



Hipertexto 13
Invierno 2011
pp. 3-23

La pedagogía del dolor en la escritura fragmentaria de Mario Bellatin

Carla Victoria Albornoz
Doutoranda Puc-Rio

Hipertexto

En aquellas páginas se puede ver cómo las profundidades del mar son de cierta manera el espacio propicio para albergar las tinieblas presentes en el alma humana.

(Mario Bellatin, *La escuela del dolor humano de Sechuán* 14)

A partir de la década del 90, asoma en el escenario de la literatura latinoamericana una tendencia de búsqueda de corrientes alternativas que piensan la narrativa ficcional no como el mero relato de una historia, sino como la combinación de diferentes ámbitos de creación artística que une la escritura con las artes plásticas o conceptuales. Estas propuestas muestran interés en crear experiencias que permitan desacralizar el discurso de la modernidad, algo típico de los posmodernistas, impulsadas por la crisis de las utopías y la falta de fe en el progreso histórico. Comienza a pensarse la narrativa literaria como algo diferente, ya no más como mediador o reflejo de la realidad. Se busca un tipo de literatura que no represente de forma directa, pero que tampoco sea totalmente ficticia. Aparece así una forma literaria renovada que no solamente alegoriza y parodia las problemáticas de nuestras sociedades y de nuestro tiempo, sino que también pretende ficcionalizar la propia ficción. Se trata, entonces, de una literatura que se nutre de una necesidad de desprendimiento de la realidad histórica y que llama la atención por la construcción de “diferentes configuraciones de identidades, emergencias de nuevas subjetividades, de nuevas voces y, consecuentemente, de nuevas configuraciones narrativas” (trad. propia) (Resende 8). Dentro de esta tendencia se encuentra el particular sistema

de escritura que Mario Bellatin (1960-) viene desarrollado a lo largo de su obra, que ya suma más de diecisiete novelas, y de la cual *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2005) se vislumbra como un engranaje más de su particular universo literario.

El estilo de este escritor mexicano cautiva por su extrañeza y el inevitable desconcierto a la hora de clasificar su obra. Su sistema de escritura, tal como él lo denomina, está comprometido con una estética que reúne lo fragmentario con el interés de poner en evidencia algunos aspectos de la condición humana por medio de un prisma diferente, sombrío, segmentado, simple en apariencias y distante que está muy próximo del nihilismo. A través de una escritura corpórea, delirante y minimalista, las emociones son esbozadas de forma casi imperceptible. No obstante, su escritura es porosa, compuesta de pequeños fragmentos en los que proliferan voces de personajes bizarros que se entrecruzan y que Reinaldo Laddaga describe en *Espectáculos de realidad* (2007) como “pequeñas entregas, episodios anuales y semi-anuales” en los que el lector es conducido a través de un flujo continuo de vivencias performáticas. Sus ficciones no nos cuentan simples historias. Frecuentemente ellas nos hablan de un cierto humanismo que no se forja en las bellas palabras. Sus relatos se desarrollan alrededor de temáticas tales como la peste, la muerte y el dolor y son mediados por una *mise-en-scène* que conjuga lo real, lo ficticio y lo imaginario. Se trata, por lo general, de relatos en que lo fuera de lo común y el exceso de monstruosidad son la norma y no la excepción.

La narrativa de Bellatin indaga la vulnerabilidad de la condición humana recreando situaciones de desamparo en las que la identificación con el sufrimiento ajeno, por un lado, y la indiferencia como un sentimiento que nos distingue y nos aleja del Otro, juegan un delicado equilibrio. Sus historias traen subrepticamente a la superficie planteos sobre la vulnerabilidad y subjetividad de la condición humana (cuestión sobre la que tenemos conciencia desde el advenimiento de la modernidad) que se centran en la comprensión de la relación dicotómica de la alteridad. La indagación de estos planteos ha sido una de las preocupaciones principales de las artes, así como también de disciplinas tales como la filosofía, psicología, sociología y antropología, entre otras, elementos todos que se mezclan en la experiencia narrativa que realiza Bellatin. Es dentro de esta perspectiva que proponemos analizar aquí algunos aspectos de *La escuela del dolor humano de Sechuán*, un texto paradigmático que se encuentra en la frontera entre el género novelístico y el dramático, pues nació como un proyecto teatral, pero que puede ser leído como una *nouvelle*, en el que se trabaja la vulnerabilidad de la condición humana a partir de dos ejes: la pedagogía y el dolor.

La escuela crea una dinámica particular de lectura por medio de la creación de un teatrillo étnico, como dirá la voz de un narrador enigmático en la introducción y que ha sido “bautizado de ese modo porque fue un grupo de antropólogos quienes casi por casualidad detectaron por primera vez esta

particular forma de actuación”. Agrega aún este narrador que “se trata de cierto tipo de performances, constituidas por una serie de pequeñas piezas, que en apariencia guardan una cierta autonomía” (Bellatin 9), pero sin embargo, solamente cuando esta puesta en escena termina es que estos fragmentos se insertan en el conjunto dando una “sospechosa idea de totalidad”. Es precisamente allí, en el final, que se produce en el auditorio una experiencia catártica.

Cada uno de los cincuenta y tres fragmentos que constituyen este teatrillo funciona como un monólogo, pues no hay diálogo entre el abanico de personajes extraños que se despliegan a lo largo de esta narrativa, y sólo cuando el niño con un brazo ortopédico toma la voz es que aparece un narrador en primera persona. Estos fragmentos funcionan como una lente que nos permite observar el microcosmos en el que está inserta la comunidad de Sechuán (situada en una China utópica), pero en la que son transmitidos ritos, leyendas y costumbres de sabor andino, creándose así un doble juego de desterritorialización.¹ Como en toda expresión artística y en este caso teatral, existe una cierta tradición, “un pasado imperial, también provinciano” que carga imágenes y símbolos del inconsciente colectivo. Sechuán vive bajo un régimen político autoritario instaurado por una república popular que persigue la destrucción de la individualidad de sus ciudadanos como una forma de sometimiento. Y que, al mismo tiempo, consume la construcción de una tragedia en común.

Pedagogía y dolor son dos conceptos que nos traen resonancias de toda una tradición de cómo enseñar y de cómo aprender formas “políticamente correctas” de comportarnos en el mundo, que nos remiten a la socialización de una manera de insertarnos en él y que se encuentra en la frontera entre civilización y barbarie. Por un lado, la pedagogía se encarga de diseminar una metodología de transmisión de conocimientos básicos como -por ejemplo- leer, escribir, realizar operaciones matemáticas, en los que también se incluye el adoctrinamiento a partir de un sistema de conducta y de lo que en cada cultura y tiempo histórico se considere “buenas maneras”. Por otro lado, la idea de pedagogía puede ser asociada a la relación de base que la sustenta: el establecimiento de una relación jerárquica entre aquellos que detentan el poder, o sea, aquellos que quieren imponer un patrón de conducta o una forma de ver el mundo; y aquellos que deben someterse a este paradigma. La pedagogía muchas veces ha sido relacionada a la creencia de que es generalmente el dolor, sea físico o del alma, el que imparte las grandes lecciones en nuestras vidas. Dentro de esta línea de pensamiento, sería la experiencia traumática asociada al dolor una metodología coercitiva plausible de ser utilizada. Pensemos en épocas no muy lejanas en las que se utilizaba un sistema de penitencias escolares que consistía en dar golpes en las manos con una vara a

¹ Desterritorialización que, por otra parte, es una característica biográfica del propio Bellatin: hijo de padres peruanos, nacido en México, pasó el período de su infancia en el país andino y actualmente está radicado en su país de nacimiento.

los alumnos que hubieran incurrido en alguna falta, o técnicas aún peores a ésta, como una forma de enseñanza. Sin embargo, permitámonos también pensar en el reverso de esta situación, que de muchas de estas experiencias dolorosas hemos conseguido extraer el coraje para enfrentar situaciones difíciles, dándonos la oportunidad de dar vuelta el tablero, y revertir el obstáculo o piedra en el camino a nuestro favor y estableciéndose así un proceso de crecimiento.

La propuesta de análisis de este trabajo es examinar este continuo juego de fuerzas que muestran los dos lados posibles de la relación pedagogía-dolor-condición humana utilizado por Mario Bellatin en *La escuela*. Una pedagogía que es diseminada por medio de la instalación de escuelas populares cuyos fundadores son impulsados por un objetivo: comprender lo que sucede en el instante del dolor. Este interés “científico” es utilizado por las autoridades de esta república popular para impartir una pedagogía del dolor, una dinámica de dominación de la conciencia. En definitiva, un método de opresión que busca implementar una cultura del oprimido. Se establece así un lugar de encuentro, pero también de desencuentro en la medida en que no se propicia el diálogo sino la imposición. Una imposición que puede realizarse a través de la palabra, de gestos o, como en *La escuela*, por medio de marcas en el cuerpo. Trazos de una performance tortuosa, como la de los jugadores del equipo de vóley a los que se les amputaron los dedos de las manos por querer votar, en la que Bellatin nos muestra las imperfecciones, deformaciones y monstruosidades como una normalidad dentro de la cotidianidad de una sociedad que tiene una historia colectiva confusa, que se nutre de leyendas, de crímenes y de personajes marginados. Todos estos son los ingredientes de un universo típico de la narrativa bellatinesca que nos proponemos observar por medio de elementos tales como la fragmentariedad, el cuerpo, la teatralidad y la instigante curiosidad alrededor del dolor y la crueldad en la performance narrativa de *La escuela del dolor humano de Sechuán*.

Las marcas del autor en la fragmentariedad

La escritura de Mario Bellatin parece estar más enfocada en el desarrollo de las formas que en su contenido. Al menos así le gusta presentar al propio autor el sistema narrativo por él elaborado. Frecuentemente, el lector tiene la sensación de estar frente a una práctica constante en la que se escribe la misma historia una y otra vez, como parte de una estrategia lúdica de creación que consiste en construir y destruir el relato en una secuencia de intentos. En esa experiencia se reúnen elementos del cine, como por ejemplo el montaje, y el arte escénico, como en *Poeta ciego* (1998) y *Salón de Belleza* (1994), textos que fueron ideados como *nouvelles* cortas y que terminaron siendo adaptadas para el teatro.

Paradójicamente, *La escuela del dolor humano de Sechuán* nace como un texto para ser representado a partir del encuentro de Bellatin con una pareja

de directores de teatro que estaba buscando material para trabajar directamente con el autor para montar un espectáculo. Bellatin escribe entonces los primeros fragmentos de *La escuela*, se los presenta a los directores y a partir del intercambio de opiniones y de los ecos que el texto provoca se construye una suerte de hilo de la narrativa. Según cuenta el propio Bellatin, después de esas reuniones él organizaba su material no por el feedback que recibía de los directores, sino en función de las resonancias que la palabra iba teniendo en el momento mismo de ser creada. Como una búsqueda cautivante por captar los ecos de las frases, imágenes y situaciones en el momento mismo de su enunciación. Una vez terminado el proceso de organización de los fragmentos, los directores y Bellatin convocaron a un taller de teatro integral para trabajar el texto a través de la representación, dando lugar así al surgimiento de una verdadera performance narrativa entendida como una escritura de intervención y de libre experimentación que, de alguna manera, indaga formas de resistencia a una tradición literaria, aunque sin rechazarla totalmente, a partir de la generación de nuevos caminos de creación artística. Así surge un texto no lineal, atemporal y situado entre la presentación y la representación. Una constelación de fragmentos que, cada uno por separado, puede ser tomado como una obra en miniatura. El trabajo de corrección, cuenta Bellatin, se realizaba cotejando el texto con la representación en carne y hueso. La técnica que utilizaba para huir del espacio teatral tradicional consistía en que los actores aprendían una versión del texto, Bellatin lo corregía a partir de lo que iba escuchando, lo rehacía, y se los volvía a entregar para que así el actor descartase el texto anterior, adoptando ahora un texto reconstruido. Durante el tiempo que demoró este ejercicio, el texto fue tomando nueva forma y estructura a partir de cómo sonaba el lenguaje y la disposición temporal de cada fragmento.

Este sistema de escritura personal en el que Bellatin se ha aventurado puede ser pensado desde la perspectiva del gesto del autor elaborado por Giorgio Agamben. En su ensayo "El autor como gesto", el filósofo italiano nos alerta sobre las marcas y funciones que el autor deja en su texto y que se hacen presentes al establecerse la ausencia del autor. La estela dejada por esta ausencia es interpretada por Agamben como un gesto que niega cualquier relevancia a la identidad del autor y que, simultáneamente, lo define con una necesidad compleja e irreductible. Por medio del gesto instaurado en su escritura, el autor establece una forma de existencia, de circulación y de funcionamiento, ejerciendo, así, una función transdiscursiva en la que escritor se constituye y se construye más allá de los límites de su obra. En la forma que adopta el sistema de escritura de Bellatin se presenta un dispositivo que podemos interpretar como un mecanismo de energías y fuerzas en los que se elabora el gesto del autor. Bellatin se arriesga en su escritura. Un peligro que se revela en cada uno de los personajes mutilados o rechazados por su condición cercana a la monstruosidad que emergen de sus historias.

Bellatin crea en su escritura sistemas que se chocan: lo insólito es enfrentado a la normalidad, la totalidad al fragmento, así como la tradición es

expuesta a la intervención de la experiencia. Esto crea una tensión en la que siempre surge un ángulo de visión diferente, que podríamos caracterizar como una forma inversa a lo que se considera usual. Bellatin plasma la rareza, la enfermedad, el dolor y también una cierta decadencia de forma tal que consigue transformar estos estados extraordinarios en algo natural. Sus personajes y sus hábitos dan voz a esa anormalidad transformándola en lo cotidiano. Así, al cruzar la frontera, lo Otro, aquello que se manifiesta como desconocido o inhabitual, se convierte en la otra fase de la normalidad. Algo que, en potencia, ya estaba contenida en ella. Se crea en sus historias un universo al revés, una faceta invertida, que podríamos denominar como el otro lado del espejo.

En este laberinto de fragmentos encontramos engarzada una voz en primera persona que, a veces, parece ser la de un adulto con marcas en la piel, miembros estirados y uñas desgajadas. En otras ocasiones, esa misma voz se mezcla con la del pedagogo que regentea la escuela del dolor, e inclusive, con la de alguno de sus discípulos. Y, finalmente, esa voz se presenta como la palabra de un niño de salud frágil, al que le falta un brazo, y que soporta estoicamente el miembro ortopédico que funciona a través de un sistema de arneses, ideado y construido por un grupo de vecinas que, sin embargo, es totalmente inútil y que genera un rechazo extra por parte de la comunidad. En el relato, la ausencia del brazo es de por sí tratada como una monstruosidad. En el afán de transformar lo extraordinario en normalidad se le agrega al mecanismo ortopédico un garfio en el extremo, totalmente inservible para fines prácticos, que genera repulsión en sus compañeros de clase y al que hubo que colocarle un recubrimiento de espuma para evitar que los lastimara. Consecuentemente, el niño marginado de la escuela y carente de toda educación observa a través de la ventana de su cuarto cómo se despliega el mundo de una comunidad sometida a un régimen de terror y dolor. El Dolor y la marginalización se replican en su propio hogar, por medio de una pedagogía brutal, cuando su padre lo golpea por no aprender a hacer correctamente las sumas. Este hogar se inserta en el sistema de lo anormal con una madre enferma, embarazada y que da a luz a un niño muerto, y la presencia de un padre también enfermo de una dolencia monstruosa que lleva a que en un momento dado sus intestinos exploten, esparciendo sus excrementos por la sala y que luego las vecinas, una vez más contentas de ser útiles a la familia, ayudan a limpiar.

A lo largo de *La escuela*, los diferentes personajes aparecen y desaparecen en escenas que se suceden sin sentido de unidad aparente. A veces los capítulos son construidos como preguntas que no tienen respuesta en ese fragmento de información que se nos presenta, como por ejemplo: “¿se podrá captar el instante del dolor? Lo ignoramos, pero sí parece ser posible intentar conocer algo de sus manifestaciones” (Bellatin 27). En otras ocasiones la pregunta no tiene respuesta y tampoco ninguna correspondencia con el texto, así como sucede en el fragmento que comienza diciendo: “¿Por qué razón deben colocar un brazo ortopédico, con un complicado juego de correas, fierro y cuero, a un niño de tres años?”. Inmediatamente después puede leerse una

rúbrica desorientadora: “Muchas preguntas hasta el día de hoy no hallan respuestas. Por esa razón esta escena debe ser interpretada tratando de que no se logre en ningún momento un sentido de unidad” (Bellatin 45).

Indefectiblemente todos los fragmentos circulan alrededor de la idea del dolor y del cuerpo en tanto experiencia cotidiana. En cada uno de ellos parece producirse una especie de pliegue que nos transporta desde la norma hacia lo insólito. Se trata de un pliegue que se antecede al inicio de cada uno de los relatos y que parece preceder a la misma obra. Este movimiento ausente deposita en el lector la sensación de que el instante en que se produjo ese doblez, que podemos describir como el momento de pasaje al otro lado del espejo, sucedió antes que el lector entrara en contacto con el texto. El lector no es testigo de ese evento, solamente de lo que vino después. Sin embargo, intuimos ese momento porque presentimos la rugosidad de esas historias extrañas que nos dejan incómodos por ser ellas contadas por personajes no menos peculiares.

Nos preguntamos, entonces, si *La escuela* está construida como si se tratara de fractales,² formas fraccionadas e irregulares que se caracterizan por el hecho de que sus patrones son encontrados repetidamente en escalas descendentes. De manera tal que sus partes en cualquier escala son similares a la forma del todo. El análisis de los fractales permitió que se demostrase por primera vez que en la parte ya está inscripto el todo y, por lo tanto, que la parte no es solamente un todo en sí mismo, sino que también la parte es una réplica de ese todo. En ese sentido, nos preguntamos si podríamos interpretar cada episodio de *La escuela* como una parte que contiene en sí, desde su creación, la historia colectiva de esta comunidad. Pues cada personaje y cada relato realizado por ellos o a sus expensas se comporta como un componente y, al mismo tiempo, una totalidad de la tragedia social. Cada personaje experimenta el dolor al inflingirlo (como por ejemplo la mujer que estaba encargada de matar a los primogénitos de tres años en la fuente de la plaza central) o al padecerlo, como el caso del niño rechazado por su monstruosidad que probablemente sea el pedagogo de la escuela del dolor o un discípulo de él en el futuro. Cada uno de estos personajes es en potencia víctima o verdugo del régimen de la república popular.

Además de lo fragmentario, observamos en *La escuela*, así como en otros textos de Bellatin, la necesidad de formular una iteración. Una repetición que nos remite a la estructura paratáctica para describir los textos conformados por pequeños bloques narrativos. Una tendencia a la fragmentación de la totalidad

² Nombre acuñado por Benoît Mandelbrot (2003) (partiendo del adjetivo latino *fractus*, correspondiente al verbo *frangere* y que significa “romper en pedazos”). Teorías como la de los fractales y también la del caos, gestadas en la década del 60, tuvieron impacto en la concepción de formas artísticas desarrolladas en la contemporaneidad, entre las que se encuentra la recurrente estructura fragmentaria de las artes plásticas, los audio-visuales, músicas y narrativas literarias de las cuales la obra de Bellatin es un claro ejemplo.

de sentido que, como comenta Lauro Zavala, busca que “cada fragmento consiga mantener una autonomía formal y semántica que permite interpretarlo en combinación con otros fragmentos, independientemente de su lugar o de su secuencia” (Zavala 88). Lo cual permite que estas obras paratácticas, o escritas en forma de fragmentos como *La escuela*, sean leídas de forma autónoma o también en cualquier orden de secuencia.

Retomemos los comentarios de Agamben sobre la muerte del autor realizados por Foucault para intentar comprender que en el gesto de la escritura, o sea, en la elección de su forma o de la configuración de un sistema como lo hace Bellatin, se encuentra en ausencia, el escritor. En ese gesto se coloca en juego la vida y la creación del autor. Esto es algo que Bellatin hace reiteradamente en sus novelas al elegir construir una tradición de convertir sus textos en distintas versiones de lo mismo. Sus relatos no hacen más que repetir una y otra vez mitos y rituales que se encuentran en el inconsciente colectivo. El teatrillo étnico que da vida a la narración de *La escuela* parece una excusa, una forma simbólica. Lo que interesa es la vida de cada uno los personajes (el niño sin brazo, el padre enfermo, hombres pájaro, la asesina de niños de tres años, el pedagogo, etc.) como representación performática, en una especie de circo de *freaks* envueltos en un círculo vicioso de dolor, cuyas vidas son signadas por una pedagogía implacable con el objetivo de imponer una determinada conciencia que se transmite a través de técnicas de dolor implementadas por una escuela. Tal vez sea un experimento social trasladado a la microcosmología representada por la comunidad de Sechuán, para conocer mejor algunos aspectos de la naturaleza de la condición humana.

La exposición del cuerpo y su monstruosidad

Los cuerpos extraordinarios y próximos a la monstruosidad, con funciones distorsionadas de sus miembros y órganos abundan en Sechuán. Encontramos hombres pájaro en cuerpos de obesos que pegaron plumas sobre su piel, cubriéndola por entero, y que tienen la misión de señalar a los niños que deberán ser ahogados por los discípulos de la Escuela en la fuente de la plaza mayor. La figura del padre del niño sin brazo atraviesa varios fragmentos. Sufrir una enfermedad innombrable y sus pies ganan una relevancia especial. Después de estar postrado en la cama por un mes con los zapatos puestos, sin comer ni defecar, sus pies quedan deformados. El dedo gordo, cuenta el hijo que en otros fragmentos se confunde con la voz de una mujer, “se había convertido en una especie de garra de mono” (Bellatin 44). Por otro lado, encontramos las uñas y los testículos monstruosos de un niño al punto de tornarse en un fetiche de una sórdida estética. En uno de los fragmentos cuyo título es “Uñas y testículos ajustados” aparece la rúbrica “En los baños públicos una madre enseña con orgullo a las demás usuarias los testículos de su hijo” (Bellatin 17), una acción que es anunciada aquí pero que solamente será descrita en episodios posteriores. La voz del hijo es cuestión se confunde con la del niño del brazo ortopédico sostenido por un sistema de arneses.

Presumimos que se trata del mismo personaje porque ambos comentan en diferentes momentos no haber tenido la posibilidad de recibir educación escolar como consecuencia de su deformidad. Esta es una anomalía que se transforma en motivo de orgullo de la madre al exhibirlo como un objeto a ser apreciado por su rareza, pero de la que también presume el propio hijo, quien comenta:

Más de uno puede creer que las marcas en mi piel o mis uñas un tanto calcinadas son otro de los recursos utilizados en estas tierras para alargar hasta extremos inenarrables las sensaciones de placer... Pero miren bien estas uñas. Obsérvenlas con detenimiento. Ningún manicurista se atrevería a desgajarlas del modo como las tengo desgajadas, nadie a triturar las medias lunas que tanto brillo adquieren cuando mi cuerpo se encuentra bien alimentado. Por más que ruegue que me las chamusquen completamente, las machaquen, las arranquen de cuajo de mis dedos. Ni siquiera me harían caso si implorase que necesito tener las uñas de ese modo para superar a las mujeres que sin duda gozan hasta lo indecible las apareamientos clandestinos. (Bellatin 17)

Un erotismo sombrío parece relacionar estas uñas deformadas con aquellas mujeres que se prostituyen, cuerpos que son traídos a la escena como voluptuosos y transgresores por haber sido también maltratados. Algo similar ocurre con los testículos sobredimensionados de este mismo personaje, a quien se le produce una erección dolorosa, “una extraña rozadura que le produce la tela cuando le aprisiona los testículos”, el mero hecho de recordar aquel episodio en el que su madre mostraba sus miembros a las mujeres de la comunidad que frecuentaban los bancos públicos. Las vecinas experimentaban admiración y también una sensación un tanto erótica de horror al ver estas uñas y testículos descritos como “palpables, sebosos y cargados de una pátina grasa”. Testículos que ahora, pasados ya algunos años, “son grandes y pesados como los de un viejo camello” (Bellatin 42).

Como ocurre en la mayoría de los personajes de Bellatin, los protagonistas de *La escuela* también perciben el cuerpo, la piel, sus miembros y órganos defectuosos como objeto de culto. Son una aglomeración de figuras fuera de lo común que exponen su vulnerabilidad en lo concreto, palpable y visible como manifestación de un cierto humanismo. En todo momento aparece la necesidad de transformarse y exhibirse como monstruos para así comprobar que son humanos. Si combinamos la monstruosidad (entendida como deformación o desmembramiento del cuerpo) con la fragmentación con la que de por sí el texto fue estructurado, y a esto le sumamos el desbaste del propio lenguaje que Bellatin realiza a partir de una sintaxis deformada y minimalista, surge el gesto de la escritura como una apuesta del autor por una estética de lo despedazado que se repite de forma insistente no solamente en *La escuela*, sino también a lo largo de toda su obra. La misma pregunta parece perforar una y otra vez el texto: ¿qué es lo que se busca exponer a través de esta monstruosidad corpórea?, ¿a qué se debe esa urgencia de exhibición?

Tal vez encontremos alguna respuesta a este interrogante en la fenomenología de la monstruosidad. Según comenta José Gil, esta

fenomenología estaría revelándonos a través de la fascinación que provoca la visión de un monstruo, “una sobreabundancia de realidad” ofrecida por la mirada que se posa sobre estos seres extraordinarios. Pues queda claro que aquello que denominamos monstruo se caracteriza por el exceso de presencia que de él emana. Un exceso que puede ser entendido como un cuerpo redundante, como en el caso de los testículos sobredimensionados, pero que también se manifiesta en la falta de miembros y órganos, como en el niño con brazo ortopédico. Ese dismantelamiento del cuerpo como un todo provoca que miembros y órganos cobren protagonismo. Se los ilumina de tal forma que se crea la sensación de ser vistos desde una lente de aumento. Este exceso de realidad suscita la certeza de una existencia. De esta manera, la monstruosidad surge como una prueba irrefutable de la existencia del monstruo como un ente o individuo. Así, tal como lo propone Gil, el monstruo “muestra una irrealidad verdadera” (77). Es un cuerpo descompuesto que nos angustia al mirarlo, pero que se coloca como algo que no es para ser visto, sino apenas pensado. Pues no es la imagen del monstruo en sí lo que nos provoca espanto. Es su vulnerabilidad sobreexpuesta lo que nos asusta, tal vez, por encontrar en ella el reflejo de la exposición de nuestros propios defectos.

La monstruosidad deja al descubierto la esencia del ser. Una vulnerabilidad, como diría Emmanuel Levinas (1994), que funciona como una apertura que deja expuesta la herida en la piel. Y en esa herida se hace presente la ofensa como algo que está más allá de todo lo que se pueda mostrar. Deja al descubierto una sensibilidad, una piel y unos órganos que sufren y que nos provocan emociones al percibir el padecimiento del Otro. Incluso cuando la sensación predominante sea la indiferencia por el Otro, el sólo hecho de percibir en nosotros ese sentimiento ya nos incomoda. De la mano de Bellatin la monstruosidad parece traer consigo no solamente una estética, sino también una pedagogía. Es una forma de enseñarnos a sentir en nuestra propia piel la subjetividad del otro y así, como en un juego de espejos, emerge nuestra propia subjetividad, algo que en todo momento llevamos puesto (como si se tratara de una segunda piel), que nos hace vulnerable y que está susceptible a ser pisoteada, marginada, ofendida aún en nuestra supuesta normalidad. Es una vulnerabilidad de cuerpo y alma que es comparable a la que, desde la perspectiva del adulto, sentimos durante la infancia.

Por ello, no es casualidad que en este abanico de antihéroes uno de los personajes principales sea un niño, alguien que deja doblemente al descubierto su propia vulnerabilidad. Por un lado, encontramos la fragilidad de un niño que precisa los cuidados y educación de sus padres para sobrevivir, pero que transita solo por la vida, sometido a la oscuridad de su cuarto, y que únicamente ve el mundo a través de la ventana que da a los rieles de un ferrocarril. Por otro lado, el niño expone su subjetividad herida a partir de la deformidad de su cuerpo que es rechazado por los colegas de clase, sus pares, así como también por sus maestros. Sin embargo, en este mundo al revés, la misma deformidad es motivo de orgullo y exhibición para su madre, aunque no necesariamente

como una estrategia para elevar su autoestima. Un análisis similar podría surgir de la figura de los hombres pájaro, discípulos de la Escuela que cubren su obesidad (una especie de monstruosidad dependiendo de la cultura en la que se encuentre) pegando plumas al cuerpo. También podemos ver indicios de la vulnerabilidad de la condición humana en la enfermedad del padre, quien entupido de excrementos, explota, dejando así expuestos los flujos y desechos internos que produce nuestro cuerpo.

Aparece nuevamente la sensación de estar frente a un gesto del autor al insinuar, a través de la fragilidad de los personajes, su propia vulnerabilidad. Desde esta óptica se hace cada vez más evidente un vínculo entre la estética y el estilo de Bellatin con una determinada ética. Aún cuando no parezca tratarse de una escritura de sí mismo, hay aquí un gesto a partir del cual el propio autor se coloca en riesgo al utilizar trazos autobiográficos (al propio Bellatin le falta su mano derecha), detalles que, en definitiva, resultan nimios frente a la relevancia del gesto que implica en sí su obra. Un gesto en lo autobiográfico que, aún cuando sea utilizado como elemento de desconcierto, funciona también como una pedagogía. Una búsqueda insistente por mostrarnos ese otro lado de la normalidad, por crear en su universo literario el reverso de lo que consideramos como natural, la norma. Sea a través de la voz en primera persona del niño, sea de la mujer que asesina a otros niños, o a través de la voz de un narrador anónimo en tercera persona, los personajes extraordinarios de Bellatin nos transportan a un submundo que circula por imágenes y creencias plasmadas en el inconsciente colectivo desde tiempos ancestrales. Todas y cada una de las funciones y actos que los miembros de esta comunidad ficticia tienen designados, el hombre pájaro que señala a los niños a ser asesinados, la mujer que ejecuta la sentencia, la madre que oculta la angustia de tener un niño deforme por medio de su exhibición, las vecinas, el pedagogo que investiga técnicas de infligir dolor, las autoridades ausentes del gobierno de la república que establecen escuelas populares del dolor humano, forman parte de un elenco que trae a la superficie una alegoría de la sociedad como órgano que sobrevive a pesar de los métodos coercitivos sobre ella empleados. Es la alegoría de una sociedad que es desnudada en su vulnerabilidad monstruosa, una ficción, un invento, una creación de actores que interpretan y dan vida a una comunidad como si se tratara de un hecho real. El movimiento doble que transita entre lo real y lo irreal, entre la presentación y la representación y, por lo tanto, se transforma en una performance.

En definitiva, se trata de un cuerpo que se hace concreto en la escritura, de la misma forma en que los artistas plásticos han utilizado el cuerpo para manifestar experiencias límites en las últimas décadas del siglo XX. Durante este período, comentan Cruz Sánchez y Hernández-Navarro en *Cartografías del cuerpo*, se trabajó con la cotidianeidad del cuerpo hasta convertirlo en un simple médium, sin más función que la de servir de orientación para la expansión del sistema de valores dominantes. De esta forma, la cotidianeidad del cuerpo estaría definida como un estado que consiste en la utilización del dolor como un

mecanismo capaz de lograr un cuerpo en alerta y desacomodado, “que suspende la voraz expansión del sistema ideológico dominante” (19). El sometimiento del cuerpo al dolor y a la abyección es una de las estrategias performativas más habituales entre los artistas que trabajan el cuerpo-soporte.³ Aún cuando Bellatin no haga mención directa de la influencia de estas intervenciones artísticas en su obra, él parece nutrirse de estas experiencias para la creación de sus personajes.⁴ El cuerpo es puesto en estado de tensión y de alerta a través del dolor, o puede ser transformado a partir de una prótesis, ausentado o fragmentado a partir de la amputación, o incluso narrado a partir de la exhibición del mismo por un determinado período de tiempo. Todo es válido para exteriorizar desde la materialidad de nuestra piel y órganos la forma en que somos conformados como sistemas vivos en constante construcción y desconstrucción, destinados a la desaparición desde el momento en que nacemos. Y por lo tanto, vulnerables, frágiles y sensibles, aún desde el nihilismo y asepsia emocional con los que Bellatin construye su universo ficcional.

El instante del dolor como experiencia

Fragmento tras fragmento, Bellatin desanuda el hilo de la narración por medio de una presencia irreductible de una frontera inexpressada. Por un lado tenemos la alegoría desarrollada en el teatrillo étnico en *La escuela* que destaca la coerción ejercida sobre la comunidad de Sechuán a través de técnicas de opresión orientadas a infligir dolor en sus ciudadanos. A esto se suman otros mecanismos de cohesión social tales como ritos y tradiciones que se repiten de generación en generación como una forma de afirmar la identidad colectiva. A medida que la estrategia narrativa se desarrolla, los lectores buscamos descifrar el sentido de la historia con una mirada intolerante que pretende, irónicamente, captar un secreto inconfesable. Cuando creíamos entender la historia dejándonos llevar por el relato del niño sin brazo, nuevos personajes son agregados en este rompecabezas. Si bien desde un comienzo se nos ha advertido que está todo en fragmentos aparentemente desconectados que solamente al final tomarán una forma completa ante nuestros ojos, esto no nos basta para entregarnos completamente a la historia. A medida que avanzamos el texto adquiere una nueva tensión que nos contamina. Se produce en el lector una sensación de desconfianza al saber que está frente a un juego de espejos, o frente a la imagen producida por un caleidoscopio que, al ser girado, muestra un

³ Cruz Sanchez y Hernández- Navarro citan artistas tales como Vito Aconcci, Chris Buden, Marina Abramovic, Gina Pane, Paul McCarthy, Mike Parr o el grupo de accionistas vieneses entre los exponentes de esta reflexión que cuestiona los hábitos que conforman lo que denominados “cotidianeidad del cuerpo”.

⁴ Sin embargo no podemos dejar de mencionar *Lecciones para una liebre muerta* (2005) como un diálogo-homenaje a Joseph Beuys, así como *El Gran Vidrio* (2007) lo es para Marcel Duchamp. Sin embargo no podemos dejar de mencionar *Lecciones para una liebre muerta* (2005) como un diálogo-homenaje a Joseph Beuys, así como *El Gran Vidrio* (2007) lo es para Marcel Duchamp.

diseño diferente. Paradójicamente, este giro no se da tanto por la situación sino por el punto de vista del personaje que entra en escena.

Este efecto se logra, por ejemplo, cuando la voz del narrador muda a la tercera persona y comienza a revelarse la historia del pedagogo y su Escuela. No hay descripciones ni detalles que caractericen a este personaje que permanece anónimo. Simplemente sabemos que es el mentor de estas escuelas populares y que está interesado en discernir qué es lo que se encuentra por detrás del instante del dolor. Esta curiosidad es tratada con rigor casi científico. Simultáneamente, las técnicas desarrolladas en la escuela se sustentan en una teoría de lo empírico y son el resultado de un experimento dramático. A partir de la praxis y de su representación se busca comprender el origen de los sentimientos que cercan la experiencia del dolor. Esto es esbozado en el fragmento que relata la construcción de la Gran Muralla en la que participaron trabajadores preparados, casi de forma iniciática, para la realización esta tarea:

El pedagogo, inventor de la Escuela, ideó el modo de convertir en rituales los sentimientos que embargan el alma de los individuos mientras llevaba a cabo la construcción de la Gran Muralla ... Las técnicas de actuación ideadas por nuestro pedagogo eran de una limpidez asombrosa. Lograba, de una manera absolutamente eficaz, representar los sentimientos más profundos. Hoy en día conocemos con exactitud estas técnicas gracias al esmerado trabajo de las mujeres del suroeste de la región. Durante generaciones esas artesanas se han dedicado a bordar sobre telas guardadas en secreto la representación de aquellos métodos. (Bellatin 41)

De los detalles esparcidos como pinceladas casuales en diferentes fragmentos deducimos que las escuelas del dolor tuvieron su peculiar momento de prosperidad durante la época del imperio (anterior a la república) y que luego fueron consideradas peligrosas para la nación, supuestamente en la época en que el régimen de la república popular entró en crisis. El arte de la búsqueda por desmenuzar el instante del dolor es una constante en *La Escuela* que supera la motivación particular del pedagogo. Este interés ya estaba latente en el padecimiento del padre del niño y termina por concretarse en la figura del pedagogo que, en épocas de la persecución de los integrantes de la Escuela del dolor, muere insólitamente decapitado y ahorcado, advirtiéndose que:

Cada quien lo vio en su muerte de distinta manera. Sin zapatos, con garras de pájaro, con el cuerpo cubierto de plumas, con los testículos colgándole como si de un camello viejo se tratara, con una erección presente como cuando introducía las uñas destruidas en el cuerpo de sus amantes, con los pies embalsamados como les corresponde a todos los padres del planeta e incluso con un pájaro mudo acurrucado junto a la cabeza. (Bellatin 53)

Entretanto, durante los años de esplendor, se congregó alrededor de este pedagogo un grupo de interesados en la experiencia del dolor que “rinden culto a la idea de que el dolor es un instante, y su permanencia una representación” (Bellatin 27). Esta tesis desemboca en un debate sobre las posibles técnicas que pueden ser aplicadas para provocar dolor. Al principio el dolor se trató de algo

individual, como una tortura individual, pero en tiempos de la república se masifica hasta tornarse una experiencia colectiva, una tragedia grupal. Uno de los descubrimientos que se desprenden de esta tesis es que de la experiencia de dolor emanan fuerzas relativas. Incita reacciones en quien lo padece, pero también en quien lo provoca, un extraño placer que aparece cuando se busca sacarle provecho al dolor humano.

Esta fascinación por comprender el instante del dolor trae resonancias de la obsesión desarrollada en *Farabeuf* (1965), del mexicano Salvador Elizondo, por comprender lo que sucede en el instante de la muerte. Esta novela corta marcó la literatura latinoamericana dejando algunas influencias pero no consiguió establecer una tradición detrás de ella. Encontramos en *La escuela* de Bellatin una especie de homenaje a este relato que trabaja el concepto de crueldad a partir de la obsesión que suscita en el Dr. Farabeuf (cirujano) una imagen fotográfica en la que se muestra una técnica china de suplicio. Se trata de la imagen de una persona (que parece ser una mujer) atada a un poste, después de haber sido drogada con opio, que es despedazada minuciosamente a través de la mutilación paulatina de su cuerpo. El retrato funciona en el texto como un espejo que refleja la propia obsesión del protagonista por el cuerpo y lo que sucede en el instante de pasaje entre la vida y la muerte. Es un registro que intenta descifrar un momento que, además de doloroso (siendo éste el objeto de interés del pedagogo de Bellatin), representa también un estado de éxtasis, un momento de enajenación para los verdugos y para aquellos que presencian el suplicio. Pero también para el propio supliciado, quien en lugar de estar profiriendo gritos desgarradores, parece estar -al menos en la fotografía- en estado de gracia, como fuera de su cuerpo. Es un devenir misterioso que se revela místico, atravesado por un placer orgásmico, voluptuoso, que se eleva a otro nivel de realidad. El recurso fotográfico también es utilizado como una técnica desarrollada por el pedagogo, a partir del cual se diseminan en la comunidad de Sechuán representaciones que “muestran a los personajes haciendo coincidir el momento exacto del disparo de la fotografía con la acción violenta que el arma empuñada es capaz de llevar a cabo”. Agrega además que “en algunas provincias se han suscitado una serie de situaciones trágicas al haber sido despedazado el fotógrafo en el preciso instante de obturar su disparador” (Bellatin 16).

Así, varios son los aspectos que aproximan estos dos textos. Quizás el más marcante entre ellos sea el intento por traducir en la concreción del cuerpo y la palabra, algo tan abstracto como es tratar de entender el dolor como experiencia, una vivencia que influye en los estados de ánimo, entre los que se incluye el éxtasis. Esta experiencia que nos desconcierta en el texto de Elizondo, ya fue recreada innumerables veces por el Marqués de Sade. En *La escuela*, Bellatin parece proponernos examinar desde un nuevo punto de vista esta experiencia. Se trata ahora de intentar explorar cómo sacar provecho de la situación que le sucede al dolor. Así, el dolor ya no es visto como un objeto en sí mismo, de placer o de éxtasis, sino que también es percibido como un medio

que posibilita revertir situaciones adversas en algo lucrativo. Un ejemplo de esto lo encontramos en Los democráticos, un equipo de voley cuya historia es relatada en varios fragmentos. El nombre del equipo se originó en el juicio sumario realizado por un grupo golpista, que surge entre la caída del imperio y el advenimiento de la república popular, que determinó que se les cortaran los dedos de la mano derecha a aquéllos que hubieran ejercido el derecho a sufragio:

Durante las horas de sufragio las fuerzas del orden controlaron que todos los habitantes mayores embadurnaran su dedo índice de la mano derecha con la marca de tinta indeleble. Cuando el comité electoral, escoltado por las mismas fuerzas del orden, abandonó el poblado llevándose las urnas, un ejército de encapuchados tomó por asalto la plaza mayor e inició de inmediato un juicio sumario. (Bellatin 47)

En un fragmento posterior titulado “Cerro de dedos” el relato continúa diciendo:

Los que tuvieran los dedos limpios podían irse, los del dedo manchado, muestra de haber cumplido con el deber democrático, debían poner la mano completa sobre la mesa y prepararse para el castigo. Un par de hachazos bastaba para cercenar los dedos de por lo menos tres ciudadanos. Una pila de dedos quedó en medio del poblado. (Bellatin 60)

A pesar de la trágica experiencia, surgió en algunos de los mutilados una nueva destreza, la de jugar al voley con una potencia inusitada que no podía ser igualada por jugadores en condiciones normales. Esta reversión de una situación traumática en algo provechoso es así mismo explorada por otros personajes como la madre que transforma en factor de popularidad la deformación de su hijo, o como la red de solidaridad que se establece entre las vecinas de la comunidad. La repetición de la inversión de situaciones desfavorables en algo beneficioso funciona también como otro juego de espejos en el que, si bien la experiencia parece ser la misma, los rostros de los protagonistas de la historia muda sucesivamente. En “Un oficio lleva al otro” se cuenta como el equipo de voley se inserta nuevamente en la vida del poblado cumpliendo una función clave: la de producir las adaptaciones que necesitan los utensilios de la vida cotidiana luego de la noche sangrienta. La imagen del espejo y el juego que se produce a través de su reflejo, que nos lleva de lo virtual a lo real, es una característica utilizada por Bellatin que encontramos en *Farabeuf*, así como también en algunas narraciones sadianas. Específicamente, estamos pensando aquí en *120 días de Sodoma*, novela en la que se instaura una sociedad educativa en la que un grupo de narradoras se encargan de relatar las transgresiones que luego serán ejecutadas por los libertinos. El denominador común está en utilizar la experiencia instigante por detrás el dolor como una forma de pedagogía, una suerte de análisis antropológico, en la que se concluye el surgimiento de una cultura como un umbral difuso que combina la crueldad y la barbarie con una intención de civilidad.

Por un lado la pedagogía se desarrolla en el interés científico por comprender la permanencia del instante del dolor y los posteriores ecos y resonancias producidos. Es una combinación que trae un laberinto de sensaciones voluptuosas que se experimentan desde una cierta distancia, aún cuando están envueltas de nihilismo. Son obviados los gritos, las lamentaciones, olores, sudores o fluidos que se producen en el momento del dolor. Solamente interesa el padecimiento como categoría. Así la pedagogía del dolor prescinde de los sentimientos y emociones que pueda suscitar. Se trata de un simple procedimiento, algo mecánico y hasta podría decirse burocrático que no hace más que mostrar la configuración de una sociedad educativa. Es una comunidad que funciona como una escuela a partir de la cual se establece una pedagogía de la brutalidad, que tiene aproximaciones, pero que también difiere de aquella escuela que Sade diseña en *120 días de Sodoma*. Bellatin propone una pedagogía de Estado que se funda en creencias ancestrales. La comunidad en su integridad es víctima de esta pedagogía, sin embargo tanto la escuela de Sade como la de Bellatin se sustentan en una filosofía. Esta filosofía es una forma de conocer el mundo que es explicitada por Sade en toda su obra, pero que en Bellatin suena más misteriosa y codificada, y sólo es revelada en pequeñas entregas, aunque impregne toda su obra de forma solapada. En ambos autores, por detrás de la crueldad se desencadena un erotismo. La voluptuosidad de Sade se transforma en Bellatin en un erotismo que se desarrolla a partir de la imagen de monstruosidad y de la evidencia que del dolor no solamente se puede extraer éxtasis, sino también un conocimiento, una adaptación y una flexibilidad.

Rito, sacrificio y erotismo

Los rituales ancestrales que se practican en la comunidad de Sechuán también pueden ser vistos como una forma de pedagogía con el objetivo de conservar una estructura simbólica que se encuentra arraigada en el inconsciente colectivo. Estos son ritos a partir de los cuales se forja una cultura como mecanismo de cohesión. El pedagogo busca convertir los rituales en sentimientos y emociones. Es por eso que se observan algunos rituales que dan origen a leyendas sobre la vida y la muerte, como por ejemplo la rúbrica que comienza anunciando que “La muerte se limita a una ceremonia. Habrá tantas ceremonias como muertes ocurran a nuestro alrededor”. Y luego, el fragmento da inicio a una de estas costumbres:

Cuando una criatura muere en los poblados situados en la parte alta de las montañas, el padre debe avisar de inmediato a los padrinos para que se encarguen de los gastos necesarios. Horas después la madre del párvulo tendrá que cocinar los alimentos que los padrinos están en la obligación de proveer para la celebración del velorio... Los invitados dedican las primeras horas de la ceremonia a descubrir si la criatura murió con los ojos abiertos... En caso de que los invitados no logren ponerse de acuerdo, los presentes saben que la duda es síntoma de que pronto el párvulo se llevará consigo a alguno de los allí reunidos. (Bellatin 33)

Asimismo, se producen en Sechuán ceremonias rituales como la celebración del día de todos los muertos, de evidentes reminiscencias andinas, en que los habitantes desentierran en los cementerios partes de los cuerpos de sus familiares y los llevan a sus casas. Estos cuerpos han permanecido aún después de cierto tiempo con la piel tersa, con las uñas crecidas y los tejidos intactos de sus vestimentas. Este es un conjunto de objetos que crea un simbolismo propio, aunque no muy claro dentro del texto, y que es por ello digno de contemplación. Porque “de acuerdo al modo en que se mantiene el cuerpo bajo tierra se pueden sacar conclusiones sobre la vida que llevó el difunto” (Bellatin 21). En otros fragmentos se menciona la importancia que tiene el brillo en los ojos del muerto, pues de él se puede deducir si su espíritu fue destinado a un lugar agradable. También entre esas costumbres se especifica la forma en que los niños deben ser enterrados, el mejor horario sería durante la madrugada. Aunque de procedencia menos antigua, los rituales establecidos a partir de la instauración de la escuela del dolor también cuentan como parte de la formación de una cultura. Así la prohibición de que bajo un mismo techo no puedan convivir dos hijos varones, y la forma en que los niños menores de tres años son detectados forman parte de un acervo cultural que está contado de forma inversa a sucesos que bien podrían asociarse con conductas aún arraigadas en la China moderna.

Salvo los rituales de orden político, los restantes se insertan dentro de un conjunto de creencias folklóricas, la mayoría de las veces de transmisión oral, que buscan de alguna manera guardar un saber colectivo como una forma de preservación de la memoria. Los rituales siempre nos hablan de una práctica de repetición, nos da la idea de orden y estructura que funciona como un organizador social y también como la formalización de un saber. Existen ritos de pasaje como los descritos anteriormente y también ritos sacrificiales, entre tantos otros. Todos ellos pueden ser interpretados como una forma de expresar algo indecible que a través de la repetición consiguen mantener una tradición a lo largo del tiempo.

Estos rituales y tradiciones otorgan un paradigma de conducta útil para la socialización, pero también sirven como legitimación de diferencias o estratos sociales. Estos ritos expresan una determinada condición del hombre y lo auxilian en el proceso de aprendizaje de su realidad, pues son estas experiencias separadas que conllevan un determinado tiempo y espacio, las que de alguna forman lo conducen a observar la sociedad en la que está inserto desde un óptica diferente a la del día a día.

Las tradiciones, y sobre todo aquéllas que se cultivan en Sechuán, están permeadas por un fetichismo hacia objetos que pertenecen a los muertos, a aquéllos que detentan los secretos de la experiencia de pasaje hacia un más allá desconocido. En ese sentido, los ritos guardan en sí una representación, una forma dramática desarrollada como otra forma de comunicación. Podríamos decir que la práctica del rito envuelve una experiencia erótica. Al mismo tiempo,

los objetos que interfieren en estas prácticas se transforman en simples fetiches al anularse en el ritual la realidad que traían aparejada. En el proceso del rito los objetos realizan un pasaje de lo material con valor de uso, o de cambio según el caso, a algo con aura mística e investido de un distanciamiento con su condición inicial. Este pasaje de condición tiene inmerso un erotismo en el que se ejerce una violencia. Decía George Bataille en *El erotismo* (1957) que su dominio es precisamente el de la violencia, y que también implica al dominio de la violación como un pasaje de separación del Ser que radica en arrancarlo de la idea de continuidad (que podríamos adjudicar a la vida) para enfrentarlo con la discontinuidad (o la idea de la muerte). En este sentido, tal como es interpretado en la cultura occidental, la muerte sería el estado de mayor violencia. Ahora, en las sociedades tribales o primitivas este pasaje envuelve un enigma que busca de alguna manera ser perpetuado desde el mundo de los vivos. Esto es lo que al menos Bellatin intenta esbozar al construir su mosaico de fragmentos con una mezcla del prisma de las tradiciones ancestrales para interpretar la historia imperial y republicana de la comunidad de Sechuán.

Bataille consideraba que el hombre como un ser discontinuo se esfuerza por preservarse en su discontinuidad. No obstante, la muerte, o al menos su contemplación, tiene la capacidad de restituirlo a la experiencia de continuidad, morir para pasar a otro estado de existencia. Así los ritos, los mitos y las leyendas tienen como función la representación de la muerte y la fiesta dedicada a los muertos de Sechuán puede ser interpretada como un ritual erótico que busca violentar el pasaje, el otro lado enigmático que angustia y cautiva a los vivos. Los ritos y las tradiciones, además de tener un objetivo pedagógico, están envueltos de una estrategia lúdica que permite una abertura, una grieta desde la cual adivinar lo que sucede en la experiencia del pasaje, en el instante de dolor o en el instante de la muerte. Hay un devenir que cautiva a los habitantes de esta comunidad, así como también ha cautivado a todas las culturas desde tiempos inmemoriales. En ese pasaje hay un conocimiento silenciado que no se puede expresar a no ser de manera simbólica. Es por eso que se insta una mecánica del sacrificio, una acción que es repetida en los juicios sumarios o en las muertes de los niños de menos de tres años, como un modo de experimentar una y otra vez los ecos de ese silencio.

A diferencia de las creencias ancestrales sobre la vida y la muerte, no parece haber en los ritos de *La escuela* una experiencia mística ligada al sacrificio. Hay sí en el sacrificio, así como en la experiencia del dolor, una motivación inherente a la condición humana de buscar fuera un objeto de deseo, algo en que pueda desplegar su erotismo y que coloque al hombre en posición de cuestionarse a sí mismo. Es por eso que el dolor en *La escuela* es una trasgresión, pero también una curiosidad filosófica y científica de la que ni siquiera se salva su propio propagador, el pedagogo que muere doblemente. La desaparición de su cabeza funciona como una metáfora. Con él desaparece una forma de crueldad pero, al mismo tiempo, se crea una tradición.

En definitiva, un teatrillo pedagógico

Mario Bellatin diseña en *La Escuela* un mosaico de fabulaciones que da vida a las memorias de una cultura enraizada en su historia, en sus ritos y tradiciones. Lo hace de forma hermética, aséptica, delimitada constantemente a la forma aunque abriendo siempre el texto a una infinidad de interpretaciones. Nada fija el texto y aún en sus limitaciones él deja entrever, para aquél que se anime, que a pesar de parecer cerrado, está abierto, pues se trata de un abanico de fragmentos que remiten a algo que nunca podrá ser evocado integralmente y que solamente se torna presente a través de los símbolos y significados que se iluminan en el momento de la representación.

No es casual que el formato escogido sea el de un teatrillo étnico, especie de experimento antropológico, que se aproxima al de títeres que antiguamente podían encontrarse en las calles representando piezas cómicas o costumbristas. Sin embargo, este teatrillo no deja de ser una representación que investiga su función social, interrogando y buscando transformar la estructura social a partir de su contenido. Al menos éste era el objetivo pedagógico del teatro de Bertolt Brecht. Contrariamente a la intención brechtiana que buscaba relacionar la emoción en la interpretación con un tenor altamente reflexivo, Bellatin hace más compleja esta relación dentro de su sistema de escritura. Él trabaja con el distanciamiento, con una sensación de extrañamiento frente a lo cotidiano para así crear una suerte de shock desde lo monstruoso y lo absurdo. Aparece un cuestionamiento desde el otro lado, desde lo anormal, contrariando el punto de partida que Brecht utiliza. Bellatin decide embarcarse en el asombro y el *non-sense* para hacer de ese mundo a contrapelo algo cotidiano. Es a partir de allí que luego se intenta construir algún sentido que, como se anticipaba en la introducción de *La escuela*, empezará a revelar su propósito solamente al final.

Nos preguntamos si al fin de cuentas se trata de un teatro épico. Tal vez lo sea, si pensamos que el texto progresa dando saltos que nos conducen a un nuevo acontecimiento que va dejando en suspenso las sucesivas historias iniciadas. Lo cierto es que *La escuela* se presenta como una obra deshecha, en jirones, cortada en pedazos bruscamente, sin ningún tipo de sutileza. Cada fragmento tiene un valor propio aunque se sustenta en el silencio, en la ausencia de la totalidad. Las partes que componen *La escuela* no se relacionan con las demás de forma determinística, surgida de alguna relación de causa-efecto.

En ese sentido, el carácter pedagógico de este teatrillo radica precisamente en la respuesta creativa del espectador-lector, en la forma en que interpreta este evento, en la comprensión propia de los hechos traídos a la escena, así como también en la elaboración estética de los signos utilizados. Lo que tal vez relacione este trabajo de Bellatin, aunque no de forma totalmente explícita, con el tipo de teatro que quería implementar Brecht, es que para este último el teatro afirmaba su propia característica dialógica del evento artístico, manifestándose así contra el monologuismo, contra cualquier imposición de

determinada narrativa como verdad incuestionable. Brecht proponía así al espectador la construcción de una respuesta particular a la historia contada. Bellatin trabaja sin respuestas preprogramadas, dejando al espectador en una situación incómoda, sin demasiado material de dónde asirse. Si el teatro de Brecht dejaba al espectador en la frontera entre lo onírico y lo real, Bellatin apuesta todas sus fichas a dejarnos perdidos en un submundo del cual no sabemos cómo escapar. De esta manera, la historia es una construcción que asoma a partir de una sucesión de ideas y sensaciones con las que en un primer momento no sabemos cómo lidiar.

Por otro lado, podemos sumar la concepción de Antonin Artaud sobre el teatro de la crueldad en la búsqueda de una luz que nos ayude a comprender mejor la experiencia en la que se embarca Bellatin. Artaud desarrolla esta idea a partir de su fascinación con el teatro oriental, totalmente presentacional que, según el propio autor, “está contenido en los límites de lo que puede suceder en una escena, independientemente del texto escrito, diferente del teatro occidental que está relacionado al texto y por él limitado” (*trad. propia*) (Artaud 76). No hay en el teatrillo propuesto por Bellatin una supremacía de la palabra, por el contrario, lo que prevalece es su ausencia, aquello que no está contado, que fue inclusive deliberadamente cortado, y que apenas se nos es insinuado a partir de un lenguaje simple y desprovisto de adjetivaciones. La actualidad del texto de Bellatin se rompe, no resuelve nada, ni expone un campo de batalla de pasiones, como diría Artaud. Solamente expresa “verdades” ocultas, lejanas a nosotros, aunque cercadas por un tiempo y un espacio. Tal vez el punto más interesante de *La escuela* sea intentar ligar un texto narrativo con la propuesta primitiva del teatro, ser una tradición oral que busca preservar la memoria, reubicando los acontecimientos en un campo de reflexión diferente. Sería así un proyecto totalmente correlacionado con la intencionalidad que el propio Artaud veía en el teatro.

La palabra muda y sin destino nos lleva a un nivel de experiencia y afectación desconocido e incómodo. Este teatro de Bellatini se trata en última instancia de una narrativa performática. El texto es creado para provocar reacciones, para incomodar y dejarnos atónitos frente a esta serie de acontecimientos en apariencia descabellados, absurdos, distantes. Se crea así, tal como lo describía Artaud, una idea de “cierta poesía en el espacio”, sórdida y que se confunde con un aquelarre de eventos, de palabras y de gestos.

Obras citadas

Artaud, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Print.

Agamben, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. Print.

- Bataille, George. *O erotismo*. Lisboa: Moraes Editores, 1980. Print.
- Cohen, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002. Print.
- Cruz Sánchez, Pedro A. y Hernández-Navarro, Miguel. *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac, 2004. Print.
- Elizondo, Salvador. *Farabeuf*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. Print.
- Gil, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006. Print.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007. Print.
- Larrain, Ramiro. "Entrevista a Mario Bellatin". *Revista Orbis Tertius* 11.12 (2006). Web. <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero12/larrain.pdf>>.
- Levinas, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994. Print.
- Mandelbrot, Benoit. *La geometría fractal de la naturaleza*. Barcelona: Tusquest editores, 2003. Print.
- Resende, Beatriz, ed. *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005. Print.
- Zavala, Lauro. "Las fronteras de la microficción". *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Comp. Francisca Noguerol. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001. 87-92. Print.