

Formas de la imagen en Mario Bellatin: una pregunta por lo sensible

por *Leonel Cherri*
(Universidad Nacional del Litoral – CONICET)

RESUMEN

Este trabajo propone estudiar las acciones plásticas del escritor Mario Bellatin, en lo que respecta al ingreso de fotografías e imágenes en sus libros, por ejemplo en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), *Jacobo el mutante* (2002), *Perros héroes* (2003), *Los fantasmas del masajista* (2009) y *Biografía ilustrada de Mishima* (2009). Por consiguiente, la indagación de este fenómeno se detendrá en un momento de su producción relativamente corto (2000-2003), en el cual no solo se constata la aparición de la imagen sino, con esta última, un conjunto de interrogaciones que –sostenemos– implican un punto de inflexión en el sistema creativo de Bellatin.

MARIO BELLATIN – IMAGEN/LITERATURA – LITERATURA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA – FOTOGRAFÍA

1. Fotografía e imaginación

En la obra editada de Mario Bellatin, la aparición de fotografías en sus libros data del 2001. El libro en cuestión es *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*.

Se trata de una suerte de biografía crítica que recompone el relato de la vida y obra de Shiki Nagaoka, un ignoto escritor japonés cuya “nariz descomunal, hizo que fuera considerado por muchos un personaje de ficción” (Bellatin 2005: 231). Resumo el texto brevemente: luego de definir la traducción como la esencia de lo literario, y ser humillado por su sirviente y amante deforme, Shiki Nagaoka se recluye en un monasterio en busca de una experiencia metafísica del lenguaje, inmiscuido en un trance místico prende fuego sus manuscritos, y luego de fascinarse con el registro fotográfico y poner un negocio de revelado, acaba escribiendo un texto “fundamental” que para muchos es intraducible. Según Etsuko, la hermana de Shiki, este le explicó que se trataba de “un bello ensayo sobre las relaciones entre la escritura y los defectos físicos, y sobre cómo la literatura que de allí surge debe distanciarse de la realidad apelando al lenguaje, en este caso al no-lenguaje” (2005: 233).

Como en todos los textos de Bellatin, este relato gira en torno a un conjunto de relatos que les son previos: un texto anónimo del siglo XIII titulado *La nariz*; un cuento de Akatagawa de idéntico título; el relato de la hermana de Shiki (protectora y editora de los manuscritos) y el rumor, apreciable en fórmulas como: “se dice que”, “se sabe que”, “se comenta que”, “no se ha esclarecido si”.

Asimismo, al final del libro se incluye la bibliografía crítica sobre Shiki Nagaoka y los libros de su autoría: *Monogatarutsis de juventud*, *Tratado de la lengua vigilada*, *Fotos y palabras*, *Diario póstumo*, y, el impronunciable e intraducible, que no por eso deja de ser editado y, suponemos, leído.¹

Por último, el libro nos entrega los “Documentos fotográficos sobre Shiki Nagaoka” presentados como una “Recuperación iconográfica” a cargo de Ximena Berecochea: sus padres, sus escritos, mapas, dibujos, los utensilios para limpiar su nariz grasienta, y su foto de perfil que su hermana rasgó para evitar que Shiki fuera considerado un personaje de ficción. Cada imagen va

¹ Este trabajo fue leído junto a la proyección de una serie de fotografías, de modo que estos números en negritas señalan la fotografía o imagen a la que estoy aludiendo. Dejo a disposición, mediante este enlace, las mismas <https://www.dropbox.com/sh/wubjbxwmapua1s/AADf1phucu0oTcPHjrvXZhS9a?dl=0>.

acompañada de su respectiva aclaración, al pie, como si se tratara de *la* explicación: no de qué es lo que vemos –puesto que el maltrato de las imágenes a veces nos muestra puras opacidades–, sino de lo que *ha sido* y que, sin embargo, no sabemos ni que fue ni es. *Lo intratable* dice Roland Barthes, el *interfuit*: “lo que veo se ha encontrado allí” pero “ha sido inmediatamente separado”, ha estado “absolutamente presente” y, sin embargo, “diferido ya”, y ese lugar “se extiende entre el infinito y el sujeto” (1990: 136-137). Pero esta extensión que, desde la perspectiva de Gilles Deleuze, desplegaría un *espacio cualquiera*, no se trata de un “universal abstracto, en todo tiempo, en todo lugar” sino de una singularidad “que ha perdido su homogeneidad”, sus “relaciones métricas”. Lo cualquiera insta una “conjunción virtual”, un “puro lugar de lo posible”. Es, entonces, la aplicación de una inestabilidad a la imagen lo que despliega una “riqueza de potenciales [...] que son las condiciones previas a toda actualización” (1983: 160-161)

En el caso Bellatin, esta inestabilidad estaría dada en la irrupción del lenguaje, instaurando una suerte de roce absurdo –histeria fría dice Alan Pauls² que hace delirar el registro fotográfico llevándolo a su plano de inmanencia: lo in-fotografiable. Es decir, la fotografía se vuelve un campo agujereado que solo puede atravesarse vía la imaginación por medio de la escritura.

Georges Didi-Huberman siempre lo recuerda: una sola imagen es capaz de reunir todo esto y “debe ser entendida por turnos como documento y como objeto de sueño, obra y objeto de paso, monumento y objeto de montaje, no-saber y objeto de ciencia” (2013: 10). En otras palabras, la Historia de una fotografía (es decir, de los tejidos, de las modas, de las culturas, de los adornos) se vuelve permeable, en mayor o menor medida, por este efecto de verdad que pretende crear un nuevo orden (imaginario, podríamos decir) donde la realidad de su *ha sido* es actualizada sin perder por eso un resto aurático que subsiste, persiste, frente a nosotros. Todo depende del lector y ese es el juego. Justamente por eso, las líneas de lectura –es decir, las reglas del juego– deben ser marcadas hasta lograr un punto de extenuación, un clímax. De ahí, la degradación, la opacidad y el falseamiento de lo visible.

Por esa vía, ocho años después, en *Los fantasmas del masajista* podremos ver “La espalda de Joao dentro del sueño”. Mientras que en *Biografía ilustrada de Mishima* se titula “Pareja de analistas que trabajó el caso Mishima” a una foto en la que aparece Bellatin.

2. Lenguaje e imagen

Mencionaba anteriormente que, tal como señala Facundo Ruiz (2008), los textos de Bellatin tienden a funcionar en torno a relatos que les son previos.³ Esos relatos si bien se han presentado como libros, cuadernos y escrituras, nunca habían tenido tanto que ver, *hasta este momento* de la producción de Bellatin, con la literatura y sus instituciones, especialmente, con formas tales como la crítica, la traducción, la biografía y el comentario. De este momento, además de *Shiki Nagaoka*, también participarían otros textos, especialmente *El jardín de la señora Murakami* (2000) y *Jacobo el mutante* (2002).

El jardín de la señora Murakami es una supuesta traducción de un texto titulado *Oto no-Murakami monogatari* al cual no tenemos acceso y cuyo autor desconocemos. El texto versa sobre la historia de Izu, una estudiante de arte que se ve envuelta en unos conflictos a partir de la

² Según Pauls “la imagen no desea exactamente a la literatura: envidia la relación sesgada que la literatura tiene con lo que nombra; y la literatura no desea a la imagen: codicia el modo puntual que la imagen tiene de representar” (2005).

³ En *Efecto invernal* (1992), el texto empieza y termina citando al “cuadernos de ejercicios” de Antonio como así también tiene por epígrafe un poema de Cesar Moro; en *Canon perpetuo* (1993) los relatos del médico son impulsados por la historia relatado por un niño en su consultorio; en *Salón de Belleza* (1994), el relato de lo sucedido en el salón se intercala con los relatos sexuales del estilista; *Poeta ciego* (1998) cuenta con un “Cuadernillo de las cosas difíciles de explicar” como así también un conjunto de Tratados donde se encuentran los principios de la Organización.

publicación de una crítica a la colección del señor Murakami que, posteriormente, se convertirá en su esposo.

Es decir, otra vez el tópico de las instituciones artísticas aparece, en todos los niveles. Sin embargo, la particularidad de este texto es, a mi entender, la reaparición de los nombres. Después de *Mujeres de Sal*, ese libro que Bellatin no ha vuelto a editar desde 1986, y a partir de *Efecto invernadero* en 1992, los personajes comenzaron a carecer de nombres y a ser designados por roles o funciones que desempeñaban en el relato. Así, nos encontramos con una suerte de epítetos que en vez de calificar y acompañar a los nombres, los remplazan: la protegida, el poeta ciego, nuestra señora, el amante, la amiga, el niño, la mujer, los hijos, etc. Podríamos decir que se trata de una retórica donde las calificaciones sustituirían a las clasificaciones, es decir, al nombre como principio de toda agrupación y colección. Así planteada la cosa, los nombres presentados no identifican sino que valoran, no ordenan sino que son pura latencia tanto de un posible orden como de un rotundo caos de sentido. De esta forma, el nombre también atraviesa una suerte de *espacio cualquiera*.

Esta prohibición nominal de Bellatin –que dicho sea de paso, también suele afectar a los colores, a los lugares, al tiempo y a los diálogos – no es en modo azarosa, como tampoco se trataría de un acto de creatividad inconsciente o escritura automática. Es, en realidad, un proceso de censura: en un manuscrito previo de *Efecto invernadero* titulado “Y si la belleza corrompe a la muerte” podemos ver cómo estos roles originariamente tenían nombre y que, en verdad, eran deformaciones de nombres reales que estuvieron vinculados a la vida de Cesar Moro (Bellatin 2008).

Dice Barthes en *La cámara lúcida*: “lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme. La incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno” (100). Resulta un tanto revelador que Barthes haya definido una de sus categorías fundamentales para pensar la fotografía por medio de un recurso, si me lo conceden, nominalista. Esta relación entre *punctum* y *nombre* podría ser una línea interesante de lectura siempre y cuando comprendamos que en Bellatin no se trata de poder o no nombrar, sino que aquello que es susceptible de ser nombrado ha atravesado un proceso de deformación o de vaciado, quedando de él una suerte de etiqueta hueca, un link roto, un salto *in media res*. En ese sentido la *imposibilidad del nombre*.

Por eso, si en *El jardín de la señora Murakami* los nombres reaparecen es porque su opacidad ya está doblemente asegurada tanto por la traducción como por lo oriental, o lo que en realidad –como veremos más adelante– sería una misma cosa.

Desde el título ese espacio infinito se materializa: Oto en japonés significa Sonido, y Monogatari, historia, cuento o relato. La traducción lata sería algo así como Historia Sonora de Murakami. Se me dirá que una traducción puede tomar esas licencias. Sin embargo, tanto las “notas al pie” como la “Adenda” vienen a extenuar dicho procedimiento, remarcando esta posibilidad de lectura: todos los elementos contextuales que deberían poner en relación una cultura con otra, una lengua con otra, un sistema de escritura con otro, acaban transformando la traducción en un disparate. Sea porque la definición de una palabra es ridícula, o porque la “Adenda” contradice la historia o, cuanto menos, se burla de ella.

Por ejemplo, el punto 9 de la “Adenda”: “El *Terrin de Satusumeri-oto* que pide Izu en el salón de té de estilo francés que visita en compañía de Etsuko, parece ser, sencillamente, un pastel con pescado” (2005: 200). Es decir, la desmesura de los elementos contextuales explicativos propios de esta traducción, son puestos en ridículos ante la “sencillez” de la cosa. Lo mismo podríamos decir de la definición de “*Kimono*” en tanto “traje tradicional confeccionado principalmente por mujeres” (154)

Esto es a lo que anteriormente aludía como doble inestabilidad. Por un lado, la traducción dejaría una suerte de lastre de sentido, de vacío constitutivo, que se maximiza en este caso por la diferencia no solo de lengua sino de sistema de escritura; y por otro lado, el imaginario japonés, como el judío, el árabe o el imaginario del sida, instauran una “falsa retórica”, no un punto de llegada sino un punto de camino, de tránsitos por no-tiempos y no-espacios, conjuntos de elementos

que no el autor sino el lector ha depositado y manipulado. Sería una suerte de exotismo, como el que lee Sandra Contreras (2002) en Cesar Aira, pero expandido: porque de lo que se trata no es ver la nación desde una supuesta otredad (negatividad nietzscheana, *tupi or not tupi* antropofágico), sino de la persecución de una experiencia de desterritorialización de los dispositivos, en este caso, de los dispositivos de lenguaje.

Nietzsche lo ha dicho en *Aurora* (f 123), y Bellatin lo sabe: detrás de las cosas existe “en absoluto su secreto esencial y sin fechas, sino el secreto de que ellas están sin esencia, o mejor, que su esencia fue construida pieza por pieza a partir de figuras que le eran extrañas”. Esa extrañeza que “se encuentra al comienzo histórico de las cosas, no es la identidad aun preservada de su origen –es la discordia de las otras cosas, el disparate” (Foucault 1979: 10)

Por consiguiente, las palabras explicadas en *El jardín de la señora Murakami* son llevadas hasta lo más profundo de sí (el disparate) y el delirio del nombre contagia a todos los nombres (a todas las figuras): la escritura funciona también como un no-lenguaje, el nombre es arrastrado a su plano de inmanencia: lo in-nombrable. Es decir, se vuela pura imagen: la historia *sonora* de Murakami.

Por eso, no se trata de que la narrativa sea fotográfica, por su efecto de encuadre o contorno sino, más bien, poética: se produce una transformación entre las palabras y las cosas que no podemos o no importa precisar sino que conviene, más bien, *atravesar*. Lo que equivale a un libro escrito en un lenguaje intraducible, o a la traducción de un texto inexistente, o a una foto rasgada en el clímax de su exotismo. Habiendo alcanzado una experiencia de desterritorialización el efecto es más o menos obvio, el lector experimenta un estado adánico pero presentado a través una aparente paradoja de sentido: volver a nombrar al mundo, sí, pero plagándolo de imágenes.

Ha decir verdad, Shiki Nagaoka ya lo había dicho: “en su ensayo, *Tratado de la lengua vigilada*, aparecido tardíamente en el año de 1962 en Fuguya Press, afirma que únicamente por medio de la lectura de textos traducidos puede hacerse evidente la real esencia de lo literario que, de ninguna manera como algunos estudiosos afirman, está en el lenguaje” (216). “Fuguya” es el nombre de la editorial en que se publica este *Tratado de la lengua vigilada*. En *El jardín de la señora Murakami* la palabra “*fuguya*” puesta en cursiva y con su correspondiente nota al pie designa la “vara tradicional que simboliza el poder de quien la detenta. Antiguamente la usaban los maestros de más alto rango”. Finalmente, en japonés, “fuguya” es nada. Vuelta una cosa *cualquiera*, para nosotros podría ser todo: el desafío de la imaginación que supone la masa invisible del universo.⁴

3. La materialidad y lo sensible

El otro texto que quería traer a colación es *Jacobo el mutante* (2002). La temática literaria persiste: el texto se presenta como una crítica o comentario genetista a un texto de Joseph Roth del que se conservan dos manuscritos. *La frontera*, es el texto en cuestión que trata sobre la vida de Jacobo Pliniak, un rabino no reconocido como tal, que situado en el condado de *Korsiakov* colabora con los judíos que huyen de los *pogroms* rusos. En cierto punto del relato, Jacobo aparecerá en América y sufrirá una mutación. Metamorfoseado en una anciana mujer (Rosa Pliniason, la que antes era su hija adoptiva), intentará combatir el crecimiento desmedido de unas academias de danzas.

Este texto también presenta una estructura que incorpora diversos materiales a la vez que los hace explícitos. En cursiva distinguimos una serie de fragmentos de lo que sería la supuesta novela de Roth, sin embargo, estos no están citados, sino incrustados al cuerpo del texto sin más que esta diferencia de formato. Por otro lado, tenemos el relato del crítico o comentarista, que va

⁴ Dice Daniel Link: “Lo indecible, lo necesario de la historia se juega en esos señalamientos. Como recordaba Sarduy ‘se sabe de qué esta hecha la masa sumergida de un iceberg mientras que la naturaleza de la masa invisible del universo es un desafío de la imaginación’ (2009: 128).

trazando una suerte de símil entre la vida de Roth y la de Jacobo, entre las obras de Roth y los dos manuscritos póstumos, todo mechado por interpretaciones literarias y religiosas relacionadas con la Biblia, la Torá y la cábala. Y, finalmente, las fotografías, otra vez, de Ximena Berecochea.

Todos estos materiales se nos presentan como incrustados uno al lado del otro. Acoplados, deberíamos decir. No hay separación más que los puntos, los renglones y tres títulos: “La espera”, “Beatitudes” y “Sabbath”. E, incluso, podríamos decir que las imágenes funcionan como signos de puntuación. Separando una predicación de otra, un fragmento de otro. O generando una suerte de pausa: una hendidura por la cual el texto respira. Y, digo esto, porque las imágenes (fotos de tierra, pasto, rocas, paja y agua) podrían sugerir cierta relación con algunos paisajes de *La frontera*: el pantano, el río, el condado; sin embargo, para ser fotos de paisaje la cercanía de los planos antes que construir algo así como un lugar más o menos difuso, maximiza la textura de los elementos. Ya lo señaló Marcelo Díaz en *Bazar Americano* (2007): “las fotografías, en efecto, no ilustran, más bien arman una suerte de discurso paralelo en donde se despliega un misterio: hay fronteras, orillas, pasajes de lo sólido a lo líquido, de lo mineral a lo vegetal, de lo vegetal a lo animal”.

Hay una foto en particular, en la que podemos distinguir tanto el agua como el pasto, es decir, los elementos de la fotografía. Sin embargo, el ángulo, el encuadre, el blanco-negro, y el tratamiento del contraste, sugieren que los dos elementos han entablado, visualmente, una relación de continuidad. Una vez percatada esa relación de continuidad, es posible hacer una experiencia visual: los elementos comienzan a perder sus límites y lo que queda de ellos es el juego de textura, una suerte de oposición no ya entre los elementos (el mineral y el vegetal), sino entre el resto material de una impresión sensible: a la izquierda, una textura apaisada, medianamente armónica; a la derecha, la textura es vertical, más o menos caótica. La naturaleza, vuelta sinécdoque de lo sensible, es presentada como una suerte de trazado fotográfico: ahí, también, una escritura.

Se me viene a la mente un ejemplo, un poco de capricho, un poco de oportunismo. Imaginemos que a una hoja blanca la hubiéramos cubierto de tinta y que con algún tipo de elemento con punta, hubiéramos comenzado a realizar una serie de trazos. El experimento nos recuerda a los más elemental de la técnica tradicional de escritura que sobre el papel blanco esparcimos la tinta, solo que este procedimiento la ha invertido: el trazado genera, en realidad, un vacío en la tinta que acaba por descubrir un fondo blanco. Las imágenes de *Jacobo el mutante* me sugieren tal figura imaginaria: la fotografía se transforma en una escritura, invertida, claro está, pero escritura al fin. De ella queda lo más crudo de una impresión sensible (la tensión entre la luz y su ausencia, una diferencia de intensidad); y ese acabado no puede parar de sugerirnos esa otra tensión que nos remite a la materialidad de la escritura en la que el papel y la tinta son, antes que nada, texturas que entablan una relación visual. La escritura se vuelve, entonces, una fotografía invertida. Vale recordar, en este punto, que si de algo “trata” el texto, es de una transformación en género, espacio y tiempo.

Es decir, si en la comparación de *Shiki Nagaoka* y el *Jardín de la señora Murakami* leíamos la formación de una suerte de indiferencia entre los nombres y las fotografías; podríamos decir que en *Jacobo el mutante* ese espacio fronterizo se ha instalado exponiendo no tanto una indiferencia sino más bien, como diría Didi-Huberman vía Aby Warburg, su con-naturalidad o coalescencia natural (2013). Desde esa perspectiva, el arte sería algo así como las distintas transformaciones estéticas que la impresión de lo sensible deja en nosotros (el resto de un toque de lo real en el conjunto nervioso, una huella dactilar en la subjetividad, etc). Y la imagen –sea fotográfica, lingüística o sonora– se presenta como un modo de la materia dotado de plena realidad (Álvarez Asián 2011: 160).

4. Coda

Entre el 2000 y el 2001, Bellatin funda la Escuela Dinámica de Escritores: un espacio artístico que tiene por base que la escritura no puede ser enseñada. La paradoja con el nombre resulta evidente,

¿cómo sostener una escuela de escritores que no enseñe a escribir? La respuesta de Bellatin es contundente: prohibida la escritura para los discípulos dentro de los marcos de la escuela, la única práctica lícita es el contacto con la imagen a través de otras artes y prácticas. Así, según Daniel Link (2012), la experiencia de la escuela dirime la enseñanza de la escritura y la formación del escritor en el terreno de lo imaginario, exponiendo al escritor y a la escritura como forma-de-vida.

Igual de polémico que la escuela resultó *El congreso de los dobles de escritores* realizado en noviembre de 2003, en París. La particularidad de semejante congreso fue que los participantes del mismo no eran los autores sino sus textos. Sin embargo, tampoco se trataba de ausentar al autor, puesto que quienes pronunciaban sus palabras eran dobles que habían sido previamente entrenados por los autores. Ese proceso fue fotografiado y filmado por Bellatin. Y, posteriormente, fue exhibido en el congreso. Ustedes, como Bellatin, se preguntarán que pasó. La resistencia del público a aceptar la performance arroja una respuesta bastante contundente. Según Bellatin: no pasó nada.

Lo cierto es que, más allá de no haber sucedido cosa alguna en el congreso, lo interesante fue que la imagen del arte apareció bajo una máscara mortuoria en la medida que ponía al artista en el lugar de un muerto (Link 2010), ya que “qualquer forma e qualquer coisa que chegue a existir fora do próprio lugar se torna imagem. Nossa forma se torna imagem quando é capaz de viver para além de nós” (Coccia 2010: 22). En ese sentido, la intervención de Bellatin indagaba sobre la relación entre literatura e imagen, vida y muerte, reproducción y descreación.

Lo que quiero señalar con esto es que la irrupción de las fotografías en los libros de Bellatin coincide no sólo con la intensificación de su “falsa retórica” que leímos en términos de exotismo, sino también con una preocupación tanto por el estatuto literario como por la imagen de autor. En ese proceso, es crucial al respecto la exploración de la relación entre imagen y literatura. De ese modo, las intervenciones y proyectos artísticos de Bellatin funcionan, al igual que sus libros, como una suerte de laboratorios instalados a la sazón de dar rienda suelta a un experimento. Las lecturas e hipótesis que hemos planteado en este trabajo tuvieron por objetivo intentar precisar tanto las condiciones como los presuntos resultados de estos experimentos. Sin el afán de establecer una taxonomía, este momento creativo de Bellatin parece marcar un punto de inflexión en su obra.

Más tarde, es decir, más acá, en el 2008, podemos leer una voz que, en *Condición de las flores*, nos confiesa que la contemplación más que la lectura de los textos, ha llevado a descubrir que “la escritura no es más que una sola” (10). Semejante postulación pone en relación todas las vidas y ninguna, todos los textos como ninguno, y propone a la vez un lugar pleno de sentido (la totalidad paranoica) como completamente vaciado del mismo (la absence, el non-sence). Ese desasosiego por el sentido y el sin-sentido, por lo visible y lo invisible es, si no me equivoco, lo que estuvimos explorando. En definitiva, se trata de una pregunta bioestética por lo sensible. Y que, ejemplarmente, podemos leer en *Jacobo el mutante* porque “no existe nadie” que “no conozca” la frontera, sin embargo “tanto en los días de verano como de invierno se puede ver en las noches la caseta iluminada con una débil luz amarilla –que parece acercarse y alejarse en forma constante–, lo que transforma la frontera en un punto de engañosa existencia”.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Asiáin, Enrique (2011). *Guilles Deleuze y el problema de la imagen. De la imagen del pensamiento al pensamiento de la imagen*, Tesis Doctoral, Universidad de Buenos Aires.

Bellatin, Mario (2005). *Obra reunida*, México, Alfaguara.

Bellatin, Mario (2008). *Condición de las flores*, Bs. As., Entropía.

Barthes, Roland (1990). *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.

Coccia, Emanuel (2010). *A vida sensível*, Florianópolis, Cultura e Barbarie.

- Contreras, Sandra (2002). *Las vueltas de Cesar Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Deleuze, Gilles (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Bs. As, Paidós.
- Díaz, Marcelo (2007). "Reseña de *Jacobo el mutante*". *Bazar Americano*, abril-julio.
- Didi-Huberman, Georges, Chéroux, Clement y Javier Arnaldo (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- Link, Daniel (2012). "El escritor como 'forma-de-vida'". *Landa* 1: 1-6.
- Link, Daniel (2010). "La cosa nostra. Mundialización, postautonomía y literaturas comparadas. América latina en la encrucijada del nuevo milenio". *Ciclo de charlas Caleidoscopio Latinoamericano*. Santa Fe, FHUC-UNL, 8 de noviembre, [s.l.n.f] (mimeo).
- Link, Daniel (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, Bs. As., Eterna Cadencia.
- Foucault, Michel (1980). *Microfísica del poder*, Madrid, La piqueta ediciones.
- Pauls, Alan (2005). "El problema Bellatin". *El interpretador* 20.
- Ruiz, Facundo. (2008). "Vitrinas narrativas. Mario Bellatin y el relato fotográfico". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 68, 201-210.