

Los disfraces del dolor: escritura, cuerpo y espectáculo en “El gran vidrio” y “La escuela del dolor humano de Sechuán” de Mario Bellatin

“Sólo la brillantez de mi piel y, por supuesto, la firmeza de la bolsa que contiene mis testículos hacen pensar que mi cuerpo se mantiene joven” (Bellatin *El gran* 47). Estas son las palabras que pronuncia el narrador en el fragmento 211 de la primera parte de la novela *El gran vidrio* del escritor peruano-mexicano Mario Bellatin. A partir de una narración hecha de fragmentos numerados, Bellatin establece en sus dos novelas *El gran vidrio* y *La escuela del dolor humano de Sechuán*, una relación entre el cuerpo, el dolor y la ley. En ambas novelas, el narrador es un niño cuyos extraordinariamente grandes genitales son expuestos de manera dolorosa por su madre en los baños públicos de una urbe de la cual ignoramos el nombre.

El objetivo de mi trabajo es ver cómo al narrar la violencia hacia el cuerpo del niño hay una reflexión sobre la escritura como cuerpo y los silencios que encontramos en ella: éstos se volverían instancias exentas de la ley impera en ambas novelas.

Para lograr este objetivo, en primer lugar voy a ver cómo el cuerpo del narrador, al mismo tiempo que es violentado, se vuelve un elemento por medio del cual se legitiman las leyes que rigen el espacio donde transcurre la trama. En segundo lugar voy a ver cómo se puede considerar a la escritura como un cuerpo mutilado que permanentemente escapa a la ley que plantea. En tercer lugar voy a dejar abiertas algunas preguntas sobre los silencios en la escritura.

El Gran Vidrio es una novela que está dividida en tres partes, cada una de las cuales corresponde a una autobiografía. Aquí voy a concentrarme en la primera autobiografía. Ésta empieza de la siguiente manera:

1. Durante el tiempo que viví junto a mi madre nunca se me ocurrió que acomodar mis genitales en su presencia pudiera tener una repercusión mayor.
2. Estaba equivocado.
3. Después supe que incluso les pedía a las otras mujeres objetos de valor para que los miraran plenamente.
4. Ajustados, acogotados, a punto de estallar.
5. Mi madre aprovechando mi dolor.
6. Recolectando objetos sin parar. (Bellatin *El Gran Vidrio* 9)

En esta novela, podemos decir que se modela un cierto tipo de cuerpo masculino, el del niño, a partir del dolor que le infringe la madre y del espectáculo que de allí surge (en otras palabras, es como si se volviera una diversión pública, la gente se congrega verlo). Efectivamente, a lo largo de toda la primera parte de *El gran vidrio*, y de igual manera en *La escuela del dolor humano de Sechuán* el narrador (o los narradores de ambas novelas), la madre del narrador le diseña un traje que resalta sus genitales a pesar de causarle un enorme dolor. Así, el cuerpo del niño-narrador es violentado y al mismo tiempo se lo moldea para que resalte aún más sus genitales: su cuerpo mismo va formándose como un espectáculo.

Efectivamente, el narrador muestra a través de dos participios seguidos “Ajustados, acogotados, a punto de estallar” (*El Gran* 9) que sus genitales son acomodados de una manera precisa y meticulosa con el fin de causarle un enorme dolor. Lo que muestra que el espectáculo proviene principalmente del sufrimiento que surge de esta extraña exhibición y de los cambios que estos artefactos producen en el cuerpo del narrador. Tenemos entonces que en esta parte de *El Gran Vidrio* –y a lo largo de toda la novela *La escuela del dolor humano de Sechuán*– hay

una búsqueda por un espectáculo que busca prolongar el dolor del niño, por medio de pulidas y terribles técnicas.

No obstante, es importante decir que este espectáculo del cuerpo, a pesar de suceder en un baño público, es decir en un lugar oculto y también considerado marginal, es un acto decretado por la ley vigente en la comunidad en donde sucede la trama: a lo largo de la narración, se nos dice que este espectáculo proviene de una práctica ancestral: “Se trata de una *práctica milenaria* para la cual no todas las mujeres con hijos están capacitadas” (*El Gran* 15, énfasis mío). La hipérbole “práctica milenaria” nos muestra que se busca legitimar esta práctica al mostrarla como un acto que se ha venido haciendo desde tiempos inmemoriales. En ese orden de ideas, podríamos decir que esta “práctica milenaria” también es un acto destinado a ciertos individuos privilegiados; el narrador menciona que esta práctica no la pueden llevar a cabo todas las madres: “no todas las mujeres con hijos están capacitadas”. Más aún, en esta novela se muestra que la mujer que ejerce esta práctica se convierte en “la mujer más poderosa de esta zona” (*El Gran* 16). De este modo, podemos decir que la mujer que ejerce esta violencia sobre su hijo es investida de un poder que, vale la pena aclarar, no sabemos de qué tipo es. Tenemos así que esta práctica visibiliza y acentúa lo que podríamos considerar como aberraciones del cuerpo del narrador, y, al mismo tiempo, es la acentuación de estas aberraciones aquello que congrega a la comunidad y, de cierta forma, legitima las leyes que la conforman¹.

En ese mismo sentido, en cuanto ejerce una autoridad de una manera violenta (particularmente sobre su hijo) e intenta legitimar sus actos mediante un derecho que proviene de

¹ Es importante mencionar que tenemos un espectáculo para resaltar un cuerpo que parece asemejarse más a una aberración que a un ejemplo a seguir: “Una vez que saciaba su satisfacción y quedaba demostrada su superioridad sobre las demás, me decía en secreto que en realidad esas uñas eran producto de una naturaleza equivocada” (Bellatin *Obra* 452). Esta violencia no es una manera de “corregir” ese cuerpo de su naturaleza equivocada, sino que la acentúa y hace que el cuerpo sea modelado en función de esa desviación.

una *práctica ancestral* podríamos decir que esta mujer se asemeja hasta cierto punto a la figura del soberano que nos presenta Giorgio Agamben en su obra *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida* (2006). Efectivamente, este autor afirma: “*Soberana es la esfera en que se puede matar sin cometer homicidio y sin celebrar un sacrificio; y sagrada, es decir, expuesta a que se le dé muerte, pero insacrificable, es la vida que ha quedado prendida en esta esfera*” (Agamben 109, énfasis del autor). De esta forma, podemos pensar que la madre retoma algunos rasgos de lo que Agamben muestra como “el soberano” en la medida en que la vida del hijo es aquella que inviste de poder a la madre, al mismo tiempo que ésta puede causarle toda clase de actos violentos². Asimismo, la vida del hijo queda a la merced de la madre. Sin embargo, aquí debemos pensar en la particularidad de la posición de la madre: a diferencia del soberano que propone Agamben, ésta pierde todo poder en el momento en el que su hijo muere. De modo que su poder parecería depender de la vida de su hijo³.

Los baños públicos, en ese sentido, parecen ser una zona exenta de las leyes que rigen el resto de la ciudad. Este es un espacio con sus propias leyes establecidas que nadie puede infringir, excepto la mujer y su hijo. Parece ser una zona en la cual la misma población marginada se rige bajo unas leyes cuya infracción merece un castigo: “A partir de cierta edad y

² En ese orden de ideas, es importante ver que la madre es aquella que puede entrar y salir libremente de los baños públicos junto con su hijo, en donde se realiza el espectáculo que mencionamos anteriormente. Para Agamben, el soberano es ante todo aquel que puede estar afuera y adentro de la ley (Ek, 365), como lo hace la madre; mientras que su hijo se vuelve un espectáculo es en los baños públicos, por fuera él no es exhibido por la madre. En ese sentido, podemos plantear que ese espacio de los baños públicos es donde la madre ejerce una ley que pierde vigencia por fuera. Aquí podríamos pensar que el hecho de salir y entrar del espacio de la ley es también entrar y salir de los baños públicos. Estos hechos nos permiten remitirnos a las propuestas de Agamben sobre la soberanía para aludir hasta cierto punto a los actos de la madre en *La escuela del dolor humano de Sechuán* y en la primera parte de *El Gran Vidrio*.

³ Quiero aclarar que mi intención no es decir propiamente que la mujer es una soberana en el sentido estricto que le da Agamben. Aunque, como vimos, se pueden establecer ciertos diálogos entre la soberanía y el poder de la madre, ésta no puede matar a su hijo, dado que ésta perdería todo poder. De esta forma, el poder de la madre si bien retoma algunos rasgos de lo que Agamben muestra como el soberano, en cierta medida también diverge de estas propuestas.

de las diferencias de los cuerpos, cada cual tiene su sección asignada” (Bellatin *El Gran* 12). El verbo “tener” en tercera persona junto con el participio “asignada”, evocan el carácter inamovible que tiene la ley de este lugar; de acuerdo con las diferencias en sus cuerpos, se dispone de los individuos en una determinada sección que no pueden traspasar. Parece entonces que hubiera una legislación invisible pero que todo el mundo acepta en este lugar, podríamos decir que tenemos una *legislación marginal* que separa los cuerpos conforme a su edad, la textura y el género. Más todavía, el cuerpo del narrador, al mismo tiempo de ser aquel que legitima esas leyes, es el que puede transgredirlas, puesto que puede nadar de un extremo al otro de los baños públicos. Es como si el dolor del niño y la violencia que le es infringida a su cuerpo fueran justamente aquello que (com)parte la comunidad sujeta a la legislación de este lugar marginal. El dolor es aquello que comparte la comunidad, al mismo tiempo que la escinde, la parte, puesto que el niño no hace parte de la comunidad y no obstante es gracias a él que la comunidad se congrega.

Ahora bien, frente a esta trama que nos presenta una situación en la que la ley de los baños públicos es legitimada mediante el cuerpo del niño, quien es violentado y vuelto espectáculo, debemos preguntarnos si la forma como están escritas estas novelas no develan otra instancia de la relación entre el cuerpo, la ley y la escritura, para empezar a pensar una corporalidad de la escritura. Una corporalidad del corpus escrito de estas dos novelas.

Para empezar a pensar esta relación entre cuerpo y escritura en estos textos de Bellatin, Ángeles Macaya nos dice sobre la narrativa de *El Gran Vidrio* (y por supuesto, lo mismo se podría decir sobre *La escuela del dolor humano de Sechuán*): “Estas ficciones son, como sus narradores, siempre *incompletas, mutiladas y fragmentarias* y se niegan a decirlo todo porque lo que revelan en la enunciación de sus narradores es, precisamente, la imposibilidad de la

inscripción total” (108, énfasis mío)⁴. Esta cita pone en evidencia cómo la misma narrativa parece que estuviera mutilada como resultado de esas experiencias violentas que nos cuenta. Es como si la escritura de Bellatin se asemejara a un cuerpo a partir de la carencia: así como un cuerpo mutilado, la narrativa de Bellatin en estas novelas, carece de extremidades y de conexiones entre los diferentes elementos que la conforman. Es como si porciones de las narraciones que conformarían una cierta unicidad de la trama hubieran sido cercenadas y como consecuencia tuviéramos vacíos, silencios en una narrativa en la que las tramas no necesariamente conectan ni concuerdan entre sí.

Para centrarnos en esto, recordemos que tanto *La escuela del dolor humano de Sechuán* como *El Gran Vidrio* están compuestas de fragmentos que dejan en evidencia grandes y pequeñas superficies de la página en blanco. y de la misma manera que en el caso de *La escuela...* hay un párrafo por página, el resto queda en blanco, en la siguiente página hay un nuevo párrafo pero en éste no se retoma necesariamente lo que se dijo en el anterior.

Ahora bien, al no corresponderse necesariamente entre sí, las tramas nos hacen pensar que en esos intersticios hay algo que *no se dice* o *que escapa a lo dicho*. En ese sentido, en un pequeño artículo de la revista electrónica *Fractal*, Rafael Lemus dice que Bellatin “[e]scribe más para callar que para decir. Importa lo que señala, pero no tanto como lo que omite. Leerlo es olvidar un poco las palabras y atender los espacios blancos entre un vocablo y otro. Ahí descansa su literatura. [...] Su literatura[...] es aquello que existe entre la palabra y el silencio. Dice lo mínimo, acota el mundo, consiente el vacío”. De hecho, la propuesta de Bellatin parece no

⁴ Considero importante aclarar que Macaya se refiere a la escritura mutilada como la imposibilidad de una inscripción total de la vida que los mismos narradores nos relatan. Sin embargo, esta noción me parece supremamente esclarecedora también en un ámbito que no solamente se limite a las vivencias del narrador, sino de su mismo cuerpo y también del cuerpo de lo narrado. En ese sentido, se nos presenta una escritura que hace visible una carencia, algo que le faltaría como si ella estuviera mutilada.

solamente retomar una cierta dicotomía entre la palabra y el silencio, sino que va más allá al mostrar que esos vacíos, al mismo tiempo, son *una parte constitutiva* de la escritura.

En ese sentido, la primera parte de *El Gran Vidrio* está compuesta por 360 fragmentos numerados, cada uno de una o dos oraciones, donde el primer fragmento corresponde al número 1 y el último al 360. Ahora bien, a lo largo de toda la narración hay diferentes referencias a eventos que, o bien van a ser contados posteriormente, o bien no serán contados en absoluto. Es como si la temporalidad estuviera fragmentada permanentemente. Por ejemplo, al principio de la historia se nos narra un episodio peculiar que tiene lugar en los baños públicos: la madre encuentra un lápiz con el que pinta sus labios y su hijo, celoso, grita al no ser el centro de atención. Ese episodio llega hasta el fragmento 34. Luego el narrador hace una digresión en la que explica que a partir de cierta edad los individuos son repartidos en áreas de los baños públicos (Bellatin *El Gran* 12–13) y así se van narrando los diferentes fragmentos sucesivamente.

De esta forma, se presenta una tirantez en la narrativa, como si ésta estuviera dislocada. Mientras los números van ascendiendo con cada fragmento (cada número asciende conforme a lo que podríamos considerar como un ritmo regular, cada fragmento adiciona un número más hasta llegar a 360), la escritura se articula a partir de elipsis temporales y espaciales –de un fragmento a otro pasamos de los baños públicos a una la escuela donde estudia el narrador, una “escuela para niños especiales”. Tenemos de esta forma un dislocamiento, una ruptura irreconciliable en la narrativa y, no obstante, los números y los fragmentos se imbrican mediante *algo* permanentemente irreconciliable, *algo* que no puede decirse y que sin embargo está ahí. No se puede saber qué es ese *algo*, pero es lo que pone en contacto ambas cadencias, ambos tiempos. Ese *algo* es justamente aquello que escinde, que fragmenta, que quiebra y que al mismo tiempo

mantiene en una cohesión las contradictorias partes que conforman ambas novelas. Podríamos llegar a decir que es una fisura no tematizable en este cuerpo escritural, es lo que (com)parte el “elemento relacional” que es la escritura de las dos novelas. Es como si la escritura, ella misma desgarrada, fuera más profundo de lo (com)partido a través del dolor del niño y penetrara en las entrañas del quiebre mismo, en lo que, precisamente por ser un quiebre escapa a toda palabra, a todo acto que intente de alguna forma dar cuenta de ello y llegara hasta donde únicamente el silencio no haya sido perpetrado.

Ahora bien, es desde esta óptica que podemos pensar el acápite que tiene *La escuela del dolor humano de Sechuán*: “Melville no suele escuchar el sonido del viento, afirma la madre cuando descubre *que su hijo ha redactado una página en blanco*” (Obra 435, énfasis mío). Este acápite tiene un eco al final de la novela con la dedicatoria para Sergio Pitol: “Para Sergio Pitol que no suele escuchar el sonido del viento cuando redacta una página en blanco” (Obra 497). Si bien no sabemos con exactitud a qué se refieren estas dos oraciones que de cierto modo enmarcan la novela (una es la primera oración de la narración y la otra es la última), de todas formas debemos resaltar el énfasis en el acto de redactar una página en blanco. Esta puesta en común de elementos aparentemente antitéticos como lo son la redacción y la página en blanco (lo no-redactado) pone en relieve que (cito a Estela Vieira con respecto a los textos de Bellatin): “[...] el silencio es inseparable de la narración, del lenguaje y de la estructura de cualquier texto que lo emplea como metáfora. [...] el silencio y su opuesto también resuenan con otros significados. La ausencia de lenguaje también expresa, dialoga y comunica en las obras” (Vieira 49).

En ese mismo sentido, debemos volver a violencia que hace del dolor del niño un espectáculo y que vuelve a la madre “la mujer más poderosa de esta zona” (Bellatin *El Gran* 16).

En este momento podemos decir que, si bien esta violencia de la ley sucede en un cierto nivel de la trama, en otro nivel está todo aquello que hemos visto como lo no mencionado, como el silencio de la hoja en blanco. Es en ese silencio que habría un escape a la opresión de la ley que se legitima como una práctica ancestral. Si esta ley se legitima en el dolor del narrador como espectáculo, el silencio de la hoja en blanco también escapa a aquello que se puede mostrar y por consiguiente escapa a la espectacularización y así también escapa a la violencia que ejerce el acto de instauración de la ley. De esta forma, eso que no se dice –ese silencio– señala una instancia en la que no se aplica la ley que nos narra el texto.

Más todavía, me atrevo a sugerir que aquello que no se dice en estas novelas propondría un modo de escapar a lo que podríamos llamar una “ley del texto” que nos llevaría a pensar que lo que no está escrito es del orden de lo no narrado: en otras palabras, estas dos novelas pondrían en duda una concepción tradicional del texto que indica que la trama transcurre gracias a lo que está escrito mientras que lo no escrito señalaría que allí no hay trama, o bien porque ya acabó la historia, o simplemente porque hay un salto de párrafo. El hecho de que este silencio esté estrechamente ligado con la fisura no tematizable, con ese *algo* que no puede decirse pero que sin embargo hace parte fundamental de ambas novelas, nos ayuda a pensar cómo estas dos narraciones de Bellatin escaparían y hasta pondrían en duda una cierta concepción tradicional del texto en la que lo escrito es lo único que hace que se desarrolle la trama y así pondrían en duda esa “ley” del narrar. Me atrevo a decir que esta constante interrogación sobre lo que puede o no puede decirse en un texto no se limita a entablar articulaciones y resistencias dentro de la trama de estas dos novelas, sino que también cuestiona las posibilidades mismas de pensar y leer la literatura. ¿Qué posibilidades se abren al pensar que el silencio es parte estructural de la escritura

y de lo que está escrito? ¿Podría pensarse que se necesita un cierto tipo de responsabilidad frente a este silencio? ¿Qué tipo de responsabilidad estaría en juego?

Con base en esto, quedan múltiples preguntas abiertas: ¿a partir de estas novelas de Bellatin, se puede pensar esta responsabilidad para toda la literatura? Asimismo, ¿cómo pensar una crítica literaria que tenga en cuenta una cierta responsabilidad de no tematizar algunas instancias de los textos? La singularidad de estos silencios en la escritura implica una aproximación singular a ellos, ¿cómo pensar entonces esta aproximación singular desde la crítica literaria?