

Diagramas de Venn y fotografías en la (auto)ficción: La imagen como intermediación material-virtual

Venn Diagrams and Photographs in (Auto)fiction: The Image as Material-Virtual Intermediation

 Adelmar Ramírez Marmolejo

aramirez@hood.edu

Hood College, Estados Unidos

Recepción: 15 Marzo 2024

Aprobación: 30 Abril 2024

Publicación: 01 Mayo 2024

Cita sugerida: Ramírez Marmolejo, A. (2024). Diagramas de Venn y fotografías en la (auto)ficción: La imagen como intermediación material-virtual. *Orbis Tertius*, 29(39), e267. <https://doi.org/10.24215/18517811e297>

Resumen: Este artículo analiza, a partir del concepto de postautonomía (Ludmer, 2010), la intermediación entre imagen y texto, entre materialidad y virtualidad, en las obras *Conjunto vacío* (2015) de Verónica Gerber Bicceci y *Óptica sanguínea* (2015) de Daniela Bojórquez Vértiz. Ambos libros controvierten el entre-lugar generando sus propias arquitecturas de representación al incorporar objetos visuales como diagramas de Venn, fotografías, y otros sustentáculos que legitiman, sintetizan, o contradicen lo narrado. Examinó la estructura de estas obras compuesta por rastros o indicios, los cuales cobran principalidad dada la necesidad de producción de sentido en la trama, ante todo el sentido político inherente. La inclusión de imágenes ha llevado a la crítica a considerarlas “piezas” (Rodríguez Blanco, 2019) artísticas antes que literatura. Sin embargo, propongo abordar esta investigación desde la “Teoría de la recepción” elucidada por Wolfgang Iser porque, resultado de la autoficción y los vasos comunicantes, considero que una característica en común es que reconstruyen un horizonte de expectativas donde lo visual relativiza la (re)apropiación, la memoria y el lugar de enunciación.

Palabras clave: Postautonomía, Intermedialidad, Fotografía, Diagramas de Venn, Autoficción.

Abstract: This article analyzes, based on the concept of postautonomy (Ludmer, 2010), the intermediation between image and text, between materiality and virtuality, in the works *Conjunto vacío* (2015) by Verónica Gerber Bicceci and *Óptica sanguínea* (2015) by Daniela Bojórquez Vértiz. Both books contest the in-between space by generating their own architectures of representation through the incorporation of visual objects such as Venn diagrams, photographs, and other supports that legitimize, synthesize, or contradict the narrative. I examine the structure of these works composed of traces or hints, which take precedence given the need for sense production in the plot, particularly the inherent political sense. The inclusion of images has led critics to consider them as “artistic pieces” (Rodríguez Blanco, 2019) rather than literature. However, I propose approaching this research from Wolfgang Iser’s “Reception Theory” because, as a result of autofiction and intertextuality, I consider a common characteristic is that they reconstruct a horizon of expectations where the visual relativizes (re)appropriation, memory, and the locus of enunciation.



Keywords: Postautonomy, Intermediality, Photography, Venn Diagrams, Autofiction.

NOTA ACLARATORIA Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Este artículo conlleva un estudio accesorio, situado en un soporte multimedia desarrollado por la Universidad del Sur de California (USC), de código abierto y público, en forma de texto secuencial, llamado “Scalar”. En dicha plataforma digital mi apuesta ha sido leer las iconografías imbricadas en los libros de Verónica Gerber Bicecci—*Conjunto vacío* (2017)—y Daniela Bojórquez—*Óptica sanguínea* (2014)—tomado posición con respecto a distintos niveles expositivos: fotografías, diagramas de Venn, marcos, esquemas y glosas. Mi objetivo es debatir el valor tabular y demostrativo tanto de las imágenes como de su fuera-de-campo, y con ello desplazarlas a un nivel de inteligibilidad estructural. Tal parte del proyecto puede accederse a través la siguiente dirección:

<https://scalar.usc.edu/works/convivialidad>

Considero ineludible complementar la crítica textual con soportes gráficos en el entendido de que el corpus seleccionado echa mano de procedimientos de intermedialidad configurados mediante variados códigos y lenguajes (de señas, criptográficos, pictográficos, matemáticos, etc.). Hipotetizo que con los objetos visuales se cuestiona al logocentrismo como principio ordenador e instaura un campo experimental transgresivo. Asimismo, planteo deflacionada la aproximación al lenguaje como expresión fundamental de una realidad externa porque estas obras se anuncian reescrituras. “El Interleph”, tercer cuento de *Óptica sanguínea*, copia elementos de “El Aleph” (1945), de Jorge Luis Borges—divergen en que “aleph”, significa, entre otras cosas, “principio y fin”, y el prefijo “inter-” realza lo de “en medio”—mientras que la exhibición *Los hablantes* (2014)—pieza de intervención gráfica que utiliza los diagramas de Venn como principio visual para hablar del diálogo y el conflicto en una comunidad—se transforma en piedra angular de *Conjunto vacío*; repite el ejercicio de visibilizar la incertidumbre epistémica destacando relaciones entre signos, creación artística y experiencia estética.

Persigo entonces un análisis que corresponde al “arte poética”, en el sentido de articulación de la concepción literaria en relación a otras disciplinas, y a sus materiales o técnicas constituyentes. A continuación se indagan interrogantes retóricas como: ¿Cuáles son las fronteras entre el plagio, la cita y la intervención artística?, ¿Cómo interviene la imagen en el significado de un texto dado que la enmarca, o viceversa?, ¿Cómo opera la ficción en nuestra contemporaneidad llena de avatares?, y se rescatan preguntas filosóficas inherentes al contenido de las tramas como: ¿Qué es la verdad?, ¿Cómo cambian los procesos de memoria con el “giro pictórico”? y ¿Cuáles son los límites de la subjetividad?

A propósito, aventuramos el estudio de lo intersticial, proyectado en el deseo de comunidad, manifiesto en el trabajo colaborativo y la deconstrucción de la autoría. Es viable tomar en cuenta que Gerber Bicecci mencionó en una entrevista del 2015, con Alejandro García Abreu, haber percibido en su libro una “máquina de desaparición” con “forma de cono”, es decir, una historia cuyo final “sin palabras” se dirigiera, cabal, a una representación visual del vacío. *Mutatis mutandis*, entre menos texto, más imágenes. Paralelamente, *Óptica sanguínea* sigue el impulso de descartar, o al menos apocopar, el lenguaje escrito. La colección de relatos registra, adyacente a la narración, paletas del color rojo con metadatos, como lugar, fecha y hora, además de fotografías de objetos y sujetos eclécticos. Ambas obras representarán diversos modos de contacto entre el arte plástico y la escritura a fin de descubrir las potencialidades ontológicas del montaje.

INTRODUCCIÓN

Conjunto vacío narra una historia fragmentada acerca de una narradora anónima, aludida como “yo (Y)”. Como punto de partida se ofrece la fecha 1995. Al inicio, la protagonista tenía catorce años y su hermano diecisiete, referencia que apunta al exilio masivo causado por la última dictadura militar argentina, entre 1976 y 1983. Está emplazada mayormente en una casa de la Ciudad de México bautizada “búnker”, aunque figuran escenas universitarias, sucesos en casa de la abuela materna, bonaerense, y en torno a “El Faro de San Juan de Salvamento”, conocido también como el “faro del fin del mundo” gracias a la novela de Julio Verne. En breve, cuenta en desorden cronológico, por medio de diagramas de Venn y lenguajes inventados, rupturas amorosas, el exilio de los padres argentinos de (Y), su divorcio, y la súbita desaparición de la madre (M).

Recíproca a la desaparición materna, se forja una cadena de ilaciones. (Y) acepta un empleo temporal que consta de catalogar el archivo de una tal Marisa Chubut¹(M#)—escritora apócrifa, exiliada, y nombrada como una provincia de la Patagonia, que deriva del vocablo “chupat”, de la lengua tewsiin, y significa “transparente”. Paradójicamente, se insertan observaciones telescópicas estelares veladas a causa del clima, y una serie de idilios turbios con un estudiante de intercambio, Jürgen (J), con un artista visual/escritor frustrado, Tordo (T), y con Alonso (A), hijo de Chubut, generando con ellos “una colección de principios” (Gerber Bicecci, 2017, p. 9). Agregado a lo anterior, se escribe al revés, por ejemplo, “rangmeboo” (boomerang) (Gerber Bicecci, 2017, p. 12), y se practican investigaciones confusas, como calcular la edad de un árbol basándose en los anillos expuestos en un triplay. Cada una de estas situaciones marca un ansia signica. No en vano, al leer las cartas de Chubut, se especula que “el mensaje es un espejismo” (Gerber Bicecci, 2017, p. 137). La construcción de sentido, o la falta de este, es arquetípica.

Según Constanza Tanner, en *Los hablantes* (2014) Gerber Bicecci anticipa el procedimiento que luego usará en *Conjunto vacío*, consistente en presentar imágenes que reinterpretan la teoría de conjuntos, también conocido como diagramas de Venn, y “acompañarlas de una o dos líneas de texto, siempre con el foco puesto sobre los distintos niveles de comprensión que pueden —o no— alcanzarse en los vínculos interpersonales y, en especial, en la comunicación” (2017, p. 71). La teoría de conjuntos, con su capacidad para definir relaciones entre elementos diversos y explorar estructuras complejas, ofrece un terreno fértil para infundir escritura. *Conjunto vacío* echa mano de esta noción para desarrollar personajes y trama. La idea de conjuntos disjuntos se traduce en personajes opuestos o conflictivos, como (Y) y Tordo (T), mientras que la intersección entre conjuntos inspira también al sondeo de temas convergentes como la ruptura amorosa, la desaparición, los avistamientos telescópicos coartados por cielos plomizos, la dictadura, y la puesta en orden de un archivo epistolar. A la sazón, la teoría de conjuntos proporciona el marco conceptual para abordar estructura y organización, desde la disposición de escenas hasta la manipulación de elementos simbólicos en torno a la idea de pertenencia.

Óptica sanguínea, afín a *Conjunto vacío*, aventura un espacio discursivo rayano al arte conceptual. Sus once relatos, en vez de diagramas, adoptan fotografías en aras a evidenciar la fragilidad de la memoria y lo que la narradora denomina *realidad absoluta*. En las historias tituladas “El del viaje al pasado”, “Ficción del paranoico”, “El Interleph”, “Ataque de [teatro] pánico”, “En lo que es ido”/“enloquecido”, “De la libreta romana”, “Distancia focal”, “La dieta de los guardabosques”, “Speaking”, y “Óptica sanguínea”, superpuestas a manera de caja china o biombo, se empotra una ensalada de imágenes: el esqueleto de un carro al borde de la carretera, personas entre los arbustos, un documento oficial falsificado, un mapa de Berlín—impreciso debido al filtro de color diluido de Photoshop—, marcos sin fotografía pero con descripciones de lo que se supone muestran y un texto borroso que invita al lector a ser copartícipe de la miopía.

Bojórquez rastrea la lógica entre sensación, percepción y memoria (tanto corporal como fotográfica). Abre la narración con un dolor de muelas que ocasiona analepsis. Este malestar en el presente se desvanece para dar paso al cuestionamiento del recuerdo de la casa de la infancia. La protagonista asegura “crear sólo en la realidad de lo tangible” (2014, p. 12) ya que el álbum familiar atesorado no coincide con su reminiscencia.

Similarmente, otros textos como “La libreta romana” y “La dieta de los guardabosques” toman la forma de notas o diarios de viaje, con lo que se presupone la lectura de eventos “reales” en tanto que hay fotografías que los avalan, pero mezclados entre cuentos marcados con comentarios editoriales, es imposible no contemplar al conjunto en un espacio liminar, fronterizo. En suma, modela la imposibilidad de representar la realidad objetiva (la “cosa-en-sí” kantiana) y establece un “estado compartido de suspenso” (Garland, 2001, p. 96), un proceso transformativo abierto a nuevas posibilidades de percibir el entorno.

Con lo anterior, se insta a prestar atención al medio visual y a las asociaciones en estado de tránsito. Elsa Brondo propone que en *Óptica sanguínea* “se complejiza la noción de intermedialidad, porque no supone solo la presencia de un medio (la fotografía) en otro (la literatura), sino de una asimilación performática de lo visual y lo narrativo” (2016, p. 7) y añade que “cada historia, narrada en primera persona, con elementos autorreferenciales, constituye una idea puesta en acto” (2016, p. 7). La fotografía, desde su invención, ha sido tanto un medio para capturar la realidad como un arte que desafía nuestra percepción de la misma. A través de la cámara, se selecciona y se enmarca un fragmento, pero esta representación visual siempre está sujeta a la interpretación, mismo fenómeno que ocurre en la lectura. En este sentido, Bojórquez se preguntará sobre las formas de documentar lo real, la autenticidad y la naturaleza subjetiva.

MARCO TEÓRICO

Debo el conocimiento sobre la viable asociación entre *Conjunto vacío* y *Óptica sanguínea* al trabajo académico escrito por Sergio Rodríguez-Blanco, el cual emparenta estas obras en el entendido de que son “piezas” artísticas—no libros ilustrados—, tratándose de “escritoras-artistas o artistas-escritoras” (2019, p. 439), no obstante, su formato impreso y modo de recepción y distribución. Frente a este reparo, mi juicio es diametralmente opuesto por las siguientes razones. El público se limita a ver o contemplar una pieza. Esta es propicia a la museificación y, por ende, a caer en lógicas y retóricas que petrifican sus sentidos históricos y culturales. En cambio, los categorizo libros de ficción en tanto apuestan por una zona indeterminada donde el significado se construye especialmente a base de texto. Veo en ellos ficciones que siguen arcos narrativos, si bien incrustados de imágenes, con narradoras en primera persona, de monólogo interior o protagonista, cuyas tramas intersecan con otras obras literarias a modo de parodia o metaficción.

Basándose en la corriente filosófica del “giro visual”, Rodríguez-Blanco categoriza a *Conjunto vacío* y a *Óptica sanguínea* como “*imagentextos*”, un vocablo que enfatiza su intermedialidad. Va de la mano de lo que el filósofo francés Jacques Rancière designó “frase-imagen”, una estética que produce un desplazamiento entre lo decible y lo visible. Lo antepuesto indica, en palabras de Rodríguez Blanco, una especie de montaje “pero que trasciende la mera unión de una secuencia verbal con una visual” (2019, p. 439). Estoy de acuerdo en que estos conceptos son útiles para enriquecer la experiencia del lector porque la contemporaneidad se encuentra mediatizada y la cultura masmediática ha instaurado un inconsciente óptico. Empero, pienso que faltaría especificar cómo leer ese encuentro de heterogeneidades a través de una dialéctica relacional. Desde mi punto de vista, las imágenes añaden capas adicionales de significado, profundizando la inmersión en el universo ficticio, contrariando o demostrando su contenido.

Para esta investigación me apoyo en el concepto de “postautonomía”, de la crítica literaria, profesora y ensayista, Josefina Ludmer. El prefijo “post-”, como sabemos, usualmente se entiende por lo que ocurre “después de”. Bajo esta consideración, podría asumirse que la literatura ha perdido “autonomía” y plantear la duda: “¿de qué depende ahora?” Sin embargo, Ludmer no utiliza el sufijo en un sentido estrictamente temporal. En sus clases, publicadas bajo el subtítulo *Algunos problemas de la teoría literaria*, había conceptualizado la autonomía de la literatura como un lugar en la sociedad “separado de la vida práctica, separado de los discursos políticos, separado de los discursos científicos, etc.” (2016, p. 104). Por consiguiente, el sufijo “post-” refiere a su aspecto virtual. Habiéndose separado del sentido de *literaturidad*—la esencia que buscaban los formalistas rusos, quienes indicaban que primeramente había que encontrarle a

la literatura una definición propia— es posible apostar por la incertidumbre y construir una estética que sea la afirmación gozosa de una ética. De acuerdo a Ludmer, históricamente, la literatura “había sido estudiada desde la biografía del escritor, desde el panorama de la época, desde la historia, desde la psicología, etc. y no tenía su propio territorio” (2016, p. 90). Un siglo más tarde, la literatura no solo cuenta con su espacio, sino que se des-territorializa en sintonía con los procesos de globalización, y prorrumpe sin pautas estables ni predeterminadas.

Propongo abordar esta investigación desde la óptica de la “Teoría de la recepción”, elucidada por Wolfgang Iser, porque son necesarias estrategias hermenéuticas. Conjeturo que una característica común es que los textos aquí mencionados reconstruyen un horizonte de expectativas donde lo visual relativiza la (re)apropiación, la memoria y el lugar de enunciación. De nuestro interés especial es “La estructura apelativa del texto”, donde se plantea que una de las funciones transcendentales es invocar al lector, y se recupera la idea del historiador ruso Mijaíl Bajtín de que la significación no se produce en el discurso sino en la interacción con el lector y con el contexto.

DIAGRAMAS DE VENN: HISTORIA POLÍTICA Y PRAXIS

El filósofo inglés John Venn, en su ensayo titulado “On the Diagrammatic and Mechanical Representation of Propositions and Reasonings” (1880) traza el procedimiento lógico de manera simple. Se dibujan dos círculos, y se hace incluir, excluir o intersectar uno con otro, de acuerdo a las características denotadas. El resultado es un gráfico formado por círculos superpuestos donde cada círculo representa un concepto o grupo de datos diferente y las secciones superpuestas sus cualidades compartidas. En apariencia novedoso, se han encontrado registros de filósofos medievales que usaban herramientas análogas para entender mejor las matemáticas y la ingeniería.

Los diagramas de Venn son una herramienta multifuncional para la narradora que expone y aprehende la realidad circundante. Si bien tema de particular interés para el razonamiento diagramático, en *Conjunto vacío* aparece con intenciones políticas y narrativas. Es importante señalar que La Junta Militar que derrocó al gobierno constitucional peronista el 24 de marzo de 1976 prohibió la enseñanza de la teoría de conjuntos en razón de que esta actúa vía asociaciones y tiende a hablar de conjuntos formados por elementos indistintos, sin un ordenamiento fijo, lo cual podría dar la impresión de tendencias comunistas. Asimismo, dividir los elementos de un conjunto en clases de equivalencia haría eco en las clases sociales y establecería una crítica al gobierno de facto por medios académicamente oscuros.

La oposición del estado fue coadyuvada por opiniones como la de Julio Garrido en su artículo “Las matemáticas y la realidad”, donde critica a la rama de la matemática moderna de ser agente de innovacionismo, relacionándola a una enseñanza “cada vez más abstracta y separada de lo real” (1972, p. 394), con la posibilidad de desarrollar la creatividad individual libre de toda traba. Para Garrido, lo más grave es que “como las certezas de las matemáticas puras se basan en axiomas convencionales que se pueden cambiar, resulta que todo está sujeto a cambio y revisión, no hay ninguna certeza definitiva” (1972, p. 394). Adelantándose al golpe de estado, Garrido aboga por un sistema rígido y unitario. En *Conjunto vacío*, los diagramas de Venn se manejan con ingenio y libertad, incluso desde lo poético, para describir conceptos como la gestión emocional. En efecto, (Y) tantea a la soledad como “una especie de conjunto vacío que se instala en el cuerpo, en el habla, y nos vuelve ininteligibles. Aparece inesperadamente al mirar hacia atrás” (2017, p. 133). El discurso se nutre de una semántica generativa, reconfigurándose a partir de la subversión de códigos. Trueca el saber matemático en autoproducción identitaria y memoria.

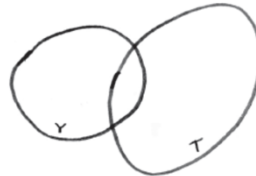
Gerber Bicecci no es la única que ha convertido la prohibición de los diagramas de Venn en una estrategia de producción artística, también Amalia Pica se ha valido de ellos para su proyecto “ $A \cap B \cap C$ ”, del 2013. La originalidad de *Conjunto vacío* radica en que establece un espacio liminar entre las matemáticas y la literatura, por ejemplo, aglutinando jocosamente la clásica frase inicial de cuentos infantiles “Érase una vez”

con “una intersección YT” (2015, p. 27). Más aún, los rompimientos amorosos, el exilio, e incluso hipotéticos universos paralelos se representan a través de diagramas. Entre ellos se construyen redes conceptuales con el objetivo de contener, desglosar y/o reducir lo expuesto. De este modo, los conjuntos no sirven a la inteligencia lógica sino al cuestionamiento de formatos canónicos literarios; la ilustración siguiente emerge avanzada la trama, tras una especie de “Escalera de Penrose”, generando múltiples puntos de partida.

FIGURA 1

Gerber Bicecci, 2017, p. 27

Érase una vez una intersección YT

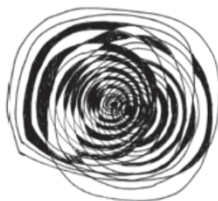


Verónica Gerber Bicecci, 2015, p. 27

Federico Cantoni hipotetiza que el tema principal de *Conjunto vacío* es la ausencia. Cantoni imagina a la desaparición materna—hecho que nunca se explica—como “la ausencia fundamental sobre la que se injertan todas las demás, una especie de trauma primario que abre una herida incurable, un vacío de sentido que la protagonista intenta desesperadamente llenar, sin éxito” (mi traducción) (2019, p. 402). Gracias al uso de símbolos se aproxima a tal vacío de sentido ya que la diagramación exhibe con mayor claridad “las estructuras lógicas de argumentos cuya formulación puede quedar oscura en el lenguaje ordinario” (Copi, 2001, p. 21). En todo caso, la ausencia es polivalente. Se vincula al espacio en blanco, a lo invisible, al intervalo, y al suspenso: “aquí tendría que dejar un espacio en blanco de tres líneas, esa forma se me ocurre que podría tener un momento de tanto suspenso: tres líneas y media en blanco” (Gerber Bicecci, 2017, p. 47). En conjunto, acaece una atmósfera acorde con la desaparición forzada que depuso a miles de argentinos de su entidad, siendo invisibilizados fuera de la ley, al grado de que a día de hoy se disputa el número total de víctimas.

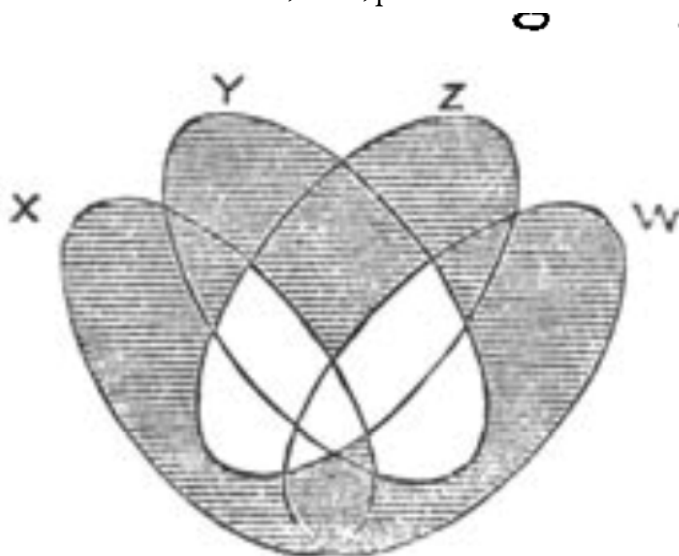
El oxímoron de un conjunto vacío remarca una interacción entre ausencia y presencia que Marianne Hirsch divide en la “posmemoria” o memoria transgeneracional, cuyas historias se caracterizan por ser parciales, haber sido escuchadas a medias, o estar suprimidas puesto que su transmisión está marcada por el trauma (2021, p. 41). Es evidente que la narradora batalla para reconstruir la historia de su madre porque la dictadura fue un gran silenciador que alteró la percepción del tiempo de la población. El miedo constante, la incertidumbre y la pérdida de seres queridos crearon un ambiente en el que el presente se vivía de manera intensa, mientras que el futuro se volvía una amenaza indefinida. Sobre esto, y meditando sobre la concepción del tiempo del físico Stephen Hawking, (Y) declara: “me parece que estoy dentro de una lavadora encendida [...] el futuro, desde aquí, parece la entrada a un remolino” (Gerber Bicecci, 2017, p. 86). Enseguida incrusta una grafía inextricable que muestra variables en desorden, como cuando la abuela con demencia la confunde con su madre: puntos de intersección que subrayan la dislocación cronológica. Centuplicando los diagramas, (Y) sobrepone las memorias de su hermano y abuela con la suya, en un ejercicio que Hirsch denomina “actos de ver”; aglutina una visión familiar percibida como “un compromiso en una forma particular de relación, mutuamente constitutiva” (2021, p. 34), atravesada por la falta, patentizada aquí:

FIGURA 2
Gerber Bicecci, 2017, p. 86



Verónica Gerber Bicecci, 2015, p. 95

FIGURA 3
Venn, 1880, p. 14



Lo excepcional es que *Conjunto vacío* no efectúa los conjuntos como un lenguaje inmutable. En el esquema matemático original, el área oscurecida implica relaciones topológicas de unión, inclusión y disyunción entre dos o más conjuntos. No obstante, en la obra, además de estas consideraciones, lo sombreado representa secretos, silencios o incompletitud. Precisamente, la protagonista reflexiona mediante un lenguaje pictórico sobre su pérdida familiar: “nos costaba [...] creer que los sucesos no tuvieran siempre un lado oscuro, un espacio sombreado que no alcanzábamos a ver, y que, aun estando vacío siempre significaba algo más” (2015, p. 25). Tal uso de lenguaje disimulado responde a la mecánica estatal que convirtió lo clandestino en una herramienta poderosa para la manipulación y el control de la sociedad. Es moneda corriente que la censura ejercida por La Junta obligó a los artistas, escritores y periodistas a recurrir a la sutileza y la ambigüedad en sus obras para transmitir mensajes críticos sin ser detectados. Este lenguaje, aquí cifrado en un “garabato”, entabla una dialéctica con la resistencia cultural y política que permitió anteriormente expresar descontento y resistencia de manera encubierta, utilizando metáforas, símbolos y dobles sentidos que desafiaban la narrativa oficial impuesta por el régimen autoritario.

A modo de conclusión preliminar, podemos decir que Gerber Bicecci propone la creación artística como la transgresión al orden establecido a través de un lenguaje pictórico que problematiza las normas estéticas pre-establecidas. La figura de círculos entrecortados por huecos rige el modo de expresión trabajoso que se maneja a modo de sistema.

Hasta ahora hemos analizado figuras simétricas, debido a que esto ayuda a la percepción visual, pero es posible que los diagramas de Venn se adapten a otras convenciones, siempre y cuando mantengan su forma circular e intersequen "once and once only all the existing subdivisions produced by those which had gone before" [una sola vez todas las subdivisiones existentes producidas por aquellas que había ido antes] (Venn, 1880, p. 8). En lo siguiente mostraremos un ejemplo hecho por el mismo lógico británico, trazado con líneas punteadas para representar con mayor claridad los límites que se solapan. El esquema es parejo a la reunión impetuosa entre (Y) y Alonso (A). Rodríguez Blanco percibe un despojamiento "de la matemática para desplegar precisamente la ternura con la que la protagonista [...] no puede narrar lo que sintió físicamente" (2019, p. 447). Sin embargo, aunque esta escena aparenta revelar intimidad en su punto más álgido, no deja de replantear el esquema matemático, si bien a través de la violación de sus leyes. Visto desde el lenguaje lógico, la narradora presenta la escena de cópula como el cruzamiento de dos o más límites, lo que implicaría la combinación de términos.

FIGURA 4
Gerber Bicecci, 2017, p. 17



nos hicimos bolas

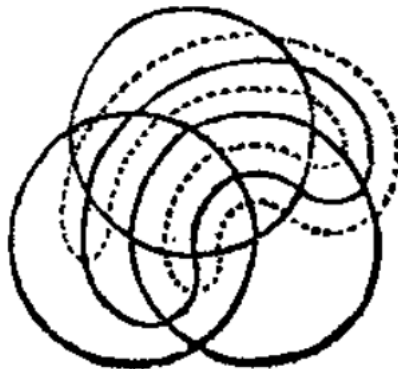
nos caímos del sillón

el suelo estaba muy frío

bTTTTTTTTTTTTTTTTTTTTT

pegué un grito

FIGURA 5
John Venn, 1880, p. 8



A pesar de que *Conjunto vacío* ensaya la estructura del diario íntimo, dista de ser el documento catártico donde el “Yo” se desahoga y busca consuelo. Al contrario, esboza el problema de la historicidad en el horizonte de los crímenes de lesa humanidad, y constituye un mundo de incertidumbre, trastornado. La narradora declara que su afición por los diagramas de Venn se fundamenta en que le permiten “ver el mundo desde arriba” y contemplado así “el mundo revela relaciones y funciones que no son del todo evidentes” (Gerber Bicecci, 2017, p. 84). Revelar la verdad, sin duda, ha sido uno de los objetivos de la población victimizada tras “la guerra contra la subversión”, en especial tomando en cuenta que las Fuerzas Armadas emplearon tácticas para el ocultamiento de la represión ilegal, como los centros clandestinos de detención y los escuadrones de la muerte.

PUNTOS DE CRUCE: ÓPTICA, LÍMITES, GEOGRAFÍA

Más allá de haber trabajado colaborativamente en el proyecto *Roma: 13-24*, un “libro-proyecto” compuesto por doce fotografías halladas en una maleta en un mercado de pulgas y expuestas al sol, como la parte patente de la historia de un viaje en pareja, Bojórquez y Gerber Bicecci comparten intereses y obsesiones, en particular, lo referente al ojo. Marta Canelo Pascua inquiere sobre la temática común que manifiestan estas autoras, junto con Lina Meruane (*Sangre en el ojo*), María Gainza (*El nervio óptico*), y Paz Errázuriz (*Ojos que no ven*), entre otras, y se pregunta: “¿por qué se ha publicado en los últimos años un número tan significativo de textos cuya temática gira alrededor de las enfermedades oculares o deficiencias visuales? ¿Por qué estos títulos están escritos en su amplia mayoría por mujeres?” (2023, p. 39) e hipotetiza que no es una coincidencia sino un síntoma de rebeldía contra el “fallogocentrismo constitutivo de la epistemología moderna y occidental” (2023, p. 24). Siguiendo estudios sobre corporalidad, Canelo Pascua ubica en estas obras un mirar distinto, feminista, con la capacidad de transformar el modo de contar, de cuestionar la visión del cuerpo como territorio, e idear posibles subterfugios, escapatorias.

Análogamente, en *Aquí América Latina: Una especulación*, Ludmer rescata el adjetivo latino “*speculāris*, con el espejo y sus imágenes” (2010, p. 9), recíproco a lo óptico, como un medio conjetural para escribir un mundo entendido como “testimonio, documental, memoria y ficción” (2010, p. 9). Entre cada una de estas representaciones, donde se cruzan el pacto autobiográfico y el pacto novelesco, existe una serie de grados entre lo que ha sido, y lo que se dice de lo que ha sido, por lo cual la figura del testigo es una constante, cuya veracidad

irresoluta será un componente integral de las historias. Al mismo tiempo, para Ludmer, la postautonomía literaria, compuesta por “imágenes y palabras” (2010, p. 11), se caracteriza por ser trabajada como “lente, máquina, pantalla” (2010, p. 12), y por un compromiso con la hibridez. Tanto *Conjunto vacío* como *Óptica sanguínea* hacen un pastiche de metodologías escriturales objetivas y subjetivas orientadas a la transmisión, almacenamiento y reproducción de la información, las formas y códigos.

Jezreel Salazar afirma que los relatos de *Óptica sanguínea* “operan bajo el principio de la interrupción que Walter Benjamin, al analizar el teatro épico de Brecht, proponía como un modo de romper la acción para permitirle al espectador distanciarse de la historia y asumir la ilusión de lo contado”. Es significativo que Bojórquez titule a uno de los relatos “Distancia focal”, porque la distancia es el *leitmotiv* de la obra. Se habla de esta cuestión desde el comienzo, cuando la protagonista adulta de “El del viaje al pasado” evoca la casa de la infancia a partir del presente, y cuando a su mejor amigo “lo enviaron a vivir a otra ciudad, en una época en que esa *distancia* era imposible de sortear” (Bojórquez, 2014, p. 13). Aunque narra la pérdida de una relación afectiva esto parece una excusa para resaltar ciertos elementos de la propia psique y desenfocar otros, establecer un primer plano y un plano general. Así, la función de distancia confluye con la fotografía, otro tema que se indagará a profundidad. Al observar los movimientos de una persona provista de una cámara tenemos “la impresión de un acecho: es el antiquísimo gesto a hurtadillas del cazador paleolítico en la tundra” (Flusser, 1990, p. 33). La distancia determina la conexión íntima, o acechante, con el sujeto observado y permite una sensibilidad aguda para detalles que pueden pasar desapercibidos.

El relato que le da nombre a la colección, “Óptica sanguínea”, no es más que un tratado sobre la distancia. La primera frase lo ostenta: “confundo los ruidos en el clóset de mi vecino como si ocurrieran en mi propio clóset, un desdoblamiento de mi habitación” (Bojórquez, 2014, p. 89), y la anulación del límite se torna recurrente. Hay una crisis de separación con el mundo. Poco después se comenta: “cuando estoy en el teatro no entiendo dónde termina el escenario y donde empiezo yo” (Bojórquez, 2014, p. 92). El filósofo checo-brasileño Vilém Flusser llama a este modo de ver “mágico”, porque la causalidad está dada por la semejanza. Tal porosidad entre lo ajeno y lo propio, el afuera y el adentro, lo público y lo privado, se materializa en la inclusión de las paletas de color rojo. En una página teñida con rojo brillante, se lee “Ciudad de México-04/05/2011 11:13” (Bojórquez, 2014, p. 90) y, a contracara, al pie del tono caoba, “Berlín-16/07/2013 14:48” (Bojórquez, 2014, p. 91). En un mundo de semejanzas y simulacros, CDMX y Berlín colindan, no solo en términos espaciales por la colocación en el libro, sino que vencen temporalidades. A más dos años de distancia, las rúbeas capturas conviven como resultado de que el lector puede abarcarlas en un solo vistazo, y conforman una geografía caprichosa.

Flusser, en *Hacia una filosofía de la fotografía*, nos recuerda que el rojo, en la Edad Media “significaba el peligro de ser devorado por el infierno”, mientras que en la actualidad el mismo color “significa en el semáforo también mágicamente ‘peligro’, pero este está programado de tal forma que apretamos automáticamente el freno, sin poner en juego la conciencia” (1990, p. 62). Resistente a la automatización, Bojórquez cuestiona la intención humana en un mundo dominado por aparatos, robotizado. Demanda extrañamiento; que el lector se detenga a examinar el significado del rojo, en el sentido de que significar conlleva demarcar, poner límites, ya sea entre el tono escarlata y el caoba, entre realidad y ficción, entre México y Alemania.

En este aspecto encuentro el punto de convergencia más transcendental entre las obras de Bojórquez y Gerber. La protagonista de *Conjunto vacío* viaja al faro del fin del mundo con la esperanza de vivenciar el cruce de un límite y estipula: “es en los límites—en las orillas—donde las cosas tienden a desdibujarse” (2017, p. 103). El traslado a Ushuaia importa porque se estima fuera-de-lugar con su apariencia europea en lo más recóndito de América. Lo mismo aplica a los diagramas o reportes atmosféricos en la novela. Por lo demás, Ushuaia es la manifestación axiomática de un interés por los mapas y la representación del límite porque la narradora se percata de que el “faro del fin del mundo” es un fraude dado que existe otro fanal más alejado de acceso exclusivo para el Servicio Nacional de Hidrografía Naval de la Argentina.

En la geografía convergen los temas anteriormente mencionados: la fotografía, la distancia, los límites y la óptica. El hermano de (Y), (H), produce un guion para un documental: “será una voz en off que reflexione sobre la geografía. Quiere describir esos altos contrastes como si fueran ciudades de píxeles e islas de bits” (Gerber Bicecci, 2017, p. 152). Juega con los controles de la cámara hasta diluir la imagen casi por completo. Con relación a esto, Flusser sostiene que “el fotógrafo no juega con su juguete, sino en contra. Se desliza hacia dentro del aparato para sacar a la luz su truco oculto” (1990, p. 27). El hermano lleva al extremo los contrastes de la cámara de forma que la imagen se vuelve granular. Su intención es representar un universo atomizado, demócríteo, dejando claro un desplazamiento de la experiencia tradicional, pues ahora el mundo parece sólo poder ser accesible a través de los medios.

En esta misma línea, Bojórquez manifiesta una singular atracción por la cartografía y la combina con la literatura. Después de todo ambas disciplinas comparten un profundo compromiso con la representación y la interpretación del mundo que nos rodea. Trazar mapas, geográficos o emocionales, orienta al lector o al viajero permitiéndoles comprender la relación entre los diferentes elementos y el significado subyacente. “El Interleph” recupera el proyecto de Ernesto Contemporáneo—copia de Carlos Argentino Daneri quien, a su vez, en “El Aleph”, sugería la figura del poeta Pablo Neruda—titulado *Degradación de los mapas*. Contemporáneo afirma: “Mi trabajo explora la relación entre cartografía y experiencias cotidianas”; en este programa trata de demostrar “que los viajes carecían ya de sentido, dados los avances tecnológicos” (2014, p. 35), un interés paradójico, ya que mantiene una relación con la madre de la protagonista, una azafata reemplazada por sistemas robotizados de surtido de bebidas y botanas. La fotografía y los aparatos inauguran así un proceso infinito de posibilidades y en ese sentido conllevan un verdadero desplazamiento epistemológico. Es concebida una nueva forma de mirada.

“Ficción del paranoico” es, en síntesis, un relato de un testigo que se piensa víctima del asedio. Su paranoia lo induce, irónicamente, a vigilar a quienes cree que lo vigilan. Después de escuchar ruidos fuera de lo común, se dedica en cuerpo y alma, por semanas, al espionaje. Con cuidado de que no lo noten, toma fotografías, notas y entradas en diarios “para registrar sus movimientos [...] Todos se cubren de alguna manera el rostro para permanecer fuera de mi vista” (2014, p. 18). La realidad se entrelaza con la percepción distorsionada del testigo, quien se juzga parte de una conspiración y quien encuentra en la fotografía consuelo al poder probar su declaración, como un fármaco para su entelequia. Aunque recordemos que fármaco, en griego, significaba antídoto, veneno, y droga.

Alexandra Saavedra Galindo opina que “Ficción del paranoico” controvierte las nociones de credibilidad, factibilidad y existencia. En este relato: “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” (2018, p. 249). Podemos adoptar la terminología de Michel de Certeau para describir esta experiencia de dualidad como una “heterología de la representación” (1986, p. 93). Yo añadiría que esa dependencia entre imagen y texto recalca una dualidad conflictiva propia de la posmodernidad, que indica que nada es puro, todo es mestizo, híbrido, esencialmente ambiguo.

Este fenómeno atraviesa la obra toda. Es difícil saber a ciencia cierta dónde termina la quimera, ya sea porque hay personajes que consumen drogas, como la protagonista de “El del viaje al pasado”, quien teme hallar a su abuela muerta durante su alucinación cuando “daba mis primeros pasos con sustancias estimulantes” (Bojórquez, 2014, p. 10), o por la excentricidad del conspiranoico anteriormente mencionado, o por la espectadora en “Ataque de [teatro] pánico”, quien analiza el escenario teatral y su contenido a modo de meta ficción: “aunque la religión sea ficción también lo es el teatro, todos lo sabemos, juguemos a que esto es cierto y hagamos catarsis por un rato” (Bojórquez, 2014, p. 48). Precisamente este relato deconstruye la palabra “*cruci-ficción*” (Bojórquez, 2014, p. 47), plantea a Jesús como personaje, y muestra el titubeo de cómo escribir lo real como contrapunto a lo artificioso. La fotografía irrumpe en el libro porque a esta se le ha otorgado históricamente la capacidad de “testificar”, una fe que se le profesa dada la condición técnica de la imagen.

CONCLUSIONES

Hemos partido de la hipótesis de que estos libros ejecutan un montaje de heterogeneidades que compiten entre sí por la atención del lector. Señalamos las maneras en que se mezclan la (auto)ficción, las imágenes y la memoria histórica en el arte de la dialéctica. La intermedialidad, producto de las múltiples representaciones visuales, es co-presente en la escritura. Por tanto, parece una perogrullada analizar este tipo de textos de enunciación desplazada, propia de la posmodernidad, únicamente a través de texto. Por ello hemos recurrido a una plataforma interdisciplinario, “Scalar” para discutir algunos elementos icónicos incorporados.

Este artículo se ha abocado a mirar las estructuras internas en relación con los hechos circunstanciales o históricos, en especial la última dictadura argentina y los efectos ambivalentes de la tecnología digital en la vida cotidiana del humano moderno. Como ya establecía el marxismo, la función social de la literatura no tiene solo que ver con cómo la infraestructura afecta a las producciones culturales, sino que la obra literaria interviene en el avance ideológico y económico de la sociedad. Los lectores de *Conjunto vacío* y *Óptica sanguínea* son invitados a rellenar los huecos o marcos vacíos con su experiencia; se les permite cooperar y cuestionar límites: lingüísticos, narrativos, espaciotemporales, artísticos, de género, y de poder.

Identificamos temáticas comunes, como la distancia, la óptica y la cartografía, ya que para organizar la información es necesario un aislamiento, distanciarse. Puesto que el mundo se presenta ajeno, es necesario realizar una aprehensión sucesiva de las partes, una síntesis de las sensaciones recibidas.

Por último, estas concluimos que Bojórquez y Bicecci inoculan una pregunta común. Si se refleja la realidad tal cual, ¿entonces cuál es el punto de la obra literaria? La obra se actualiza en el proceso de reflexión. La obra no puede ser un espejo absoluto de la realidad—porque, como han demostrado las autoras, es absurdo—. Igualmente, si la obra es algo que no requiere la interacción del lector, no correspondería con la contemporaneidad, profusa en avatares.

REFERENCIAS

- Bojórquez, D. (2014). *Óptica sanguínea*. México: Tumbona ediciones.
- Brondo, E. (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. <https://doi.org/10.24029/lejana.2016.9.110>
- Canelo Pascua, M. (2023). *Las casi ciegas: Poéticas del ojo en la literatura hispánica escrita por mujeres (2010-2021)* (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca. <https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/153194/Pascua%20Canelo%2C%20Marta%20%28v.r.%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Cantoni, F. (2019). Verónica Gerber Bicecci, *Conjunto vacío*. [Revisión del libro *Conjunto vacío* por Verónica Gerber Bicecci]. *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, 21, 401-412. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6979623>
- Certeau de, M. (1986). *Heterologies. Discourse on the Other. Heterologías: Discurso sobre el Otro*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Copi, I. (2001). *Lo#gica simbo#lica*. México: Compan#i#a Editorial Continental.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Editorial Trillas.
- García Abreu, A. (14 de septiembre del 2015). *Una máquina de desaparición. Entrevista con Verónica Gerber Bicecci*. Nexos. <https://cultura.nexos.com.mx/una-maquina-de-desaparicion-entrevista-con-veronica-gerber-bicecci/>
- Garrido, J. (1972). Las matemáticas y la realidad: consideraciones sobre la "Matemática moderna" y la reforma de la enseñanza. *Speiro*, 104(11), 391-418. <https://www.fundacionspeiro.org/verbo/1972/V-104-P-391-418.pdf>

- Garland, M. (2001). The Jungle de Calais: Entre liminalidad, espacio fronterizo y lugar de posibilidades. *Post(s)*, 7, 68-97. [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v7i1.2399](https://doi.org/10.18272/post(s).v7i1.2399)
- Gerber Bicecci, V. (2017). *Conjunto vacío*. La Rioja, España: Pepitas de calabaza.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina: Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ludmer, J. (2016). *Clases 1985: Algunos problemas de la teoría literaria*. Ciudad de México: Titivillus.
- Tanner, C. (2019). La escritura más allá de las palabras: sobre la obra híbrida de Verónica Gerber. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 18, 66-92. <https://doi.org/10.32112/2174.2464.2019.326>
- Rodríguez-Blanco, S. (2019). La atadura entre imagentexto y autoficción. Mecanismos de lo irrepresentable en los libros *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber y *Óptica sanguínea*, de Daniela Bojórquez. *CONFLUENZE*, 11(2), 438-468. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/10284>
- Salazar, Jeezreel. (1 de abril del 2021). Política de la materialidad: *Óptica sanguínea* de Daniela Bojórquez. SENALC. <https://www.senalc.com/2021/04/01/politica-de-la-materialidad-optica-sanguinea-de-daniela-bojorquez/>
- Saavedra Galindo, A. (2018). Extravíos de la mirada y los límites de la narrativa en óptica sanguínea. *1616: anuario de Literatura comparada*, 8, 241-258. <https://doi.org/10.14201>

NOTAS

- 1 Según pueblos originarios también puede significar “tortuoso, corcovado”, en referencia al río homónimo.— Domínguez, Verónica. “Capítulo 15. Toponimia indígena de la Patagonia”. *Documentos inéditos en lenguas fuegopatagónicas* (1880-1950).