

EXTRAVÍOS DE LA MIRADA Y LOS LÍMITES DE LA NARRATIVA EN *ÓPTICA SANGUÍNEA*¹

Lost Eyesight and Narrative Limits in Óptica sanguínea

Alexandra SAAVEDRA GALINDO
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)
alesaavedragalindo@gmail.com

Recibido: abril de 2018; Aceptado: septiembre de 2018;

Publicado: diciembre de 2018

Ref. Bibl. ALEXANDRA SAAVEDRA GALINDO. EXTRAVÍOS DE LA MIRADA Y LOS LÍMITES DE LA NARRATIVA EN *ÓPTICA SANGUÍNEA*. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 8 (2018), 241-258

RESUMEN: En *Óptica sanguínea*, de Daniela Bojórquez, la palabra funciona como imagen y la imagen como palabra. Si bien la imagen es empleada como compañera del texto, como ilustración, también lo es como reveladora de la insuficiencia de la palabra. Esta curiosa característica de construcción literaria permite a la autora extender las fronteras físicas de la obra, ubicándola en un espacio que traspasa la barrera de lo tradicionalmente literario y que la vincula con las formas y los recursos más comúnmente empleados en las artes plásticas y visuales. En este artículo se estudiará cómo Bojórquez emplea esos recursos y de qué manera se ponen al servicio del borrado de los géneros. Asimismo, este estudio pretende establecer las relaciones, no inmediatamente visibles, entre la

1 Este trabajo forma parte de la investigación posdoctoral «Ruptura genérica en la literatura latinoamericana contemporánea (siglo XXI)», que se realiza con el apoyo del Programa de Becas Posdoctorales de la Coordinación de Humanidades de UNAM, en el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

herencia experimental que posee la obra de Ulises Carrión con la de Bojórquez, haciendo énfasis en el funcionamiento del muestrario de procedimientos formales que trabajan al interior de la obra: apropiación, tachado, borrado, reescritura, parodia, inclusión, combinación, recontextualización y descontextualización, entre otras.

Palabras clave: intervención; géneros; imagen; literatura mexicana; intermedialidad; experimentación.

ABSTRACT: In Daniela Bojórquez's *Óptica sanguínea* words play the role of images, images play the role of words. Although images are used as a companion to the text, as illustrations, they are as well used as a way of disclosing the insufficiency of words. This interesting feature of literary construction allows the author to extend the physical boundaries of the work, placing it in a space beyond the traditional literary borders; in this way literature is linked to the forms and resources most commonly employed in the visual and plastic arts. This paper will analyze how Bojórquez uses these resources and how they are put to the service of erasing or blurring genre boundaries. Likewise, it to examine the relationships, not immediately visible, between the experimental heritage of the work of Ulises Carrión and Bojórquez, emphasizing the operation of the sample of formal procedures that work within the work: appropriation, crossing out, deletion, rewriting, parody, inclusion, combination, recontextualization, and decontextualization, among others.

Key words: Intervention; Genres; Image; Mexican Literature; Intermediality; Experimentation.

1.

Una de las características que ha terminado convirtiéndose en un rasgo común de muchos escritores hispanoamericanos actuales es su interés por el arte plástico y visual y, en ese sentido, también lo es la indeterminada cantidad de experimentaciones formales a las que se han arriesgado para que este interés se vea expresado en sus textos. Se trata de una atención que, materializada en las obras, desborda los cauces de lo atribuido tradicionalmente a lo literario y que ha dado como resultado obras en las que, cada vez con más frecuencia, hay una presencia de otras formas de expresión, especialmente, de contaminaciones, apropiaciones, injertos, reproducciones, parodias o intervenciones de las diferentes ramas de las artes plásticas. Este rasgo es una coincidencia de preferencia generacional, pero constituye también algo más complejo, porque ha terminado contribuyendo a que gran parte de la producción literaria contemporánea se vea influida y creada desde los puntos de vista de espacios artísticos diversos, al mismo

tiempo que ha propiciado que el terreno del arte literario crezca y se enriquezca con los elementos formales de otras artes en las que se emplean recursos discursivos ajenos a los utilizados tradicionalmente en la literatura. Como casi todo en literatura, ninguno de estos fenómenos es completamente nuevo, la máxima horaciana, *ut pictura poesis*, viene a la mente al momento, pero sí es nuevo el interés generacional y las formas de tratamiento de la imagen y de lo visual.

En ese sentido se entienden las palabras de Florencia Garramuño (2015, 20), para quien las «exploraciones literarias que yuxtaponen ficción y fotografías, imágenes, memorias, autobiografías, blogs, chats y correos electrónicos, así como ensayos y textos documentales que atestiguan una nueva e insistente condición testimonial del arte contemporáneo, son cada vez más comunes». Estas prácticas, difíciles de definir y que no es fácil que sean clasificadas en función de los soportes en los que se presentan, las «mezclas y combinaciones inesperadas, saltos y fragmentos sueltos, marcas y descalces de espacio de origen, de géneros –en todos los sentidos del término– y disciplinas» (Garramuño 2015, 19), aunque se hallen presentes en el panorama literario actual de toda Hispanoamérica, por ahora cuentan con muy pocos estudios que aclaren o expliquen las condiciones en las que han sido creadas y son leídas u observadas, así como sus antecedentes, vínculos o sentido. En el mejor de los casos, los estudios se concentran en la descripción de las particularidades de las obras y del fenómeno, sin prestar atención a las alusiones, referencias y relaciones extratextuales y no verbales que condicionan, en gran medida, su sentido.

En este tipo de literatura, a la que Garramuño llama «inespecífica o de la no pertenencia» y que otros investigadores denominan como «intermedial», por los distintos soportes en los que se publica, suele traspasarse, ignorarse o experimentar con los límites disciplinares y por este motivo, rápidamente, se alude a la herencia de las vanguardias. Sin embargo, aunque algo del espíritu de las vanguardias está presente, cada una de ellas debe leerse en relación con un contexto nuevo y mediante una serie de referencias específicas. No solo se trata de que, como afirma la crítica argentina, estas prácticas atestigüen una «crisis en la especificidad que viene siendo consistentemente cuestionada en el arte contemporáneo desde hace décadas» (Garramuño 2015, 25), sino son ellas mismas la razón por la que, en la literatura, este tipo de exploraciones formales se ha vuelto una constante que ha permitido expandir y, por primera vez en mucho tiempo, renovar las formas de escritura.

En México, la exploración sobre las posibilidades de experimentación formal en el arte literario cuenta en su haber con un precursor de gran importancia, ya que su obra no se limitó solo a la creación y exploración de

las posibilidades artísticas de la literatura, sino que también abordó cómo se enfrentan las dificultades implícitas en ella. Se trata del trabajo que desarrolló Ulises Carrión. Este autor, editor y artista anticipó y promovió el proceso de renovación que actualmente se puede apreciar en las obras que emplean indistintamente materiales de construcción de muy variada procedencia, palabras, imágenes, recortes de periódicos, correos electrónicos, intervenciones tipográficas, entre otros, para elaborar una literatura que ya no es posible leer desde las restricciones de un solo y exclusivo género literario. Las características de este tipo de obras aproximan la literatura a las prácticas de las artes plásticas, haciendo que, con frecuencia, se intente evitar definirlos solo como «libros», y se tienda a buscar formas alternativas para referirse a ellas.

El trabajo de Carrión también da cuenta de las dificultades que, hasta la fecha, enfrentan los autores que se arriesgan a desarrollar obras que son concebidas a partir de una idea con la que se busca algún tipo de ruptura de las formas tradicionales de escritura. Aunque su trabajo expone la cercanía e interés que tuvo el veracruzano por las exploraciones artísticas que se llevaron a cabo en los movimientos vanguardistas, el experimentalismo de Carrión en realidad está más próximo a la posibilidad de escritura de una literatura conceptual, una literatura para la que, incluso, se deben crear condiciones específicas de lectura (Carrión 2016, 60), lo cual dificultó entonces, y aún lo hace, la comprensión de lectores y críticos.

En *Mudanza* (2010), primer libro de Verónica Gerber, la autora recoge parte de las cartas que intercambiaron Octavio Paz y Ulises Carrión en la década de 1970. Esta correspondencia empezó justo en el momento en el que Carrión decidía alejarse de la literatura convencional, entendida esta como cultivo exclusivo de los géneros y formas más tradicionales. De ese distanciamiento, pero, a la vez, también del deseo y de la intención de explorar nuevas posibilidades en el arte literario, se da cuenta en el contenido de las cartas. Llama la atención que, desde el comienzo del intercambio epistolar, Carrión insista en hacer explícito que para él hay una diferencia importante entre el contenido, el mensaje y las estructuras presentes en las obras literarias. El autor veracruzano se preocupa por no imponerle al lector contenidos por medio de las palabras. En contraste pretende trabajar por «otra literatura» en la que «las estructuras (pero insisto, puestas en claro, en movimiento, y en contacto unas con otras) no transmiten un mensaje sino cualquiera. Muchos. Todos. Y ninguno a la vez. Contienen su propia negación» (en Gerber 2017, 41-42). A ello, Paz le responde con un manifiesto apoyo e interés sobre el trabajo que se planteaba desarrollar y, además, expresa un entusiasmo que alienta a Carrión a seguir adelante con el proyecto:

Literario o no todo texto posee una estructura... Sin ellas no hay texto pero el texto no se puede reducir a su estructura. Cada texto es distinto

mientras que las estructuras son las mismas: no cambian o cambian poquísimas... Usted convierte lo que llama «estructuras en movimiento» en textos o, más bien, antitextos poéticos. Textos destinados a una empresa única: la destrucción del texto y de la literatura. Usted propone hacer otra literatura. Todos han querido hacer lo mismo pero usted introduce una variante: su literatura no es suya sino de los otros. (en Gerber 2017, 42)

Es importante considerar que Carrión empezaba a enfocar su trabajo en la exploración sobre las estructuras, las formas y las fronteras de los elementos artísticos en la literatura; se proponía llevar a cabo un replanteamiento de ella. Al mismo tiempo, intentaba hacer un análisis de las formas y modos canónicos de escritura y del objeto que había servido como medio para su conservación y divulgación: el libro. Para Gerber (2017, 43), él «[n]ecesitaba correr los límites del suceso literario hacia otras disciplinas, pensaba que todas las artes pueden explicarse con un mismo esquema general, desde una misma estructura: el suceso comunicativo».

La reflexión sobre la obra de Carrión se convierte en un tema de discusión relevante, ya que permite entender de qué manera los riesgos y los experimentos literarios que llevó a cabo determinaron, en buena medida, muchas de las prácticas literarias de los últimos decenios del siglo XX y los primeros del siglo XXI en México. Si bien su experimentalismo se desarrolla en un tipo de obras que suele vincularse con más frecuencia y facilidad al lenguaje poético, relación que parece reafirmarse por su afinidad con el trabajo de los poetas de la poesía concreta y las prácticas de poesía visual, su escritura se concibe como ejemplo de un procedimiento literario diferente en el que el lenguaje visual, verbal y hasta la intervención del lector hacen posible el surgimiento de la escritura conceptual mexicana. En buena medida, la obra de Carrión prepara el terreno para la exploración artística y las propuestas que durante los primeros años del siglo XXI, tiempo en el que tanto la academia como la crítica se han vuelto a interesar por él y por su obra, han atraído la atención de críticos, lectores y creadores a los que, al igual que Carrión, resulta difícil describir sencillamente como escritores, dado que en su obra confluían y confluyen elementos y lenguajes discursivos de diferentes áreas del arte.

2.

Representativa de esta tendencia de exploración, experimentalismo y ruptura es la obra de la mexicana Daniela Bojórquez Vértiz (1980), quien ha desarrollado su carrera no solo en el ámbito de lo literario, con textos como *Lágrimas de Newton* (2006) y *Modelo vivo* (2013), sino con su participación en bienales de arte o exposiciones individuales gracias a su trabajo como

fotógrafa y artista visual. Dada su trayectoria, no resulta extraño que en su más reciente obra literaria, *Óptica sanguínea* (2014)², los lenguajes, los de la palabra y los de la imagen, se conjuguen y combinen entre sí de manera que el libro se expanda más allá de las limitaciones materiales del objeto.

Es interesante cómo, incluso, desde los elementos paratextuales, del que es ejemplo la cuarta de cubierta de *Óptica sanguínea*, el lector puede encontrar información sobre las características poco usuales de este libro.

Más que una colección de cuentos, *Óptica sanguínea* es una pieza que combina imágenes fotográficas con textos [...] A Daniela Bojórquez le interesa explorar las nociones de borde, límite, inestabilidad. Por eso, su escritura es radicalmente distinta y plantea en todo momento tensiones frente a las convenciones de la narración.

En ese sentido, el uso de la voz *pieza* para describir el libro indica, en primer lugar, una consciencia, tanto de los editores, cuanto de la autora, respecto del objeto material; señala, en segundo lugar, lo mismo respecto de los lenguajes particulares que constituyen el libro. En lengua española, *pieza* es un celtismo que, a través del latín vulgar, proviene de *pettia*, ‘pedazo’. El diccionario de la RAE enumera hasta dieciocho acepciones diferentes de este término, algunas tan poco relacionadas entre sí como pudieran ser la núm. 4, la ‘alhaja, herramienta, utensilio o mueble trabajados con arte’, o la núm. 11, ‘porción de terreno cultivado’. Pero, incluso en la lejanía de los referentes entre sí, se adivina que hay algo común a muchos de ellos: la intervención de una agencia que hace de cada *pieza* algo pasible de cultivo o de elaboración particular, artística o artesana. Más aún, hay tres áreas que están comunicadas entre ellas y que se representan en el libro de Daniela Bojórquez. La descripción de la voz incluye materializaciones en la representación de todas las *piezas* que crea un escultor y que incluso llega a las figuras del ajedrez, núm. 13, ‘figura que sirve para jugar a las damas, al ajedrez y a otros juegos’, pero también tiene representaciones visuales en la heráldica, núm. 17, ‘cada una de las figuras que se forman en el escudo y que como la banda, el palo, el sotuer, etc., no representan objetos naturales o artificiales’, y en fin, una *pieza* puede ser, núm. 14, una ‘obra teatral’, o la núm. 15, una ‘composición suelta de música vocal o instrumental’. Bien se ve que la palabra cuenta con un copioso caudal de alusión a las diferentes artes; y es su capacidad de inclusión y la deliberada ambigüedad a la hora de trazar fronteras lo que a su vez enriquece la creación de un libro que se presenta, simultáneamente,

2 La obra se encuentra disponible en .PDF de libre descarga y bajo licencia Creative Commons en: <http://www.tumbonaediciones.com/descargas/OPTICA-SANGUINEA-dig.pdf>.

como un elemento discreto de un conjunto y como obra que integra o puede integrar en su interior diferentes disciplinas artísticas.

Óptica sanguínea está compuesta por diez fragmentos que, a pesar de estar escritos utilizando técnicas, lenguajes e intervenciones diferentes, aunque aparentemente también abordan temas diferentes, conforman una obra que puede leerse, bien como un libro de relatos, bien como una unidad, una *nouvelle* o una sola *pieza* artística. En los diez relatos la autora plantea una reflexión sobre las imágenes fotográficas como lenguaje narrativo y sobre la mirada como forma de intervención en los discursos. En ese sentido, Elsa Brondo (2016, 7) ha señalado que la obra no solo complejiza «la presencia de un medio (la fotografía) en otro (la literatura), sino de una asimilación de lo visual y lo narrativo»³.

El trabajo desarrollado por Bojórquez va más allá de lo fotográfico y de la fotografía como ilustración o acompañamiento del lenguaje verbal. Los diez relatos son una exploración y un análisis literario de cómo funciona la relación de la mirada y la palabra en la obra de arte. Además, la intervención y participación del lector no es solo la de un espectador o la de un lector, sino la de quien colabora, transforma e interviene la obra literaria. En cada uno de los relatos está implícita la preocupación de explorar hasta dónde se ha interiorizado el valor de la imagen y de lo que el ser humano puede ver como equivalente de verdad y de realidad; es decir, advertir de qué manera la imagen se ha convertido en una garantía de existencia y de presencia.

Los tres primeros textos, «El viaje al pasado», «Ficción del paranoico» y «El Interleph», centran su argumento en el poder que posee la imagen como garantía de existencia y de verdad, como materialización de la realidad. En el primer relato la voz narradora insiste en descifrar si la *realidad* (Bojórquez Vértiz 2014, 9), la *absoluta realidad* (Bojórquez Vértiz 2014, 13) de su vida, sus recuerdos, se corresponden con la reconstrucción, en forma de fotografía mental, en la que piensa al despertar, una mañana en la que sufre un intenso dolor de muelas. En este caso, sus recuerdos no son solo imágenes mentales aisladas, sino un objeto concreto en el que tradicionalmente se congela o captura de manera permanente el tiempo. Lo curioso es que, aunque la descripción de la fotografía es cuidadosa en los detalles, queda planteada una duda sobre qué y cómo se recuerda y si, en ese proceso de recordar,

3 Si bien la afirmación de Brondo resume de manera crítica gran parte del sentido conceptual de la obra, llama la atención que su análisis se limite a comparar las diferentes intervenciones del texto en función de lo que representa la presencia o ausencia del elemento fotográfico, y se deje por fuera lo visual representado en intervenciones que, en algunos de los relatos, están expresadas por medio de la ausencia de la imagen o por las diferencias tipográficas, entre otras.

las imágenes del pasado pueden ser o no alteradas y transformadas por la memoria.

Si bien este es uno de los textos en los que la experimentación es menos arriesgada, se empiezan a identificar algunos de los rasgos que configuran el concepto desde el que Bojórquez elabora *Óptica sanguínea*. En «El viaje al pasado», por ejemplo, el uso de cursivas crea puntos de énfasis con los que se destaca visualmente una idea del resto del texto; es decir, el cambio en el tipo de letra permite al lector identificar detalles determinantes en el proceso de reconstrucción de la memoria de la narradora. Expresiones como «*una fotografía de su fachada*» (Bojórquez Vértiz 2014, 10), «*este*» (Bojórquez Vértiz 2014, 10), «*aquella*» (Bojórquez Vértiz 2014, 10), «*también*» (Bojórquez Vértiz 2014, 12), «*exactamente lo que terminó ocurriendo*» (Bojórquez Vértiz 2014, 12), así como las destacadas anteriormente, indican que la memoria es tanto verbal como visual, que lo visual y lo verbal son interdependientes, que se implican mutuamente.

Otro tanto ocurre con la elección de la fotografía que se incorpora narrativamente en el texto. En la imagen se ve la carrocería gastada y abandonada de un automóvil que la narradora añade a mitad de un recuerdo sobre un par de zapatos blancos en forma de «T» que usó en su primera comunión. Los zapatos, afirma, son «*también otra cosa, una cruz de crucificado a quien me consagraba esa tarde de sábado*» (Bojórquez Vértiz 2014, 12).



Imagen 1: Bojórquez Vértiz (2014, 12).

En ese sentido, los objetos (zapatos y fotografía) la ayudan a exponer ante el lector la transformación del pasado, la mutabilidad y maleabilidad de la memoria. Asimismo, llama la atención que el objeto que se aprecia en la fotografía sea descrito como una forma que «estaba más cerca de lo vivo, era un esqueleto o era análoga a una muela que debe extraerse» y dice recordar la escena «igual que se recuerda el sueño de después de una siesta» (Bojórquez Vértiz 2014, 13). Estos dos detalles, aunque parecen menores, son un bucle con el que se ubica al lector, nuevamente, ante las preocupaciones de la narradora, dado que el relato, como se explicó antes, es el resultado de una serie de reflexiones que ocurren cuando ella despierta con un dolor de muelas. Puede tratarse de expresiones que induzcan a pensar en la mirada como una forma de mantener vivos los recuerdos y también de transformarlos, haciendo imposible deshacerse de ellos. Del mismo modo, el uso de estos elementos funciona como una metáfora de la manera en la que hasta las fotografías y los objetos que poseen una materialidad fija y estable cambian de sentido según el observador y el momento en el que este los observe.

Los dos relatos siguientes –«Ficción del paranoico» y «El Interleph»– interpelan al lector sobre la manera en la que queda en la memoria registro del pasado y de las personas, la existencia, en general, y el papel que desempeña la imagen en cuanto a la credibilidad, la facticidad, de la existencia. En «Ficción del paranoico» la incorporación de un acta de defunción como punto inicial del relato, así como las sucesivas imágenes con las que el paranoico busca dejar constancia de los conspiradores que cree que lo acosan, describen visualmente la trama del relato. Sin estos elementos, la narración pierde sentido. Las imágenes se entretajan con las palabras y expanden las posibilidades de estas. Se le pide al lector que lleve a cabo una lectura en la que se le otorgue el mismo valor narrativo tanto al texto visual como al tipográfico, inaugurando así una dialéctica en la que los significados son incompletos si no se entienden como construcción relacional. Por otra parte, con el acta de defunción, Bojórquez hace énfasis en la importancia de la validación de la realidad, en este caso, la materialidad del documento, para confirmar o dar por verídica una historia. Sin embargo, al mismo tiempo, expone la facilidad con la que una imagen puede ser manipulada para expresar algo concreto. Las imágenes no siempre son infalibles, parece sugerir la autora.

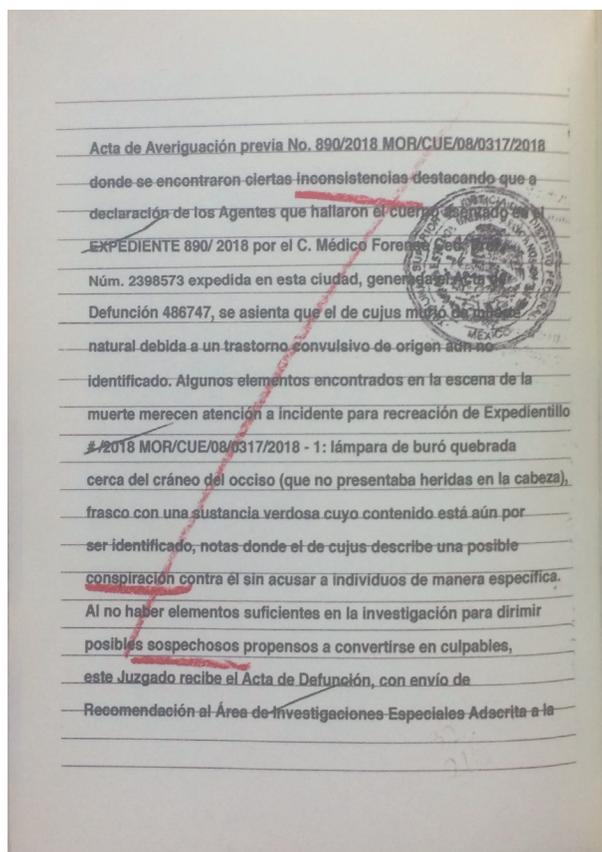


Imagen 2: Bojórquez Vértiz (2014, 16).

Si se atiende a los detalles, el lector podrá apreciar que el acta está fechada en 2018 y la obra ha sido publicada en 2014; además, aparecen subrayadas las palabras: «inconsistencias», «conspiración» y «sospechosos». Estos detalles, reveladores, remiten al lector al plano de la ficción y lo preparan para que, al hacer la lectura, no pierda de vista que el relato no solo cuenta una historia sobre una conspiración y las sospechas del paranoico, sino que es, en sí mismo, una especie de experimento narrativo del que se debe dudar a lo largo de la lectura, así como el personaje duda de cada cosa que observa. Una serie de imágenes o un documento que tradicionalmente habrían servido para poner en evidencia, dar claridad y corroborar una historia se convierten en un testimonio literario con el que se expone de qué manera cada lectura y, en consecuencia, cada interpretación, pueden modificar o transformar el sentido del discurso.

En «El Interleph» la reflexión sobre la importancia y el valor de la imagen se vuelve mucho más relevante. La autora lleva a cabo un experimento narrativo todavía más radical. Siguiendo las características argumentales de «El Aleph», de Jorge Luis Borges, la escritora mexicana propone una actualización de la trama borgiana en la que cada personaje cuenta con su equivalente: Beatriz Viterbo se corresponde con Pilar de la Fuente, Carlos Argentino Daneri se convierte en Ernesto Contemporáneo y el narrador Borges es ahora la narradora Bojórquez. Obviamente, lo que sucede con la equivalencia de personajes también ocurre con los lugares y con las escenas relevantes de ambos relatos. Sin embargo, el trabajo ejecutado por Bojórquez no se queda solo en la apropiación⁴ y actualización del relato borgiano, sino que propone un procedimiento con el que centra la atención del lector en la construcción de imágenes, una construcción que tradicionalmente se lleva a cabo de forma casi mecánica durante la lectura, pero que aquí se revela de manera más explícita y directa.

Como se sabe, el relato de Borges empieza con la evocación de Beatriz Viterbo a través de una descripción literaria de una serie de fotografías ante las que el narrador se ha encontrado una gran cantidad de veces:

De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salida, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos. Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pekinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón... (Borges 2015, 193)

Por su parte, en «El interleph», Bojórquez pone en evidencia que esa creación de fotografías imaginarias depende según la recreación que haga del texto cada lector, en la que incluso pueden variar los detalles. La narradora de «El interleph» dice recordar a Pilar de la Fuente y afirma que lo que en realidad recuerda no son los eventos en sí, sino una serie de fotos que han quedado como parte de su memoria de Pilar de la Fuente, de ella misma y de la vida que han compartido. Estas fotografías forman un álbum que, a lo largo de las siguientes páginas, se pretende compartir con el lector, pero del que lo único que llega a verse son los marcos que encierran el vacío y los pies de fotos que los acompañan:

4 En este trabajo se entiende apropiación en el mismo sentido en el que lo plantea Kenneth GOLDSMITH (2015, 136), como una herramienta para los escritores, «una forma aceptable –y aceptada– de construir una obra literaria aun para escritores más tradicionales».

«Pilar de la Fuente retratada a tres cuartos, plano medio, vestida con el uniforme rojo seco de la aerolínea y mostrando su altivo perfil». «Pilar de la Fuente en blanco y negro, plano americano, sorprendida en la cocina vistiendo bata de casa por medio del destello de un flash». «Pilar de la Fuente en un virado al sepia, aparece al centro del grupo en un desayuno la mañana que estalló la huelga de la aerolínea». «Pilar de la Fuente bonita y viuda». «Pilar de la Fuente con pantalones entallados y peinado de puntas onduladas, frente a una heladería, bajo el sol directo de la una de la tarde. Yo hago una mueca hacia la cámara». «Pilar de la Fuente en la esquina inferior derecha del cuadro, bajo la luz difusa, con un vestido de hombros descubiertos y sentada a la mesa de invitados de la boda en un jardín». «Pilar de la Fuente a color y de cuerpo entero frente a su nueva casa, lleva la mano en la cintura y una falda línea A. Es una tarde soleada de junio». (Bojórquez Vértiz 2014, 26-32)

Las fotografías invisibles, en primer lugar, permiten a la autora potenciar el valor del lenguaje verbal propio de la literatura y de su poder para que el lector construya imágenes y las dote de sentido. Solo uno de los pies de foto indica algo sobre las emociones que han quedado retenidas en las escenas de los retratos: «Pilar de la Fuente en blanco y negro, plano americano, sorprendida en la cocina vistiendo bata de casa por medio del destello de un flash» (Bojórquez Vértiz 2014, 27). Pero la sorpresa se puede entender en dos sentidos. Se puede tratar de la reacción de asombro de Pilar ante algo, cuyo gesto ha quedado capturado en el momento de que resguarda la fotografía, así como puede dar cuenta de la inocencia de un posado que no aspiraba a perpetuarse en la imagen duradera de la fotografía. El resto de pies de fotografías se presenta como indicaciones técnicas y composición de imágenes, que no pretenden expresar o dar a conocer el colorido emocional de un suceso particular. Más bien son una guía que orienta al lector sobre las características que debe tener en cuenta al imaginar las fotografías. En segundo lugar, nuevamente, le permiten a la autora discutir sobre la forma en la que se construye la memoria y sobre el peso que, en ese proceso de rememorización, suele otorgárseles a las imágenes. Pilar se halla y no se halla presente. Los marcos vacíos de las fotografías señalan una ausencia que no se logra suplir con las palabras, señala una ausencia conflictiva o contradictoria. Por otra parte, aunque los recuerdos se expresen a través de palabras o de las imágenes, nada parece ser suficiente para calmar la sensación de vacío que Pilar, al fallecer, ha dejado en la vida de la narradora. Al mismo tiempo, el vacío dentro de los marcos funciona como una metáfora de la ausencia de Pilar, incluso en los momentos en los que la narradora construía sus recuerdos, incluso cuando se supone que fueron tomadas las fotografías. Pilar, parece decirse, puede ser diferente para cada lector, del mismo modo que, como se verá al final

del relato, también lo es para su hija, cuando esta decide «refrescar mi memoria sobre Pilar de la Fuente en la red» (Bojórquez Vértiz 2014, 42). Al introducir su nombre en el buscador de su tableta, este arrojará resultados de tan variada naturaleza que las imágenes construirán una enumeración caótica en la que difícilmente pueda hallarse a Pilar. Igual a lo que sucediera con Beatriz Viterbo después de que Borges contemplara el Aleph y que el narrador describe con estas palabras: «¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz» (Borges 2015, 210). Daniela Bojórquez describe la desaparición del recuerdo de Pilar cuando la narradora apaga su dispositivo y, en su pensamiento, los recuerdos se mezclan con los resultados hallados en la red. Sus recuerdos no están en las imágenes, sino en la ausencia de ellas. Sus recuerdos, junto con la propia Pilar, son solo pensamientos sin un referente físico.

Como se ha mostrado por medio del análisis de los primeros tres relatos, en *Óptica sanguínea* Bojórquez emplea las imágenes, más que como complemento o acompañamiento, como lenguaje narrativo que encuentra continuidad, a veces contradictoria, en el discurso verbal y viceversa. Es una nueva dialéctica la que se establece entre las dos formas expresivas. En algunos casos, estas imágenes o fotografías, igual que como ocurre en la obra de Mario Bellatin, «funcionan en un espacio de indecisión en relación con lo que se narra que agrega un elemento más de inestabilidad» (Garra-muño 2015, 48). Pero la experimentación de escritora mexicana va más allá del trabajo con las imágenes. En la obra se permite explorar procedimientos diferentes con los que se le recuerda al lector la importancia que posee la mirada como forma de intervención en los discursos, y de ello dan cuenta relatos como «En lo que es ido» y «Distancia focal». La combinación de la palabra y de la imagen abre nuevos espacios para la comprensión, pero cada uno de ellos, por separado, da muestra de una insuficiencia. Ninguno de los dos, la palabra o la imagen, es completo por sí mismo. Hay formas de la experiencia que se excluyen mutuamente si la palabra y la imagen se mantienen rigurosamente separadas. La dialéctica que promueve la autora entre el lenguaje visual y el verbal también incluye atender a la carga visual que tienen las propias palabras, las formas de las letras y hasta la tipografía.

«En lo que es ido» es un relato sobre las posibilidades que descansan en las elecciones que toma el lector, que son, a su vez, las elecciones con las que se enfrenta el escritor, pero, además, en el desdoble de las acciones abstractas, es una reflexión sobre la lengua y sobre los procesos de escritura que son también, en términos generales, los procesos de lectura. El calambur con el que se inicia el texto, «En lo que es ido / *¿En lo que he*

si-do? / *¿Enloquecido?*» (Bojórquez Vértiz 2014, 55), anticipa la duda que acompañará al lector a lo largo del relato. En este caso, el planteamiento del problema tiene por asunto de interés la ambigüedad de la escritura y la lectura que se corrige a sí misma. La lectura y la escritura se modifican recíprocamente. Sobre el texto impreso hay unas anotaciones manuscritas con tinta roja. Es evidente que el texto es otro texto, si se lee en su sentido recto, mecanografiado o impreso, o si se lee en el sentido en el que se propone a través de las anotaciones o correcciones. Pero no se conoce, a su vez, la función de las correcciones. Pueden ser las anotaciones que sobre un texto mecanografiado añade la autora, con el fin de editar de nuevo lo ya escrito. Puede ser una prueba de imprenta, que la autora modifica de forma que vuelve casi irreconocible el original, o pueden ser las anotaciones de un lector que ha dejado sobre la pieza sus reflexiones al leer. En cualquier caso, la sistemática de las anotaciones y tachados es una prueba de lectura. Se trata de una experiencia de lectura que, de manera principal, desestabiliza el texto original, que se convierte en un palimpsesto al que se le supone un texto anterior o un texto posterior y que, en el futuro, podrá sufrir modificaciones no previstas en las anotaciones de los siguientes lectores; su destino es ser siempre algo diferente de lo que es, algo alterable. Es una pieza que subvierte el carácter estable e inmutable de la palabra escrita. El texto se evapora, se vuelve contingente, transitorio, provisional. A decir verdad, el calambur, «En lo que es ido/ *¿En lo que he sido?* / *¿Enloquecido?*», se presenta como una triple duda de alguien que advierte de las diferentes posibilidades para el lector, pero también las señala para la escritora. Toda la pieza es una reflexión sostenida sobre las posibilidades de apertura y cierre. Tal y como se ha redactado el relato, en su forma original, vale decir, de manera en la que se presenta con su morfología definitiva, impresa, da cuenta de la importancia narrativa que poseen las dudas. En sentido estricto, cualquiera que sea la elección sobre el título, es decir, la elección sobre las opciones presentes en el calambur, funcionará de manera orgánica con el contenido del texto.

Pero el relato también es una reflexión sobre las formas de cierre o sobre el carácter aparentemente definitivo de la escritura en el que se aprecia, a través de las anotaciones, que el sentido de lo impreso se corrige, se matiza, se reduce en sus posibles significados. Es necesaria una tipología de lo enmendado a través de las anotaciones. Hay, por ejemplo, supresiones que llaman la atención. El adverbio «no» se encierra en el interior de un círculo, pero no se advierte si es para suprimirlo y así modificar el sentido de la narración, o se convierte en su opuesto, para señalar repeticiones, acaso innecesarias, y que permite insistir sobre la aparición de un recurso estilístico que debe tener su ritmo propio. No se

sabe. Es decir, no se conoce la función de esta anotación. Se señala algo en el texto, pero se carece de la clave imprescindible para interpretar la anotación. Y eso vuelve personal la lectura. La lectura recogida en las anotaciones se vuelve análoga a la que lleva a cabo el lector sobre el mismo texto. Hay tachaduras, más o menos convencionales, como «lámparas de luz insuficiente» que se tachan, se convierten en ~~«lámparas de luz insuficiente»~~ (Bojórquez Vértiz 2014, 56), que, sin embargo, no dejan de estar presentes en su ausencia, en su tachado o negado. Otro ejemplo puede ser: «escrito en una ciudad que me devora» que se convierte en ~~«escrito en una ciudad que me devora»~~ (Bojórquez Vértiz 2014, 56), y al que se añade un comentario estilístico: «no dice nada». Este tipo de comentarios, a su vez, parecen no solo querer reflejar el carácter de la intervención autorial, sino exponer también la labor del lector en el texto y la función editorial. Así, lo señalan, por ejemplo, el ya mencionado «no dice nada», pero también: «*qué formal...*» (Bojórquez Vértiz 2014, 57) o «*cursi*» (Bojórquez Vértiz 2014, 57). Asimismo, hay anotaciones que dejan a un lado las consideraciones formales y entran en la materia de las emociones reflejadas, ya está en ese punto «*cursi*», que valora tanto lo estilístico como lo sentimental, pero es más evidente en la exclamación entre paréntesis «*(Pobrecita)*» (Bojórquez Vértiz 2014, 57). Hay, igualmente, interrogaciones sobre el efecto final de una expresión, marcas de aprobación junto a sintagmas que el(a) anotador(a) ha validado, como el que se encuentra después de la expresión «He decidido contener ciertos dramas ✓» (Bojórquez Vértiz 2014, 57) o con el que se halla, incluso, después de la última frase y del punto que pone fin al relato: «Las volutas de humo espesan la atmósfera del cuarto. Se desintegran como cosas que iban a ser, pero no fueron. ✓» (Bojórquez Vértiz 2014, 58). Del mismo modo hay una observación que pone en tela de juicio toda la actividad de la propia escritura: «Escribo esto mientras él duerme» (Bojórquez Vértiz 2014, 57). La frase se subraya y sobre se ella se exclama en forma manuscrita: «*¡No es cierto!*» (Bojórquez Vértiz 2014, 57). Ese «*¡No es cierto!*» retumba en el relato al poner al descubierto la tramoya de la ficción, al negar y afirmar simultáneamente el carácter ficcional de la ficción. El texto no tiene por qué aludir a una realidad separada de sí mismo, de esta manera se sugiere que no existe esta realidad. El texto es su propio límite y su realidad no la revalida una presencia extratextual. Las anotaciones hacen visible un proceso de lectura, un proceso que valora diferentes formas de interpretación y de corrección. Subrepticamente, el contenido, el asunto del que trata el texto, pasa a segundo plano, lo que ocupa al lector no es tanto el propio relato, sino los diferentes sedimentos que dejan sobre él las lecturas a las que se agregan los que, a su vez, dejará el lector que puede

o no materializarlos en forma de ladillos, de tachaduras, de marcas que tienen un uso privativo.

La pieza denominada «Distancia focal» brinda al lector un recurso formal aparentemente más sencillo. El texto está impreso como si se viera desenfocado, borroso, como lo vería alguien que sufriera, por ejemplo, hipermetropía y lo leyera sin corrección mediante lentes. En «Distancia focal» Bojórquez opta por desenfocar el texto para que el lector experimente la misma sensación que se describe. Es, en este sentido, un texto performativo: la propia práctica es también su enunciado. La distancia focal mide la distancia que separa el punto focal, el de la lente, en este caso, del cristalino, y el objeto mirado. Por supuesto, lo percibido se ve con nitidez si la distancia es la adecuada. En esta pieza, la autora interviene en las modificaciones que son ajenas a la propia persona. Ya no hay nada que se interponga entre el sujeto y el objeto excepto las leyes físicas, pero también estas condicionan lo visto y, en este caso, lo leído. **«La desesperación de la vista desenfocada tiene que ver con la desprotección»** (Bojórquez Vértiz 2014, 71), dice la primera frase de esta pieza. No solo el lector puede confundir la desenfocada «desesperación» con la desenfocada «desprotección», vocablos a los que hermana algo que trasciende las dificultades de la vista. Hay un plano de la experiencia humana, que revela la ausencia de la visión perfecta, en el que la «desesperación» es también «desprotección». Pero, además, la «**vista**» **«tiene que ver»**, es decir, tiene que segregarse de forma autónoma de la voluntad humana. **«Un día comenzó a aparecer desenfocado todo lo que denomina allá»** (71). Ese **«allá»** difuso cuenta con un espejo en la escritura: el lector que sigue confusamente lo escrito no sabe si lo que lee no se escribió también confusamente. Lo borroso se sitúa en los dos extremos de la distancia focal. El escritor que ve borrosamente lo que ha escrito no puede tener la certidumbre absoluta de que lo que escribe es, verdaderamente, lo que desea escribir.

Además, el recurso técnico de desenfocar el texto contribuye a hacer más intenso el sentido del discurso del relato. Primero, funciona para sugerir, por medio de la metáfora de la visión nublada, borrosa, desenfocada, la forma en la que, a cierta distancia, se ve el espacio de las relaciones afectivas. El enamorado, en este caso la narradora, nunca ve con clara objetividad el mundo en el que se desenvuelve ni los riesgos a los que se enfrenta durante su relación, o los ve con nitidez solo cuando ha tomado distancia de ella, cuando la relación ha dejado serlo. El segundo elemento que se debe considerar es el de otorgar a la narradora la profesión de fotógrafa, esto hace que el lector tenga mucho más presente la relevancia que tiene la mirada para su vida, así como la supuesta precisión con la que esta observa; sin embargo, cuando se presenta la falta de enfoque, queda

al descubierto que emplea trucos para ver mejor tanto en el ámbito profesional como en el espacio afectivo:

Nunca me había fallado el enfoque –al menos no fotográficamente–. Usaba los lentes de mi cámara. Durante varias semanas vi mejor a través de la cámara que en crudo [...] Conocí a un dramaturgo que tiene una de las graduaciones más altas que haya visto [...] Varias anécdotas después, el dramaturgo sentenció que tuve una actitud autodestructiva en aquel gesto con mis anteojos. Naturalmente, no dijo nada entonces, sino cuando dejaron de servir tanto los lentes como la relación. Alguien ya me había cuestionado cómo podía estar con alguien que no ve nada. Tiempo después reconocí que era cierto, no solo optométricamente. Pero de eso ya no hablo por ser una etapa que viví como sin lentes: desenfocada en los planos importantes. (Bojórquez Vértiz 2014, 71-72)

Elaborar una pieza con las características antes descritas supone una intención previa de vincular de forma activa al lector. Bojórquez busca que se reduzca la distancia entre la obra y el lector, y que este interactúe con la pieza de un modo mucho más dinámico.

Finalmente, el relato que comparte el título con la obra y que cierra el experimento artístico parece anunciar un nuevo reto en cuanto a la representación de las ideas a través del lenguaje escrito: el relato de lo que es inaudible, el ritmo de cómo corre la sangre en las venas. La identificación de un sonido tras un armario sirve como pretexto para que la narradora reflexione sobre lo que subyace detrás de los límites físicos de la piel. En este texto, lo óptico remite a lo químico, y «Óptica sanguínea» se empareja con la «Química sanguínea». Al mismo tiempo, obturar la cámara para capturar una imagen, sujetar el bolígrafo o presionar un teclado para hacer aparecer un texto comparten el gesto con hacerse una punción para tomar los valores de la sangre. Las cuatro acciones, obturar, sujetar, presionar y punzar, sirven para sacar a la superficie o para hacer visible una información, una historia.

Como puede apreciarse, leer la obra de Daniela Bojórquez no consiste solo en servirse de las herramientas de una hermenéutica literaria tradicional, tampoco se traen al texto las imágenes como descripciones o éfrasis que, sencilla o complejamente, vuelven pictórico lo verbal. Al juntar de forma eficaz la imagen y las intervenciones tipográficas y las reproducciones y los juegos tipográficos se cuestiona, al modo en que lo hacía Ulises Carrión, la inevitable configuración del edificio de la literatura. Puede decirse que de la mano del experimentalismo formal la complejidad ha cambiado de contexto. Un texto convencional puede plantear irresolubles problemas de interpretación y valoración. Una obra al modo de Ulises Carrión o de Daniela Bojórquez deja intocados los problemas de interpretación, vale

decir, los deja en su punto tradicional de dificultad o indecidibilidad, y añade los problemas que nacen de la forma literaria, no solo de esta, en su sentido convencional o retórico, sino en cuanto a la literatura como una forma más, con sus analogías y divergencias respecto de otras formas en el conjunto de las diferentes artes.

BIBLIOGRAFÍA

- BOJÓRQUEZ Vértiz, Daniela. 2014. *Óptica sanguínea*. México: Conaculta /Tumbona.
- BORGES, Jorge Luis. 2015. *El Aleph*. México: Penguin Random House Mondadori.
- BRONDO, Elsa. 2016. «La narrativa reciente en México y el arte conceptual. *Óptica sanguínea* de Daniela Bojórquez». *Lejana. Revista de Crítica de Narrativa Breve* 9: 1-8.
- CARRIÓN, Ulises. 2005. *El arte nuevo de hacer libros*. México: Almadía.
- GARRAMUÑO, Florencia. 2015. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GERBER Bicecci, Verónica. 2017. *Mudanza*. México: Almadía.
- GOLDSMITH, Kenneth. 2015. *Escritura no-creativa: La gestión del lenguaje en la era digital*. México: Sur+ Ediciones.