



Vidas soportadas: de la zoé (bios) a la vida ovillada

Marina Cecilia Rios¹

UBA/CONICET
riosmarina@hotmail.com

Resumen: A partir de novelas de Cabezón Cámara y Mario Bellatin se interrogará el modo en que se narran cuerpos atravesados por la violencia a partir de un marco que funciona como soporte artístico. Mientras que en La escuela de dolor humano de Sechuán el teatrillo étnico se muestra como contenedor de cuerpos mutilados, carentes, penetrados, que se resisten a ser eliminados (zoé) como ecos de la violencia mexicana; en Beya el formato del cómic soporta los silencios de un cuerpo robado y ultrajado que interpela al lector exigiendo juicio y castigo a los responsables de la trata de personas. En todo caso, la pregunta que se intenta responder en la presente exposición es el modo en que la vida de estos cuerpos y la literatura se vinculan a partir de una dimensión biopolítica.

Palabras claves: Cabezón Cámara-Mario Bellatin-Cuerpos-Soporte artístico

Abstract: In this paper I will address novels by Cabezón Cámara and Mario Bellatin how bodies pierced by violence from a framework that serves as artistic support bodies narrate be questioned. While in La escuela del dolor humano de Sechuán ethnic teatrillo it is shown as containing mutilated bodies lacking , penetrated , who refuse to be eliminated (zoe) as echoes of Mexican violence; in Beya comic book format supports the silences of a stolen body and outraged that challenges the reader to demand trial and punishment of those responsible for trafficking. In any case, the question we try to answer in this exhibition is the way of life of these bodies and literature are linked from a bio-political dimension.

Keywords: Cabezón Cámara-Mario Bellatin-Bodies-Artistic support

¹ **Marina Cecilia Rios** es Profesora y Licenciada en Letras de la Universidad de Buenos Aires. Adscripta a la cátedra de Teoría y Análisis Literario AB de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma Universidad. Ha publicado artículos en revistas académicas y de divulgación sobre literatura latinoamericana, en los últimos años, más específicamente, sobre literatura contemporánea y performance. Actualmente es docente de la Universidad de Buenos Aires en el Secundario a Distancia; y realiza su investigación doctoral sobre figuras del arte contemporáneo en ficciones latinoamericanas en el marco de una beca doctoral de Conicet.



El ovillo o posición fetal es la postura adecuada para los deshilachados:

se toma cada hilo del ser y se junta con otros:
por eso se ovillan las putas y
se acurrucan los chicos después de que les pegaron y
por eso no permiten en los campos de tortura que se abracen a sí
mismos
los pobres despojos humanos que hacen de los reclusos.
(Cabezón Cámara *Beya* 76)

Introducción

A partir de novelas de Cabezón Cámara y Mario Bellatin se interrogará el modo en que se narran cuerpos atravesados por la violencia a partir de un marco que funciona como soporte artístico. Mientras que en *La escuela de dolor humano de Sechuán* el teatrillo étnico se muestra como contenedor de cuerpos mutilados, carentes, penetrados, que se resisten a ser eliminados (zoé) como ecos de la violencia mexicana; en *Beya* el formato del cómic soporta los silencios de un cuerpo robado y ultrajado que interpela al lector exigiendo juicio y castigo a los responsables de la trata de personas. En todo caso, la pregunta que se intenta responder es el modo en que se configuran la vida de estos cuerpos desde una impronta del presente.

Jean-Luc Nancy propone volver a pensar y escribir el cuerpo. Él parte de la cultura Occidental y la concepción de cuerpo que se ha desarrollado a partir del cristianismo, un cuerpo ausente a partir de la idea misma de *corpus cristi* (la hostia como cuerpo ausente y sacrificado al mismo tiempo que es el cuerpo de Cristo). Esta construcción genera angustia, un deseo de ver, tocar y comer el cuerpo de Dios. Para Nancy, inventamos el cuerpo y esto fue el programa de la modernidad: que se escriba el cuerpo mismo. Quiero decir: para escribir el cuerpo, en términos de Nancy, se debe ir más



allá del discurso occidental y despojarlo de toda significación fija. Es necesario que el cuerpo se entregue a su propio exceso. Desde este lugar, las ficciones propuestas articulan un discurso sobre el cuerpo fuera de esta lógica occidental del que intentaremos dar cuenta en parte.

Vidas disciplinadas

La escuela del dolor humano de Sechuán es un libro que está conformado por una serie de breves fragmentos, cada uno de ellos cuenta con un título y una suerte de subtítulo que por lo general funciona más bien como una didascalía. El primer fragmento cumple la doble función de explicar a modo de reglas o manual de qué se trata el teatrillo étnico al que la historia referirá y cómo debería representarse al tiempo que se explica cómo está armada la propia ficción. Se trata de escuelas populares con una impronta artística en las que se registran las diversas manifestaciones del dolor a pesar de los intentos de las autoridades por controlarlas, por ejemplo, eliminando a su líder y fundador: Lin Pao. Las historias son diversas pero en todas rige cierto principio: cuerpos expuestos a la violencia a causa de un poder soberano o autoritario: padres o madres que disciplinan a sus hijos por medio del dolor obligándolos a utilizar arneses o brazos ortopédicos a partir de la falta de un miembro; un Estado (totalitario) que cercena dedos a aquellos que deciden ejercer su voto; una discípula de la escuela del dolor que ahoga niños en la plaza pública; campesinos que se fotografían empuñando armas y disparándolas al tiempo que esa acción violenta es registrada, etc.

A propósito de esta dimensión que ya se percibe como biopolítica, Isabel Quintana (2009) respecto de algunas novelas de Mario Bellatin entre las que incluye a *La escuela del dolor humano de Sechuán* plantea:

(...) estamos dentro del gran relato del Estado; más precisamente (...): la del control de los cuerpos individuales (el disciplinamiento, la intervención autoritaria de los padres hacia sus hijos, (...), la del Estado a través de sus organismos de control encarnados en la propia población) y la de la regulación de la masa (la medicina será una de las prácticas discursivas privilegiadas de estas ficciones). Ambos niveles interactúan y determinan la configuración de mundos donde el impulso de muerte o destrucción rige tanto la coerción soberana como el devenir de la ciencia médica. (*Escenografías del horror* 492).

Por ello, en la ficción de Bellatin, el narrador cuenta cómo las prácticas médicas ejercen su poder soberano al infiltrar el cuerpo de un padre agónico y mezquino: “Con un embudo clínico comenzaron a verter un líquido viscoso directamente en la garganta. La botella, puesta boca abajo, se fue vaciando lentamente” (463). También se narra cómo el control demográfico de la población ejercida por el poder de un Estado totalitario, pero a partir de los propios pobladores provoca la muerte del tercer hijo varón de las familias: “Únicamente deseo estar pronto en la fuente, esperando que me entreguen, uno a uno, los terceros hijos varones de las familias (493)”. O un equipo de voleibol al que a sus integrantes se les corta los dedos de la mano por haber ejercido su derecho ciudadano:

Los que tuvieran los dedos limpios podían irse, los del dedo manchado, muestra de haber cumplido con su 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 (477).

Este fragmento cuenta acerca de un equipo de voleibol denominado “los democráticos” cuyo nombre adquirieron luego de que se les amputaran los dedos de la mano derecha por su acción. Agamben retoma y continúa el concepto del “hacer vivir” de Foucault y sostiene que la nuda vida o zoé, es

decir, “el hecho de vivir común a todos los seres vivos”, no sólo ingresó en la vida política y en el ámbito jurídico, sino que- además- el terreno en dónde la decisión sobre la vida es también una decisión sobre la muerte (una tanatopolítica) se encuentra constantemente en desplazamiento y entran en una zona de indiferenciación. Es decir, si hay algo que sucede en las democracias modernas es que permanentemente se delinear los criterios y los ejes del hacer vivir y, por lo tanto, del dejar morir también. El caso del equipo de voleibol, sin embargo, ingresa en un umbral que va más allá de la nuda vida de Agamben. El filósofo italiano escribe: “...si hay algo que caracterice a la democracia moderna con respecto a la clásica (...), es que trata constantemente de transformar la nuda vida misma en una forma de vida y encontrar, por así decirlo, el bíos de la zoé” (18). Si la democracia moderna politizó la vida en la que constantemente se deben tomar decisiones sobre el umbral de lo que es vida política o vida eliminable en el caso de “los democráticos” tiene un giro particular: bajo el Estado de excepción y cierto impulso de muerte estos cuerpos invitan a la acción:

Es por eso que cuando su prestigio decreció (el de los democráticos) (...) montaron un espectáculo con el que se presentaban en las ferias dominicales de la región. Hacían allí alardes de sus destrezas, mostrando entre otras cosas cómo una mano sin dedos es capaz de duplicar la potencia del golpe en una pelota (Bellatin 447).

Ante la práctica disciplinaria impuesta en el cuerpo, la respuesta de los democráticos será exhibir su condición.

Los cuerpos en la ficción emergen como casos -para usar el término de Schettini o agrego como listas o catálogos. Nancy en corpus dice: “Haría, falta un corpus de una tan infinita simplicidad: nomenclatura desperdigada de los cuerpos, lista de sus entradas, la recitación misma enunciada desde ninguna parte, y ni siquiera enunciada, sino anunciada, registrada y



repetida.” (Nancy *Corpus* 43). De esto se trata, los cuerpos de Bellatin son evidentes y expuestos llevan al límite del paroxismo su condición. Las marcas de estos cuerpos amputados, penetrados, disciplinados no son significaciones estables o la intención de establecer nuevas, sino el gesto de “tocar el cuerpo”, es decir, de articular una escritura de los cuerpos. Razón por la cual éstos se registran y repiten de una a otra ficción, en ese otro corpus que conforma la propia obra del escritor. Sin embargo, si pensamos en la paradoja que plantea Nancy cuando propone que para pensar y tocar el cuerpo hay que insistir en el acto de escritura que nos aleja de los cuerpos mismos, observamos que Bellatin no sólo establece cierta poética de los cuerpos a partir de su propia falta (me refiero a la carencia de su antebrazo derecho autofigurada en muchas ficciones o analogizada) sino que además lleva al límite de la representación esta preeminencia de los cuerpos. Tal es así que el texto que se proyecta en una suerte de tridimensión: por un lado, podría funcionar como guion para que un actor/personaje/performer presente o narre estos fragmentos. Por otro, al tiempo que el actor narra al público, las escenas son representadas por otros actores y, por último; el propio texto brinda claves para que el lector persiga “sospechosa” idea de unidad de la ficción. Un texto con una dimensión performativa que exige cuerpos. O si se quiere funda la imagen de un cuerpo: aquel que habla al público, pero exige o invita a actores, espectadores y evidentemente a lectores. Por eso, este corpus de fragmentos se hacen cargo de la escritura y sobre el final nuevamente obliga al lector/director a imaginar performativamente más cuerpos:

Los personajes o los medios que se hayan utilizado para la representación deben idear la forma de conocer si los espectadores han logrado hallar vínculos entre los distintos fragmentos. Esta información es importante para detectar la aparición de algún grado de catarsis. Este texto, tal cual se encuentra redactado, se puede repetir al público (Bellatin 494).



Una ficción que contiene cuerpos evidentes, escritos -para usar el término de Nancy - articula y reclama: el cuerpo del actor que enuncia el texto, el cuerpo de los actores que representan las piezas, el cuerpo del lector que debe cavilar un sentido de totalidad, el cuerpo del espectador que debe transitar un momento catártico y la lista podría seguir, porque de eso se trata: de un catálogo de cuerpos emergentes vinculados a partir de un corpus de textos. O para decirlo en otros términos, un texto que reclama a un tercer cuerpo ausente.

Así como Nancy deconstruye la concepción cristiana de cuerpo, Roberto Esposito lo hace con la categoría de persona. Frente a los intentos de superar dicotomías como las de hombre y ciudadano, derecho y vida, alma y cuerpo la categoría de persona se ha querido imponer en favor de la vida humana. Sin embargo, luego de la segunda posguerra, Esposito plantea que más que superar esas disyuntivas sólo contribuyó a acentuarlas. Es decir, que la categoría de persona produce un efecto separador en la construcción del ser humano al pensar que esta se compone de una parte voluntaria y racional que lucha contra otra de carácter inferior de animal y cosa. Por ello, Esposito propone recorrer ciertas zonas de la filosofía contemporánea para recuperar una perspectiva de lo impersonal desde la concepción de una biopolítica afirmativa. El filósofo italiano recupera un conocido artículo escrito por Emile Benveniste que desarrolla las características principales de la tercera persona pronominal, Esposito esgrime: “Con la tercera persona ya no está en juego la relación de intercambio entre una <persona subjetiva>, el yo, y una <persona no subjetiva>, representada por el tú, sino la posibilidad de una persona no personal o, más radicalmente, una no-persona” (Tercera persona 153). Esta tercera persona aparece a través de figuras como la justicia, lo neutro de Blanchot o la propia categoría de vida pensada por Foucault y Deleuze



respectivamente. Para el filósofo, la convergencia de una vida foucaultiana que lucha y se resiste y la de un devenir animal deleuziano contribuyen a la configuración de un pensamiento de lo impersonal. De este modo, la persona viviente, coincidente con la vida misma, remite a la figura de la tercera persona: la no-persona inscrita en la persona (o la persona abierta a aquello que aún nunca ha sido).

En esta perspectiva, La escuela del dolor humano de Sechuán pone en juego dos movimientos que considero importantes a la luz de lo desarrollado por Esposito: por un lado, la composición de los fragmentos que integran la ficción precedidos por una suerte de didascalía ejerce un efecto de pivote hacia el segundo movimiento: la aparición de un tercer cuerpo, que tal como Esposito explica, está ausente: “El ámbito de sentido del yo y del tú es la presencia eterna, (...) el de la tercera persona es la ausencia. Lo ausente es siempre la cualidad subjetiva de la persona o si, se prefiere, la identidad personal del sujeto (155).” De este modo, los cuerpos de Bellatin expuestos a partir de casos o catálogos, se exhiben, pero más que fijar una significación remite a un tercer cuerpo (singular o plural) que se encuentra afuera del enunciado.

Una ficción que configura cuerpos impersonales, cuerpos excriptos cuya vida aparece expuesta a partir de un marco artístico: cuerpos figurados a partir del teatrillo étnico, cuerpos teatrales, terceros cuerpos.

Vidas robadas

En los cuerpos penetrados, mutilados y disciplinados de estos personajes permanece la marca de lo que Esposito plantea y Giorgi retoma: un posible “¿Cómo me hago vivir?” Justamente esta pregunta invita a una reflexión para pensar en la ficción de Beya. Esta novela gráfica, narra y muestra a través de breves textos y de dibujos el secuestro de una joven



que se convierte en víctima de una red de trata. El personaje de Beya es llevado al puticlub de Lanús, allí no sólo es aislada, torturada, drogada y violada sino también que la obligan a prostituirse.

La novela se divide en cinco partes. En la primera Iñaki Echeverría narra a través de trazos en blanco y negro el secuestro de la joven. El silencio de las imágenes imprime un tono de suspenso y oscuridad a la vez. Echeverría y Cabezón Cámara toman una decisión: narrar un cuerpo inscripto en el horror más cabal hasta reducirlo a un cuerpo en apariencia reificado. Con un lenguaje lascivo y poético yuxtapuesto, cada viñeta detalla la descomposición y deshumanización en la que Beya va subsumiéndose:

Un tanque de acero vacío donde lo único vivo parece ser la red de nervios ardiéndote en un aullido y ese corazón rompiéndose, con sus diástoles y sístoles de bombardeo japonés y sus saltos desquiciados de taquicardia cebada / Así te traen de vuelta a la escena de tortura y multiplican por mil las penas que te infligen, como el Cristo con el vino en las bodas de Canaán, con cada latido merqueado te hacen volver al horror, pero no es el mismo, muta, porque es un monstruo que cambia, como un transformer del mal (40).

Sin embargo, el cuerpo reificado, la creciente deshumanización y posterior transformación son movimientos complejos dentro de la trama en la que se puede leer nuevos modos de pensar la vida de los cuerpos atravesados por la violencia. La vida de Beya no es quizás la exacta vida foucaultiana en la que lo subjetivo se separa de lo biológico y resiste a la embestida del poder, sino que el modo de ejercer alguna forma de resistencia será a través de dos movimientos que la novela propone: la reconfiguración de lo que Nora Domínguez denomina dispositivo enunciativo y un devenir justiciera hacia el final. Respecto del primero, Domínguez explica:



Beya no habla, no pronuncia la voz de la víctima, se aparta así del relato en primera persona del subalterno y de la literatura etnográfica (...). Una especie de vozarrón del poder que parece duplicar el control del cafishio y de su cofradía mafiosa pero que en su registro de panóptico auditivo incorpora también el susurro sobre la víctima, la torsión barroca sobre el cuerpo de la secuestrada convirtiéndolo en desovillaje y rebeldía. En ese testimonio imposible porque un yo que asuma las subjetividades de esa voz esclavizada parece discursivamente inalcanzable, la recurrencia al otro que la narre es la estrategia de un programa de justicia política y social. Una heteroglosia popular y literaria que en ese entramado define su renovadora apuesta estética (La trilogía de Gabriela Cabezón Cámara 27).

Efectivamente, Beya se aparta de la primera persona- pero si lo pensamos desde la perspectiva de Esposito- lo hace para convertirse en una tercera. La enunciación opera desde una torsión que cambia el sentido: la narración se proyecta desde un vos que le habla a ella. Pareciera que es necesario que esa segunda persona ocupe el lugar del “yo” al que -como vimos a partir de Esposito-está intrínsecamente ligado para poder instaurar en escena la figura de una tercera persona: la de una vida que no distingue entre bíos o zoé sino que se exhibe como no-persona.

Hacia la tercera parte de la novela la historia comienza a dar un giro:

Súbitamente entendés/ que mejor hacés creer que ya no te resistís/, que estás muerta y entregada/ al cafishio mandamás,/ no sabés/ porque no estabas ahí/ cuando te dieron la clase,/ el cuerpo aprende solito,/ aunque el alma esté en los brazos/ de dios o la virgen santa,/ y tu pobre cuerpo, Beya,/ se encuentra sabiendo posta,/ con certeza iluminada,/ que lo mejor es fingir/ y sofisticás la ausencia (48).

Desde este dispositivo enunciativo, Beya no se corresponde con la figura del musulmán del campo de concentración que describe Agamben.



Ella entrará en acción. Este es el segundo movimiento que mencionamos anteriormente, su devenir justiciera. Beya logra conseguir un arma y asesinar a todos los hombres del puticlub: “Antes del primer minuto/estaban todos trozados/como pollo en cacerola si al pollo le hubieran dado con una ametralladora/y si el pollo tuviera adentro los veinte litros de sangre/que tenía cada uno/ de esos tres hijos de puta” (111). Este final es necesario para la apuesta estética de Cabezón Cámara y de Echeverría porque no se trata de una novela de denuncia. Tampoco de una lista o catálogos de cuerpos evidentes sino de un cuerpo, el de Beya, que a partir de la propia escritura, a partir de este dispositivo enunciativo que le ordena, es decir, de esa escritura que se dirige a una imagen-cuerpo, a un corpus de imágenes que componen cada viñeta, es que la novela gráfica configura una excripción del cuerpo por medio de las imágenes y el desplazamiento enunciativo: la tercera persona; la no-persona ostenta su doble mecanismo de resistencia: Beya se objetualiza y deviene justiciera. O si se quiere, la vida de Beya se objetualiza en vida (des) ovillada, en vida justiciera.

De este modo, la interpelación al lector funciona y entabla su más allá de la representación cuando Cabezón Cámara y Echeverría convocan en el marco de la Feria del libro del año 2013 a pintar un mural y escribir en contra de la trata de personas hecho que a partir de una serie de entrevistas a Cabezón Cámara no fue algo buscado pero que efectivamente sucedió a partir de cierta repercusión y visibilidad que tuvo la novela gráfica.

Vidas soportadas

La escuela del dolor humano de Sechuán de Mario Bellatin se publicó por primera vez en el año 2001 en México a través del sello Tusquets aunque en Argentina llegó a través de Interzona en el 2005. Si atendemos a



la coyuntura del año de publicación, la fecha de 2001 llama la atención en el contexto latinoamericano no sólo por el atentado a las torres gemelas y la posterior maquinaria de guerra ejecutada por el entonces Presidente de Estados Unidos, George Bush; sino también porque México atraviesa cambios coyunturales e importantes para su recorrido político. El triunfo de un presidente afín a los intereses norteamericanos como lo fue Vicente Fox y las sospechas sobre él con el poder concentrado de Ciudad Juárez y sus presuntos vínculos con el narcotráfico, la represión policial a los estudiantes de la huelga universitaria de UNAM de comienzos del año anterior; entre otros hechos posibilitan un marco desde donde pensar la vida de los cuerpos. La ficción de Bellatin no habla de México sino de China pero tal como advierte Quintana los ecos de la violencia y la historia nacional pero también Latinoamericana resuenan en esta puesta en escena.

En el caso de *Beya* la novela tuvo una primera versión escrita por Gabriela Cabezón Cámara en el año 2011 en formato e-book, una segunda versión impresa en el año 2012 y esta última con la co-autoría de Iñaki Echeverría para los dibujos a comienzos del 2013. En el año 2002 desaparece María de los Ángeles Verón cuyo caso trascendió en medios y redes sociales y se hizo conocido como el caso “Marita Verón”. Susana Trimarco, su madre, encabezó la causa social y legal para buscar a su hija. Hacia el año 2012 un año después de la primera publicación en formato e-book de *Le viste la cara a Dios*, en diciembre, el tribunal decide absolver a los trece acusados en el caso Verón. En este contexto, hacia el año 2013 vuelve a publicarse una nueva versión de la novela esta vez en formato de novela gráfica o cómic para dar nueva visibilidad a la ficción. Domínguez advierte un cambio de epígrafe: mientras que en la primera versión aparecía una cita de Jorge Semprún extraída del libro llamado *La escritura o la vida*, en la segunda se cambia a otro que dice: “Aparición con vida de todas las



mujeres y nenas desaparecidas en manos de las redes de prostitución. Y juicio y castigo a los culpables” (7). Este cambio no es menor en el contexto de publicación de la novela. En definitiva, frente al título de Semprún en donde se plantea la disyunción “la literatura o la vida” el desplazamiento se hace hacia el lado de un pedido de justicia enraizando en un presente específico.

Jacques Rancière es quien a partir de lo que él denomina “régimen estético del arte” para pensar en muchos materiales contemporáneos presenta la idea de “partición de lo sensible”. Propone que la potencia del arte (y su política) es la de configurar en lo común una nueva redistribución de lugares: allí se cuestionan nociones de género, jerarquía, temas, etc. En efecto, estas ficciones configuran cuerpos que desafían no sólo ideas de género, temas que se imponen como en el caso de la trata de personas o la manipulación médica sino también intentan articular un discurso del cuerpo en el que las significaciones no se fijen, ni estabilicen. Por supuesto que siempre será posible diseñar y proponer lecturas alegóricas, metafóricas admitidas por estos textos pero considero también que parte de esta impronta del exceso se debe a un intento por registrar, exponer y visibilizar la vida de los cuerpos. Por ello, desde la perspectiva biopolítica, las ficciones en cuestión presentan un cambio de signo: ya no se trata de pensar en términos de vida cualificada (bíos) o vida eliminable (zoé) sino que a partir de la configuración de una tercera persona, de una no-persona (singular o plural) se articula un discurso sobre el cuerpo excripto del discurso occidental pero inscripto en la coyuntura del presente. Finalmente, considero que esto es posible a partir de la emergencia de figuras artísticas: el teatro contemporáneo, las performances y el cómic que anidan, soportan y contienen la vida de estos cuerpos.



Bibliografía

Bellatin, Mario. "La escuela del dolor humano de Sechuán". En *Obra reunida*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.

Cabezón Cámara, Gabriela. *Beya*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

Domínguez, Nora. "La trilogía de Gabriela Cabezón Cámara: entre el enclave formal y la sedición de los cuerpos". *Boletín de la BCN*. N° 128. 2013: 23-29.

---. "Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara." *Cuadernos LIRICO* [En línea], 10 | Puesto en línea el 14 marzo 2014, Web: <http://lirico.revues.org/1653>. Acceso: 10/03/2015

Esposito, Roberto. *Tercera persona, política de la vida y filosofía de lo impersonal*, Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

Giorgi, Gabrie. *Formas comunes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2003.

---. *58 indicios sobre el cuerpo*. La Cebra. Buenos Aires, 2010.

Ranciére, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.

---. *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

Schettini, Ariel. "La escuela del dolor humano de Sechuán". *El interpretador*. Web: www.elinterpretador.net. Acceso: 05/06/2005.

---. "En el castillo de Barbazul. El caso Bellatin". *Otra parte*. N 6. 2005: 14-17.

Speranza, Graciela. *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Buenos Aires: Anagrama, 2006.

Quintana Isabel. "Escenografía del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV. 227. pp. 487-503.