

Marcel Duchamp/Mario Bellatín: trayectos de *El gran vidrio*¹

Inés Sáenz y Christoph Singler

Resumen. Este artículo analiza la cultura visual tal y como ésta se sitúa en la obra de Mario Bellatín. Tomamos como punto de partida el paradigma del giro icónico para entender que la imagen modifica e incluso pone en tela de juicio los procedimientos narrativos. Nuestra tesis es que en el caso de la obra de Bellatín, la escritura no busca crear efectos visuales, sino que está minada por la obsesión de la imagen. Bellatín forma parte de aquellos creadores herederos del “efecto Duchamp”, al explorar el lenguaje como una intersección donde se cruzan y se ponen en juego lo visible y lo decible.

Palabras clave Giro icónico, performance, cultura visual, representación, autoficción

Résumé . Cet article analyse la culture visuelle au sein de l’œuvre de Mario Bellatín. Notre point de départ étant le paradigme du tournant visuel, nous cherchons à comprendre comment l’image informe le texte, voire met à mal les procédés narratifs. Notre thèse consiste à dire que l’œuvre de Bellatín ne cherche pas à simuler des effets visuels, elle est plutôt minée par l’obsession de l’image. Bellatín fait partie des héritiers de l’«effet Duchamp», qui explorent le langage en tant qu’intersection où se croisent et sont mis en jeu le visible et le dicible.

Mots-clés : Tournant iconique, performance, culture visuelle, mise-en-scène, autofiction

La presente investigación trata de la presencia de la imagen en la mentalidad colectiva, es decir, de la cultura visual tal y como ésta se sitúa en la obra literaria. En este caso, la imagen no se considera un complemento del discurso –discurso en el sentido restringido de “texto”– sino un factor que modifica e incluso pone en tela de juicio los procedimientos narrativos. En 1959, el artista suizo Jean Tinguely lanza de un avión que volaba sobre Düsseldorf su manifiesto *Por la Estática*. El argumento es simple: “Todo se mueve, la inmovilidad no existe [...] Estén en el tiempo –permanezcan estáticos, permanezcan estáticos– con el movimiento”. Si la rotación de la Tierra es la constante, el moverse supone un riesgo de anular o de olvidar el movimiento de apoyo sobre el cual uno evoluciona.

El escritor argentino César Aira expone un argumento similar en su novela *Varamo*, al reconstruir la génesis de la obra canónica de la vanguardia panameña –apócrifa, hay que precisarlo. El autor de la supuesta obra maestra, un oscuro burócrata de un ministerio cualquiera, un hombre de origen chino que nunca había leído una obra literaria y mucho menos un libro de poemas, escribió su extraordinario poema –su única obra– en unas cuantas horas de la noche. Su encuentro con un grupo de editores especializados en la piratería será el origen de este prodigio. Aira los presenta como “exploradores permanentes de lo nuevo, del cambio. Ellos cambiaban constantemente, a tal punto que perdían de vista las razones del cambio y éstos se volvían la mayor parte del tiempo irrelevantes²”.

1. Partes de este artículo fueron publicadas por primera vez en nuestro texto «Après le tournant iconique. L’écriture chez César Aira, Lorenzo García Vega et Mario Bellatín», *L’objet littérature aujourd’hui*, <http://oblit.hypotheses.org/299>. Esta es una versión enriquecida.

2. AIRA, César, *Varamo*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 10.

El primer movimiento es trasplantado por un segundo, incluso un tercero y un cuarto; los diferentes movimientos parecen anularse pues no hay un eje principal que permita contar con un punto de referencia. ¿Se trata de un alegato a favor del movimiento o quizá es mejor no cambiar para estar en sintonía con el cambio? César Aira es uno de esos escritores que analizan incansablemente las leyes del relato, poniendo a prueba sus presuposiciones, y en evidencia las fisuras que el relato trata de llenar. En *Varamo*, el narrador señala no sin terror, que en el relato puede haber fragmentos completos de tiempo que quedan enterrados sin dejar huella; Aira está obsesionado en construir encadenamientos sin fisura alguna. Hay una tentativa de empujar al absurdo la articulación de las secuencias: cada vez que él llena un hueco crea otros. El relato pierde así su unidireccionalidad³.

Mario Bellatín es menos irónico que Aira, pero con una imaginación aun más desbordante en la construcción de sus relatos. Mientras que las reflexiones de Aira sobre las funciones y el estatuto de la imagen se mantienen en los límites del texto, Bellatín va más lejos pues traspasa la obra literaria. Bellatín imagina y crea proyectos cuya autoría se reparte entre diversos actores en una suerte de performance que Bellatín llama “una acción plástica” o “sucesos de escritura”: “todos aquellos actos que consisten en escribir sin utilizar los métodos clásicos de escritura como por ejemplo las palabras⁴”.

Dos muestras de los proyectos bellatinianos ejemplifican esos sucesos de escritura: la Escuela dinámica de escritores (2000-2010), fundada por él mismo; proyecto que “se sitúa en las fronteras, donde de algún modo se desdibuja aquello que conocemos como literatura y se forma un cuerpo en el cual el ejercicio de la escritura toma la categoría de práctica artística⁵” y el “Congreso de escritores duplicados” (2003), con el cual intentó desentrañar –por medio de un performance– la relación entre el texto y su autor⁶.

El principio de indeterminación rige la obra de Bellatín; sus textos son una fuente inagotable de incertidumbre. Bellatín gusta jugar con su identidad literaria y con frecuencia da pistas falsas. Su obra responde al principio de los libros-maleta de Marcel Duchamp: son condensados como si fueran muestrarios, y los textos que los componen son breves, como un parpadeo. Esta brevedad es importante para marcar las lagunas, los vacíos en los cuales descansa el relato. El lector tendrá que suplir ese vacío con hipótesis propias. La intriga pierde importancia, lo mismo sucede con la caracterización de sus personajes, pues su biografía es opaca, sabemos poco de ellos. Tenemos breves alusiones que nos ayudan a hacernos alguna idea de su físico o de algún rasgo de su carácter, pero no más. Algunos de sus personajes cambian de identidad sexual sin previo aviso y sin explicación alguna. Si Bellatín juega abiertamente con los estratos autobiográficos, están sin embargo más próximos a una estética minimalista. Esta estética pone en evidencia el silencio y su relación con la imagen y la palabra, logrando plasmar en la escritura lo que ya ha sido experimentado en las artes visuales y en la música minimalista: el trabajar con un número limitado de recursos, la repetición de pequeñas unidades, palabras, frases, a lo largo el texto, y la predilección por las formas simples⁷.

3. El modelo se encuentra en QUENEAU, Raymond, *Ejercicios de estilo*, Madrid, Cátedra, 1987.

4. BELLATÍN, Mario, *Disecado*, México, Sexto Piso, 2011, pág. 19.

5. *Id.*, *El arte de enseñar a escribir*, México, FCE, 2006, pág.9.

6. La puesta en escena del Congreso de escritores duplicados ha quedado documentada por el propio Bellatín en una edición bilingüe. *Escritores duplicados: narradores mexicanos en París = Doubles d'écrivains : narrateurs mexicains à Paris*, México, Landucci Editores, 2004.

7. BERNARD, Jonathan W, “The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music”, *Perspectives of New Music*, 1993, 31 no. 1 (winter), págs. 86–132.

El giro icónico

Se puede afirmar que una gran parte de lo que acabamos de describir no contiene ninguna novedad: conocemos los dispositivos visuales de Mallarmé o de Apollinaire, la poesía concreta y otros avatares en los que se cruzan la escritura y su dimensión visual. Estas tentativas confirman el carácter de objeto de la literatura. Nuestra tesis es que en el caso de la obra de Bellatín, la escritura no busca crear efectos visuales, sino que está minada por la obsesión de la imagen, por la mirada, por la relación de poder que la mirada instauro entre el sujeto y el objeto. Nuestro autor explora el lenguaje como una intersección donde se cruzan y se ponen en juego lo visible y lo decible.

Su obra es sintomática de un cambio de paradigma en la creación artística que W. J. T. Mitchell ha llamado “el giro icónico”⁸. Mitchell no pone fecha a este giro o deslizamiento: lejos de decir que éste es un fenómeno contemporáneo, constata un primer síntoma en la obra de Wittgenstein y en la iconología de Panofsky, que intenta definir una especie de gramática de la imagen. Según Mitchell, dicho giro sería más bien una forma de reconocer a la imagen como un modo de representación cada vez más central en la cultura contemporánea, tanto en las ciencias como en las artes o simplemente en el contexto urbano y mediático.

Dicho giro contempla en particular la mirada, y plantea la relación entre representación y poder, entre el objeto mirado y el sujeto que mira. Su corolario es la visibilidad creciente del sujeto, el hecho de estar expuesto, ya constatado por la fenomenología de Merleau-Ponty. La subjetividad se trabaja como una puesta en escena⁹, sin que esto tenga por fuerza que coincidir con el registro teatral. La idea se encuentra más bien en el performance artístico. Mantiene el juego de roles y la ritualidad, pero desplaza el espacio escénico a lugares no institucionalizados.

Tal y como afirma Mieke Bal, hay que distinguir entre la “performatividad” y el “performance” por el rasgo ficcional inherente a todo performance¹⁰; si éste, en tanto práctica estética, busca la proximidad del mundo cotidiano, el acto performativo, siendo actividad social, pertenece al registro de lo serio (Austin y Searle). Por otra parte, Erving Goffman ha demostrado que la dimensión teatral forma parte de las interacciones sociales. El performance tendería hacia un discurso de lo verídico, tal y como se puede encontrar en la puesta en escena del ritual social, donde ambas prácticas se cruzarían: es lo que el performance intenta figurar.

Varias consecuencias se derivan para el relato, en todo caso, para aquellos escritores que se muestran cercanos a las artes visuales, o para aquellos que reflexionan sobre la cuestión de la mirada, la redefinición de la relación entre el sujeto-objeto; porque el objeto de esta relación representada impondrá en tanto que imagen una “presencia” que posee un poder sobre su creador. Mitchell percibe que en el debate sobre la visión, el observador será no sólo el origen sino también el producto de una serie de cambios de los dispositivos (tecnológicos) de la mirada. Si lo visual pone en suspenso al relato, también posee una historia que no escapa a lo narrativo.

Hay una oscilación constante entre el registro narrativo y el registro visual que permite discutir la cuestión del poder inherente a las formas de representación visual y discursiva. Una segunda cuestión tiene que ver con las modalidades propiamente dichas de la representación visual en el texto mismo. Si la oposición entre lo narrativo y lo visual se diluye en los textos “híbridos”, el relato, a semejanza del performance, elimina la “intriga”: ésta queda reducida al estado de un dispositivo de constelaciones en suspenso que el espectador-lector tendrá que agenciar.

8. MITCHELL, W.J.T., *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

9. El concepto “puesta en escena” (*Mise en scène*) y su relación con la subjetividad se encuentra en BAL, Mieke, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, págs. 96-98.

10. *Ibid.*, págs.174-212.

Dicho lo anterior, nos interesa discutir:

La oposición, clásica, entre el movimiento y la estática (la descripción, la imagen, la estructura); entre lo temporal y lo espacial.

La mirada, el poder de la mirada.

La cuestión de la autoridad en el texto y el juego de identidades autobiográficas, su multiplicación.

El gran vidrio

En *El gran vidrio*¹¹, se encuentran estos tres aspectos: la cuestión de la mirada y de la visibilidad, la suspensión del relato, y la multiplicación del autor en diversas identidades paralelas.

La obra de Bellatín nos ofrece una permanente experimentación, intercambio y disolución de fronteras entre el código verbal y el código visual. Hay una preocupación por explorar qué resulta de la asociación entre el lenguaje y las imágenes, inquietud netamente duchampiana en el sentido de que la interacción entre imagen y texto se vuelve parte fundamental de la representación. En el caso de los textos de Bellatín, la representación apela a un referente que es ilusorio, que no necesariamente valida lo real.

Tomemos como ejemplo sus tres autoficciones contenidas en *El gran vidrio*. La primera, “Mi piel luminosa”, narra desde la perspectiva de un niño/adolescente una serie de visitas a unos baños públicos en donde sus grandes genitales se convierten en objeto de contemplación. El segundo relato, “La verdadera enfermedad de la Sheika”, es una vorágine narrativa en la que se cuenta –entre muchas otras cosas– cómo Mario Bellatín vende a Playboy un sueño místico experimentado en un trance sufí. Por último, el tercer relato, “Un personaje en apariencia moderno”, está lleno de contradicciones de las que podemos decir que hay un Mario Bellatín que busca comprar un coche Renault 5 rojo, se narra como hombre y luego como mujer, y por último nos habla de sus proyectos, entre ellos la posibilidad de hacer su biografía filmada.

En “Mi piel luminosa”, Bellatín recrea su niñez a través de una imagen estática: aquella en la que el escritor se convierte en objeto de contemplación. La memoria del personaje es diagramática, sus recuerdos son una especie de lista de visiones y hechos que devuelven al lector imágenes esperpénticas del pasado, percepciones distorsionadas de cuerpos en extremo obesos o delgados, como si el escritor filtrara el recuerdo desde la óptica de unos espejos cóncavos. Las partes exuberantes del cuerpo como los labios maternos o los genitales infantiles, imágenes evocadas de manera obsesiva en el relato, aparecen como una analogía de la imposibilidad del recuerdo total. El relato recrea sin cesar estas imágenes en las que el autor se convierte en objeto de la mirada y del deseo de las mujeres adultas que lo contemplan sin reparos. Cabe mencionar, que en la colección “Los cien mil libros de Bellatín”, este relato cambia de título para incorporar el otro nombre de la gran pieza de Duchamp: “La novia desnudada por sus solteros... así”.

El conjunto de frases se ve rodeada por el espacio en blanco (editorial Anagrama) o interrumpida por el icono de una tijera (colección “Los cien mil libros de Bellatín”). La enumeración y el punto no sólo tienen una función sintáctica, sino que también sirven como detonadores y condensadores de imágenes. El signo de puntuación se convierte en un elemento visual que logra aislar al lector y provocarle la sensación de encontrarse espiando dentro del ojo de la cerradura, desde el cual puede observar el escenario enrarecido y húmedo de los baños de vapor y un espectáculo: la piel luminosa y los genitales del personaje que se queda inmóvil, convertido en un objeto de placer visual. El medio verbal

11. BELLATÍN, Mario, *El gran vidrio*, Barcelona, Anagrama, 2007. El título es una referencia directa a la obra maestra de Marcel Duchamp.

se corporiza, alcanzando la materialidad que tienen los objetos en las artes visuales. Aunque el título dado a este relato en “Los cien mil libros de Bellatín” remita a la pieza de “El gran vidrio”, creemos que la experiencia “voyeurista” en la que trabaja Bellatín guarda una correspondencia con aquella que vive el espectador cuando observa la obra póstuma de Duchamp titulada *Dados: 1. La cascada y 2. El gas del alumbrado*, pieza que trabaja con la cuestión de la mirada.

Pero, ¿quién es realmente el objeto y quién el sujeto en el acto de mirar? En estos juegos de la representación o “mise-en-scène”, hay una fusión total entre objeto y sujeto. En el caso del relato Bellatíniano, la alteridad en la representación visual queda invertida pues en este relato, el “yo” no es el sujeto activo que mira y habla, sino el objeto, el ser cosificado y pasivo que está siendo observado. Al mismo tiempo, ese “yo-objeto” es quien narra.

El personaje de la madre gravita en el texto como una presencia fantasmal cuya evidencia son los diferentes colores con los que pinta sus labios carnosos, y sus movimientos extraños, contorsionados, frente al cuerpo del hijo. Hijo/genitales-madre/boca. El espectáculo de ser percibidos en este juego de percepciones, roza con lo grotesco, con el esperpento.

Además del blanco de la página y del espacio entre las frases aisladas, el vacío se logra, paradójicamente, por el procedimiento de saturación de la voz narradora. Ese yo que narra con las limitaciones propias de un niño, es una voz apabullante en la narración. En el universo narrativo sólo una voz hace acto de presencia: ese yo que al narrar, se narra sin ceder espacio a ninguna otra voz. Hay ausencia total de diálogos, todas las voces son filtradas a través de ese “yo” especulador y aplastante. Sólo su voz, su percepción, su flujo de pensamientos y sus deducciones de rigurosa lógica tienen presencia. No hay espacio o cabida para la réplica, lo cual deja al lector en un estado de aislamiento: el mundo que vive a través de la escritura es ajeno al suyo. Las palabras van aislándolo hasta dejarlo completamente atrapado en la red urdida por la primera persona. Las relaciones de poder se invierten y quien mira –el lector– queda supeditado a la fuerza de la entidad observada.

Pero lo mismo sucede con la escritura de Mario Bellatín que, en el caso de las tres autoficciones de *El gran vidrio*, se adentra en un movimiento perpetuo, sin meta ni destino, sin punto de partida o llegada. Es una escritura nomádica, dinámica, fluida, que privilegia el proceso. El punto de partida y el punto de llegada se subordinan al camino, a la trayectoria que para el lector resulta imposible reproducir en términos argumentales. “Mi piel luminosa” se compone de 360 frases numeradas por el autor que se distribuyen de manera irregular dentro de las páginas. La cifra corresponde a los 360 grados del círculo: figura geométrica que forma el movimiento giratorio de los derviches, tema del segundo relato, “La verdadera enfermedad de la Sheika”, que relata un sueño contado varias veces. El relato del sueño de la Sheika desemboca en un laberinto de relatos –el del amigo Nuh muerto por el sida–, y en otro –el del hijo del dueño del perro que muere al caer de un paso en falso en el coro de una iglesia–, y en otro –el de la Cherifa que es atropellada al salir de la mezquita–, relato que a su vez proviene de otro que lo ha creado, que es un sueño premonitorio..., y en otro, el de la Sheika neoyorkina que sale de casa del plomero y desata una serie de suposiciones del narrador, y en otro: el enojo de la Sheika y de su compañera porque ha salido publicado el sueño en el *Playboy*, lo cual evoca otro enojo, el de la señora y su esposo que son personajes de su último libro. Al final de la tercera autobiografía, las historias vuelven a ser contadas. El relato gira en círculos.

El juego de las miradas se repite en la tercera autobiografía, titulada “Un personaje en apariencia moderno”. En esta ocasión, Mario Bellatín cuenta sus andanzas en búsqueda de un Renault 5 rojo y evoca sus proyectos, entre ellos su biografía filmada al *mismo* tiempo que discute su concepto de autobiografía. Por momentos es también una niña-muñeca que se ve obligada por su padre a bailar danzas folklóricas para retardar el inevitable desalojo de su departamento. La ciudad habitada aparece como una infinidad de zonas cartografiadas por una niña que ha vivido junto con su familia una larga

historia de desalojos:

Recuerdo que al arrendador solían sentarlo en uno de los cojines principales, furioso, y yo comenzaba a mover mi cuerpo haciéndome pasar por una verdadera marioneta. Tras, tras, tras, daba unos pasos hacia la izquierda... tras, tras, tras, daba otros hacia la derecha. En el techo de la sala mi padre había instalado un ingenioso sistema integrado por delgadísimas cuerdas de nailon que daban la impresión de que mis pasos eran comandados por alguien con mucho talento en aquel arte. Sin embargo, ninguno de los propietarios a quienes les bailé cambió nunca de opinión. Esperaban a que terminara el espectáculo completo, algunos duraban cuatro horas o más, los más largos eran los que trataban de demostrar mis sentimientos hacia la madre naturaleza¹².

Si en el primer relato se experimenta con la imagen estática, en esta ocasión se incorpora el movimiento, en un performance que involucra el tiempo, el espacio y el público receptor. El autor-narrador desafía el tiempo, desea retardar el tiempo del desalojo, retardar el desenlace.

Es preciso señalar una coincidencia más de Bellatín con Marcel Duchamp: el travestismo en el juego de las identidades. Así como Bellatín, que al hablar de sí puede pasar de ser “él” a ser “ella”, Duchamp tomaba en ocasiones el nombre de Rose Sélavy:

Quería cambiar de identidad y lo primero que se me ocurrió fue tomar un nombre judío. Como era católico fue un gran cambio pasar de una religión a otra. Nunca encontré ningún nombre judío que me convenciera del todo y se me ocurrió algo: por qué no cambiar de sexo. Era mucho más fácil. Por eso el nombre de Rose Sélavy. [...] Era puro juego de palabras¹³.

La representación del yo es afín al trabajo realizado por la vanguardia norteamericana de los años '60 (Robert Morris, por ejemplo) o bien al trabajo de la fotógrafa Cindy Sherman, en donde hay todo un cuestionamiento sobre la representación y la autorrepresentación. Al igual que los artistas mencionados, Mario Bellatín explora el “yo” como un espacio de experimentación y teatralidad sin plantear una solución de continuidad. Hay un deseo de neutralizar toda huella de autobiografía y de identidad personal, o al menos de debilitarla. Se trata más bien de una puesta en escena de la subjetividad.

Conclusión

En los relatos de Bellatín se construye una serie de superposiciones de recuerdos que se cruzan sin ocupar un lugar preciso en el encadenamiento de secuencias narrativas: un relato sin cronología o bien cronologías múltiples. *El gran vidrio* busca los efectos de transparencia/opacidad, una composición que alterna la velocidad y la estática, una simultaneidad entre varios estratos cronológicos donde se abole toda jerarquía. Las imágenes o las metáforas pueden subsistir como fragmentos erráticos. ¿Se trata entonces de la fabricación de presente –anular el antes y el después–, o bien de un esfuerzo por crear una especie de imagen narrativa?

Se cuestiona la noción de autoridad que funda el relato. No se trata de la muerte del autor, sino la multiplicación de sus representaciones. La puesta en escena pone en la trinchera al objeto expuesto. En un segundo momento, el sujeto convertido en objeto intenta escapar de la mirada y se multiplica.

12. BELLATÍN, Mario, *El gran vidrio*, op.cit., pág.127.

13. CABANE, Pierre, “A través del Gran Vidrio”, *Conversando con Marcel Duchamp*. Trad. Laureana Toledo, México, Galería Kurimanzutto, 2006, pág. 59.

El relato da rienda suelta a la exploración de las identidades virtuales de ese yo. El relato se centra en un punto temporal impreciso, fluctuante, en el que el narrador recrea la experiencia de ser observado. Es aquí donde habrá que buscar la relación entre el texto autoficcional y el giro icónico.

La escritura de Bellatín hace realidad una utopía: que la imagen estática adquiera voz. La transparencia del medio verbal se corporiza, alcanza la solidez que tienen los objetos en las artes visuales. Este argumento va en la línea que propone W.J.T. Mitchell cuando habla del giro icónico: desde el punto de vista semántico, no hay diferencia entre textos e imágenes cuando se trata de producir un efecto en el receptor. Los “actos de habla” (narración, argumento, descripción, exposición, etc.) no pertenecen a un medio específico. O bien, el miedo a la *ekphrasis*, que Mitchell pone de relieve en sus reflexiones, se vuelve obsoleto desde el momento en que el objeto de la mirada se apropia de la palabra.

Interesa sobreponer a las ideas de Mitchell, las observaciones que hacen tanto Reinaldo Laddaga en su libro *Espectáculos de realidad*, como Graciela Speranza en *Fuera de campo*, sendos estudios sobre la narrativa y el arte latinoamericanos, pues sus ideas abren un campo más vasto a los estudios de textos contemporáneos que se desbordan del concepto de libro o de escritura, de “libros del final del libro”, como lo es el caso de la obra de Mario Bellatín¹⁴.

Graciela Speranza percibe un cambio de paradigma: tanto las artes visuales como la literatura y el cine argentinos se desbordan de sus medios y lenguajes específicos para encontrar en el fuera de campo una energía liberadora, herencia desviada –nos dice Speranza– del arte de Duchamp. Más allá de las obras argentinas, creemos que la obra de Bellatín forma parte del “efecto Duchamp”. Para entender la afirmación de Speranza, es necesario acudir a los planteamientos de Laddaga, que nos permite hacer el cruce de una región a otra.

Las ideas de Laddaga nos ayudan a entender que hay otra manera de ver la relación de los lectores con la obra de Bellatín, no tanto desde la retórica de la lectura sino más bien desde la retórica de la visita, como si Bellatín quisiera que sus libros fueran los portales de un sitio al que se puede acudir como se acude a una galería, o como se ingresa a un espacio virtual. En ese sentido, abrir uno de estos libros equivaldría a asistir a un espectáculo, donde un artista realiza sus “números” o “espectáculos de realidad”.

La obra de Bellatín, al igual que la de César Aira, Joao Gilberto Noll, Washington Cucurto o Dalia Rosetti, todos ellos estudiados por Laddaga, es un arte menos propenso a realizar obras que a diseñar experiencias:

Estos son libros que se escriben en una época en que, por primera vez en mucho tiempo, no está claro que el vehículo principal de la ficción verbal sea lo impreso: en la época del internet [...], de la extensión de las pantallas en todos los espacios, de la emergencia de un continuo audiovisual, una atmósfera de textos, visiones y sonidos envuelve el menor acto de discurso. La letra escrita no está enteramente aislada de la imagen y del sonido. Esta es la literatura de una época en la cual un fragmento de discurso está siempre ya atravesado por otros¹⁵.

Laddaga no se refiere a la intertextualidad, sino al cruce de textos e imágenes sin que sus bordes queden delimitados. Este tipo de textos se está gestando con tal fuerza, que obliga a Laddaga a formular la siguiente hipótesis: “Nos encontramos en el trance de formación de un imaginario de las artes verbales tan complejo como el que tenía lugar hace dos siglos, cuando cristalizaba la idea de una literatura moderna¹⁶”.

14. LADDAGA, Reinaldo, *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2007, pág.19.

15. LADDAGA, Reinaldo, *Espectáculos de realidad, op. cit.*, págs. 19-20.

16. *Ibid.*, pág. 21.

Queda una última cuestión que Bellatín propone y a la que habrá que poner atención para entender la propuesta estética de su escritura. En su novela *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, sugiere que toda obra literaria debe pasar por la prueba de la traducción, único medio de demostrar que la sustancia no se adhiera solamente a las palabras¹⁷.

17. BELLATÍN, Mario, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2001.

Referencias bibliográficas

- AIRA, César, *Varamo*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- BAL, Mieke, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto, University of Toronto Press, 2002.
- , "Acts of Memory. Performing Subjectivity", *Boijmanbulletin*, vol. 001 no. 002, 2001.
- , *Double Exposures: the subject of Cultural Analysis*, New York, London, Routledge, 1996.
- bellatín, Mario, *Disecado*, México, Sexto Piso, 2011.
- , *El arte de enseñar a escribir*, México, FCE, 2006.
- , *Escritores duplicados. Narradores mexicanos en París. doubles d'écrivains. Narrateurs mexicains à Paris*, México, Landucci Editores, 2004.
- , *El gran vidrio*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- , *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.
- BERNARD, Jonathan W, "The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music", *Perspectives of New Music*, 1993, 31 no. 1 (Winter), pp. 86–132
- CABANE, Pierre, "A través del Gran Vidrio", *Conversando con Marcel Duchamp*. Trad. Laureana Toledo, México, Galería Kurimanzutto, 2006.
- , *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1967.
- DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Editions de Minuit, 1983.
- LADDAGA, Reinaldo, *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2007.
- MITCHELL, W. J. T., *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- , *What do Pictures want? The Lives and Loves of Images*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2005.
- QUENEAU, Raymond, *Ejercicios de estilo*, Madrid, Cátedra, 1987.
- SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, Paris, C. Bourgois, 1983.
- SPERANZA, Graciela, *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Buenos Aires, Anagrama, 2006.