina durante horas ‘para que aprendas a vivir como una judía’ y le hacía cortaduras pequeñas alrededor del ombligo para ver cómo soltaba sangre”(ibid). Las acciones del personaje Kraus contadas por Saurau en “El gran corazón de Occidente” no parecen reducirse a ser las sátiras políticas de Kraus (de carne y hueso) contra la patria, contra Viena y contra “el rostro ‘austriaco’ [que representaba para el escritor] una alegoría del horror” (Sebald, 112). Tampoco la violencia sexual y el maltrato ejercidos por el personaje Kraus contra su hija (vista ésta como su objeto de placer) podrían vincularse al Kraus real y su “declaración de amor por las prostitutas” (Pérez Gay, 184), en quienes Kraus veía “el dominio de una pulsión natural, un impulso libertario y sano ante la hipocresía de su época (Ídem). En este Kraus retratado por Aguilera se nota un poco más la *violencia individual* que la *sistémica* y bien deberían de considerarse todas estas acciones representadas en “El gran corazón de occidente” más como manifestaciones de una agresividad o una *violencia individual* que como la contraviolencia al sistema (*violencia sistémica*) que Pérez Gay atribuye al

⁸ Dice Saurau:

“Cuando nos sentábamos en el Liliencrof”, decía, “no podía parar de ridiculizar a los demás. Susurraba que todos teníamos un hociquito de asesino, ‘aunque no lo supiéramos’, y señalaba: ‘La señora de allá, la del vestido amarillo, una asesina en potencia; el que está junto a ella, el escritorzuelo R., otro asesino...’ Y así toda la tarde: asesino, asesino... Sabía todos los chismes del imperio y era difícil que se le escapara alguna persona” (74).

Kraus de carne y hueso.

Para cerrar la influencia que ejerce la tradición de la literatura austriaca en *Teoría del alma china*, habría que mencionar también a Thomas Bernhard y la continua exageración de su temperamento satírico, resultante “del hecho de que el rigor ético y el placer de la destrucción no pueden reducirse a un común denominador según las reglas de la razón (Sebald, 81). Si hay algo que rige gran parte de la obra de Bernhard es el placer que parece encontrar el escritor en la destrucción y la burla demoledora dirigida no sólo contra los órganos de poder, las instituciones burocráticas o los gobiernos, sino también contra elementos aparentemente menos poderosos y decisivos para la vida social. En las obras de Bernhard se trasluce una violencia casi aristocrática que vapulea tanto a las pequeñas sociedades de artistas e intelectuales vieneses,⁹ como a los

9 Piénsese en la crítica que pone Bernhard en boca del narrador de *Holzfällen*, quien es invitado por la pareja Auersberger a una *cena de artistas*, que al narrador le parece absolutamente ridícula y repugnante. Sentado solo, observando al grupo, comienza a monologar sobre lo repulsivo de estas sociedades artísticas vienesas y sobre las falsas expectativas de los artistas provincianos al llegar a Viena. En un pasaje, parece trasladar la opinión del narrador a las palabras de un personaje (actor) que critica a una escritora pretenciosa: “Sie gehören zu diesen Leuten, die nichts wissen und die nichts wert sind und deshalb Andere hassen, so einfach ist das, Sie hassen alles, weil Sie sich selbst hassen in Ihren Erbärmlichkeit” (297). (“Usted pertenece a esa gente, que nada sabe y que nada vale y que por este motivo odia a los demás, así de fácil, usted odia todo porque usted se odia a sí misma en su condición miserable”). En cuanto a la crítica contra la capital, dice el narrador: “Aber Wien hat ihr mehr unglück als Glück gebracht, dachte Ich auf dem Ohrensessel. Die jungen Leute brechen auf in die Hauptstadt und verunglücken im wahrsten Sinne des Wortes da, wo sie sich alles erhofft hatten, an der Widerwärtigkeit der Gesellschaft, an der Rücksichtslosigkeit der Gesellschaft, an der eigenen Natur, die der menschenfressenden großstadt Wien meistens nichts gewachsen ist” (61). (“Pero Viena les trajo siempre más infelicidad que felicidad, pensaba sentado en el sillón orejero. Los jóvenes marchan hacia la capital y se accidentan, en la verdadera acepción de la palabra, allá en donde tenían puestas todas sus esperanzas, contra la adversidad de la sociedad, contra la falta de consideración de la sociedad, contra la propia naturaleza de la urbe de Viena devora-hombres, con la que generalmente nadie puede”). La trad. es mía. Véase Thomas Bernhard. *Holzfällen. Eine Erregung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001.

campesinos, proletarios, carniceros, gente pobre¹⁰ e incluso a las madres con niños. Dice Sebald:

En una entrevista con André Müller, Bernhard, cuya imagen del mundo concuerda con la de Swift en casi todos sus rasgos, a la pregunta de si podía aclarar por qué las familias con niños le resultaban tan repulsivas y si realmente había dicho que habría que cortar las orejas a todas las madres, dio la siguiente respuesta reveladora:

Eso lo dije porque es un error que la gente crea que trae niños al mundo. Eso es muy fácil. Tienen adultos, no niños. Paren un posadero sudoroso, asqueroso y barrigón, o asesinos múltiples, no niños. La gente dice que va a tener un mocoso, pero en realidad lo que tienen es un anciano de ochenta años que se hace pis por todas partes, apesta y está ciego y cojea, y no puede moverse ya por la gota, eso es lo que traen al mundo. Pero no lo comprenden, para que la Naturaleza pueda salirse con la suya y esa mierda pueda continuar... (83).

Hay una relación directa entre la actitud que toma Bernhard con respecto a los niños y la reproducción humana y la que pone Fernando Vallejo en boca del narrador de *La virgen de los sicarios*. Si Bernhard desea “cortar las orejas a todas las madres”, el narrador de Vallejo propone -debido a que, le parece, sus conciudadanos padecen de una vileza congénita, crónica- (más o menos a la manera de Swift), “eliminar a la niñez como una medida para mejorar las condiciones del país ya que, su raza “es una raza ventajosa, envidiosa, rencorosa, embustera, traicionera, ladrona: la peste humana en su

¹⁰ Por ejemplo, en *Trastorno*, dice el padre (médico): “porque los pobres son doblemente brutales, malvados y criminales, dentro de sus posibilidades, de un modo mucho más espantoso aún” (23).

más extrema ruindad. ¿La solución para acabar con la juventud delincuente? Exterminen la niñez” (Vallejo, 2004, 28). Por el mismo motivo, el narrador parece disfrutar las muertes de las mujeres embarazadas o con niños. Por ejemplo, cuando un taxi atropella a una señora embarazada “con dos niñitos, la cual ya no tuvo más, truncándose así la que prometía ser una larga carrera de maternidad” (Ídem, 48), o cuando se narra el pasaje en que a una embarazada, unos sicarios de una moto “le entamboraron de plomo la barriga, y allí mismo, en pleno Junín, falleció con su feto” (*ibid*, 63). Esta actitud misántropa de Vallejo, como el “cortar las orejas a todas las madres” en Bernhard, nos remite de nuevo a *Teoría del alma china* en los momentos en que hay un placer y una recurrencia por narrar escenas o anécdotas de agresión o destrucción contra entes indefensos. Por ejemplo, cuando se cuenta el desmembramiento de dos niños en un Fiat, “de los que sólo encontraron una pierna y pedazos del cuerpo” (Aguilera, 20), o cuando se recuerda el día en que un monje se quedó dormido mientras manejaba y “mató a catorce niños al arrasar con una escuela en la región de Shi, y huyó mientras la estatua de Budha-sonriente caía del camión y se mantenía de pie en medio de sangre y quejidos (Ídem, 31). Además de niños, en *Teoría del alma china* se describe con gran gusto la agresión contra enanos (Aguilera, 77-78), el apaleamiento y tortura de perros (86), la muerte de vacas, gallinas, la castración de caballos y la penetración de una “puerca recién parida” (Aguilera, 78).

Como se ha sugerido, Aguilera hace un guiño a la literatura de Bernhard al introducir en “El gran corazón de Occidente” al príncipe Saurau, un

personaje fundamental de la novela *Trastorno* de Bernhard. Tanto en la novela del austriaco como en “El gran corazón de Occidente”, Saurau aparece como un aristócrata solitario y misántropo, quien ha “suprimido todo lo que guarda relación con el trato entre los hombres. Sólo me relaciono con las personas que tengo que relacionarme.”(Bernhard, 1991, 152) y para quien “la sociedad -y me refiero a *toda la sociedad*, pero en especial a la capa social que viene a ver la comedia- es una canalla abominable” (Ídem, 126). Así como este aristócrata en decadencia representa en *Teoría del alma china* la *violencia individual* que convive con manifestaciones de *violencia sistémica*¹¹, en *Trastorno*, el breve discurso de Saurau contra la mercantilización y el consumo encarnan la crítica a la *violencia sistémica* que convive con constantes expresiones de *violencia individual* emitidas por Saurau: “La mayoría de los hombres, dijo, se agotan en sus dos cualidades principales: comprar y consumir. Mirándolo bien, los hombres, en muchos milenios, “como vemos hoy”, dijo el príncipe Saurau, “sólo han desarrollado esos dos instintos: el de *asumir* y el de *consumir*” (Bernhard, 1991, 161).

Junto a esta crítica de las sociedades de consumo, Saurau demuestra también su añoranza por los grandes tiempos del Imperio. Así como en *Trastorno*, en las tierras de los Saurau “no existe ese ridículo Estado. *Todavía* no, dije, y añadí: eso que ve ahí es un Estado en sí. Aquí imperan, digo, las leyes naturales propias, las de los Saurau [...]” (Bernhard, 108), en

11 Si bien Saurau es básicamente un aristócrata fascista que añora con regresar al Imperio; que piensa que “*la verdadera raza no necesita de lugares especiales*” (71) y que agrade a todo el mundo por razones nimias, es también un crítico del sistema de tortura chino (72-73), del fascismo del alemán, de su lirismo que “ni siquiera puede comunicarse con la masa” (73-74) y “del martillo paranoico de la justicia” (85).

“El gran corazón de occidente” Saurau habla de la “diferencia entre un biógrafo austriaco y “un imbécil de otra nacionalidad”” (Aguilera, 71). Asegura también que “sólo los austriacos saben lo que es *el imperio*’, y se pasaba la lengua por los labios como si la repetición de este gesto fuera a convertir sus palabras en una aguja y pinchar con ellas” (Ídem), para más tarde proponer que ante el horror de China “la única solución es regresar al imperio” (Aguilera, 88)¹².

Por otro lado, la influencia de *Trastorno* se extiende también a muchas frases y construcciones verbales de los personajes de *Teoría del alma china*. Por ejemplo, el discurso misántropo de Saurau en *Trastorno* que dice: “cuando buscamos un hombre’, dijo el príncipe, ‘es como si paseáramos todo el tiempo por un enorme depósito de cadáveres para encontrarlo.” (Bernhard, 160) se asemeja al del narrador del apartado “El gran corazón de occidente” cuando éste declara que si él hubiera colaborado alguna vez en China, su primera decisión habría sido “exterminar a los enanos, cazándolos uno a uno como moscas o enterrándolos vivos en el desierto Xhu’g” (Aguilera, 65). La semejanza entre los discursos de ambas obras ocurre también cuando alguno de los personajes acusa a un segundo personaje de ser “un criminal”, un asesino o un violento. En *Trastorno*, dice el narrador: “El posadero, dijo,

12 Si para los escritores de origen judío “el tema de la patria aparece tan en primer plano en la literatura austriaca de los siglos XIX y XX” (Sebald, 111), en *Teoría del alma china*, la burla y la crítica a la patria es fundamental. Aguilera-como escritor exiliado por presiones del Estado- parece estar consciente de que “la patria” es generalmente una construcción ideológica que funciona para dominar y oprimir, por lo cual, al igual que Kafka, Kraus o Bernhard, busca ridiculizarla. Por ello, la China que se presenta en la obra de Aguilera no es monumental, seria, tradicionalista o “mística” sino su parodia kitsch, turística, risible, comercializable.

era un delincuente y un criminal nato. Todo *en él y dentro de él* era violento y criminal. Era un tratante de ganado, y lo era en todos los momentos y situaciones de su vida. “Aunque ahora esté llorando”, dijo mi padre, ‘llora como una res. Para un posadero su mujer no es más que una res’.”(Bernhard, 22-23).

Así como en *Trastorno* el narrador se refiere al posadero como un “criminal nato”, en “El gran corazón de Occidente”, tanto Kraus como Saurau acusan a alguien de ser criminal o asesino: mientras Kraus “susurraba que todos teníamos *hociquito de asesino*” (Aguilera, 74), Saurau declaró sobre “el alemán” que “No hay que ver sus películas para caer en cuenta que es un asesino.”(Aguilera, 85) Si en *Trastorno*, el padre del narrador declara que abrir en la comarca un consultorio era casi una locura debido a que ahí habitaba “una población básicamente enferma, propensa a la violencia y el desvarío” (Bernhard, 14) o que los pobres, en relación a las clases pudientes “son doblemente brutales, malvados y criminales, dentro de sus posibilidades, de un modo mucho más espantoso aún” (Bernhard, 23), en “El gran corazón de occidente”, “el alemán” declara que “*este país está mucho más podrido que Marruecos*” (Aguilera, 67) y Saurau afirma que “estos chinos son una desgracia [...]” (Aguilera, 73).

Además de los autores austriacos anteriormente mencionados, en *Teoría del alma china* hay referencias explícitas a Werner Herzog y en especial a su película *También los enanos empezaron pequeños* (1970). Así como en los autores austriacos la *violencia individual* convive con la *violencia sistémica* -a menudo primando una sobre la otra-, en la película de Herzog, ambas

violencias aparecen casi en igual medida. La película de Herzog, en donde conviven ambas violencias es importante porque ayuda a comprender cómo se complementa la violencia en *Teoría del alma china*: en la película se narra la rebelión de un grupo de enanos en una correccional durante la ausencia del director. El supervisor encargado de cuidar la correccional (también enano) en la ausencia del director, se ve avasallado por los ataques y la violencia de los enanos, quienes lo obligan a ocultarse en su oficina llevándose consigo a un rehén perteneciente a los líderes de la rebelión. Los insultos, provocaciones y ataques continúan hasta que, finalmente, el encargado de la correccional se arma de valor y decide vengarse de los enanos. En Herzog tanto la *violencia individual* (la agresividad placentera, el gusto por dañar, herir, golpear y enfrentar al Otro) como la *sistémica* aparecen superpuestas en la figura de los enanos rebeldes. Si bien estos enanos ejercen la *violencia al sistema* confrontando la institucionalidad del reformatorio, también disfrutan golpear y sacrificar animales y herirse entre ellos mismos, practicando con ello una *violencia individual*. Por su parte, en “El gran corazón de occidente” la voz narrativa dice odiar a los enanos y tiene como propósito “linchar a toda persona que haya tenido enanos en la familia” (Aguilera, 65). “El alemán” -quien en el relato es el director de cine, que, al igual que Herzog filma una película de enanos y alrededor del cual parece haberse ideado este relato -ríe con las palabras del narrador y le pide que le ayude a cazar enanos en China (Ídem). En una nota al pie de página, el narrador cuenta que la película que filma “el alemán” es anterior a la de Werner Herzog, quien le copia al “alemán” algunas escenas, además de no

reconocerlo en los créditos y negar saber de su existencia (Aguilera, 67). Con estos juegos, Aguilera se refiere a la violencia de Herzog y su película y puede caricaturizarlas, deformarlas o intensificarlas. Por ejemplo, en el relato de Aguilera el narrador describe en la película del “alemán” una escena brutal de violación que no aparece en la película de Herzog. Dice el narrador:

Una de las escenas más interesantes de su película es cuando el director del reformatorio descubre tras la ventana a un enano-alumno observando. Lo invita a pasar, y después de acariciarle el pelo, preguntarle por sus estudios, arreglarle la camisa..., lo tira contra el piso, viola. Cuando ha terminado, le da vueltas hasta que la cabeza del enano-niño revienta contra la pared (66).

Si en la película de Herzog se filman escenas violentas, estas no alcanzan la brutalidad que según el narrador de “El gran corazón de occidente” se filman en la película de “el alemán”. Por otra parte, los ataques, insultos y amenazas de muerte entre Herzog y su actor estrella Klaus Kinski¹³, se intensifican en “El gran corazón de occidente” en la relación sostenida entre “el alemán” y Saurau, quienes “discutían con frecuencia, y a veces terminaban de manera violenta” (Aguilera, 73)... “Una vez se ofendieron tanto que el Alemán sacó una pistola, única vez que la vi, y le entró a tiros al vaso donde el Príncipe tomaba vino. Acto seguido lanzó la botella contra la pared y se marchó (74). Pero la violencia del “alemán” también se dirige contra su mujer, a quien una vez golpeó en una cafetería por contarle al narrador fragmentos de su película, y agregó: “Si quieres risita ve a visitar a tu madre..., y la sacó de allí

¹³ Para mayor información sobre la relación entre Herzog y Kinski véase el documental dirigido por el mismo Herzog *Mi enemigo íntimo*. Actores: Klaus Kinski, Werner Herzog, Claudia Cardinale. Alemania, 1999.

amenazando con darle varias patadas” (Aguilera, 68).

Es importante señalar también que la violencia que se ejerce contra los animales en la película de Herzog se retoma en la película del “alemán” que describe el narrador de “El gran corazón de Occidente”: así como en la película de Herzog los enanos lanzan, azotan y descabezan gallinas, matan una puerca y crucifican un chango, en la película del alemán los enanos “apalean a una vaca, retuercen el pescuezo de varias gallinas, castran a un caballo y, a una puerca recién parida el coronel Lung, ayudado por otros, la penetra” (Aguilera, 78). Si en la película de Herzog, los enanos someten y ordenan a un camello a que se siente y se pare frenéticamente para su diversión, en “El gran corazón de Occidente”, “el alemán” compra dos perros, los apalea, entrena y deja sin comer para que cuando estén frente a frente se maten; “una pelea a muerte cuya única misión era devorarse o sobrevivir” (Ídem, 86).

Del mismo modo en que los escritores anteriormente mencionados y la obra de Herzog son referencias importantes que le sirven a Aguilera para posibilitar la convivencia de la *violencia sistémica* con la *violencia individual* en *Teoría del alma china*, “El matadero” de Esteban Echeverría funciona como un elemento en la obra de Aguilera que ayuda a comprender tanto la estructura narrativa como la doble violencia que se establece en su texto. En cuanto a la armazón narrativa del “El matadero” Burgos dice que:

El matadero ejemplifica a muchos textos del siglo diecinueve que se resisten a una clasificación académica en cuanto a géneros... Si una de esas normas [clásicas] es la definición formal y extrínseca de los géneros, no sorprende

encontrar en el romanticismo una sistemática violación de los cánones genéricos. Las tres grandes obras de la literatura argentina del siglo diecinueve son ejemplos de tal desviación antigénica: *El matadero*, *Facundo* y *Martín Fierro* (15).

Posiblemente, para la creación de su *Teoría del alma china*, Aguilera pensó también en aquellos otros ejemplos de “desviación antigénica”, pero encontró que la disposición “de un carácter mixto compuesto por el cuadro de costumbres y el cuento” (Burgos, 13) característicos de “El matadero” podría resultarle más efectiva para narrar distintas manifestaciones y tipos de violencia.

Por otro lado, y relacionado con el doble carácter de la violencia en la obra, si bien en los orígenes de la colonia podemos ubicar el comienzo de la violencia vinculada al despojo, la dictadura, el autoritarismo, el racismo y la miseria, es a partir del siglo XIX que la violencia comienza a ser “temática obligada en la literatura latinoamericana” (Pacheco Gutiérrez, 29). Uno de los ejemplos más claros lo da Sarmiento con su *Facundo: Civilización y Barbarie* (1845), donde se “reconstruye el ambiente del caudillismo y la barbarie dominante” (*Ibid*). El otro ejemplo clásico lo da Echeverría con “El matadero”: el relato se ubica en Buenos Aires y empieza con una inundación ocasionada por el desbordamiento del Río de la Plata, que según los federales, es causada por la herejía y blasfemias de los unitarios. Dicha inundación impide que lleguen reses al matadero, por lo cual la gente comienza a sufrir de hambre, enferma y algunos mueren. La gente sale a la calle y hay gritos y lamentos. Como consecuencia, el gobierno encabezado

por “el Restaurador” (Rosas), se alarma, pensando en una posible revuelta encabezada por los unitarios, y decide que a pesar de las condiciones de inundación “y arremetiendo por agua y todo, se trajese ganado a los corrales” (Echeverría, 65). El decimosexto día el gobierno manda 50 novillos gordos al matadero, lo cual era poca cantidad “para una población acostumbrada a consumir diariamente de 250 a 300” (Ídem). A pesar de los pocos novillos, la gente está contenta porque va a poder arrancar al menos unos trozos de carne: la plebe marginada y violenta se reúne en el matadero, para presenciar la matanza y el descuartizamiento de los animales y robar hasta las vísceras y las partes anteriormente menos valoradas de la res (los testículos, las “achuras”, etcétera). Después de haber pasado casi todos los novillos, uno por uno, por los cuchillos del carnicero y las manos de la gente, es el turno de un toro muy bravo. A la hora de intentar someter al toro para sacrificarlo, éste se escapa hacia el pueblo, degollando a un niño con el lazo con el cual está amarrado. La gente excitada sigue al toro para darle muerte y un jinete muy violento (partidario de los federales, como todos los reunidos) es el que logra hacerlo con gran maestría. La gente celebra con algarabía la muerte del toro en manos del jinete (“Matasiete”), quien más adelante observa a un unitario a caballo a quien enfrenta, derriba y atrapa para llevarlo a la casilla del “Juez del matadero” (comandante del municipio). El relato finaliza con la tortura y muerte (“reventó de rabia el salvaje unitario” (Echeverría, 103) del joven unitario en manos de los simpatizantes del partido federal.

Aun cuando el argumento del relato de Echeverría es completamente distinto al de Aguilera, podemos encontrar ciertas pistas que nos hacen creer

que Aguilera estaba pensando en Echeverría cuando ideó su “Matadero”. Primero, debido a que, al igual que en la obra de Echeverría, en Aguilera se reproduce el doble ejercicio de la violencia: tanto la violencia de los federales como la de los letrados: en “El matadero” como en “Matadero”, el tema alrededor del cual se traman los textos es la violencia y el poder. Sin embargo, la violencia que en ambas se refleja no es sólo la gubernamental que somete, vigila e incluso tortura a los ciudadanos, sino también la violencia de los letrados mismos. Hablemos de la violencia gubernamental: si Echeverría critica en su relato la dictadura de Juan Manuel de Rosas, Aguilera alude al régimen dictatorial chino y quizá también piensa en los atropellos cometidos por el gobierno cubano. Mientras que en “El matadero” el lector presencia la desmembración de los animales “fijándose en cada detalle como si estuviera presenciando un acto violento del “circo romano”, escena donde se establece la correlación entre la tiranía y la matanza de las reses (Pacheco Gutiérrez, 30), en el relato de Aguilera, la matanza de las vacas junto a la casa del escritor, es un acto que encarna también una ostentación de poder y tiranía por parte del gobierno. Cuando en “El matadero” el narrador ironiza sobre la hipocresía y el poder eclesiástico (en contubernio con el gobierno), en “Matadero” hay una crítica dirigida contra los supuestos “ideales” de la revolución del gobierno chino. Si para el narrador de “El matadero”, “el caso es reducir al hombre a una máquina cuyo móvil principal no sea su voluntad sino la de la Iglesia y el gobierno”(Echeverría, 83), en el relato de Aguilera, los hombres dentro de la república son también reducidos, o a máquinas que reproducen la ideología (el presidente de la Bolsa con su movimiento

“*realistanacional*” y sus novelas que encarrilan a “la verdadera literatura” (Aguilera, 50) o a mecanismos de vigilancia ciudadana (los escritores que se vigilan entre ellos).

Además de lo anterior, tanto en el relato de Echeverría como en el de Aguilera, aunque se describen con gran placer los actos violentos, la sangre, las mutilaciones y el horror, el objetivo de ambos es burlarse o criticar al poder. Es decir, el objetivo no es la narración o descripción de la *violencia individual* en sí, sino que ésta parece funcionar como pretexto literario para atacar a la *violencia sistémica* (el poder gubernamental, la dictadura, etcétera.). Sin embargo, en ambos textos el lenguaje empleado por los narradores, la narración en sí, la descripción del descuartizamiento de los animales y toda la violencia representada parece adquirir mayor fuerza que la crítica y la parodia mismas. Por ejemplo, dice Echeverría:

Esto era que el carnicero en un grupo descuartizaba a golpe de hacha, colgaba en otros los cuartos de los ganchos a su carreta, despellejaba a éste, sacaba el sebo en aquél; de entre la chusma que ojeaba y aguardaba la presa de achura, salía de cuando en cuando un cuchillo al sebo o a los cuartos de la res, lo que originaba gritos de explosión y cólera del carnicero [...] Acullá se veían acurrucadas en hilera 400 negras destejiendo sobre las faldas el ovillo y arrancando, uno a uno, los sebitos que el avaro cuchillo del carnicero había dejado en la tripa como rezagados, al paso que otras vaciaban panzas y vejigas [...] Varios muchachos, gambeteando a pie y a caballo, se daban vejigazos o se tiraban bolas de carne, desparramando con ellas y su algazara la nube de gaviotas que, columpiándose en el aire, celebraban chillando la matanza [...] De repente caía un bofe sangriento sobre la cabeza de alguno, que de allí pasaba a la de otro, hasta que algún deforme mastín lo hacía buena presa,

y una cuadrilla de otros, por si estrujo o no estrujo, armaba una tremenda de gruñidos y mordiscones. Alguna tía vieja furiosa en persecución de un muchacho que le había embadurnado el rostro con sangre, y acudiendo a sus gritos y puteadas los compañeros del rapaz, la rodeaban y azuzaban como los perros al toro, y llovían sobre ella zoquetes de carne, bolas de estiércol, con groseras carcajadas y gritos frecuentes, hasta que el juez mandaba restablecer el orden y despejar el campo (Echeverría, 86-87).

Sin duda, hay en estas ricas descripciones de la violencia y los comportamientos casi animales de “la plebe” uno de los mayores logros del relato, pero también una manifestación de la violencia de los letrados. Hemos mencionado la crítica de la violencia gubernamental en ambos relatos, pero no hemos explicado la representación de la violencia letrada que pudo haber tomado Aguilera del relato de Echeverría: en Echeverría hay mucho del escritor liberal romántico, espiritualista y educador -con el libro como primordial material didáctico transformado en biblia-, propuesto como “‘elegido’ en reemplazo del sacerdote en una sociedad que se quiere laica” (Viñas, 174). Echeverría moraliza sobre “la barbarie” con su obra, donde “the ‘victim of tyranny’ *par excellence* is not the poor, but the respectable educated gentleman of noble dress and manners, proud and dignified” (Žižek, 2006, 309). Y es el escritor liberal, en contraposición al pueblo “bajo y despreciable”, el portador de esta nobleza y estas costumbres dignas. “El mundo del matadero es a la mirada de Echeverría precultural” (Sarlo y Altamirano, XXV), y aquello se muestra en el texto con la asociación de la gente “baja” del matadero a “los federales” y con la

constante intervención de la voz narrativa para explicar, sintetizar, juzgar, criticar a los federales y filtrar información moral a favor de los unitarios. Aquel desprecio de Echeverría por el pueblo se refleja en la voz narrativa, capaz de contemplar y disfrutar el espectáculo de la barbarie, pero siempre desde una distancia considerable (jamás mezclada con el pueblo, a quien “por arrogancia y por efecto de la miopía ideológica, los unitarios desconocían...” (Altamirano y Sarlo, XXVII). Todo lo que ocurre en “El Matadero” es visto por el narrador como un espectáculo ajeno a su mundo¹⁴. Por ejemplo, las negras son siempre descritas como “rebusconas” (Echeverría, 62), animalizadas, apareciendo siempre juntas, como manada (85), disputando las entrañas de la res junto a caranchos, harpías, gaviotas (63) y perros (78); el pueblo es representado como “puro estómago” (63), es decir, puro cuerpo (materialidad perteneciente a las clases bajas), opuesto a la “espiritualidad”, intelecto del escritor liberal; los discursos y canciones populares aparecen como amenazantes, las exclamaciones y dicharachos de la plebe son vistos por el narrador como discursos horribles, ajenos a él (93); además de ello, hay que notar cómo, a pesar de que en ciertos momentos el autor se reprime en mostrar las groserías, impropiedades (81) y la violación del unitario aparece eufemizada (103), hay una constante voluntad por mostrar en la gente del matadero “lo bajo”, lo corporal, (84), como si se quisiera insistir en que el pueblo es simplemente una materia a la que hay que moldear, o incluso, desmaterializar. Finalmente, han de

¹⁴ Cuando el narrador dice: “La perspectiva del matadero a la distancia era grotesca, llena de animación” (73), está poniendo en claro la enorme distancia que existe entre él como letrado (que conoce y nombra la barbarie) y el “pueblo bajo” carente de civilización y letra.

señalarse los calificativos que se le otorgan al matadero y a la gente que convive en él: “horrible carnicería”, “mugrienta mano”, “chusma” (74), “todo el cinismo bestial que caracteriza a la chusma” (77). Así como la descripción del pueblo es siempre negativa, terrible, obscena y asociada a los federales y a su “maldad” y violencia, Echeverría recurre constantemente a la asociación de la bondad con la apariencia física de su “joven unitario”. El unitario, como víctima torturada, como letrado de buenos principios y moral, es descrito -a diferencia del pueblo del matadero- como poseedor de una corporeidad noble (97), con lo cual Echeverría intenta captar la simpatía política del lector.

Aguilera parece haber pensado en esta violencia letrada de Echeverría cuando escribió su “Matadero”. Toda la parte final del relato del cubano, en que se conocen los engaños, las estrategias de vigilancia y los vínculos del escritor -a quien los académicos apoyaban y consideraban un ejemplo de “resistencia”- con el gobierno chino, podría ser un ejemplo de esa crítica a la violencia letrada que Aguilera toma de la lectura de “El matadero” de Echeverría.

Finalmente, hay también en las descripciones de ambos relatos una exposición “festiva” de la violencia. En “El matadero”, los vejigazos, los lanzamientos de bolas o zoquetes de carne y sebo, los embadurnamientos de sangre e incluso los “horrendos tajos y reverses” que se lanzan los adolescentes, quienes “ventilaban a cuchilladas el derecho a una tripa gorda y un mondongo que habían robado a un carnicero” (Echeverría, 87), no son actos propiciados por el hambre y la desesperación sino juegos y regodeos

estimulados por la muerte del animal. Del mismo modo, en muchos pasajes de *Teoría del alma china* la violencia adquiere también un grado de risa y absurdo: contra los enanos, contra los animales o cuando se cuenta de un accidente automovilístico en que “los cuerpos de los tripulantes quedaron guillotizados repetidas veces” (Aguilera, 20). Aunado a lo anterior, en ambos relatos se demuestra la dimensión placentera de la violencia (como una manifestación de *violencia individual*, sin un objetivo político): en la ligereza con que se describe el desmembramiento de dos niños en el relato de Aguilera (20), y en la poca importancia que se le otorga –y la rapidez con la que se olvida– a la decapitación de un niño en el relato de (Echeverría, 89). Así, tanto en Echeverría como en Aguilera se manifiesta la violencia gubernamental junto a la violencia letrada (de los que buscan civilizar al “pueblo abyecto” o escribir para la patria) como *violencias sistémicas*, y la violencia “festiva” o aquella que causa placer y aparece sin un claro objetivo político, como *violencia individual*.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera, Carlos A. *Teoría del alma china*. México: Libros del Umbral, 2006.
- Bernhard, Thomas. *Trastorno*. Trad. Miguel Sáenz. México: Alfaguara, 1991.
- _____. *Holzfällen. Eine Erregung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp

- Verlag, 2001.
- Burgos, Fernando. "Introducción". In: *Esteban Echeverría. El matadero, Ensayos Estéticos y Prosa Varia*. Hanover, USA: Ediciones del Norte, 1992.
- Echeverría, Esteban. "El matadero". In: *El matadero, Ensayos Estéticos y Prosa Varia Edición de Fernando Burgos*. Hanover, USA: Ediciones del Norte, 1992.
- Herzog, Werner (Dir.) *También los enanos empezaron pequeños*. Alemania, 1970.
- Kafka, Franz. "La colonia penitenciaria". In: *Relatos completos*. Trad. Francisco Zanutigh Nunez. Buenos Aires: Editorial Losada, 1981.
- Pacheco Gutiérrez, María Guadalupe. *Representación estética de la hiperviolencia en la La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo y "Paseo nocturno" de Rubem Fonseca*. México: UNAM (Facultad de Estudios Superiores Aragón). Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2008.
- Pérez Gay, José María. *El impero perdido*. México: Cal y Arena, 1992.
- Sarlo, Beatriz y Carlos Altamirano "Prólogo". In: *Esteban Echeverría. Obras escogidas*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1991.
- Sebald, W. G. *Patria Pútrida. Ensayos sobre literatura*. Trad. Miguel Sáenz. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. México: Alfaguara, 2004.
- Viñas, David. "El escritor liberal romántico" en *Lectura crítica de la literatura americana. La formación de las culturas nacionales. Tomo II*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996.
- Žižek, Slavoj. *Violence: six sideways reflections*. USA: Picador, 2008.

Zizek, Slavoj. “Jouissance as a political category”. In *The parallax view*.
Cambridge, Massachusetts: MIT, 2006.

