

*La atadura entre imagentexto y autoficción.
Mecanismos de lo irrepresentable en los libros
Conjunto vacío, de Verónica Gerber y Óptica
sanguínea, de Daniela Bojórquez*

Sergio Rodríguez-Blanco
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

ABSTRACT

This work analyzes the dialectical relationships between image and text as well as between reality, fiction and self-fiction in the works *Conjunto Vacío* (2015) by Verónica Gerber Biceci and *Óptica sanguínea* (2015) by Daniela Bojórquez Vértiz. In both books, published almost at the same time in Mexico as *imagentexts*, the ties and looseness of their own intermediality, which moves between representable and unrepresentable, and coding and registration is able to question the representation itself, and refer to a privilege of the equivocal versus the unambiguous.

Keywords: Verónica Gerber, Daniela Bojórquez, imagentext, self-fiction, Real.

Este trabajo analiza las relaciones dialécticas entre imagen y texto, entre realidad, ficción y autoficción en las obras *Conjunto vacío* (2015) de Verónica Gerber Biceci y *Óptica sanguínea* (2015) de Daniela Bojórquez Vértiz. En ambos libros, publicados casi al mismo tiempo en México como *imagentextos* (Mitchell, 2009), las ataduras y desataduras de su propia intermedialidad (Wagner, 1996), entre representable e irrepresentable (Lacan), entre codificación y registro, cuestionan la propia representación y plantean un privilegio de lo equívoco frente a lo unívoco.

Palabras clave: Verónica Gerber, Daniela Bojórquez, imagentext, self-fiction, Real.

En su trabajo creativo, Verónica Gerber Bicecci (Ciudad de México, 1981) y Daniela Bojórquez Vértiz (Ciudad de México, 1980) horadan la realidad entre el texto y la imagen. Gerber se ha definido en muchas ocasiones como “una artista visual que escribe”,¹ y de hecho ella misma, mientras coordinaba el Seminario de Producción Fotográfica del Centro de la Imagen en la Ciudad de México (a lo largo de 2017 y 2018), impartía talleres de ensayo creativo y escritura. Bojórquez por su parte, alternó en su obra la fotografía y las letras hasta que un día, mientras disfrutaba de una beca de jóvenes creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) en la categoría “cuento”², decidió dejar de escribir – al menos en el sentido de lo que espera la industria editorial – y prefirió definirse (y así lo atestigua en su página web) como una “artista contaminadora de los niveles de narración y de representación” (Bojórquez Vértiz, 01.09.2018)

En este contexto aparecen *Óptica sanguínea* (2015) de Daniela Bojórquez, y *Conjunto vacío* (2015) de Verónica Gerber Bicecci: dos libros publicados casi al mismo tiempo cuyo formato y modo de distribución se encuentran en la literatura, aunque, en realidad, son a la vez *piezas* (y no libros ilustrados, ni fotolibros) inscribibles también en los estudios sobre imagen y estética. El lugar desde el que ambas escritoras-artistas o artistas-escritoras enuncian sus trabajos es el del arte contemporáneo, pero la operación que invocan – en el uso de representaciones visuales dentro de representaciones verbales, y viceversa – se inscribe en un tipo de relación imagen-texto que Peter Wagner (1996) ha llamado intermedialidad³.

Aunque distintos en sus búsquedas, en ambos trabajos la palabra y la imagen, la visualidad y la escritura no aparecen supeditadas la una a la otra. Ambos libros funcionan como verdaderos *iconotextos* siguiendo la definición de Wagner (1996) (piezas en las que la representación visual no se puede separar de la verbal), como *imagentextos* en la tradición de Mitchell (2009) (obras compuestas y sintéticas que combinan texto e imagen) o como trabajos de *frase-imagen* (concepto acuñado por Rancière (2009) que describe una sintaxis similar a la del montaje, pero que trasciende la mera unión de una secuencia verbal con una visual). La presencia de cada autora proyectada ficcionalmente en la obra como

¹ En su página biográfica aparece descrita como “Artista visual que escribe” (Gerber Bicecci, 01.09.2018), definición que se repite en la página de escritores Pepitas de calabaza (Gerber Bicecci, 05.09.2018), en numerosas entrevistas en medios de comunicación y en la entrada con la que cuenta la autora en Wikipedia (Gerber, 06.09.2018).

² Beca para creadores mexicanos en distintas categorías. Daniela Bojórquez fue beneficiaria de esta beca en 2005 y en 2012.

³ Wagner (1996, p. 17) define la intermedialidad como “una subdivisión de la intertextualidad”. Una relación intertextual es aquella que se da a través de la presencia de un texto verbal en otro. En este caso, la intermedialidad se refiere específicamente a la presencia (intertextual, por supuesto) de una representación visual en un texto verbal.

personaje de la diégesis produce una inclusión de elementos autobiográficos factuales alternados con elementos ficticios. En este sentido, podría decirse que los dos libros se inscriben, cada uno a su manera, en la tradición que Serge Doubrosky (2012) inauguró en 1977 cuando inventó el neologismo *autoficción* para definir su novela *Fils* como una “ficción de acontecimientos estrictamente reales” (Casas, 2012, p. 9).

El uso del libro como medio de la intermedialidad otorga a ambos trabajos una materialidad específica, plasmada en papel pero multirreproducida en la imprenta, cuya importancia es no menor, pues aquí radica justo la separación que Mitchell (2009) establece entre *image* (imagen) y *picture* (de difícil traducción, a la que denominaré con el neologismo de “lo pictorial”) cuando expresa “the picture is the image plus the support” (Mitchell, 2005, p. 85), es decir, lo pictorial es la imagen más el soporte, o en otras palabras, es la apariencia de la imagen inmaterial en un medio material.

En los trabajos de Gerber y Bojórquez, donde la presencia autoficcional cobra un peso fundamental, lo que me interesa revisar no es tanto la relación de lo decible con lo visible en la representación, ni de la no ficción con la ficción, sino el desmoronamiento o el desmontaje de la representación en las ataduras entre texto e imagen, entre ficción y realidad, entre medio y cuerpo relacionadas con la *atadura* del nudo borromeo (Lacan, 1982), particularmente su dimensión Real relacionada con lo irrepresentable.

En esta empresa, el análisis de ambos libros, al asentar que imagen y medio son las dos caras inseparables de una moneda, pero a la vez distintas, obligará a abrir una reflexión que exige enriquecer el propio concepto de imagen en una era donde las cuestiones referentes a la imagen están más relacionadas con los medios masivos que con el arte (Belting, 2007). El libro como medio para una pieza intertextual y el uso de la autoficción como aproximación a la diégesis plantean en ambos trabajos una deriva más, y en cierto modo, novedosa, del *pictorial turn* (giro pictorial) y el *iconic turn* (giro icónico) que respectivamente W. J. T. Mitchell y Gottfried Boehm proclamaron casi a la vez a principios de los noventa para definir una época – que alcanza hasta la actualidad – no sólo gobernada por la imagen, sino en la que lo pictorial/icónico forma un punto de fricción e incomodidad peculiares en la misma investigación intelectual, una época donde la academia sigue profundizando en la definición de las imágenes, su relación con el lenguaje, con los medios, su impacto en los observadores y su historia. Mitchell (2005) llegó a preguntarse qué es lo que desean las imágenes en el libro *¿What do Pictures Want?* para derivar en 2008 en la afirmación de que es necesario tratar a las imágenes como si estuvieran vivas debido a su presencia ominosa, puesto que en lo pictorial colapsan las fronteras entre verdad y

falsedad, realidad e ilusión (Mitchell, 2008). Como veremos, esta pregunta cobra vigencia tanto en *Conjunto vacío* como en *Óptica sanguínea*.

No olvidemos, además, que en el medio que funge como soporte de las imágenes reside una analogía con el cuerpo, pues entendemos los medios portadores como cuerpos simbólicos o virtuales de las imágenes, hasta el grado de que en nuestro acercamiento a la imagen llegamos a modificar nuestra propia percepción corporal (Belting, 2007).

La reescritura y la codificación en *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecci

El paradigma *codificar-decodificar* es el motor de *Conjunto vacío*. Esta novela narra en primera persona la historia de Yo (Y), un personaje que, por alusiones de los otros personajes, sabemos que se llama Verónica, el nombre de la autora del libro. El trabajo alterna de principio a fin texto con dibujos: incluso la misma portada no tiene grafía: cuando un posible lector se acerca al este volumen en la librería, se encuentra con una cubierta negra sin título escrito explícitamente: en la pasta sólo está el círculo tachado con el que se representa en matemáticas el signo de un conjunto vacío. El contenido del libro es la suma de la escritura, más los dibujos más las representaciones gráficas de la teoría de los Diagramas de Venn: los tres elementos van construyendo una autoficción que ahonda en el concepto de exilio (la protagonista de la ficción no sólo se llama como la autora sino que, al igual que ella, es hija de padres exiliados de la dictadura argentina), de celos, de amor y de vacío.

En este sentido, el libro obedece a los parámetros clásicos de la autoficción, que ha sido definida como un género mestizo que no es la autobiografía, sino un pacto de ficción donde son compatibles la identidad entre autor, narrador y personaje, y donde la ficcionalización de la experiencia se da en un sentido no estable, sino invasivo, de modo que en ella la narración acaba siendo en su totalidad la manifestación de ese “irreal del pasado” (Dobrosky, 2012, p. 13). Precisamente en *Conjunto vacío*, Verónica, el personaje central, es una artista visual (igual que la autora del libro), sólo que ella está investigando acerca de la dendrocronología (la ciencia que estudia los anillos de los árboles) convencida de que su investigación artística le permitirá descubrir el misterio del tiempo en las tablas de triplay a través de toda una reflexión que parece absurda, pero que para ella es medular, sobre las circularidades de los anillos de los árboles y sobre cómo la maquinaria que hace estas tablas corrompe el tiempo y lo convierte en otra cosa.

Imagen 1

Intento del personaje Yo (Y) de plasmar en un diagrama su propio estado anímico hacia su investigación.

justo, es donde las puntas de ambos conos se encuentran. El diagrama científico del tiempo es un cono en espejo, una especie de reloj de arena. Mi caso particular sólo puede describirse si ubicamos en el pasado dos conos: el Tordo(τ) y Mamá(M), y el reflejo superpuesto de ambos en el futuro. Es la única forma de explicar por qué me parece que estoy dentro de una lavadora encendida o por qué el futuro, desde aquí, parece la entrada a un remolino:



Verónica Gerber Bicecci, 2015, p. 95

Conjunto Vacío está guiado justamente por esa misma estructura de anillos de tiempo rotos, que arranca en el momento en que, al principio del libro, Verónica rompe su relación amorosa con el personaje El Tordo (T) cuando ella descubre que él ama a otra, acción que la catapulta a volver a la casa de su madre (un departamento que Verónica llama el Búnker) para refugiarse ahí con su hermano. Otro anillo roto es el de la madre de Verónica, un personaje que nunca está presente: no sabemos qué ha sido de ella, y nunca lo sabremos. La madre invisible es, de algún modo, la verdadera protagonista del libro. Su ausencia es la personificación del exilio argentino. De este modo, la narración va oscilando entre texto y vida como un torniquete tal y como lo define Doubrosky (2012):

Un curioso torniquete se instaura entonces: falsa ficción – que es historia de una verdadera vida – el texto, por el movimiento de su escritura, se desaloja instantáneamente del registro patentado de lo real. Ni autobiografía ni novela, puesto que, en sentido estricto, funciona en el espacio entre ambas, en un reenvío incesante, en un lugar imposible e inalcanzable fuera del ámbito de la operación del texto. Texto/vida: el texto, a su vez, opera en una vida, no en el vacío. Su partición, su corte, su descuartizamiento son los mismos que estructuran y dan ritmo a la existencia del narrador (Doubrosky, 2012, p. 154).

Verónica, mientras estudia los árboles literalmente trozados en el triplay para descubrir el secreto del tiempo, busca también obtener un poco de dinero y ahorrar para un deseado viaje a Argentina que le permitirá salir de la casa de su madre (el Búnker) y refrescar la memoria de sus orígenes revisitando la casa de su abuela. Su trabajo remunerado consiste en ordenar en la Ciudad de México el archivo personal de Marisa Chubut, una argentina diez años mayor que la madre de Verónica, y que también tuvo que exiliarse en México en los setenta en la época de la dictadura. Al ordenar el epistolario y las fotos de Marisa Chubut, Verónica inventa formas de archivar que van más allá de las lógicas del bibliotecario: por ejemplo, separa por colores las cartas que dan buenas noticias y las que dan malas noticias. A la vez, esto le permite ir reconstruyendo el pasado de Alonso, el hijo de Marisa, que casi siempre está ausente en la novela, en Nueva York, con su novia. La imagen mental surgida de la lectura de las cartas hace que entre Verónica y Alonso surja una atracción que se convierte en la promesa de una posibilidad de amor. Hasta este punto del libro, todo parece ser, de algún modo, ordenable con distintos códigos, inteligible, comunicable.

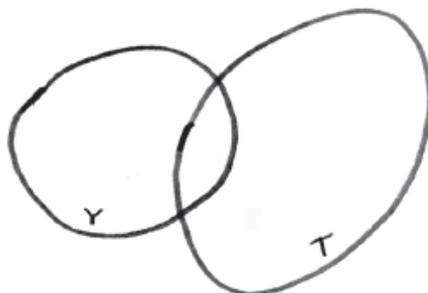
La atracción sentimental y física hace que el personaje de Verónica reconozca que no es capaz de expresar muchas cosas con palabras, por lo que decide utilizar los dibujos, y particularmente los diagramas de Venn, para explicar aquello que el texto solo probablemente narraría de forma cursi.

Imagen 2 (secuencia de imágenes)

Imagen 2a

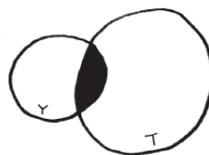
Esta secuencia de conjuntos explica cómo desaparece el amor entre (Y) y (T) por la presencia de una tercera persona (E) y se genera un vacío.

Érase una vez una intersección YT

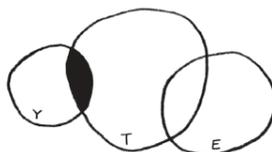


Verónica Gerber Bicecci, 2015, p. 27

Imagen 2b



En realidad, el vacío es síntoma de una intersección TE que Y no puede ver



Entonces T se aleja con E y Y se queda con el hueco:



Verónica Gerber Bicecci, 2015, p. 28

La imagen – como un esquema – más que sustituir al texto, logra sintetizar las ideas en un lenguaje que prescinde de la palabra y se queda con la inicial. Desde el principio, Verónica se autonombra como Yo (Y) y, del mismo modo, cada personaje nuevo se acompaña de un paréntesis que después permitirá entenderlo dentro de los diagramas: así van desfilando Mamá (M), el Tordo (T), Alonso (A) o su Hermano (H), tanto en la prosa como en los dibujos y diagramas.

El elemento de la codificación se complejiza a medida que Verónica y Alonso se encuentran físicamente y se va materializando su enamoramiento. En este proceso, ambos tratan de inventar una lengua nueva que nunca se concreta en una sola sino que cada uno propone una, que nunca es la misma. Cada uno usa una estrategia distinta que el otro tiene que decodificar, siempre como una reescritura de una lengua preexistente. Las estrategias oscilan entre escribir todas las sílabas al revés, pero sin seguir un patrón exacto (como cuando Verónica escribe “Solona: Toyes doneanpla nu jevia a Natigenar” (Gerber Bicecci, 2015, p. 34), queriendo decir: Alonso: Estoy planeando un viaje a Argentina, código que debe decodificar no sólo el personaje de Alonso, que por cierto no responderá, sino también el lector; hasta construir los supuestos poemas en acrónimos que Alonso dice que va a escribir pero que no llegan siquiera a concretarse, vaticinio, precisamente, del destino imposible de este amor que surge pero que no termina de cuajar nunca. Los personajes logran comprender el contenido del mensaje, pero no logran realmente entender al otro. Podría decirse que, cualitativamente, el cincuenta por ciento de la trama del libro está sostenido en el texto y el otro

cincuenta se cimienta en las imágenes. Sin embargo, lo interesante no es la suma de ambos lenguajes, sino la imposibilidad de comprensión que queda afuera de ellos, tanto en un sentido escritural como en el visual.

Las dudas y esquematizaciones del personaje Yo (Y) aparecen vertidas como diagramas, que no funcionan nunca como ilustraciones del texto; de hecho, parecen huir de todo carácter ilustrativo, explicativo o demostrativo. Suman a la trama, no la acompañan.

Hacia la mitad del libro, encontramos que hay una especie de relación secreta entre los diagramas de Venn y la dictadura que queda expresada por Yo (Y) de la siguiente forma:

A través de ellos se puede ver el mundo ‘desde arriba’, por eso me gustan los diagramas de Venn. No hay mucha documentación al respecto, pero durante la dictadura militar en Argentina se prohibió su enseñanza en las escuelas. Sabemos, por ejemplo, que un jitomate pertenece al conjunto de jitomates (JI) y no al de cebollas (C) ni al de chiles (CH) ni al de cilantro (CI) (*ivi*, p. 91).

En esta relación entre lenguaje visual y política, Yo (Y) se pregunta dónde estaría la amenaza de enseñar la teoría de los Diagramas de Venn en las escuelas, y deduce que jitomates, cebollas y chiles (es decir, personas con diferentes concepciones políticas) podrían darse cuenta de que tienen cosas en común, como pertenecer al conjunto salsa pico de gallo (SPG) y al mismo tiempo al Universo de plantas cultivadas (PC). Conocer un lenguaje permite comprender ciertas lógicas:

Los diagramas de Venn son herramientas de la lógica de los conjuntos. Y la dictadura, desde la perspectiva de los conjuntos, no tiene ningún sentido porque su propósito es, en buena medida, la dispersión: separar (*ivi*, p. 91).

Como vimos, los mismos diagramas incluyen línea y texto, mientras que la prosa hace referencia al nombre que cada personaje podría tener en esta teoría de los conjuntos: así se producen las relaciones de equilibrio y tensión narrativa entre el texto y la imagen. Esta estrategia supone una diferencia respecto de lo que Verónica Gerber Bicecci exploró en su primer libro, *Mudanza* (2010), en el que las imágenes – en el sentido más clásico de la efrasis, es decir, “la representación verbal de una representación visual” (Heffernan, 1993, p. 3) – se generan sólo a través del texto, de manera que, a pesar de tratarse de un ensayo sobre artistas contemporáneos, no hay una sola imagen visual de las obras aludidas: quien lee puede *imaginar las imágenes* sin verlas. En *Mudanza* no hay imágenes sin imaginación.

Sin embargo, en *Conjunto vacío* el mismo lector también aprende visualmente que la lógica del lenguaje de los conjuntos no siempre es la de los diagramas de Venn. Quizá el momento más imposible de narrar con palabras, pero sí a través de conjuntos en un código nuevo inventado por la autora, se produce a partir de la página 172, cuando los personajes Verónica – o Yo (Y) – y Alonso tienen un encuentro sexual, que será el primero y el último en la novela y que nos permitirá ver cómo los propios conjuntos, en tanto imágenes, cobran vida, *como si sintieran*.

Imagen 3 (secuencia de imágenes)

Encuentro íntimo de (Y) y (A) en una secuencia de tres imágenes:

Imagen 3a

Cuando llegué a su casa Alonso(A) estaba tirado en el sillón de la sala viendo una película

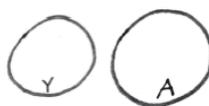
me juré no recordar cuál porque era un churro



Verónica Gerber Bicecci, 2015, p. 172

Imagen 3b

fue tan anticlimático que en mi memoria se volvió perfecto los dos ahí sentados, uno al lado del otro sin aspavientos



volteamos



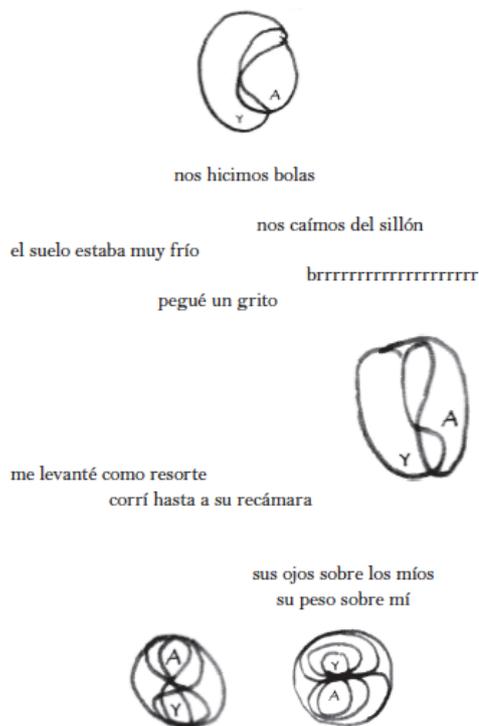
me acerqué me besó el cuello sentí su respiración



la piel se me puso chinita y me dio risa

Verónica Gerber Bicecci, 2015, p. 173

Imagen 3c



Verónica Gerber Bicecci, 2015, p. 174

La teoría de los diagramas de Venn, que hasta este punto del libro parece haber tratado la realidad con cierta pretensión científica, se despoja aquí de la matemática para desplegar precisamente la ternura con la que la protagonista Yo (Y) no puede narrar lo que sintió físicamente. En este caso, el dibujo logra completar la zona de la escena que no es decible a través del texto ni los diagramas de Venn.

Páginas atrás, Verónica y Alonso han visitado una exposición de arte contemporáneo en el museo Tamayo. En este caso, la autora (no la protagonista del libro) hace su propia curaduría utilizando las mismas herramientas conceptuales del arte contemporáneo que usa en el libro, lo que quizá fortalece la idea de que la novela es también una pieza visual en sí misma. Así como en *Mudanza* Gerber se centró en escritores que se convirtieron en artistas visuales, en *Conjunto Vacío*, dentro de la autoficción, la autora reúne en una exposición que llama *Escrituras ilegibles* el trabajo de artistas reales que están explorando su propio alfabeto, que es también, junto al vacío, el otro gran pilar del libro: cómo ese alfabeto obliga a reescribir, codificar y decodificar. La escena de la exposición que visitan Alonso (A) y Yo (Y) es una suerte de reescritura y homenaje de la

película *Manhattan*, de Woody Allen, en la que dos personajes caminan por un museo. Las piezas de la exposición son calcas que Verónica Gerber hace de fragmentos de obras de distintos autores, aunque el nombre de los mismos no aparece referido en el libro. Sería necesario conocer las obras para identificarlas.

Imagen 4

Calca de Ulises Carrión

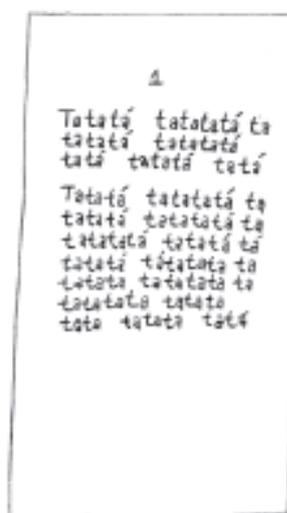
Corrimos del estacionamiento a la escalinata del museo,
pero de todas formas llegamos mojados.

Mis tenis parecen chapoteaderos, me dice Alonso(A).

Sí, suena chistoso cuando caminas.

Ya no estoy acostumbrado a las lluvias impredecibles
del D.F. Me va a dar gripe o neumonía, o algo... Me veo
ridículo, no sé si debería entrar así.

(Cruce la puerta y entré en la exposición como si no hu-
biera escuchado lo último. Ya estábamos ahí.)



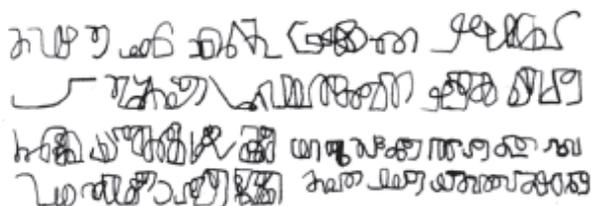
114

Verónica Gerber Bicecci, 2015, p. 114

Imagen 5

Calca de Roberto Altman

¿Se podrá descifrar esto? (Quise cambiar el tema.)
¿Para qué quieres saber?
Pues porque ahí puede haber un secreto.
Pero si es secreto no tiene sentido descifrarlo.
Eres un escéptico.



Tal vez...
¿Tienes secretos?
Supongo que sí.

117

Verónica Gerber Bicecci, 2015, p. 117

En la curaduría misma, encontramos la estrategia de la reescritura en el caso de estos dibujos, por un lado, porque la curaduría es una forma de reescritura como montaje; pero además, la reescritura palpita en el hecho de que las piezas no son calcas de las obras completas, sino reencuadres, por lo que se convierten en obras nuevas que dejan a las piezas originales como hipotextos, como palimpsestos indescifrables (Genette, 1989) en cuanto a contenido, pero legibles en cuanto a la relación con su obra matriz: por ejemplo, Roberto Almann hizo un cómic abstracto que tiene unas 18 páginas donde incluye múltiples paneles en la secuencia del cómic, pero Gerber dibuja uno solo de estos paneles en la página 118 como si fuera un cuadro grande, una pintura. En el caso de la obra de Carlos Amoraes, Gerber (2015, p. 119) selecciona una palabra de la pieza *Ciudadano en Francia y Bélgica*, una exposición individual de Amoraes en 2011 y que supone una suerte de traducción de un cuento de Bolaño a un alfabeto que el artista mexicano inventó. Curaduría y reencuadre se convierten en esta zona del libro en una reescritura de las imágenes de éstos y otros artistas como Carlfriederich Claus (*ivi*, 2015, p. 116), Mirtha Dermisache (*ivi*, 2015, p. 117), Clemente Padín (*ivi*, 2015, p. 118), Vicente Rojo (*ivi*, 2015, p. 119) o Marcel

Broodthaers (*ivi*, 2015, p. 116). Las *escrituras ilegibles* funcionan como imágenes, pero a la vez como grafía que los mismos personajes del libro – Yo (Y) y Alonso (A) – no tratan de entender ni de descifrar, sino que las relacionan con su propia conversación y con su intención de crear un nuevo alfabeto.

Imagen 6

Calca de Carlos Amoraes

Le propuse que guardáramos un secreto que ninguno de los dos entendiera (para que no dejara nunca de ser secreto). Me dijo que tenía que pensar cómo sería.



119

Verónica Gerber Bicecci, 2015, p. 119

Así, mientras que en un sentido los diagramas de Venn tratan de esquematizar procesos de la trama que son inenarrables desde la perspectiva de Yo (Y) hasta llegar al grado de inventar nuevos códigos que van entendiéndose junto con la trama del libro, en otro sentido los dibujos de la exposición – donde el alfabeto mismo funciona como imagen – funcionan como grafías ilegibles donde la contemplación del analfabeta se convierte en un goce, pero un goce que no necesariamente conduce a la generación de significado, sino que forma parte de la propia imposibilidad de decodificar, porque no todos los códigos son legibles. En efecto, en este encuentro de dos personajes ante lo pictorial, la pregunta que se hacen los personajes no es ¿qué significan las imágenes?, que los llevaría a quererlas descifrar, sino que utilizan la imagen y su soporte (lo pictorial) como una vía misteriosa para conocerse, dejando que las imágenes se manifiesten en toda su potencialidad. Si retomamos el intercambio de cartas en el que Boehm y Mitchell (2011) conversaron sobre los itinerarios intelectuales que los llevaron a declarar el giro pictorial/icónico, en su epístola Mitchell explica que su famosa pregunta “What do pictures want?” (¿Qué quieren las imágenes?)” tiene que ver con comprender la alteridad, más que comprender la imagen:

(Es) una pregunta que se basa en el encuentro intersubjetivo, en escenas de reconocimiento tanto como de conocimiento, y sobre todo en la intuición de que

el problema de comprender la imagen está profundamente vinculado con la comprensión del Otro (Boehm y Mitchell, 2011, p. 25).

Esta imposibilidad de codificar o de leer todos los códigos queda fuera de lo representable con imágenes o con textos, porque lo que éstos representan es el propio límite de la representación. Lo imposible no pertenece ni a lo visual ni a lo escrito ni a la realidad ni a la ficción. Si retomamos la teoría del nudo borromeo de Lacan (lo simbólico, lo imaginario y lo Real) y partimos de que para Lacan la realidad es un montaje entre lo simbólico y lo imaginario, lo que está invocando *Conjunto vacío* aquí no es sólo lo representable de la realidad en un soporte, sino su relación con lo que queda fuera de ésta, lo que Lacan llama lo Real, lo que escapa a la representación. Retomando la tradición de Doubrosky (2012) en la autoficción, en *Conjunto vacío* el texto no opera en la nada, en el vacío, sino en indagación sobre la lógica interna de las cosas a través de la búsqueda de huellas y en una necesidad constante de codificar y decodificar que le hace darse cuenta, finalmente, de que más allá de lo codificable y lo decodificable, muchas veces lo que es imposible es la comprensión misma. Lo Real es ese imposible que le permite al personaje Yo (Y) (que es a la vez ficticio y real), resignarse a su inautenticidad tanto en el mundo de las palabras como en el de las imágenes.

Fotografía, imagen mental y metalenguaje en *Óptica sanguínea*, de Daniela Bojórquez Vértiz

Óptica sanguínea es un libro compuesto por diez relatos independientes unos de otros que plantean, en la relación entre texto e imagen, el desplazamiento de una característica supuestamente atribuida a la fotografía o a la imagen misma (su indicialidad, su verdad, su relación con la construcción de la memoria). El libro combina imágenes fotográficas con texto, a través de diferentes estrategias formales y plantea tensiones entre las convenciones de ambos lenguajes, pero también entre la ficción y los recuerdos de la autora. Bojórquez juega continuamente con la primera persona de modo que el lector percibe que lo que lee tiene base en la realidad, por lo que el libro entra y sale continuamente de los márgenes de la autoficción. El problema mayor surge cuando el lector pasa de lo que *lee* como autoficción a lo que *ve*: en *Óptica sanguínea*, la imagen fotográfica despliega distintas funciones en su convivencia con el texto, pero siempre en la incertidumbre entre la verdad, la ficción y la imaginación. El libro cuestiona casi a cada página la “fatalidad” que Barthes le atribuye a la fotografía: “no hay foto sin algo o alguien” (Barthes, 1989, p. 31), o dicho de otro modo, trata de colapsar la ontología clásica en la que siempre queda inscrito el acto fotográfico en su relación con la realidad: “la historia de la

fotografía puede ser contemplada como un diálogo entre la voluntad de acercarnos a lo real y las dificultades para hacerlo” (Fontcuberta, 2013, p. 13).

“El Interleph” es el tercero de los relatos del libro (Bojórquez Vértiz, 2015, pp. 23-42). Ya desde su título, el texto cita *El Aleph* de Jorge Luis Borges y lo reconfigura-reescribe desde la ficción en su versión 2015. *El Aleph* es una autoficción donde el autor, Borges, aparece nombrado pero se rompe a tal grado la verosimilitud realista que queda claro que el pacto de lectura es el de la ficción. El relato de Bojórquez arranca con la voz de una narradora en primera persona, que el lector entiende como la voz de la misma autora: ella anuncia que su madre, Pilar de la Fuente, acaba de morir dos días atrás. La narradora se acerca a una plaza con fuente y bancas para recordar a su madre, pero descubre un elemento que no estaba en su memoria: están construyendo una tienda departamental. Entonces, se propone recordar a su madre, que fue sobrecargo en una aerolínea, pero se da cuenta de que el registro de su memoria se mezcla con las imágenes mentales que tiene de las fotografías familiares, de forma que ya no sabe lo que es fotografía y lo que es memoria. La imagen mnemónica se confunde con la fotografía, y lo simbólico (la ley) se confunde con lo imaginario. El texto expresa lo siguiente:

Pienso en Pilar y pienso en mi infancia, mejor dicho, en fotos de entonces, porque de esa temporada recordamos no ya ciertos escenarios o tardes exactas, sino las fotografías de esos escenarios, fragmentos de los hechos que dieron pie a esas imágenes. Aquí un *slideshow* (Bojórquez Vértiz, 2015, p. 25).

Hay que diferenciar aquí entre *memoria* como archivo de imágenes propio del cuerpo y *recuerdo* como producción de imágenes propia del cuerpo (Fleckner, 1995, citado en Belting, 2007). Sin embargo, el dilema en este relato es si las imágenes del recuerdo y la fantasía surgen en el propio cuerpo (Belting, 2007) o si son las fotografías las que constituyen el archivo que funciona como soporte de la memoria y el recuerdo, lo cual es bastante siniestro. A continuación, al pasar de la página 25 a la 26 del libro, aparece una serie de siete marcos vacíos: no contienen fotografías aunque sí tienen, en cambio, siete pies de foto, de los cuales describiré los tres primeros: (1) bajo un maro plateado se describe: “Pilar de la Fuente retratada a tres cuartos, plano medio, vestida con el uniforme rojo seco de la aerolínea y mostrando su altivo perfil”; (2) en un marco que lleva la fecha de mayo 62 se indica: “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”; (3) bajo un marco simple color café dice: “Pilar de la Fuente en un virado al sepia, aparece al centro del grupo en un desayuno la mañana en que estalló la huelga de la aerolínea”. En términos de Mitchell (2009), si recordamos la

diferencia que establece entre *image* y *picture*, siendo *picture* la imagen más su soporte, lo que tenemos aquí es justo el soporte sin su imagen. En todos los casos vemos el marco, la imagen está ausente (de hecho, la única imagen es el marco mismo), pero el pie de foto permite imaginar una imagen que, en realidad, no existe (o no tiene soporte tangible) y no veremos nunca, de manera que el relato construye una ecfraasis en el sentido de Heffernan (1993) – sentido que retoman Pimentel (2003) y Alberdi Soto (2016) –, sólo que aquí la imagen aludida en la ficción existe únicamente como vacío dentro de un marco.

Imagen 7

Uno de los marcos vacíos del relato “El Interleph” con una descripción al pie de foto que expresa: “Pilar de la Fuente bonita y viuda” y que ocupa una página completa del libro.



Pilar de la Fuente bonita y viuda.

29

Daniela Bojórquez Vértiz, 2015, p. 29

La aparición mental de estas imágenes en el relato de Bojórquez tiene relación con *El Aleph* de Borges, que funciona como un hipotexto (Genette, 1989)

de “El interleph”. En *El Aleph* se menciona que las fotografías que hay en un cajón sirven para revisar la vida de un personaje por medio de ellas. En “El Interleph”, Bojórquez utiliza la técnica de narrar imágenes, pero no enumera una ecfrasis tras otra separándolas por un punto y coma, sino que la serie visible de marcos encuadra la imagen mental que emerge de la lectura del texto. ¿Cuál es el verdadero soporte de estas imágenes que sólo se materializan en la imaginación?⁴ Al ser inmateriales, en el soporte material del libro tenemos *image* pero no tenemos *picture* y a la vez se establece una relación entre el soporte y el cuerpo mismo.

En otro pasaje del mismo relato se narra que algunas de las fotos de Pilar fueron tomadas por el personaje Ernesto Contemporáneo, un artista que se nos presenta como un creador más bien mediocre que alude en el hipotexto al personaje Carlos Argentino Daneri de *El Aleph*, que era un pésimo poeta en la narración de Borges. El texto de Bojórquez materializa, además, la imagen de una mala pieza supuestamente creada por Ernesto Contemporáneo: la obra *Degradación de los mapas*, una serie donde el personaje quería demostrar que los viajes carecían de sentido, dados los avances tecnológicos, una obra “tan redonda como contundente” (Bojórquez Vértiz, 2015, p. 35). De hecho, es doblemente irónico su apellido Contemporáneo en un tiempo en el que lo contemporáneo ya no equivale a otra vanguardia, sino apenas a la condición de lo presente. Incluso se incluye una supuesta declaración de Ernesto encontrada en un catálogo de los ochenta, todo dentro de la ficción, donde éste trata de explicar su obra de forma fallida, lo que supone una crítica a los textos que muchas veces tratan de explicar conceptualmente las imágenes en las exposiciones: “Mi trabajo explora la relación entre cartografía y experiencias cotidianas. Con influencias tan diversas como Jorge Luis Borges o Amelia Earhart, genero nuevas combinaciones a partir de estructuras transparentes y opacas” (*ivi*, 2015, p. 36). La narradora del relato, sacándonos del discurso pseudoconceptual de este artista, nos explica más adelante que en realidad Contemporáneo “hacía óleos de mapas intervenidos. Usaba técnicas impresionistas para generar la sensación de un terreno plástico siempre a punto de cambiar” (*ibidem*). La imagen de esta obra aparece en la página 40 del libro. Es la reproducción fotográfica de una pieza pictórica que no existe en la realidad, pero sí en la ficción. Es la imagen real de una obra ficticia. Tenemos *image* y *picture*, pero a pesar de su materialidad (como reproducción impresa en el libro), es una imagen que no existe. Si, como expresa Barthes sobre la paradoja fotográfica: “la imagen no es real, pero, al menos, es el *analogon*

⁴ La serie, fuera del libro, fue una pieza de 10 imágenes llamada *Álbum de Pilar*, que se expuso en Museo Universitario de El Chopo.

perfeto de la realidad” (Barthes, 2009, p. 13), en este caso, la imagen sería el analogon de la ficción.

Al final del relato, la narradora, tras visitar a Ernesto Contemporáneo, se encuentra en el parque del principio. Estamos en 2015 y ella es la única que observa el paisaje urbano en lugar de la pantalla de su minicomputadora. Entonces el personaje de la narradora parece mostrarnos el verdadero Aleph, ése que Ernesto nunca pudo hacer con su arte. Entonces expresa: “Apagué la música y usé mi dispositivo para refrescar mi memoria sobre Pilar de la Fuente en la Red” (Bojórquez Vértiz, 2015, p. 41). El aparato tecnológico ya funciona como el soporte de la memoria del personaje. En esa búsqueda en su dispositivo, el texto narra que el buscador web arrojó resultados simultáneos, pero en este caso la autora los transcribe a manera de enumeración de modo que el mismo relato utiliza el texto para narrarnos imágenes de Google, pero ahora ya no hay imágenes de marcos, sólo texto efrásticos separados por puntos. Aquí tenemos *image* (mental) pero no *picture*:

Un casco de jinete que lleva un espejeito en la visera. Un montón de flores de jacaranda barridas por los empleados de limpieza en pretoria. El vaso de tinto de verano que alguien tomó una tarde de su último día de clases. Mi madre como un número en la lista interminable de trabajadores que hace cinco años ahorran para su retiro (Bojórquez Vértiz, 2015, p. 41).

La larga enumeración de imágenes descritas termina con la acción de la narradora apagando el aparato y tratando de buscar en su pensamiento lo que recuerda de Pilar, pero entonces se da cuenta de que no está recordando a Pilar sino la Red, esa lista infinita donde la memoria y la imagen de su madre se diluyen entre otras imágenes, formas y situaciones. Concluye que su mente funciona de la misma manera que internet, y esto preludia el camino de la desaparición de Pilar. De nuevo, el relato tiene que ver con los límites entre la imagen y su soporte, pero también en la transformación de los cuerpos en *cyborgs*: mientras la red es un soporte digital, ¿la mente sería un soporte inmaterial (asimilable al *software*)? ¿o sería un soporte neuronal (como si fuera el *hardware*)? ¿O ambas? ¿Pueden las *images* y las *pictures* de las que habla Mitchell sustituir las imágenes mentales? Precisamente ésta es una de las características más ominosas que el mismo Mitchell (2005) señala como el último de sus conceptos fundamentales en el giro pictorial: las que él llama *biopictures*, clones, imágenes que exigen ser tratadas como si estuvieran vivas, pero que a la vez, hacen tomar conciencia de que las cosas vivas siempre fueron imágenes de un modo u otro.

La relación entre fotografía y mente está desarrollada también en el primero de los relatos del libro, “El del viaje al pasado” (Bojórquez Vértiz, 2015,

pp. 7-14), un cuento en primera persona de un personaje delirante que sufre de dolor de muelas. La historia plantea el concepto de la "fotografía mental" (que se entiende como una imagen a punto de borrarse) y explora las formas de refrescar la memoria. Por un lado, el personaje intenta recuperar los recuerdos de la casa de su abuela tratando de corroborarlos a partir de una entrevista con otro personaje, Gerardo, un conocido de la familia. Es decir, el soporte de su memoria es la memoria de otro:

¿Me recuerdas cuando tenía quince años y vivía en la calle de Amores número 1020? ¿La fachada de la casa era de un azul añil desgastado o era amarilla? ¿Viste alguna vez un par de zapatos blancos que parecían la carrocería de un auto? (*ivi*, 2015, pp. 13-14).

El personaje en primera persona descubre que la fachada, en la memoria de Gerardo, no era ni azul ni amarilla, sino de un gris deslavado, igual que en su fotografía mental. Y entonces, en esa imposibilidad de distinguir lo que *es* de lo que *piensa*, decide que no quiere una nueva capa de memoria sobre los recuerdos que ya tiene, y culmina la parte narrada del relato con esta frase: "no sea que de tanto manipularlos se deslaven hasta que el pasado deje de ser lo que era" (*ivi*, 2015, p. 14).

El mismo relato incluye, cerca del final, en la página 13, una fotografía de un coche blanco abandonado: no queda claro si se trata de un sueño de siesta o de una realidad tangible. La fotografía se sale de la narración para hacer creer al lector que se puede fotografiar algo que no existe en el plano de la realidad (una ficción, o lo imaginario, o aún más inverosímil y ominoso, un sueño dentro de una ficción).

Imagen 8

El coche deslavado que es fotografía de la ficción en "El del viaje al pasado".

terminó ocurriendo. Puedo entonces, con toda la libertad que me da ser mayor que la adolescente de quien escribo,



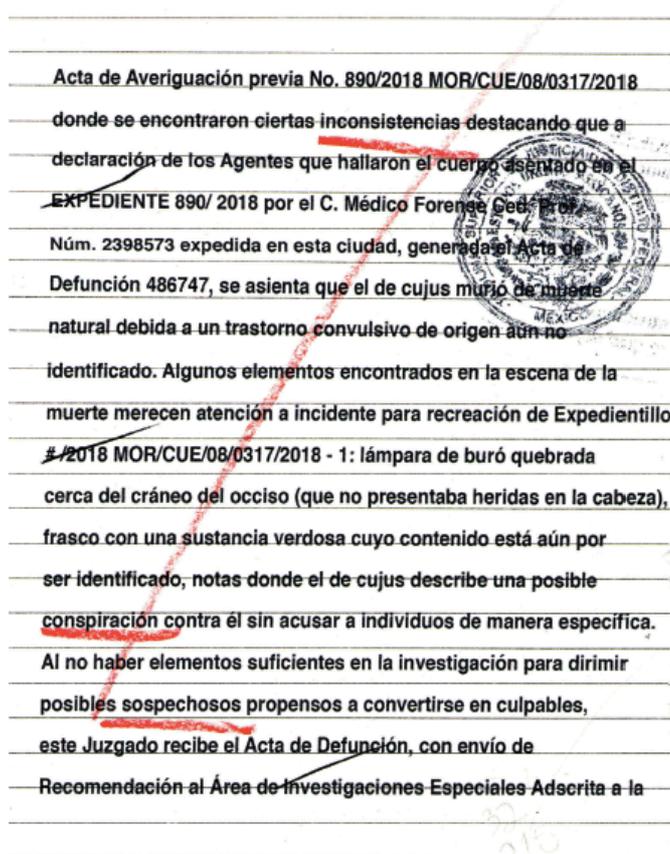
12

Daniela Bojórquez Vértiz, 2015, p. 12

¿Es posible registrar algo que no está y que es ficción? En este libro sí. Este coqueteo con la cualidad indicial de la imagen fotográfica como un testigo de la realidad tangible, como documento, se disloca también en otros fragmentos de *Óptica sanguínea*. El relato “Ficción del paranoico” (ivi, 2015, pp. 15-22) se establece una fricción entre el documento de archivo y la fotografía como documento. La narración comienza con la imagen de lo que parece ser el acta de averiguación previa de un asesinato en Cuernavaca, Morelos, en 2018. Si lo entendemos como el documento de una investigación en curso, éste contiene todos los elementos que nos podrían hacer pensar que es creíble: la tipografía, el subrayado en rojo a mano de ciertos vocablos como “inconsistencias”, “conspiración” y “sospechoso”, latinismos como “cujus” en lugar de “cadáver” el lenguaje barroco, el sello del tribunal superior de justicia, la existencia de fragmentos casi ilegibles y la alusión a una serie de expedientes que aparecen citados como metatexto.

Imagen 9

Imagen inicial del relato “Ficción del paranoico”



Daniela Bojórquez Vértiz, 2015, p. 16

La imagen es, por supuesto, una ironía a la justicia burocrática que el lector atento puede notar en la incongruencia de la misma fecha del documento (tres años posterior a la publicación del libro) y el uso de diminutivos que nunca estarían en un documento judicial como “expedientillo”. Sin embargo, comenzar la historia con una imagen como ésta genera en el lector la sensación de que hay algo de real en esta ficción porque su visualidad coincide con la de un documento real. El juego realidad-ficción se hace más presente desde el primer párrafo del relato: “La realidad ha comenzado a ser cada vez más parecida a lo que pienso: allá afuera ocurre algo de lo que soy testigo y a la vez protagonista” (*ivi*, 2015, p. 17).

El relato juega entonces con lo verídico, con lo registrable, con la calidad de testigo y de víctima y contamina los límites de los conceptos hasta llegar a la parte en que el protagonista empieza a tomar fotografías, pero no sabemos si está registrando lo que ve desde su ventana o lo que imagina. Las fotografías están saturadas de follaje de árboles y en alguna zona alcanza a verse un cuerpo de espaldas – una mujer (*ivi*, 2015, p. 19) y un hombre (*ivi*, 2015, pp. 20-21) – casi

desapareciendo entre la maleza. Estas imágenes, dentro del relato, funcionan para aumentar la sensación de paranoia del personaje, que de alguna forma se traslada al propio lector, quien ya no sabe si lo que ve en la imagen es el registro de la realidad tangible o la realidad vista por el propio personaje o la realidad imaginada por éste. Las imágenes pertenecen a la serie *Paranoid Diary*.

¿Es posible fotografiar el subconsciente? Si no es posible verlo después de años de terapia de psicoanálisis, probablemente, menos aún se podría fotografiar. El relato "Ataque de Teatro Pánico" (*ivi*, 2015, pp. 43-52) muestra, sin embargo, la fotografía del subconsciente de alguien que, además, es ficticio. El texto hace una crítica feroz contra el Teatro Pánico de corte jodorowskyano que aparece mezclado con los ataques de pánico de un personaje llamado Protagonista del relato que asiste a una puesta en escena de una obra mala y excedida donde el público recibe un ataque de excremento, pero a la vez es incapaz de quejarse porque parece de mal gusto taparse la nariz. En ese punto, Acompañante le dice a Protagonista del Relato que se tranquilice:

"Vamos, sólo tienes que pensar en otra cosa. Es ficción, no pasa nada, ficción: adelgazar la ya delgada línea entre lo que pasa afuera y lo que pasa adentro, sobre todo tomando en cuenta que en teatro no es que esté pasando la realidad real [...]" (Bojórquez Vértiz, 2015, pp. 49-50)

Sin embargo, el excremento volador, dentro del relato ficticio es tangible para el personaje, y lo siente en su piel. Al final del texto, aparece una imagen en blanco y negro con cuatro círculos de luz que parecen el registro de una visión desenfocada, acompañada del siguiente pie de foto: "Imagen observada por Protagonista segundos antes del ataque" (*ivi*, 2015, p. 51).

Imagen 10

Imagen en "Ataque de Teatro Pánico"

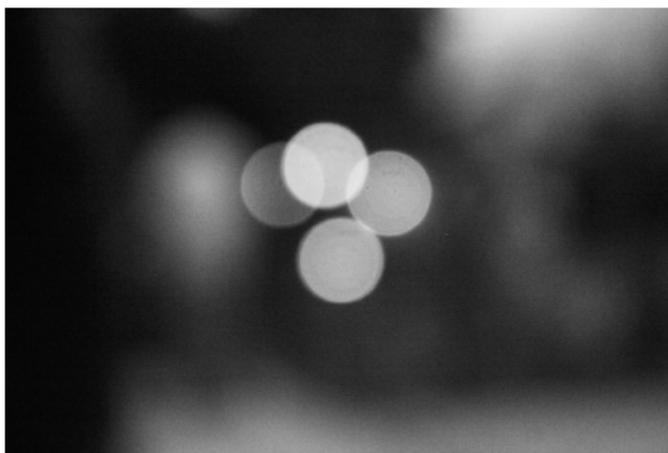


Imagen observada por Protagonista
segundos antes del ataque.

Daniela Bojórquez Vértiz, 2015, p. 51

No sabemos si se refiere al ataque de excremento o al ataque de pánico literal que experimentó el personaje. No sabemos si la fotografía corresponde a lo que ven sus ojos o a lo que se vería en su subconsciente o a lo que imagina. Y todo ello dentro de una ficción. De nuevo, la relación entre texto e imagen ironiza sobre la posibilidad de registrar lo irrepresentable, lo cual colapsa las definiciones barthesianas de fotografía.

En los relatos “En lo que es ido” (Bojórquez Vértiz, 2015, pp. 55-58) y “Distancia focal” (ivi, 2015, pp. 69-73) se problematiza la idea de que el texto es imagen y de que la forma es fondo también en la escritura. “En lo que es ido” contiene, escritos a mano y con tinta roja, una serie de comentarios, tachones y sugerencias que permiten leer a la vez la versión anterior y la versión posterior del texto, al tiempo que es posible experimentar la idea de la escritura como un proceso de construcción. ¿Por qué no poder publicar todos los textos a la vez? El relato es una especie de protesta contra la literatura pensada como sólo palabras. Si en las obras visuales de corte conceptual o inscritas en el paradigma de arte y archivo muchas veces la pieza incluye el mismo proceso creativo, en la escritura literaria rara vez el lector accede al proceso de construcción del texto. Por otro lado, el relato evidencia también ese aspecto invisible para el lector, que es la edición y la corrección de estilo. Al leerlo, las tachaduras muestran la vulnerabilidad del escritor y el sadismo del editor.

Imagen 11

Primera página del relato “En lo que es ido”

En lo que es ido ^{¿en lo que he sido?}
^{¿en lo que he sido?}

Entramos a un hotel donde han ocurrido demasiadas cosas, ^{¿cuáles?}
 pero ya es tarde para buscar otro. La ventana de la habitación deja pasar la luz roja del letrero en la fachada: se apaga y enciende a intervalos, zumba cada cambio. Es noche cerrada. El rumor de la avenida cesa, junto con el sonido de los puestos ambulantes que se ~~desmontan~~ ^{dejarían}

Él se tiende en la cama y de inmediato se duerme. Yo veo la televisión, lo abrazo por la espalda y me quedo dormida. Un rato después me despierta un grito de auxilio: ~~lamento intenso como se supone sean los gritos de auxilio que parten la noche en dos~~ ^{¡exagerado!}. Un hombre está allá abajo, sufriendo a pocos pasos de este hotel, quizá ve de frente su final y le parece absurdo, por eso pide ayuda, porque aún cree que alguien o algo puede salvarlo. Me levanto, descorro la cortina y miro afuera: nada. Sólo el letrero "HOTEL" que parpadea. Intento volver a dormir porque ~~no, no~~ seré yo quien salga. ¿Qué puedo hacer con este

55

Daniela Bojórquez Vértiz, 2015, p. 55

Queda en el lector decidir si le satisface más la versión original o la versión editada, la del autor o la de su revisor. Sólo que aquí ambos, autor y editor, son encarnados por Daniela Bojórquez. Por ejemplo, en la oración "Un rato después me despierta un grito de auxilio: lamento intenso como se supone sean los gritos de auxilio que parten la noche en dos" (ivi, 2015, p. 55), una raya roja ha tachado toda la segunda parte y ha escrito "¡exagerado!", con signos de admiración. El proceso para realizar esta obra es efectuado por la propia Daniela Bojórquez, quien se sumerge en la tarea de la autoedición después de dejar descansar su texto para tomar distancia y lograr la autocritica. En esta autoficción, el proceso de autoedición le hace darse cuenta de que utiliza muchas veces la palabra "no", o al menos eso arrojan los tachones en rojo casi cada vez que se repite este adverbio. El texto intervenido por el editor que corrige al autor, pero siendo ambos la misma persona, deja de ser sólo texto y funciona como imagen a ojos del lector.

Otro relato del libro donde el lector vive una experiencia física de la escritura como imagen es "Distancia focal" (ivi, 2015, pp. 71-73), que está literalmente desenfocado (incluso el número de página) como si estuviéramos leyendo con varias dioptrías.

Imagen 12

En el relato “Distancia focal”, forma parte de la narración el esfuerzo visual para leer un texto que ha sido desenfocado a propósito

La desesperación de la vista desenfocada tiene que ver con la desprotección. Es instalarse de la noche a la mañana, mejor, de la mañana a la noche, en un escenario que ya no se reconoce, junto al esfuerzo inútil por definir con gestos oculares lo que antes eran líneas finas y ahora son manchas coloreadas.

Un día comenzó a aparecer desenfocado todo lo que se denomina allá. Nunca me había fallado el enfoque —al menos fotográficamente—. Usaba de lentes los lentes de mi cámara. Durante varias semanas vi mejor a través de la cámara que en crudo. Las fotos mejoraron, aunque mi vista me presentaba un panorama idéntico al de los retratos de rostro definido sobre un fondo borroso.

Una tarde probé un par de anteojos de armazón dorado en un puesto del metro Chapultepec. Me preguntaron si eran para ver de cerca o de lejos. Me lo puse y me sentaba bien. Levanté la vista y vi, hasta allá, cada detalle de un señorcito que fumaba en el penúltimo piso de la Torre Mayor. Los compré.

Los estrené en el cine: fui a ver una película sobre niños italianos ciegos con una examiga que se rió de mis lentes “de señora”. En el cine y en el teatro se puede ha-

71

Daniela Bojórquez Vértiz, 2015, p. 71

Leer el texto supone un esfuerzo visual, de manera que la lectura de la historia (que empieza con la oración “La desesperación de la vista desenfocada tiene que ver con la desprotección”) subraya la experiencia física y la relaciona con el propio contenido escrito, que trata sobre problemas de visión. Si en arte conceptual, algunas obras le piden al público moverse de cierto modo, este texto provoca que irremediablemente quien lo lea tenga que alejar y acercar el libro. El texto desenfocado logra un movimiento físico literal en el acto de lectura. En este sentido, el desenfoco mismo funge como una imagen ilustrativa que funciona no en la mente sino fuera del cuerpo del espectador. La imagen es el texto.

El libro termina con el relato “Óptica sanguínea” (*ivi*, 2015, pp. 87-93) que da nombre al volumen completo. Aquí la protagonista, la propia Daniela Bojórquez (o un personaje, al fin y al cabo es una autoficción), aparece sacada de quicio por los “ruiditos” que escucha dentro de su closet. Como no sabe si vienen de ahí o de la pared contigua, decide fotografiar su dedo a contraluz. Lo único que vemos en la imagen es el resultado de este acto: una fotografía que plasma un cuadrado rojo nebuloso que invade toda la imagen; pero cuando la protagonista decide ejecutar el mismo acto fotográfico de capturar su dedo a

contraluz en Berlín, observamos que el rojo evanescente que tiñe toda la imagen adquiere otra tonalidad, como si, de alguna manera, las gamas del rojo tuvieran que ver con el estado de ánimo. Como si la imagen pudiera contener esos estados de ánimo percibidos por la cámara.

Imagen 13

Un dedo fotografiado a contraluz en Berlín en el relato “Óptica sanguínea”



Daniela Bojórquez Vértiz, 2015, p. 91

La imagen roja entonces pasa de ser abstracta y monocromática (cualidades plásticas), a adquirir una cualidad que va más allá de lo documental, acentuada por los metadatos (hora, lugar, etc) presentes en el texto que acompaña a la imagen, como si fuera un escáner o una radiografía de la sangre. Pero el colapso se encuentra en que el rojo de Berlín es mucho más oscuro que el rojo de México si comparamos ambas imágenes, y aunque el color pueda obedecer a la intensidad de la luz, contemplar ambas imagen hace sospechar la existencia de alguna relación de sentido entre color, lugar, estado de ánimo y práctica fotográfica. La imagen cobra vida, siente, en cierto modo. Es una imagen que es a la vez registro, juego y palpitación. ¿Lo que vemos es el latido de Daniela, el latido de la propia imagen o es todo un gran engaño?

Todas estas estrategias sirven para explorar las nociones mismas de borde, inestabilidad y límite de la propia práctica fotográfica en convivencia o en fricción con la escritura, pero además dislocan la dictadura epistemológica que supone acercarse a los textos y/o las imágenes atados al binarismo del significante y el significado. Aunque no todos los relatos constituyen

autoficciones, late en el libro un tono de autoficción que designa un juego novelesco de la escritura del yo, pero que precisamente no se desarrolla desde los parámetros realistas, sino desde los metaparámetros de la teoría de la fotografía. Los relatos, acudiendo a la figura del paranoico, del desmemoriado, del autor editado, del sujeto fundido con internet, huyen de un naturalismo falsificador y, de formas muy distintas, insisten en que la fotografía sigue siendo “una ficción que se presenta como verdadera” (Fontcuberta, 2013, p. 17). Aquí lo ficticio es el propio acto de presentar una fotografía que captura el universo de la autoficción y que forma parte del mismo, lo que rebasa definitivamente la noción de la fotografía indicial y nos conduce hacia una metareflexión hilvanada conscientemente por la autora en el agujero que da acceso a lo Real. En los relatos de imagentexto de *Óptica sanguínea* siempre queda un espacio de imposibilidad, de duda, de ruido de la representación (lo Real), que tiene un peso sobre ella a pesar de que sea inasible y que cuestionan si la imagen puede tratarse *como si* tuviera vida propia, más allá de lo inteligible.

A modo de conclusión: el nudo borromeo

Conjunto vacío y *Óptica sanguínea* construyen la subjetividad de los personajes con características autoficcionales a través de una relación dialéctica entre lo visual y lo textual, pero también entre la ficción y la realidad, que disloca continuamente los límites de escritura y representación visual, entre narración, gesto manual y registro fotográfico, entre signo escrito y signo icónico (caligrafía como imagen, dibujo como escritura), entre el soporte libro como el cuerpo simbólico de las imágenes y el libro como espacio para generar imágenes mentales a partir de la escritura. En ambos trabajos, tanto la relación de *intermedialidad* entre escritura e imagen como la relación de *autoficción* entre vida y diégesis establecen en la representación una problemática que privilegia lo equívoco frente lo unívoco, ya sea en la imposibilidad de codificar en la pieza de Gerber o en el hecho de que el yo (que puede coincidir o no con el autor y con el personaje), aparezca como un ser disgregado en el trabajo de Bojórquez. ¿Qué es aquello que palpita en la representación, que nos seduce, pero a la vez nos disturba, que distorsiona nuestra percepción?

En *Conjunto Vacío*, Verónica Gerber genera una dialéctica entre texto e imagen para explorar la noción misma de reescritura (entendida como apropiación y como montaje) en la búsqueda continua de un código que debe ser decodificado y que permitirá ordenar el caos y comprender el mundo; pero la narración nos precipita hacia la idea de que hay cosas que, por más que ordenemos huellas, archivemos, esquematicemos, diagramemos y tratemos de descifrar, jamás podrán ser entendidas, porque su función no es ser inteligibles.

Incluso los diagramas mismos pueden abandonar su aridez científica y cobrar vida, como sucede cuando tratan de representar el goce del acto sexual. Se trata de un juego benjaminiano en donde rastrear no siempre nos permite hacernos con la cosa (el Das Ding lacaniano, el objeto-Real imposible de deseo), sino que, de forma casi opuesta, es la cosa la que puede hacerse de nosotros.

Óptica sanguínea, en cambio, genera una dialéctica entre el texto y la imagen donde el texto funciona para hacer una exploración metapictorial que disloca los límites de la fotografía (a través de estrategias que coquetean con el surrealismo u operaciones puramente formales que se preguntan sobre la posibilidad de fotografiar lo imaginado, lo inconsciente, lo soñado y nos hacen cuestionarnos sobre la posibilidad en la ficción de documentar el material del que no hay un indicio) y del propio texto (que también puede funcionar como ecfrasis o incluso, como generador de imágenes mentales donde las imágenes del recuerdo y de la fantasía se generan en el propio cuerpo como si fuera un medio portador viviente). Si la fotografía siempre es una ficción que se presenta como verdadera y el buen fotógrafo es el que miente bien la verdad (Fontcuberta, 2013), en este libro, como la verdad fotográfica se despliega en el plano cenagoso de la autoficción, y como no queda clara cuál es la verdad que se ficcionaliza, la fotografía de esa verdad ambigua se erige como una catapulta hacia lo Real.

Si Gerber rastrea las huellas de este mundo para explorar el mundo más allá de sus límites en busca de una nueva forma de representar lo vacío y lo irrepresentable (y fallar en el intento), Bojórquez explora los mismos límites de la representación fotográfica y textual en un sentido entre el metalenguaje y el flujo subconsciente, con la intención no tanto de trascender lo que hay más allá de este mundo, sino de sentir el peso de la “cosa”, de ese das Ding lacaniano que horada los propios límites impuestos tanto a la escritura como a la imagen y le proporciona cierta autonomía a la imagen misma que hace plantear si puede tratarse como un ser con vida propia. En cierto sentido, como Mitchell (2005) ha señalado, en este momento de éxtasis acelerado de la historia, entre las fantasías utópicas de la biocibernética y las realidades distópicas de la biopolítica, entre la retórica de lo posthumano y la urgencia de los derechos humanos universales, estamos en un momento idóneo para repensar para qué sirven nuestras vidas y nuestras artes.

Aunque el ser humano intente dominar las imágenes, ambos libros muestran como en la dialéctica con el texto esa dominación de la imagen sigue resultando fallida. La forma de *atadura* del texto con la imagen, de la realidad con la ficción, tanto en *Conjunto vacío* como en *Óptica sanguínea* descansa en las topologías lacanianas del nudo borromeo. Para Lacan (1982), como vimos, la realidad es un montaje entre lo simbólico y lo imaginario, mientras que lo Real, es anterior a la realidad: lo Real está ahí desde siempre, desde antes. No hay

texto ni imagen que puedan representar lo Real. Esa atadura juega con el sinsentido, catapultada hacia el imposible, hacia lo irrepresentable hacia donde apuntan las tramas, hacia la imposibilidad de dominación. Esta lectura adquiere sentido en el marco del giro pictorial/icónico de Mitchell y Boehm, que se pregunta qué quieren las propias imágenes, otorgándoles una autonomía que es fascinante y ominosa a la vez, que llega incluso a tratarlas “como si” tuvieran vida. Esta idea, presente de distintos modos en los libros analizados en el presente trabajo, obliga a recordar el modo en que la perspectiva antropológica de la imagen considera que el ser humano no es el amo de sus imágenes sino que, como ha escrito Hans Belting, es el “lugar de las imágenes” (2007, p. 14) que toman posesión de su cuerpo.

La materialidad del libro como medio escogido por Gerber y Bojórquez genera imágenes que difieren radicalmente de las imágenes culturales que solemos encontrar en los circuitos exhibitivos tradicionales del arte (el museo como ese nuevo templo de la imagen) o de las imágenes inmateriales de los medios masivos (la pantalla, lo digital). Ambas utilizan el libro como un medio donde la narración es en realidad también un campo para explorar los límites, ecos, fricciones y relaciones dialécticas entre texto e imagen como vehículos experimentales con los que construir la propia subjetividad (narrar-narrarse y representar-representarse) entre la realidad y la ficción. Las cuerdas están amarradas y aparentemente definidas.

Pero la condición del nudo borromeo es que si se corta cualquiera de las cuerdas las otras quedan sueltas. Las ataduras y desataduras que plantean ambos libros en su intermedialidad hacen emerger justamente los elementos irrepresentables o ilegibles o indescifrables u ominosos (que remiten a lo Real) que palpitan entre lo simbólico y lo imaginario y que pesan en las relaciones dialécticas entre el yo que se narra y el yo que narra, entre la autoficción y la no ficción, entre la imagen y el texto, entre el afuera y el adentro, entre el soporte y el cuerpo, entre el lenguaje escrito, el visual y lo que queda afuera de ambos.

Bibliografía

- ALBERDI SOTO, Begoña. “Escribir la imagen: la literatura a través de la ecrasis”. *Literatura y Lingüística*. Santiago de Chile, n. 33, pp. 17-38, 2016.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 1989.
- BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona, Paidós, 2009.
- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz, 2007.

- BOEHM, Gottfried y MITCHELL W. J. T. "Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters" en Curtis, Neal (ed) *The Pictorial Turn*. Nueva York, 2011, pp. 8-26.
- BOJÓRQUEZ VÉRTIZ, Daniela. *Óptica sanguínea*. México, Tumbona Ediciones, 2015.
- BOJÓRQUEZ VÉRTIZ, Daniela. "Daniela Bojórquez Vértiz". <https://www.danielaborquezvertiz.info> [fecha de consulta 1/09/2018].
- BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires, Emecé, 2004.
- CASAS, Ana. "El simulacro del Yo: la autoficción en la narrativa actual", en CASAS, Ana (comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco/Libros, 2012, pp. 9-42.
- DOUBROSKY, Serge. "Autobiografía/verdad/psicoanálisis" en CASAS, Ana (comp.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros, 2012, pp. 45-64.
- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, 2013.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- GERBER BICECCI, Verónica. *Mudanza*. México, Almadía, 2010.
- GERBER BICECCI, Verónica. *Conjunto vacío*. México, Almadía, 2015.
- GERBER BICECCI, Verónica. "Verónica Gerber Bicecci. Bio". <http://www.veronicagerberbicecci.net/index.php/es/bio> [fecha de consulta: 01/09/2018]
- GERBER BICECCI, Verónica. "Verónica Gerber Bicecci". <http://www.pepitas.net/autor/veronica-gerber-bicecci%20> [fecha de consulta: 05/09/2018]
- GERBER BICECCI, Verónica. "Verónica Gerber Bicecci". https://es.wikipedia.org/wiki/Verónica_Gerber_Bicecci [fecha de consulta: 06/09/2018]
- HEFFERNAN, James A. W. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993.
- LACAN, Jacques. "Le symbolique, l'imaginaire et le reel" en *Bulletin de l'Association Freudienne*. Número 1, 1982, pp. 4-13.
- MITCHELL, William John Thomas. *What do Pictures Want. The Lives and Loves of Images*. Chicago, University of Chicago Press, 2005.
- MITCHELL, William John Thomas. "Four Fundamental Concepts of Image Science" en ELKINS, James (ed.) *Visual Literacy*. Onres, Routledge, 2008, pp. 11-21.
- MITCHELL, William John Thomas. *Teoría de la imagen*. Madrid, Akal, 2009.
- PIMENTEL, Aurora. "Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales". *Poligrafías IV*, UNAM, México, 2003, pp. 205-215.
- RANCIÈRE, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009.

WAGNER, Peter. *Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlín y Nueva York, Walter de Gruyter, 1996.

Sergio Rodríguez-Blanco es doctor en Historia del Arte por la UNAM (Medalla Alfonso Caso a la mejor tesis de doctorado) y licenciado en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid. Es académico investigador en la Universidad Iberoamericana. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores de México. Ha publicado los libros *Ojos herejes* (Debate, 2019), *Palimpsestos mexicanos* (Centro de la Imagen, 2015) y *Alegorías capilares* (Trilce, 2011). Premio Bellas Artes “Luis Cardoza y Aragón” y Premio Nacional de Ensayo sobre fotografía. Su línea de investigación abarca el análisis crítico de los regímenes discursivos, narrativas y representaciones textuales y visuales en la no ficción, el periodismo, la fotografía y la cultura visual.

Contacto: sergio.rodriguez@ibero.mx

Recibido: 11/06/2018

Aceptado: 12/05/2019