

Vigilancia, tortura y castigo: Apuntes sobre *Teoría del alma china*

Víctor Hugo Martínez Bravo

La vigilancia, la tortura y el castigo son elementos vinculados a la violencia que se presentan de manera constante en *Teoría del alma china*. Así como en “El matadero” de Echeverría la Federación (el gobierno) “estaba en todas partes, hasta entre las inmundicias del matadero, y no había fiesta sin Restaurador, como no hay sermón sin San Agustín”, en el “Matadero” de Aguilera¹ el Estado lo vigila todo y “nada se mueve sin que el Estado no lo sepa”. Es decir, la vigilancia dentro de la comarca es la actividad fundamental que impulsa el Estado para la regulación y la disciplina ciudadana. Dice Aguilera:

Para esto la república aplica medidas extremas, hace que cada ciudadano vigile al otro y lo denuncie ante jurisdicciones que se encargan de procesar al individuo y construir una cadena culpa-salvación. Es famoso aún el caso de los carpinteros que ante la

¹ “Matadero” es uno de los cuatro relatos que componen *Teoría del alma china* (México: Libros del Umbral, 2006). Los otros son “Teoría del alma china I”, “Teoría del alma china II” y “El gran corazón de occidente”.

acusación de venta ilegal de madera pulida denunciaron poco a poco a cincuenta y dos personas, incluyendo administradores y maestros operarios que se encargaban de controlar el mercado y regular precios.

En *Teoría del alma china* Aguilera refleja una sociedad disciplinaria que se rige por la vigilancia y la institución panóptica. En su China aparecen las instituciones disciplinarias que “han secretado una maquinaria de control que ha funcionado como un microscopio de la conducta” (Foucault) y que han puesto todo su empeño en crear una red de observación en torno a los individuos. Así como en “El gran corazón de Occidente”, tercer relato del libro de Aguilera, el Estado vigila, controla y regula a los enanos, en “Teoría del alma china (II)”, el elevador en la colonia japonesa está siempre vigilado y reservado para colonias importantes y la policía se dedica a vigilar incesantemente los “huecos” donde habitan familias enteras. Pero lo interesante de esta maquinaria de observación se encuentra en su capacidad para producir y distribuir el poder y la vigilancia, no sólo entre “un jefe” y sus subordinados, sino entre todos los individuos insertos en la misma. Así, dicha maquinaria, que produce en varios pasajes de *Teoría del alma china* un discurso paranoico en el narrador (por ejemplo, en las páginas finales de “Matadero”), convierte a los *vigilantes* en *vigilados*. En “Matadero”, el narrador y su esposa (académicos que investigan al escritor), descritos

por el escritor en silla de ruedas como vigilantes (“están vigilando. Aparecen y desaparecen de mi casa y me obligan a pasar muchas horas inutilizado en un sillón de ruedas [...]”), son a su vez vigilados tanto por la Pekinesa como por el presidente de la bolsa y el Estado. El escritor en silla de ruedas es él mismo un vigilante, un lacayo del Estado -posiblemente un soplón de otros escritores-, que finge su accidente, ejecuta él mismo a las vacas del matadero, arma unos muñecos de cartón, falsifica cartas enviadas a escritores occidentales y graba las conversaciones del narrador mediante gorriones “totalmente huecos y con una reproductora de minicassettes encajada en lo que antes fue su barriga”. También cabe la posibilidad de que el servicio del escritor al Estado esté motivado por el miedo producido por amenazas y violencia contra su persona, como ocurre con aquellos escritores que “se vigilan entre ellos, y para reunirse con occidentales deben pedir ‘consejo’ a la institución central” y que no permiten que se les tome fotografías, que “Occidente los mire”. Es interesante notar cómo en todos estos ejemplos de Aguilera hay una superposición de prácticas pertenecientes a los distintos tipos de sociedades señaladas por Foucault. Las prácticas violentas de las sociedades represivas o sangrientas que buscan causar daño y suplicios en el cuerpo del individuo, se solapan con las prácticas preventivas y correctivas de las sociedades disciplinarias que buscan crear cuerpos dóciles, domesticados y productivos.

Las fotografías y los aparatos fotográficos son elementos importantes en la vigilancia que se representa en *Teoría del alma china*. Aparecen tanto como objetos peligrosos para el régimen, como en forma de dispositivos que le ayudan a éste en su propia vigilancia. Si en “Teoría del alma china (I)” los policías de la aduana prohíben al narrador llevar sus fotografías debido a que “Distorsionan imagen de república” (sic) y les entregan sólo las “permitidas”, en “Matadero” el aparato fotográfico “metálico, con varios bombillitos rojos y una bocina en forma de cono; por uno de los extremos bota papeles” a la vez que reproduce imágenes detalladas de cada uno de los movimientos y acciones del narrador y su esposa, anota la descripción de dichas acciones y movimientos al pie de las fotos; de ese modo se va armando el diario del escritor. Dicho aparato de vigilancia -que podría equipararse por su complejidad al aparato de tortura de Kafka en “La colonia penitenciaria”- recuerda un poco al panóptico de Bentham, que pretende vigilarlo desde un sitio. La diferencia radica en que el aparato del escritor se encuentra “escondido” y el panóptico se hace visible para que el vigilado *sepa y sienta* que es vigilado, aunque incluso no lo sea. El panóptico es “una máquina de disociar la pareja ver-ser visto: en el anillo periférico, se es totalmente visto, sin ver jamás; en la torre central, se ve todo, sin ser jamás visto” (Foucault). Es cierto que en “Teoría del alma china (II)” el narrador cuenta que la “república” -a diferencia de occidente-, prefiere “la forma M” sobre el modelo panóptico. Su argumento es que un sistema

donde “todos pueden ser mirados y a la vez todos se vigilen entre sí, de manera que desde cualquier parte el recluso sienta el martillito de la ley”, es un sistema que hace sufrir más a una “población” que aquel que les crea la ilusión “de que son libres o por lo menos poseen privacidad”. Sin embargo, en varios pasajes de *Teoría del alma china*, Aguilera retoma los principios básicos del panóptico para idear unos mecanismos de vigilancia propios. Así como en “Teoría del alma china (I)” las imágenes de los hombres muertos en el museo de guerra tienen “huecos en los ojos”, los hombrecitos de cartón que construye y pinta el escritor y la Pekinesa en “Matadero” también manifiestan la posibilidad de que alguien pueda estar mirando siempre a través de ellos. Dice Aguilera:

Otra de las cosas extrañas fueron los hombrecitos de cartón. Aparecieron un día en el techo del matadero, hacia la casa del escritor, y se corrían solos de lugar formando varios diseños. A veces una cruz, a veces una espiral, a veces una fila horizontal. Estaban pintados como los sheriff de las películas del oeste, con pistola/chaleco, y en vez de ojos tenían huecos, dos huecos por donde suponíamos que alguien iba a mirar. Lo cierto es que nunca vimos a ninguna persona vigilantemente detrás de ellos, y siempre estaban ahí, como perritos de guardia.²

² Aguilera, Carlos A. *Teoría...: idem.*

Aquella presencia de “los hombrecitos de cartón” es comparable con la torre de vigilancia de las prisiones de estructura panóptica. Al igual que la torre, los “hombrecitos de cartón” tienen que hacerse visibles a los vigilados para que su acción intimidatoria (que buscará la “prevención”) se haga efectiva y la vigilancia logre interiorizarse en ellos. De ese modo, los individuos se convierten siempre en sospechosos y en vigilantes tanto de los actos de los demás como de los propios. Evidentemente, esta estructura es capaz de desatar la paranoia en los individuos y en las autoridades. Aquel “martillo paranoico de la justicia” -como nombraba Saurau a la policía- es el mismo que en “Matadero” crea una serie de sospechas, gestos incomprensibles, estrategias de vigilancia, secretos y fingimientos muy parecidos a aquellos que se presentan en la película *La vida de los otros*.³

Los ejemplos de tortura y suplicios representados en *Teoría del alma china*, constituyen una parte fundamental de la obra y están vinculados en muchas ocasiones al castigo. Si en la justicia moderna “el sufrimiento físico,

³ “Matadero” y *La vida de los otros* comparten muchos puntos en común. En la película, al igual que en el relato de Aguilera, se presentan los mecanismos de vigilancia y la delación entre ciudadanos. Si en “Matadero” se utiliza un aparato con bocinas que tira fotos, en la película se instalan micrófonos y cables para grabar las conversaciones de un escritor sospechoso de conspirar contra la R.D.A. Así como en “Matadero” se esconden algunos textos del escritor en unas “cajitas de inéditos de un clóset disimulado en una de las paredes del cuarto”, en *La vida de los otros*, es una máquina de escribir y el texto conspiratorio contra la R.D.A. los que se esconden bajo una tabla suelta en el suelo. Además de esto, en ambas obras son figuras femeninas (La Pekinesa, y Christa Maria Sieland) las que, en principio, parecen traicionar a los escritores y redactar y firmar una *Mea culpa*. Si en “Matadero” es la máquina la que registra los movimientos de los occidentales en la casa y escribe un diario, en la película es el informante Gerd Wiesler quien apunta todas las acciones y crea el reporte-diario de la vida del escritor y su mujer. Finalmente, en la última parte de la película (una vez caído el muro de Berlín), el escritor revisa el diario que el informante escribió durante su vigilancia y, al igual que en “Matadero”, se descubre la verdad sobre los involucrados en el espionaje. Véase *La vida de los otros*. Dir. Florian Henckel Von Donnersmarck. Actores: Ulrich Mühe, Martina Gedeck, Sebastian Koch. Alemania, 2007.

el dolor del cuerpo mismo, no son ya los elementos constitutivos de la pena” y desaparece a principios del siglo XIX “el gran espectáculo de la pena física; se disimula el cuerpo supliciado; se excluye del castigo el aparato teatral del sufrimiento”, como ha reconocido Foucault, en la sociedad que se representa en la obra de Aguilera la acción que se infringe sobre el cuerpo de los “delincuentes” (presos políticos) es todavía y primordialmente punitiva. Además de ello el cuerpo torturado aquí sí se vuelve un espectáculo que se exhibe hasta en museos. Dice Aguilera:

Esto ha convertido al Fonxhuá en uno de los más concurridos. Allí se encuentran las manos del general Wong, genio militar de las guerrillas. Según el folleto: *Treasures of Fonxhuá Museum*, este general fue apresado por un comando de infantería y una de sus torturas consistió en cortarle poco a poco las manos hasta que se desangrara. Posteriormente fueron entregadas al frente maoísta y exhibidas como fetiche ideológico *para el advenimiento de las nuevas generaciones*.⁴

Como en todos lados, la exhibición pública del dolor funciona en *Teoría del alma china* como un acto que castiga al torturado a la vez que previene que los demás incurran en las mismas conductas “prohibidas” por las cuales se le castigó. Así, en “Teoría del alma china (I)”, Gran Mongol cuenta cómo su

⁴ *Teoría...*, idem.

padre “enterró un gancho de carnicería en el cuello de su madre y la arrastró por todo Shuking ‘para que aprendiera de una vez por todas a no alzarle la voz a su marido’. Después la colgó en la tiendecita del pueblo y huyó”. Al igual que arrastrar a la madre por todo Shuking y luego colgarla en la tiendecita del pueblo, es un acto que, en su énfasis en la visibilidad de la violencia y la tortura, sirve para que ninguna otra mujer de la comarca vuelva a levantar la voz al marido, en la colonia japonesa que se presenta en “Teoría del alma china (II)”, quemar los libros “que narraban la historia hasta ese momento” en un acto público, funciona para visibilizar el destino del “interlocutor, el que interpreta-compara datos fríamente” y que pueda tener la intención de “escribir la historia”. Por su parte, en “Matadero” la república es descrita por el escritor, en su libro *La gran marcha hacia el costado*, como una zona de castigo “donde unas vacas matan a otras vacas y les hacen sufrir distintas vejaciones”, y donde, según la Pekinesa, “lo único que pueden hacer es castigarnos a corrientazos, como a las vacas, a corrientazos”. Por tal motivo, mandan al escritor a vivir junto al matadero; para que *aprenda* a no burlarse de la Bolsa y para que, a su vez, pueda comprenderse la burla de los funcionarios del Estado, quienes al final “fueron más irónicos que él [...] [pues] lo sacaron del mundo y lo pusieron a vivir en este lugar, para que se acuerde que con *ellos* no se juega”⁵. En el mismo texto de Aguilera, la manera de sacrificar a algunas vacas en el

⁵ Idem

matadero se muestra peculiar: primero se les leía un comunicado “repetido innumerables ocasiones en tonos diferentes de voz”, luego se las condenaba y finalmente se las fusilaba. La intención detrás de ese absurdo parece ser la de mostrar la internalización de la existencia de la penalidad como consecuencia de todo acto violento. Es decir, grabar en los individuos el vínculo indefectible entre la violencia y el castigo. El absurdo en el “razonamiento” no es que se haga creer que las vacas son fusiladas porque son culpables de algo, sino que las vacas son culpables de algo debido a que son fusiladas: como si el fusilamiento las volviera inmediatamente culpables.

El vínculo entre tortura, violencia y castigo se observa también en el pasaje en que Kraus golpea con un palo y echa de la casa a su hija desnuda debido a que “no puede saltar croando como una rana”, o cuando Gran Mongol cuenta cómo, cada vez que la república apresa a los habitantes de la república japonesa, les “saca esos dos dientes como castigo”. Sin embargo, hay también en *Teoría del alma china* algunos pasajes en donde la tortura y los suplicios no están vinculados al castigo sino a una simple ostentación de violencia pura por parte de los depositarios del poder. Un ejemplo de ello es la jaula de tortura que describe Aguilera en “El gran corazón de occidente”:

La tortura consistía en una jaula de *maderabronce* suspendida en el aire con dientecitos afilados en el suelo. El supliciado para no morir debía estar siempre en puntas de pie o trepado a las paredes hasta que desfallecía. Cuando no podían más -algunos lograban sobrevivir hasta ochenta horas-, los recostaban sobre los dientes y con unos soportes de madera los estiraban progresivamente hasta que se desarticulaban y saltaban en pedazos.⁶

Si bien es cierto, según Foucault, que “en la tortura van también mezclados un acto de información y un elemento de castigo”, la jaula de tortura que se describe en el relato de Aguilera no apunta hacia aquellas direcciones sino, más bien, cumple la función tanto de prolongar el dolor de la víctima como de acentuar el control del verdugo sobre ella. Además de causar un mayor sufrimiento en la víctima, dándole oportunidad de sobrevivir (¡hasta ochenta horas!) y estirándola progresivamente hasta desarticularla, el verdugo -a través de la jaula- es capaz de ostentar su poder mediante el control absoluto del cuerpo y la administración del dolor de la víctima.

Dicha jaula, que nos remite de nuevo a la máquina de tortura de Kafka en “La colonia penitenciaria” y que también se relaciona con la figurilla de la “mariantonieta” guillotizada y sangrante que “el Alemán”

⁶ Idem.

compra en el mercado⁷, es un símbolo en la obra de una actitud en torno a la violencia y la tortura que no se sujeta a motivaciones estrictamente punitivas. Más bien, parece un objeto que encarna el placer de la violencia y la tortura por parte de los torturadores. Así como en “El matadero”, de Echeverría, los federales parecen torturar al unitario tanto por razones políticas como por un placer excitado por la matanza y la sangre de los animales, en *Teoría del alma china* ambas dimensiones también se combinan. En “Matadero”, por un lado, el objetivo político es buscar torturar a los occidentales mediante la tortura y matanza misma de las reses: además de que la Pekinesa asegure que “a veces matan animales sólo para que el olor a sangre penetre en la casa y veamos lo que pueden hacer con cualquiera, cómo pueden destrozarlo hasta que se pudra”⁸, y de que en otro pasaje se cuente cómo la Pekinesa abre la ventana justo en el momento en que cuelgan a una viva de un gancho del matadero, el narrador explica cómo cada vez que ellos llegaban al matadero, “el mugido de las vacas se hacía más y más insoportable, como si todas hubieran sido pinchadas a la vez...”. Por otro lado, el placer de la tortura se ejemplifica en momentos en los que ésta aparece vinculada con conceptos como “belleza” o “hermosura” (el placer de la violencia no es visto como una excepción sino como ejemplo de una *violencia individual*). En “El gran corazón de Occidente”, otro de los relatos del libro, el narrador afirma que hay “hermosura” en la violación y

⁷ Idem.

⁸ Idem.

golpiza que se le propina a un enano-niño y “el Alemán” concibe lo “estético” en sus películas como algo muy próximo a la violencia y la tortura; en “Teoría del alma china (II)” el narrador califica como “belleza militar” un ritual en el que “varios militares sacan a empellones a un japonés, lo obligan a agacharse sobre el mantel, tomar un brebaje, pedir perdón en voz alta a la república, y encajarse un cuchillo varias veces en el cuerpo”. De esa forma, tanto el objetivo político (ahuyentar a los occidentales vigilantes de la democracia) como el objetivo de la violencia individual (el puro placer por la agresividad y la tortura) se cumplen en la obra de Aguilera.

Moralidad ambivalente y parodia

En el libro *Narrar el mal. Una teoría postmetafísica del juicio reflexionante*, María Pía Lara se pregunta “¿Por qué el tema del mal se ha convertido en algo tan candente?”, y responde más adelante que, a pesar de que podrían proponerse numerosas razones, aquella que encuentra más interesante es que en nuestros días existe una preocupación mayor “acerca de cómo este antiguo problema ha entrado cada vez más en nuestra conciencia [...] poseemos una forma más clara, más moral, de analizar aquello que llamamos ‘atrocidades’”⁹. Si estamos de acuerdo en que la violencia se inserta dentro de estas preocupaciones y análisis sobre “el mal”, será más

⁹ Pío Lara, María. *Narrar el mal. Una teoría postmetafísica del juicio reflexionante* Barcelona: Gedisa, 2009.

fácil comprender que la violencia representada en la literatura no sólo adquiere una dimensión estética, sino también una moral, ya que, como dijera Lars Svendsen:

Ciertamente, nuestra relación con la violencia es de naturaleza estética, una estética que quedó bien patente en la antiestética del modernismo, con su obsesión por lo chocante, por lo feo. Asimismo y de forma simultánea, mantenemos con la violencia una relación moral, puesto que deseamos que disminuya; sin embargo, no sabría decir si el punto de vista moral reviste más importancia que el estético.¹⁰

Teoría del alma china también se debate entre lo moral y lo estético, o más bien, entre la reflexión teórica sobre la moral (la ética) y la dimensión “estética” dentro de la narración. Según María Pía Lara, “al narrar el mal” se logra comprender la existencia de una interrelación necesaria entre la dimensión ética y la estética, a través de un uso muy particular del lenguaje, mediante algunas estrategias literarias (uso de metáforas, descripciones, tipo de narrador, etcétera) capaces de “producir determinados efectos morales en nuestra identidad individual y colectiva”¹¹. Para la investigadora, tanto las narrativas de corte histórico como las narrativas ficcionales permiten asumir en el lector un punto de vista moral; esto es, que son

¹⁰ Svendsen, Lars. *Filosofía del Tedio* Trad. Carmen Montes Cano. Barcelona: Tusquets, 2003.

¹¹ Pía Lara, Idem.

capaces de producir -en el caso de la ficción literaria-, además de determinados efectos poéticos y retóricos (literarios), ciertos filtros morales. Dice Pía Lara:

Las historias nos permiten comprender algo porque existe un filtro moral [...] Dicha historia[s] debe[n] poseer una descripción poderosa que interprete los actos cometidos con claridad. Al subrayar la dimensión moral del daño realizado por el perpetrador contra otro ser humano, adquirimos la noción de lo que está realmente *en juego* moralmente hablando. Así podemos ver que una determinada forma de abordar la descripción de una acción, combinada con su expresividad narrativa, nos puede proveer de una visión que nos permita dibujar nuestras conclusiones acerca de lo que es moralmente erróneo. Entonces seremos capaces de ver cómo una historia se convierte en un *filtro moral* -un vehículo- que profundiza nuestra comprensión acerca de lo que constituye un *daño moral*.¹²

Fuera de la discusión de que en *Teoría del alma china* exista una voluntad por parte de Aguilera por crear o no un *filtro moral* -por ejemplo, a partir de la descripción de la violencia en el régimen totalitario chino-, en cada uno de los cuatro relatos (apartados) del libro se establece una conexión distinta -

¹² Idem.

¿involuntaria? entre lo moral y lo estético. Si para Pía Lara la conexión moral-estética que genera efectos críticos en los espectadores (lectores), surge a través del lenguaje y las estrategias y métodos para comunicar ideas a través de narraciones o historias, en los cuatro apartados del libro de Aguilera estos elementos literarios se disponen de maneras distintas para crear diferentes relaciones entre lo moral y lo estético. Como se ha expuesto en el apartado de la tradición de la violencia, en *Teoría del alma china*, convive la *violencia sistémica* con la *violencia individual*, la agresión sin motivo con la contraviolencia a una opresión política. Todas estas violencias parecen estar motivadas por una decisión moral que es capaz de expresarse en los narradores, ya sea “suspendiendo la culpa”¹³ o satirizando, criticando y confrontando abiertamente al régimen totalitario, y simpatizando con sus víctimas. Esta moralidad ambivalente asoma cuando el narrador emite juicios morales casi opuestos de un relato a otro. Como se ha mostrado anteriormente, en algunos pasajes el narrador se muestra condescendiente y solidario con los débiles y los oprimidos, mientras que en otros arremete contra ellos de manera brutal, e incluso se burla del sufrimiento, otorga un carácter estético a la tortura y disfruta la muerte de algunos individuos: en “Teoría del alma China (I)”, el narrador parece más transparente, neutral, menos crítico; se limita a describir la geografía y a

¹³ Pero no como en el caso que analiza Herlinghaus sobre la narrativa de los años noventa en América Latina, donde se “suspende la culpa” para desafiar los preceptos de “ciudadanía” o ética global, sino ejerciendo una *violencia individual* o una agresividad y misantropía no es motivadas estrictamente por un voluntad de resistencia política.

introducir, de cuando en cuando, algunas anécdotas, prácticas y tradiciones chinas. Incluso, al final del relato, cuando el narrador se concentra más en describir la violencia del Estado chino -por ejemplo, cuando en el aeropuerto se le prohíbe llevar las fotos “que distorsionan imagen de república”-, la voz narrativa sigue permaneciendo inalterable, desapasionada, como si aquello que estuviera sucediendo no tuviese la mayor importancia para el narrador. Sin embargo, la decisión de Aguilera de introducir en aquel relato un narrador que describa de manera “desapasionada” pero minuciosa, es acertada debido a que simula “objetividad” y transparencia en su voz (como una cámara de video que aparenta mostrar sin juzgar lo que ocurre “realmente” en el espacio de la ficción), además de funcionar como estrategia para adherir los juicios morales del lector a los del narrador.¹⁴ En “Matadero”, como hemos sugerido, a diferencia de “Teoría del alma China (I)”, el narrador no sólo describe las estrategias, perversidades y sistemas de tortura y vigilancia del Estado chino, sino que, además de expresar abiertamente sus juicios morales y críticas al régimen, ejerce y justifica una *contraviolencia* al poder

¹⁴Posiblemente al igual que ocurre con algunos novelistas que menciona Wayne Booth: “But I am convinced that most novelists today -at least those writing in English- feel an inseparable connection between art and morality, quite apart from what is popular to say about morality; their artistic vision consists, in part, of a judgment on what they see, and they would ask us to share that judgment as part of the vision” (385). Véase Wayne Booth. “The morality of impersonal narration” en *Rhetoric of fiction* Chicago: University of Chicago Press, 1961. Por otro lado, en la nota 7 del primer capítulo, se menciona un estudio de Mario Rodríguez Fernández en el que se compara a los narradores (omniscientes) de las novelas realistas del siglo XIX en Latinoamérica con “focos de luz” que iluminan al lector los juicios sobre acciones de personajes, las ideologías, las perspectivas de ver el mundo de la voz narrativa, a la vez que ellos mismos (como sujetos que narran) permanecen en la sombra, casi invisibles. En “Teoría del alma china (I)” el narrador parece también un “foco de luz”, que mediante su aparente “objetividad” y desapasionamiento, nos “muestra” las “prácticas malvadas” del Estado chino. Por el contrario -y por eso la moralidad en Aguilera es ambivalente-, en “El gran corazón de Occidente” el narrador expresa abiertamente su voluntad de agredir a los débiles (los enanos) y su placer ante la tortura y la violencia.

aplastante del Estado. La red de mentiras y la paranoia causada por la constante vigilancia, en las que se detiene el narrador son muestras de esa voluntad casi denunciatoria que tiene la voz narrativa del texto. Por el contrario, como se ha indicado, en “El gran corazón de Occidente”, el narrador no se compadece de los débiles, busca criticar al régimen ni justifica la violencia contra el totalitarismo de un Estado, sino que se limita a encontrar la belleza en la agresividad y a glorificar los actos de *violencia individual*; por ejemplo, cuando se presenta la escena de violación y golpiza al enano-niño en la película del alemán¹⁵, y posteriormente, cuando el alemán amarra a un perro y lo revienta a palazos: el narrador opina que “si el director de la película hubiera sido yo, éste habría sido el verdadero comienzo de *los enanos*”. Por su parte, en “Teoría del alma china (II)” parece que todos los elementos presentados por separado en los otros tres relatos (“Teoría del alma China (I)”, “Matadero” y “El gran corazón de occidente”) se combinan. La transparencia y neutralidad de la voz, que en unos pasajes del relato describe los paisajes, prácticas, habitantes y sitios de interés de la colonia japonesa, en otros se transforma en una voz apasionada, crítica de los dispositivos de vigilancia -como el elevador de la colonia japonesa-, o irónica y atenta en mostrar la ideología del régimen; así, cuando cuenta el narrador la respuesta que dieron los presos de la colonia a la pregunta sobre el último documental que habían visto: “gritaron: ‘¡Mao es la

¹⁵ Ver “El gran corazón de occidente” en *Teoría...*

encarnación de la patria! Por supuesto, el personal administrativo empezó a aplaudir”. Finalmente, en ese mismo relato, la voz que pareció ser unos momentos objetiva y otros crítica del Estado y defensora de las libertades individuales, reproduce más adelante el discurso apologético de la *violencia individual* y se precia también de conocer la belleza de la agresividad (“Por ejemplo, el día en que había cuatro heridos: días después comentábamos las hermosas fotos que hubieran salido de uno de ellos con dos tiros en el ojo...”). ¿Qué pudo haber querido sugerir Aguilera con esa deliberada ambigüedad de la violencia en su libro? Posiblemente, buscó mostrar que las manifestaciones de la violencia no pueden reducirse a concepciones maniqueas y asociarse infaliblemente a ciertos discursos o modelos individuales e institucionales; que así como hay una violencia que ejerce el Estado sobre los ciudadanos, existe también una violencia de los letrados, los escritores y los intelectuales (tanto de aquellos al servicio del Estado como de aquellos que carecen de vínculo y de programa político y que frecuentemente obedecen sólo al placer de la agresividad).

Por último, resta mencionar la importancia de la parodia y la crítica a la traducción en *Teoría del alma china*. En el primer capítulo de esta investigación¹⁶, se ha planteado una tendencia a un cambio de valores en la narrativa que tiene que ver, como diría Jean Franco, con los “efectos

¹⁶ Recuerdo que este texto es una versión de uno de los capítulos de mi tesis “Hacia una poética de la violencia en *Teoría del alma china*, de Carlos A. Aguilera”, presentada en el año 2011 en la Universidad de Puebla.

estandarizadores de la comercialización y el mercado que ha llevado eficazmente a la poesía y la ficción vanguardista a los márgenes de la cultura”¹⁷, y que ha restado visibilidad a muchas obras de gran importancia, relegándolas a espacios en “las pequeñas revistas y publicaciones artesanales, y en el momento actual a la particularidad de las *web sites*. Aún existen, empero, bolsas de disidencia vanguardista y bohemia, aunque van desapareciendo con rapidez”. La obra de Aguilera se inscribe, a mi modo de ver, en esta categoría de “disidencia vanguardista”, no simplemente en cuanto literatura perteneciente a una editorial artesanal, sino también en cuanto literatura consciente y crítica de dichos “efectos estandarizadores de la comercialización y el mercado”. Uno de los efectos estandarizadores que critica Aguilera en su libro es un cierto tipo de traducción promovida por el mercado internacional y las grandes editoriales transnacionales. Dice Jean Franco:

La traducción, que fue siempre una vía para salir del provincialismo, es reconocida ahora como algo más que un ejercicio secundario, una práctica esencial para la emancipación y una apertura hacia versiones alternativas de la universalidad forjadas desde la propia tarea de la traducción. Esta clase de traducción se enfrenta al

¹⁷ Franco, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada* Trad. Héctor Silva Miguez. Barcelona: Debate, 2003.

mercado internacional que demanda una fácil traducibilidad, que por supuesto constituye otra forma de discriminación y selección.¹⁸

Cuando en el apartado “Violencias biopolíticas” del capítulo II se habló de aquella forma de dominio “democrática” y “pacífica”, ejercida a través de los medios por los cuales se filtra el lenguaje, se estaba hablando en parte de las estrategias de las grandes editoriales para producir mercancías serializadas, modelos o arquetipos “literarios” globalmente equiparables y fácilmente “consumibles”. “Lo simple, directo y transparente, que es valorado por la industria de las comunicaciones, y lo práctico, lo pragmático, lo de sentido común, valorado por la razón cínica”¹⁹ implican la traductibilidad promovida por las grandes editoriales. Traductibilidad (fácil) que estimulan las industrias no solamente de una lengua a otra, sino también de un lenguaje a otro. De ese modo, muchas editoriales industriales transnacionales no solamente crean un *esperanto literario* (plano y “transparente”; traducciones evidentemente pobres), sino también simulan haber descubierto un lenguaje equiparable para todos los medios. Así, por un lado, muchas de las traducciones de las editoriales del Grupo Planeta o del Grupo Santillana,²⁰ en su afán por abarcar un mercado más amplio,

¹⁸ Franco, Idem.

¹⁹ Idem.

²⁰ Fernando Escalante Gonzalbo muestra cómo estos dos grupos empresariales son los más importantes en lengua española: además de ser dueños de periódicos, diarios, cadenas de radio y televisión, dominan el campo editorial. El Grupo Planeta es dueño de al menos 27 sellos editoriales, entre los que se encuentran Booket, Minotauro, Seix Barral, Diana, Planeta y Paidós, mientras que al Grupo Santillana le pertenecen 14, entre los que destacan Aguilar, Alfaguara, Punto de lectura y Taurus (Escalante Gonzalbo 224).

optan por establecer un español neutro,²¹ mientras que por otro, pretenden “traducir” las obras literarias a cualquier otra manifestación mercantil de las industrias del entretenimiento; cualquier novela o libro de cuentos puede volverse película, musical, serie de televisión y seguir tejiendo la red de mercancías a partir del texto narrativo inicial. Con ello, se concede que en esta industria y este *star system*, los elementos técnicos, poéticos, retóricos y narrativos están subordinados a lo temático o incluso a lo anecdótico de las obras. Como dice Escalante Gonzalbo en *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*:

Los escritores por su parte -los más vendidos, se entiende- ponen lo que les corresponde, haciendo el elogio de la sencillez, de la comunicación y la literatura al alcance de todos. Los argumentos se repiten: contra el amaneramiento de las academias, contra el elitismo, contra la cultura esotérica, contra la solemnidad, contra la

²¹ Dice Mauro Libertella:

El hecho de que Latinoamérica comparta en su mayoría un mismo idioma obliga a las editoriales a optar por un español específico. Así surge el problema del español neutro, esa rara utopía que busca unificar el núcleo duro del idioma español y borrar las huellas locales. Desde luego, el del español neutro es un proyecto falso y represivo, y sólo se usa hoy en libros de bajo vuelo estético. La libre circulación de expresiones localistas en las traducciones literarias es buena en la medida en que evidencia la realidad de que los castellanos de todo el mundo son dialectos y que ninguno es La Lengua, cuya luz nos iluminaría a todos. Y sin embargo, claro, no hay lector que no haya experimentado alguna vez ese rechazo hacia una traducción llena de argot ibérico, hacia un libro plagado de ‘pitillos’ y ‘gilipollas’. Según el editor de Anagrama, Jorge Herralde, el desencanto ante ciertos localismos a veces es mutuo: “Recuerdo que cuando publicamos los primeros títulos de Bukowski, surgieron voces escandalizadas: “¿Qué es eso de la máquina de follar?” “Pero hay que tener en cuenta que nosotros hemos tenido que deducir muchas veces que el saco y la pollera eran la chaqueta y la falda”.

Véase Mauro Libertella, “Un ejercicio de lo imposible” en *Ñ, Revista de cultura*, Clarín. En línea; http://edant.revistaen.clarin.com/notas/2008/11/01/_-01793058.htm

literatura deliberadamente minoritaria, y a favor de un estilo puesto al día, más “cinematográfico”. Y el estribillo que no falta nunca en los novelistas, de que se trata de contar historias y contarlas bien.²²

Esta voluntad de “contar historias y contarlas bien”, significa, para muchos de estos escritores, que no se debe jugar con los pliegues del lenguaje, que no se deben repasar las formas y las palabras con parsimonia, sino que aquello debe reducirse a la rapidez, la agilidad y la claridad narrativa. Mediante la parodia, *Teoría del alma china* se burla de la estandarización del lenguaje y de las malas traducciones promovidas por las editoriales industriales. En muchas partes de la obra se escribe mal deliberadamente para simular que lo que se está leyendo es algo (¿una guía turística “literaria”?) mal traducido. En las páginas 11, 13, 17, 20, 31, 35, 36 y 76, por ejemplo, las frases de los párrafos comienzan con mayúsculas (por ejemplo: “CHINA ES UN PAIS DE ENANOS” o “LOS JAPONESES SON COMO NIÑOS”) posiblemente para parodiar también a la escritura lingüísticamente “estándar” con que comienzan los párrafos de las guías turísticas, que buscan ser fácilmente detectables para el lector. Si en todo el libro el narrador parece burlarse de las concepciones kitsch que se tienen de China en Occidente, la traducción otorga más fuerza a esa burla. Por ejemplo, cuando se cuenta que a una golpiza que le dan dos policías a un

²² Escalante Gonzalbo, Fernando. *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública* México: El Colegio de México, 2007.

ciudadano los periódicos la llaman “mover los muebles de lugar sin quitar los muebles de encima”, o cuando Aguilera yuxtapone las palabras originales a las traducciones. Por ejemplo: “la tierra se cuarteá (*funxawhi*)”, “*suizhé* (caseta de herramientas)”, “Máquinas de multiplicar dinero (*gonsuwhoxig*)”, o incluso “*xhonnui* (raicillas, alcohol fermentado)” y, finalmente, cuando una nota al pie de página explica que la palabra *puy'en* “no tiene una traducción reconocida, pero así son llamados los vendedores en el dialecto de la colonia”.

Por otro lado, el uso de términos compuestos por dos palabras puede interpretarse tanto como una parodia al concepto *ying* y *yang* (que se basa en la dualidad de todos los elementos del universo), como una burla a las traducciones que parecen ser resultado del descuido o la prisa. Cuando se describe a las personas del fumadero “hablando-caminando solos”, a una contorsionista haciendo “flexiones de hombros-codos”, se cuenta de un “hombre-oficial” o se habla de “*malusar* el dinero”, el narrador aglutina palabras que parecen otorgar un significado eficaz, simple y rápido. Mediante esa aglutinación, Aguilera se burla de estas pretensiones de “transparencia”, “eficacia comunicativa”, simpleza y rapidez que se amparan en las pseudoteorías empresariales de las editoriales transnacionales. Asimismo, en *Teoría del alma china* se critica la mala traducción que, además de imprecisa y descuidada (“centavos *dollars*”),

puede generar términos o frases enigmáticas (“figura-de-familia-sentada-a-la-mesa”, “cortarle-la-cabeza-a-las-vacas”), e incluso absurdas (“nada se mueve sin que China no lo sepa”, “un *solo*único espacio”, “rampas destensionadoras”, “*campus* de trabajo”, “*ha nadado últimamente con suerte*”).

Por último, Aguilera muestra deliberadamente una incorrección en el lenguaje de los extranjeros (aun cuando estos están hablando en su idioma). Por ejemplo, cuando el oficial le espeta al narrador: “Tú no saber nada de China [...] Éstas son las que ustedes llevar [...] Distorsionan imagen de república”; cuando “El Alemán” “señaló que lo mejor era olvidar *ese todo* lo antes posible e ir pensando en una próxima película” o cuando el coronel Lung afirma sobre Wu Lixfan que “*nadie como él ha visto a China en su adentro*”.

Así como en el caso del oficial se parodia el lugar común de los errores gramaticales “del extranjero” (“Tú no saber”, etcétera.), en los demás casos se parodia una incorrección que podría ser parte de la traducción misma.

Es posible relacionar la *violencia sistémica* con las industrias editoriales globales que aceptan (¿promueven?) -para fines de ampliación de mercado, eficiencia comunicativa y productividad- un cierto tipo de traducción deficiente y que tienen por objetivo devorar a las editoriales pequeñas. Por lo tanto, es bastante probable que el objetivo de Aguilera al parodiar la traducción industrial en su libro haya estado profundamente relacionado a un asunto de principios artísticos y libertad. Así como se critica la violencia de los regímenes totalitarios, es necesario criticar la violencia -también

sistémica- de los regímenes de escritura y traducción impuestos por las empresas multinacionales.

Finalmente, es importante enfatizar que todos los elementos que se presentaron en este capítulo -desde las observaciones sobre la violencia y la estética, la violencia en la literatura y el cine de los años noventa (Herlinghaus), o el análisis de la vigilancia, tortura y castigo, hasta la moralidad ambivalente y la parodia- han dejado ver claramente en dos planos la tensión existente entre la *violencia sistémica* y la *violencia individual* en *Teoría del alma china*. En el primer plano, aparecen ambas violencias como “elementos temáticos” trasladados de nuestra realidad social: ya sea exhibiendo a los aparatos de poder capaces de atropellar, herir, desgarrar “legítimamente” (la carne, el cuerpo), ya dejando ver una agresividad “pura” o un placer por la violencia de algunos personajes y narradores -como los de algunos hombres de carne y hueso- que agreden sin un aparente “proyecto político”. En el segundo plano, la *violencia sistémica* no opera sobre la carne sino sobre el campo en que circulan las obras literarias: imponiendo un régimen de escritura, estandarizando el lenguaje, dando como opciones fundamentales de literatura las traducciones erráticas impuestas por las editoriales multinacionales o imponiendo un sistema mercantil-espectacular. Es en este plano donde Aguilera actúa, y si bien lo hace de manera individual, su ejercicio no podría catalogarse como *violencia individual* (puesto que no se trata del mismo acto del sujeto que

simplemente agrede o golpea, o del que glorifica la sangre y los “temas violentos”), sino como una violencia (“politizada”) *contra el sistema* que se manifiesta tanto en la decisión de escribir un libro “híbrido” (un texto que difícilmente se acople a los estándares del mercado) y de publicarlo en una editorial independiente, como de parodiar el lenguaje y la traducción promovida por las editoriales transnacionales.

Poética de la violencia

Como se ha querido señalar a lo largo de estas páginas, *Teoría del alma china* es un texto en el que la violencia aparece en dos niveles: en el primero, Aguilera utiliza la hibridez textual, la parodia y la crítica a la traducción y la estandarización del lenguaje como *contraviolencia* al poder de la *violencia mercantil-espectacular* que tiende a dominar los espacios en que circula la obra; en este caso, los campos de las literaturas latinoamericanas (a pesar de la traducción de la obra a otras lenguas y de su circulación en otros países). En el segundo, Aguilera muestra las violencias (*individuales* y *sistémicas*) que se representan en la obra misma ya sea como simples agresividades por parte de sujetos sin “objetivos políticos”, ya como estructuras de poder que pueden tanto dominar a los personajes y sus acciones, como ser criticadas y confrontadas por los mismos.

Esta investigación ha comenzado diagnosticando la tendencia de la narrativa latinoamericana a su mercantilización y espectacularización a partir del cambio sustancial en la industria editorial y el desarrollo de las sociedades de consumo y entretenimiento; se ha querido enfatizar que el problema central no reside en que una obra se venda mucho o poco o que los escritores ganen bien con sus obras, sino en que la lógica del espectáculo y el *star system* sea impuesta en los campos literarios para dictar los parámetros de la creación y de la crítica, interfiriendo con ello a la autonomía de las obras. Como hemos mostrado anteriormente, la autonomía literaria ganada por los modernistas y consolidada por generaciones posteriores, estuvo determinada en una primera instancia por la “profesionalización del escritor” y la defensa de la “alternativa de mercado” (la creación de un “mercado literario” capaz de independizar a los escritores de los designios estatales). Sin embargo, como se ha visto también, los modernistas pronto advirtieron que dicha alternativa llevada al extremo y transformada en proyectos de industrialización (mercantilización), es un dispositivo capaz de suprimir la misma autonomía obtenida.

En las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI, rige esta “alternativa de mercado” intensificada, extrema, que responde a un paradigma del “capitalismo multinacional” y que tiende a transformar el mercado editorial (antes principalmente “literario”) en un mercado

gobernado por los parámetros de la sociedad del espectáculo. Ahora bien, una de las prioridades que surgieron a lo largo de este trabajo fue determinar por qué la mercantilización y el espectáculo se pueden considerar violencias dentro de la práctica literaria. Lo que se ha querido demostrar es que el espectáculo es una de las herramientas primordiales del capitalismo para lograr que la mercancía “se convierta en la ocupación total de la vida social”. Así como la modernidad capitalista fue, según Bolívar Echeverría, aquella que “repuso el drama ‘primitivo’ de la violencia, el de la esclavitud, pero le quitó su momento dialéctico o de trascendencia y le dejó únicamente su consistencia destructiva”²³, el espectáculo, como extensión y herramienta del capital que busca imponer a la mercancía en el centro de la vida social, intenta esclavizar la existencia de los sujetos, reducirla al consumo. Además de lo anterior, el negocio de la literatura, los premios literarios, las reseñas y comentarios elogiosos que aparecen en periódicos o canales de televisión al servicio de alguna editorial transnacional, imponen cada vez con mayor agresividad, cada vez con más argumentos espectaculares y mercantiles y menos argumentos “técnicos”, las maneras de escribir (principalmente novelas); cada novedad en la narrativa (evidentemente productos literarios que puedan venderse) es descrita como “la mejor novela de la década” o hipérboles similares, y adjetivada también espectacularmente (“brillante”, “genial”, “demoledora”, etcétera).

²³ Echeverría, Bolívar. “De violencia a violencia” en *Vuelta de siglo México*: Ediciones Era, 2006.

Pero hay violencia en la mercantilización y el espectáculo, principalmente, porque las editoriales transnacionales, con el propósito de vender, intentan amoldar la narrativa a estándares de consumo. De tal modo que la tendencia de estas industrias es a encasillar las obras en géneros claramente definidos y a “normalizar” sus características narrativas, así como a ajustar, nivelar o ceñir brutalmente su lenguaje a patrones determinados. Con ello ocurre lo que asegura Ricardo Piglia en una conversación²⁴: que hoy sería casi imposible para Borges encontrar un editor para sus *Ficciones*, pues ahora son el mercado y el espectáculo los que dictan las normas de publicación. Como hemos querido hacer notar a largo de esta investigación, la *violencia mercantil-espectacular* establece un régimen de escritura, del cual Aguilera con su *Teoría del alma china* intenta desprenderse (como una *contraviolencia*) mediante la hibridez textual y la crítica a la mala traducción y la estandarización del lenguaje.

Por otro lado, las *teorías de la violencia* que se expusieron en el capítulo 2 desde distintas perspectivas y discursos disciplinarios, buscaron no sólo articular categorías, ahondar en el fenómeno de la violencia, hacer distinciones y clarificaciones y relatar algunos momentos en la historia de la violencia, sino también proponer algunos términos y nociones que posteriormente sirvieron de herramientas para el análisis y la comprensión

²⁴ Jorge Fonet refiere a dicha conversación en “Algunos apuntes y dos confesiones” en *La Ventana. Portal informativo de la Casa de las Américas*. En línea: <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=print&sid=3736>

de la violencia en la obra de Aguilera. Así como se resaltó la oposición *violencia sistémica / violencia individual*, o se cuestionó la “transparencia” e implicaciones políticas del discurso científico (neurológico, psicobiológico, médico, etcétera) sobre la violencia, también se intentó aclarar el lugar que ocupa la *violencia biopolítica* en las sociedades contemporáneas y la relación de ésta con la producción de “bienes inmateriales”, en específico con la literatura.

En el primer párrafo del capítulo 3 se menciona que Aguilera ha expresado en entrevistas un rechazo hacia la literatura-mercancía promovida por los Estados democrático-liberales; también se señala su desagrado en relación con las poéticas nacionalistas y la ideología del Estado socialista. En pocas palabras, a Aguilera le repugnan las limitaciones impuestas a la literatura (tanto el espectáculo y el mercado como las poéticas nacionalistas, o al servicio no de la “calidad literaria” sino de los intereses del poder). Para Aguilera, se trata de intereses violentos que a menudo se esconden bajo el concepto “patria”. Por tal motivo, *Teoría del alma china* retoma “La colonia penitenciaria” de Kafka, “El matadero” de Esteban Echeverría a *Trastorno* de Thomas Bernhard, en gran medida, para problematizar dicho concepto y mostrar las caras de la violencia que acarrea. Pero no sólo eso, sino que estas obras muestran también violencias dobles: si en “El matadero” de Echeverría la voz narrativa describe las “atrocidades” y agresiones cometidas por los federales, pero a la vez ella

misma es una *violencia letrada* cuando animaliza a la “chusma” o la describe como algo horroroso, en “Matadero” de Aguilera la *violencia letrada* también se hace presente cuando se exhibe la falta de integridad ideológica y moral y la violencia ejercida por parte del supuesto “escritor de la resistencia”. De igual modo, así como en *Trastorno*, Saurau es capaz de criticar tanto la violencia de las sociedades de consumo como de añorar el Imperio o agredir a la no-aristocracia, en “El gran corazón de occidente” el personaje Saurau puede alternar aquella violencia destructiva, gratuita, despolitizada, “individual”, con una *violencia sistémica* en contra del Estado chino y sus instituciones de poder. De igual modo, Aguilera recurre a Herzog porque también en él la *violencia individual* y la *sistémica* se superponen; porque la agresividad placentera por parte de los enanos, su gusto por herir, sacrificar y mutilar animales, se alterna con prácticas de confrontación política a la institucionalidad del reformatorio.

Debido a estos ejemplos, se puede afirmar que las dos violencias (*sistémica e individual*) conviven y se alternan en la obra de Aguilera, tanto si pensamos esta última como una unidad textual, como si la consideramos un conjunto de apartados que pueden ser leídos de manera independiente. Y aquella convivencia se muestra claramente también en la ambigüedad moral de las voces narrativas del texto. Por un lado, hay por lo menos dos narradores distintos en los cuatro relatos -una voz que critica la violencia y

los aparatos represivos e ideológicos de Estado (“Teoría I”, “Matadero”, “Teoría II”) y otra que se dedica a vindicar la agresividad (“El gran corazón de Occidente”)-, y por otro, un narrador puede llegar a ser ambiguo en un mismo relato. Por ejemplo, en “Teoría del alma china I” o en “El gran corazón de Occidente”, el mismo narrador que critica a un sistema totalitario también disfruta del placer de ser agresivo con los débiles y oprimidos. Y es que, como se ha mostrado en el capítulo III, en cada uno de los relatos de Aguilera los narradores fijan grados distintos entre lo moral y lo estético. Si en los relatos-marco el placer estético se encuentra más cerca de la crítica a un sistema político opresivo y la exposición de algunos dispositivos de vigilancia y tortura, en “Matadero” comienza a vislumbrarse un placer estético cuando se describen los detalles de la violencia (aunque el narrador siga siendo crítico del sistema). La gran diferencia se nota en “El gran corazón de Occidente”, donde el narrador expresa abiertamente su placer por la belleza hallada en la tortura y la crueldad, y encuentra “hermosura” en la violación y la golpiza brutal de un niño. Habría que recalcar que ese placer estético hallado en la agresividad, la tortura y los suplicios, no se manifiesta en Aguilera como una excepción con respecto a las categorías de las violencias anteriormente expuestas, sino como un elemento constitutivo de la *violencia individual*.

Hemos visto cómo, para Jauss, el placer estético producido por la experiencia de lo horrible, lo cruel y lo violento se presenta en el individuo

como un puro disfrute de los “mecanismos” de los objetos artísticos que afectan las emociones. Con este enfoque en el puro “mecanismo”, el individuo es capaz de distanciarse afectivamente, de protegerse de estas “emociones trágicas”. Pero hemos visto además que este placer estético no es sólo un mecanismo de defensa por parte del sujeto, sino también un modo de experimentación catártico, que otorga la posibilidad al receptor (espectador, lector) de abandonar por un momento su vida cotidiana para experimentar “lo otro” (lo horrible, lo trágico, la violencia). En el caso del cambio afectivo-emocional que transforma la sensibilidad estética de productores y receptores y que Herlinghaus percibe en la narrativa latinoamericana a partir de los años noventa del siglo XX, no existe simplemente un empalme con un “placer estético”, con la empatía por una *violencia individual*. La transformación afectivo-emocional ejemplificada ya sea en las “narconarrativas” del cine y la literatura o en la “sicaresca”, se relaciona principalmente, como muestra Herlinghaus, con una actitud de rechazo individual a las construcciones normativas contemporáneas de civilidad, contención de emociones, prosperidad del capital transnacional y seguridad internacional. Es decir, esta transformación emocional, si bien echa mano de una violencia *hard*, de una agresividad extrema, de un aparente enfoque en la mutilación y la sangre, no tiene como objetivo el placer hiperrealista de la violencia, sino el desprecio hacia las construcciones normativas del “bien” y el “mal” y la reflexión sobre las

paradojas de la violencia global. *Teoría del alma china* también reflexiona sobre la violencia global (mediante la crítica a las editoriales multinacionales) y confronta los regímenes totalitarios, pero revela una moralidad ambivalente que, por un lado, la hace simpatizar con las víctimas del poder, y por otro, arremeter brutalmente contra los oprimidos, burlarse de su sufrimiento, y dar una dimensión estética a la tortura.

La *poética de la violencia* que aquí se propone como elemento central en *Teoría del alma china* es aquella que conjunta y en la que conviven los planos de la violencia anteriormente expuestos. En el plano social de la literatura, en el que se decide la publicación, la editorial y los modos y medios de circulación de la obra, Aguilera manifiesta una posición *contraviolenta* en relación con la concepción de la *violencia mercantil-espectacular* a la que tiende gran parte de la narrativa latinoamericana contemporánea. Como se ha expuesto, Aguilera publica en una editorial independiente y cuidadosa con sus libros (Libros del Umbral), su obra se difunde entre pocos lectores, se reseña por unos cuantos críticos, pero también se traduce al alemán, al croata y al serbio (al parecer, también en editoriales independientes). La parodia de Aguilera a la traducción y a la estandarización de los lenguajes de las prácticas artísticas que promueven las editoriales multinacionales es una extensión de esa misma *contraviolencia* que se manifiesta la escritura de *Teoría del alma china*. En el plano de la representación, como hemos visto,

tanto los narradores como los personajes que aparecen en la obra se acercan a la violencia desde varios ángulos, pueden ser misántropos o “defensores” de escritores de la resistencia. Establecen distintos parámetros morales y emiten discursos sobre la violencia que oscilan entre la manifestación de la alegría causada por la agresividad, la sangre y la destrucción de individuos, y la crítica al poder, a las maquinarias ideológicas, a la tortura y represión de los Estados totalitarios.