



Cecilia Santillán Barrera

Instituto de Educación Media Superior de la Ciudad de México
cecilia.santillann@gmail.com

Entre el terreno firme y la bóveda celeste: un mapeo de “El Interleph” de Daniela Bojórquez

Between the Firm Ground and the Celestial Vault: a Mapping of “El Interleph” by Daniela Bojórquez

Resumen

La literatura contemporánea a veces presenta manifestaciones de difícil análisis e interpretación, pues la intermedialidad la enriquece, pero también la complejiza. En el presente artículo se vierte una propuesta de acercamiento que parte de la atención en la espacialidad, desde una metodología que denomino *mapeo narrativo*, pues considero que una obra puede leerse como mapa y viceversa. La obra de Daniela Bojórquez es un excelente ejemplo de creación de espacialidad que, además, se apoya de la imagen (o fotografía) para crear una narrativa del espacio muy particular.

Palabras claves

Intermedialidad; imagen; espacialidad; mapeo; narrativa.

Abstract

Contemporary literature sometimes presents manifestations that are difficult to analyze and interpret, since intermediality enriches it, but also makes it more complex. In this article an approach proposal is poured that starts from the attention in the spatiality, from a methodology that I call narrative mapping, since I consider that a work can be read as a map and vice versa. The work of Daniela Bojórquez is an excellent example of the creation of spatiality that, in addition, is supported by the image (or photography) to create a very particular narrative of space.

Keywords

Intermediality; image; spatiality; mapping; narrative

Dicen los que saben, que hoy en día la Literatura ha seguido sus caminos más allá del texto, es el caso de Daniela Bojórquez Vertiz (1980), escritora y artista visual originaria de la Ciudad de México, quien además de hacer exposiciones fotográficas ha publicado tres obras literarias: *Las lágrimas de Newton* (2005), *Modelo vivo* (2010) y *Óptica Sanguínea* (2015). En este trabajo se revisa el caso de “El Interleph”, incluido en el último libro. El título, minuciosamente elegido para el conjunto de cuentos, es ya un preámbulo sobre la importancia que la imagen tiene en la obra, pues el libro está compuesto por fotografías (más otro tipo de intervenciones) que mantienen una relación de dependencia con el texto o viceversa, lo cual puede catalogarse dentro de la literatura expandida o intermedial.¹ Sin embargo, éstas no son más que algunas aristas tocadas en el presente artículo, que tiene como eje principal el estudio de la construcción espacial en el relato señalado.

En la década de los ochenta del siglo pasado, el llamado “giro espacial” en las artes y las humanidades colocó al espacio como una de las categorías dominantes, lo que propició una convergencia con la geografía humana. Desde entonces, el espacio ha dejado de considerarse un elemento puramente narratológico que sirve de fondo a la acción o cuya naturaleza sólo tiene sentido durante la fase descriptiva del mundo representado en la obra.

Definir “espacio-espacialidad” no es tarea sencilla, por esa razón, el asunto no se aborda a profundidad en este artículo, sino que sólo partiré de algunas

¹ A pesar de ser conceptos distintos, tienen convergencia. En primer lugar, es preciso clarificar lo que se entiende por “medio” y éste no puede definirse sin “mensaje”, por lo que un “medio” viene a ser aquello donde se pone o transmite un “mensaje”, para explicarlo en términos muy sencillos. Por otra parte, Alberto Giordano menciona que “la idea de “expansión” alude a “una apertura y [un] desplazamiento hacia otros lenguajes –más allá del verbal– y otros medios y soportes –más allá del libro–”, mientras que Aktories señala que “las prácticas “intermediales” se refieren a un fenómeno que proviene del ojo de quien analiza y no necesariamente de quien crea; al ser la intermedialidad un enfoque académico” (II) que centra su atención en la convivencia de medios y lenguajes correspondientes al cine, el teatro, la pintura, etc. Si el lector quisiera profundizar en el tema, se recomienda también revisar el artículo de Irina Rajewsky que aparece en la bibliografía.

reflexiones de Luis E. Montañez que servirán de referencias teóricas para acercarnos a dicho concepto y evitar confusiones.

Desde la geografía, el espacio se entiende como una construcción social y, por tanto, es consecuencia de una multiplicidad de lógicas. Como construcción se expresa en espacialidades, por esta razón es común el intercambio de ambos términos (espacio y espacialidad), pues son en realidad un todo indisoluble; de esta forma, mientras que el espacio es una “consecuencia”, la espacialidad es la “expresión” de la misma (60). Una glosa fundamental que Montañez hace de Edward W. Soja es la siguiente: “Como producto social, la espacialidad es simultáneamente el medio y el resultado, presuposición y forma, de las acciones y relaciones sociales” (61).

Ahora bien, para el terreno que me compete, que es el de la literatura, la espacialidad se suele construir desde las palabras, concretamente a partir de la descripción, aunque ya no exclusivamente; la combinación de medios ofrece otras posibilidades. Mientras tanto, la espacialidad puede tener un referente real e incorporar ciudades, por ejemplo, o ser completamente ficcional creando “escenarios”; pero también estar a caballo entre ambos recursos.

Por otra parte, W. J. T. Mitchell encontró que la “forma espacial” opera en tres niveles: el primero corresponde al texto físico y sus cualidades como artefacto impreso; el segundo, al espacio construido en la diégesis; el tercero es susceptible de ser “mapeado” cada vez que tenemos la impresión de haber descubierto un mapa o boceto de nuestro desplazamiento temporal a través del texto (101-103).

A partir de dicha idea, considero que la espacialidad en la literatura es susceptible de ser revisada desde lo que llamo *mapeo narrativo*, que consiste inicialmente en identificar la construcción espacial y seguir una ruta de análisis a través de ella; dicho acercamiento suele darse con apoyo de otras teorías (espaciales o no) que se adapten a la obra en cuestión. Estas premisas se refuerzan, igualmente, de la lectura del geógrafo J. B. Harley, quien propone una metáfora interpretativa distinta para los mapas:



Serán discutid[o]s como un texto más que una imagen... Los mapas son textos en el mismo sentido en que lo son otros sistemas de signos no verbales como los cuadros, las impresiones, el teatro, el cine, la televisión y la música. Los mapas también comparten muchos intereses comunes con el estudio del libro al exhibir su función textual en el mundo y ser “sujetos de control bibliográfico, interpretación y análisis histórico”. (62)

En este sentido, propongo una inversión para el análisis del texto y revisar la espacialidad como un mapa que se interpreta también como texto, en él, cómo he apuntado antes, se puede seguir una ruta de análisis espacial, pero que eventualmente nos desvía hacia otros puntos, como se verá en adelante. En relación con esto, el mismo Mitchell también menciona que: “una obra describe cualquier cosa en relación con otra, proporciona un «orden de lo coexistente», sea que esto último comprenda personajes, objetos, imágenes, sensaciones o emociones” (102).

Por último, según apunta Humberto Ortega Villaseñor, las nuevas formas de “representación” reclaman el surgimiento de nuevas aproximaciones teóricas y metodológicas (227), de ahí la necesidad de formular y puntualizar las perspectivas desde las cuales se analizará este relato de Bojórquez; pues va más allá de la manera como tradicionalmente una obra literaria construye su espacialidad, pero no sólo eso, sino que, en este texto pretendo demostrar que la atención en los espacios nos acerca a aspectos más profundos de la obra y no sólo a los escenarios en los que se desarrollan los relatos.

Primeras coordenadas

En inicio, considero que la referencia a “El Aleph” de Borges, es fundamental. El argentino es, nos guste o no, un gigante de la literatura, estudiado, homenajeado y criticado a profundidad. Quizá uno de los primeros pastiches de “El Aleph” es la novela *Help a él* (1985) de Rodolfo Fogwill, quien según Rodrigo



Montenegro: “no se limita a una simple parodia... sino que forma parte de una estrategia deliberada de su política literaria; esto es, profanar a Borges y a quienes se inscriben como herederos de su legado” (134).

Muy cercano a la polémica entre María Kodama y Pablo Katchadjian (2011-2017), tras la publicación de la obra experimental *El Aleph engordado* (2009),² otro pastiche borgiano, aparece en 2015 “El Interleph”, que más allá de tomar a Borges como pretexto para iniciar el cuento, según Alexandra Saavedra Galindo: “la escritora mexicana propone una actualización de la trama Borgiana en la que cada personaje cuenta con su equivalente ... [además] propone un procedimiento con el que centra la atención del lector en la construcción de imágenes” (251), de manera personal, pienso que el relato también funciona como un dispositivo que permite traslapar dos espacios y dos tiempos: la Argentina de Borges y lo que parece ser la Ciudad de México en Daniela Bojórquez, en ambos textos no existe exactitud con respecto de los lugares donde se desarrollan las historias,³ pero es claro que son ciudades en proceso de transformación y, en este sentido, el texto va aún más allá de la imagen creada:

[...] noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. (Borges 617)

² A este respecto, podríamos considerar el texto de Bojórquez como un homenaje-pastiche al cuento de Borges lo cual, a su vez, constituye una aportación al debate abierto con la publicación de *El Aleph engordado*, pues éste retoma y amplía la obra original, generando un resultado completamente distinto. Para seguir esta discusión, el lector puede revisar otro artículo de A. Saavedra Galindo: “Retóricas de la intervención literaria: *El Aleph Engordado* de Pablo Katchadjian.”

³ Pese a que el cuento de Borges hace alusión a calles y lugares de Buenos Aires, según la edición crítica de Julio Ortega y Elena del Río Parra: “el mapa de la ciudad en el cuento no corresponde siempre a la realidad.” (73).

Después de una mañana de trámites impersonales y multiplicidad de anuncios LED que ahora están grabados en mi inconsciente, quise refugiarme en la plaza con fuente y bancas que mamá y yo solíamos disfrutar. Estaba cerrada por una serie de bardas que cubren la obra de expansión de una tienda departamental. Comprendí que esta ciudad se aleja de mamá, que el cambio en la plaza es el primero de una lista por escribirse. (Bojórquez 25)

La similitud en la redacción es sin duda una referencia intertextual, pero al mismo tiempo, da la impresión de que se trata de una historia común desarrollada en espacios y tiempos distintos, muy al estilo borgiano, pero no sólo eso, sino que inicia una nueva reflexión sobre el cambio en el plano espacial e incluso epocal. Da la sensación de que Bojórquez actualiza las observaciones hechas por el autor argentino sobre la modernidad: Carlos Argentino alude al nacionalismo y al progreso; pero la mexicana, lleva hacia otro extremo el planteamiento mediante del nombre de Ernesto Contemporáneo:

Carlos Argentino ... emprendió, al cabo de unas copas, una vindicación del hombre moderno.

-Lo evocó ... en la torre albarrana de una ciudad, provisto de teléfonos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de horarios, de prontuarios, de boletines.

Observó que para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil; nuestro siglo xx había transformado la fábula de Mahoma y de la montaña; las montañas, ahora, convergían sobre el moderno Mahoma. (618)

Este fragmento de Borges es un ejercicio ensayístico inserto en un cuento, cosa nada extraña en el estilo del autor, sin embargo, esta tesis es precisamente de la que parte Daniela Bojórquez para la elaboración de su propio texto, no sólo por la alusión al internet y a la tecnología que permitió a Pilar de la Fuente mantenerse

presente (a pesar de sus constantes viajes), sino por algo más evidente: Ernesto Contemporáneo utiliza la misma premisa de Carlos Argentino para desarrollar su obra:

Otra de las ironías de este relato (ninguna historia está exenta de ellas) es que cuando Ernesto Contemporáneo conoció a Pilar de la Fuente hacía una serie con la que se empeñaba en demostrar que los viajes carecían ya de sentido, dados los avances tecnológicos. Trabajaba en la obra de su carrera: *Degradación de los mapas*, una obra “tan redonda como contundente”, declaraba. (35)

Como bien apunta Bojórquez, parece una ironía que mientras un artista declara la inutilidad de los viajes, su pareja es una azafata que difícilmente pone pie en tierra, sin embargo, la tesis borgiana tampoco es del todo absurda, puesto que la tecnología fue lo que mantuvo vivo el vínculo entre Pilar, Ernesto y el narrador. Entonces, más que hablar del viaje como algo obsoleto, quizá Ernesto tendría que haberse planteado la idea de una opción más: la creación de un “paréntesis” en el espacio-tiempo, es decir, una zona indeterminada de difícil clasificación. El traslado de personas no dejó y, probablemente, no dejará de existir, pero la tecnología abrió una nueva brecha que muchas veces no es fácil concebir, al menos mentalmente; más adelante el texto de Bojórquez dice:

(Doblemente irónico, también, su apellido en un tiempo en que lo contemporáneo no equivalía a otro ismo del arte, sino a penas a la condición de lo presente. Podría decir que el trabajo de Ernesto, visto desde ahora, se inserta más bien en el arte moderno, pero eso yo no lo comprendía entonces). (35)

Aquí la autora, igualmente en un estilo ensayístico, inserta un nuevo elemento en la discusión abierta por Borges en “El Aleph”: la cuestión del arte

contemporáneo. No es muy claro el tiempo en el cual se desarrolla la historia de “El Interleph”, se menciona que Contemporáneo trabajaba en esta obra durante los años 80, por lo que es posible deducir que Ernesto contemporáneo es un artista moderno que empezaba a convivir con el arte contemporáneo,⁴ donde la representación pictórica que él llevaba a cabo, probablemente ya no era la última tendencia. Más adelante dice, al hablar del manifiesto de Ernesto:

Mi trabajo explora la relación entre la 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. Quedan en el espectador nuevas preguntas sobre lo indefinido de nuestra condición, más allá de la geografía de los mapas ... Abundaba Ernesto en la idea de trabajar como una especie de cartógrafo que trasladara al medio pictórico una representación del espacio inexplorado entre la distancia real y la figuración de esa distancia en una superficie bidimensional. (Bojórquez 36)

La “pureza” del medio empleado por Contemporáneo, así como la necesidad de hacer “una obra redonda” son las claves que ayudan a ubicar el trabajo de este artista como moderno, al menos en aquel momento específico, pues años más tarde, luego de la muerte de Pilar de la Fuente, su obra dió un giro importante: ya no realizaba óleos, el narrador incluso menciona que los cuadros están regados por el estudio, casi a la manera “Del rigor de la ciencia” de Borges, donde la

⁴ De manera general, entiendo por arte contemporáneo el planteamiento de J. Rebentisch: aquel que, más allá de la evolución histórica, presenta contornos poco definidos y se apropia de movimientos del pasado de una manera que “nivela toda conciencia histórica” (37). Por otra parte, la autora menciona que (para ese tiempo) “contemporáneo” no correspondía a ningún “ismo” del arte, sino únicamente al tiempo presente; pero no existe consenso con respecto del inicio del arte contemporáneo; algunos autores lo marcan cerca de 1945, otros en 1965 e incluso en 1989 (Rebentisch 15). Tal vez por esa razón para el personaje de Ernesto Contemporáneo no fuera inusual ser un artista plenamente moderno, pero además, al menos en México, hasta hoy día conviven perfectamente arte moderno y arte contemporáneo, lo cual incluso ha dado lugar a discusiones bizantinas sobre lo que es arte y lo que no, pues se toma todavía como referencia el arte moderno.

representación puntual de un mapa, termina olvidada por la mayoría de la gente, pisada y habitada por sólo por mendigos y animales.

El artista ahora ha impreso un mapa donde insertará esculturas con las que marcará lugares específicos; esto indica que la evolución de su trabajo ha llegado a la combinación de medios, lo cual es ya una manifestación de arte contemporáneo,⁵ pero no sólo eso, también implica una manera muy diferente de abordar la espacialidad, es decir, en el texto de Bojórquez hay dos modos ficcionales desde los cuales se construyen los espacios, al menos para el caso de la obra de Ernesto Contemporáneo: una ficción espacial dentro de la ficción. La primera viene desde el arte moderno y otra desde el arte contemporáneo. Por lo tanto, esta narrativa resulta sumamente poderosa, en tanto encontramos dos maneras distintas de expresar el espacio de acuerdo con épocas distintas, pero también porque podría considerarse una metaficción espacial.

El mapa no es el Territorio

Es un incidente común encontrarse con esta sentencia de Alfred Korszybski: “El mapa no es el territorio”, que nos habla de la imprecisión cartográfica pese a su afán de cálculo científico. Eratóstenes, el tercer bibliotecario de Alejandría realizó el primer tratado geográfico; él veía la Tierra como una esfera en el centro del universo, los astros giraban a su alrededor, el mundo habitado ocupaba alrededor de un tercio del hemisferio norte y los océanos estaban interconectados; podemos concluir entonces que Eratóstenes tenía una idea del mundo completamente acorde a las concepciones contemporáneas de su época (Garfield 30-32), tanto como Borges y Bojórquez. Con esto quiero decir que la “representación” espacial comprende también otros aspectos, como la visión de mundo de un momento

⁵ Rebutish menciona que, después de los años sesenta, es cada vez más común la puesta en escena de objetos cotidianos o ideas, “el arte salta fuera del sistema de las artes ... se sirve de tecnologías utilizadas en ámbitos extra artísticos y confecciona objetos híbridos e intermediales ...” (37).

histórico, de una cultura particular e incluso de una perspectiva personal; de ahí que yo entienda las descripciones espaciales como una narrativa, susceptible de interpretación y “mapeable” en un texto literario, pues traza un desplazamiento en el texto y en los lugares que describe, además de que es posible ir marcando ciertos hitos,⁶ como en los mapas.⁷

En este sentido, los mapas de “El Interleph” constituyen una huella de la evolución artística de Ernesto Contemporáneo; la segunda versión de los mapas me parece más interesante, pues es un pilar en la estética del cuento y un tema medular. Dice la autora:

[...] había decidido trabajar desde lo íntimo y lo privado con una propuesta autobiográfica: los fragmentos de piedra que yo veía serían ensamblados para formar su historia con Pilar de manera tridimensional. Ernesto había mandado imprimir en formato grande un mapa de aquí, y en esa impresión marcaba los sitios que habían sido o que aún eran significativos para él, ya por la frecuencia de sus visitas o por la insistencia de esos sitios de su propia memoria. Estaban marcados la cafetería donde mamá y él saboreaban un capuchino de menta; cierto parque más bien anodino que contenía el recuerdo de una de esas primeras tardes donde salían ambos a pasear acompañados de la cámara y de mí; la explanada donde se reunían los compañeros en la temporada de huelga de la aerolínea. Esos puntos deberían eventualmente devenir en la escultura cuyas piezas al unirse formarían la figura de los recuerdos de mi madre.

Amarillo: Intimidad de un “yo”

Azul: Formas y materiales

Morado: Indicios de ausencia constante o las causas de por qué Pilar estaba en tierra en ese momento.

⁶ Uso este término (*Landmark* en el original) en el sentido que le da Kevin Lynch, de elementos físicos que funcionan en un mapa como puntos de referencia (46).

⁷ En lo sucesivo, se usa un resaltado en colores para señalar los hitos que dan una pauta de lectura y redondean la construcción espacial.

Verde: Lugares

En este mapa Bojórquez está creando el boceto de una obra de arte contemporáneo: el medio impreso escapa ya de la pintura, las piedras son un elemento intermedial pero además, todos los puntos deben unirse para formar algo que en sí mismo no tiene forma: la memoria. La frase “El mapa no es el territorio” tiene que ver sobre todo con la imposibilidad de representar el territorio de manera exacta, siempre se ponen en el mapa elementos específicos que obedecen a fines igualmente concretos; visto desde otro ángulo, esto no parece importante, salvo para el cartógrafo; hacer un mapa de recuerdos tiene que ver con el espacio, pero también con el tiempo e incluso con el autor. Dice Daniel G. Andújar:

En un mapa tan importante puede ser lo representado, como lo que no sale..., lo desusado y lo extraordinario. La historia de la cartografía abarca desde los primeros trazos de arena o nieve, hasta las modernas técnicas de interpretación. (1)

En este apartado podemos llevar la frase de Korzybski más allá de sí misma: El mapa no es el territorio; no solamente. Pues hay lugares cargados de significación. Los sitios que se marcan en los mapas son puntos de referencia conocidos por una mayoría para poder ubicarse en el espacio, mientras que en un mapa de recuerdos, son hitos para no perder la memoria subjetiva.

Es notorio también que lo que se mapea junto a la memoria es la ausencia, o más concretamente, lo inaprensible de Pilar de la Fuente, pues dice el narrador de ella: “Mi madre vivió suspendida en algún lugar entre el terreno firme y la bóveda celeste” (33) Los recuerdos que tiene Ernesto Contemporáneo fueron los del inicio de su relación y los de la huelga de la aerolínea, es decir, momentos específicos de la vida de Pilar en los que logró pisar el suelo; también dice Bojórquez: “Durante sus estancias en tierra la invadía un velo de nostalgia que hacía prácticamente imposible establecer comunicación con ella, especialmente en asuntos cotidianos



que, dada mi niñez, ganaban profundidad y dimensión” (33). Por eso, la obra de Ernesto Contemporáneo son mapas que buscan asir a Pilar de la Fuente, guardar su memoria en un territorio específico, en una época concreta, porque el mapa no solamente es el territorio.

Mapa del duelo

Así como Ernesto Contemporáneo elabora su mapa del recuerdo, el narrador hace lo propio con respecto de su madre e inicia a partir de la ausencia, esto es algo que también advierte Saavedra cuando menciona que en el relato hay “una ausencia conflictiva y contradictoria” (252), por ejemplo:

... quise refugiarme en la plaza con fuente y bancas que mamá y yo solíamos disfrutar. Estaba cerrada... Comprendí que esta ciudad se aleja de mamá, que el cambio en la plaza es el primero de una lista por escribirse. (Bojórquez 25)

Verde: Lugares

Naranja: Obstáculos para la memoria

Evidentemente este fragmento evoca un punto de referencia, la plaza, pero ese lugar al que recurre para evocar a Pilar, no sólo es impreciso: “la plaza con fuente y bancas”, sino que además se está transformando: pronto dejará de ser el sitio de su recuerdo, de modo que otra vez, su madre se le escapa. Más adelante dice:

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.

Morado: Esfuerzos por recordar

Magenta: Imágenes fijas

Es curioso que el narrador afirme que no recuerda escenarios exactos, sino sólo las fotografías, pues generalmente una fotografía detona el recuerdo de un momento o lugar, aquí esto está invertido y, tal vez por esa razón, se hace manifiesto en el *slideshow*, donde sólo tenemos la imagen del marco y pie de foto. Según Roberto Cruz Arzabal:

el recuerdo de Pilar no existe como un recuerdo “puramente” cognitivo, sino como producto de relaciones entre los medios verbal y visual [... y] que recordamos las cosas no como efecto de su existencia o de nuestra interacción con ellas, sino porque hubo un medio que permitió el registro de esas cosas. (350)

Estoy de acuerdo en que el recuerdo no es “puramente” cognitivo y es producto de los medios que le permitieron aprehender algo de la madre del personaje, pero también pienso que la ausencia es un elemento mucho más fuerte en la historia, en otra parte del texto dice:

En los años de mi **infancia** la idea de **futuro** equivalía a **tierra, suelo**. Pilar se quedaría para siempre en **casa** y quizá, al tenerla más cerca, Ernesto se aburriría y entonces yo podría librarme, por ejemplo, del paseo sobre sus hombros, que me llevaban al cine **en busca** de la **estima** de mamá... A mamá el **tiempo** le desgastó lo más amado de su empleo: la **interacción humana**. (34)

Rosa: Plano temporal

Mostaza: Lugares del deseo

La fantasía del narrador con respecto de que su madre se quede, refuerza la idea de que elabora su propio mapa del duelo, de la pérdida definitiva de su madre, a quién de cualquier forma siempre tuvo atrapada en un *no lugar*: “Entre el terreno firme y la bóveda celeste” (Bojórquez 33) y en uno más “concreto”, el internet. Recordemos que Marc Augé definió el *no lugar* como: “un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad, ni como relacional, ni histórico” (83). Y luego agregaría que: “un no lugar existe igual que un lugar: no existe bajo una forma pura; allí los lugares se recomponen, las relaciones se reconstituyen” (84).

Según nos cuenta el narrador, con la obra *Degradación de los mapas* Ernesto Contemporáneo trataba de acercarse a la madre del personaje y convencerse así mismo de que no existían las distancias, mientras él pensaba: “Lo que Ernesto necesitaba entonces, pensé después, era tener todo al mismo tiempo, un sistema de vértices compartidos y que careciera de centro: Internet” (36). La red, en este caso, aparece en el texto de Bojórquez como un símil del aleph, en el que “todo” está ahí.

Y ésta puede ser la razón por la que el narrador, después de visitar por última vez al artista, experimenta cierta incomodidad y dice: “Salí del estudio aquella tarde con la sensación de que un filtro fotográfico gris-ocre se interponía entre la realidad y mi paisaje” (39). Esto hace pensar que el internet tiene la capacidad de dejarnos ver “todo”, pero siempre a través de un filtro, como en una fotografía en la que no podemos estar, o volver a estar.

Cuando el narrador regresa a la “plaza con fuente y bancas”, toma su teléfono celular y busca en el navegador a su madre, sin embargo, los resultados muestran una diversidad de cosas, algunas no tienen nada que ver con su madre. Y es eso justamente lo que hacen los algoritmos, arrojar todo lo que se asocie a una etiqueta. Por eso la tecnología sigue siendo “imperfecta”, por eso “El Interleph” no puede reemplazar los viajes, mucho menos la presencia. Aquí una muestra del caos en las búsquedas:

CATEDRAL TOMADA: Revista de crítica literaria latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism
 Entre el terreno firme y la bóveda celeste: un mapeo de “El Interleph” de Daniela Bojórquez

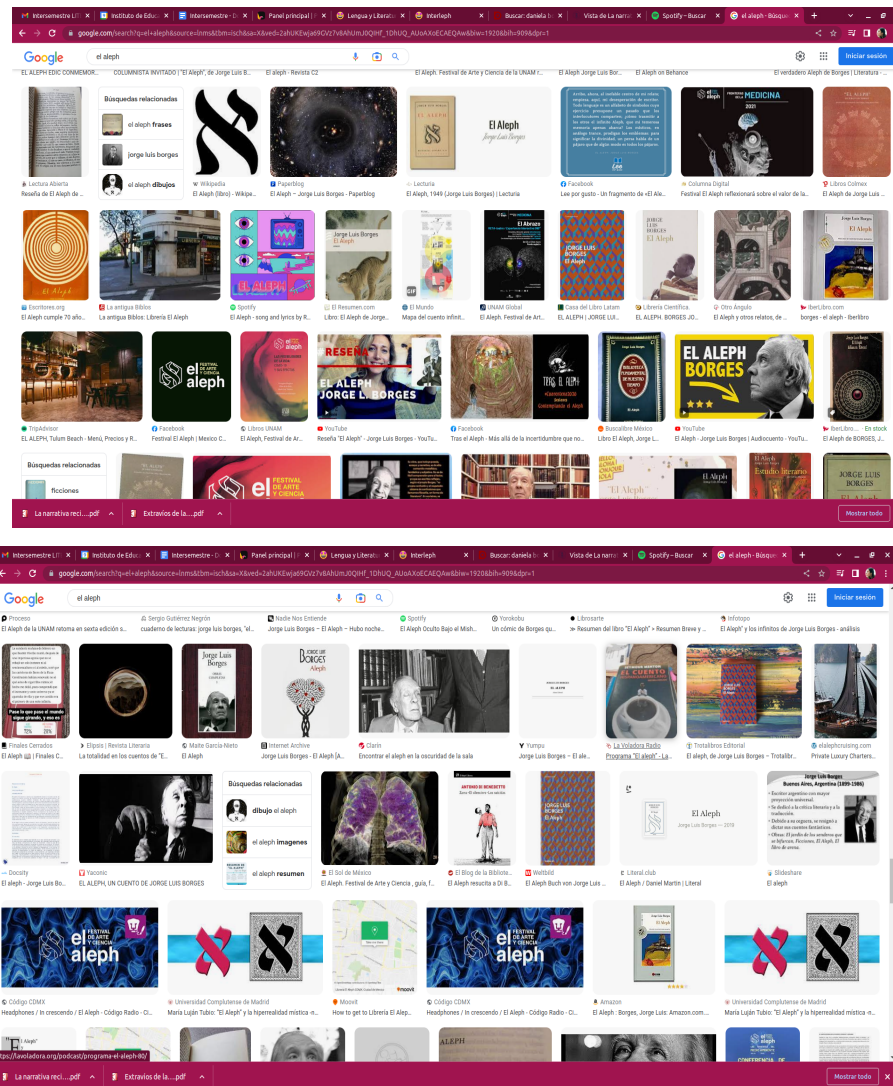


Fig.1. Búsqueda en Google “El Aleph”, mayo 2023.

En el ejercicio anterior decidí buscar “El Aleph”, porque es la primera referencia que suscita el texto de Bojórquez, los resultados me mostraron fotos del autor, portadas de libros, la letra hebrea e incluso unos pulmones. Frecuentemente pensamos el internet como uno de los repositorios que nos permitirán conservar una memoria casi infinita, sin embargo, esa posibilidad de tiempo-espacio contiene también caos, confusión y pérdida. Uno puede preguntarse en qué momento, los resultados de la búsqueda se alejarán cada vez más de aquello que queremos encontrar y, pese a la intención, el objetivo se nos escapará en el mar de la

información. En ese recuerdo que se diluye mientras pasamos el dedo por la pantalla está el duelo del narrador.

Una de las partes más significativas del relato de Bojórquez es sin duda el *slideshow*, compuesto por un conjunto de “marcos” vacíos, para Alexandra Saavedra “Las fotografías invisibles, en primer lugar, permiten a la autora potenciar el valor del lenguaje verbal propio de la literatura y de su poder para que el lector construya imágenes y las dote de sentido” (252). Pero adicionalmente, pienso que la referencia intermedial, término que tomo de Irina Rajewsky (446),⁸ se convierte en algo central en el relato y, por otra parte, crea una relación indisoluble entre texto e imagen, una narrativa en sí misma que habla de espacio-tiempo y, por supuesto, del juego entre ausencia-presencia.

A diferencia del ejercicio ecfrásico⁹ que Borges lleva a cabo en “El Aleph”, Bojórquez fusiona el discurso fotográfico con el literario, ejecuta un “como si”, propio de la referencia intermedial. Es decir, construye una ilusión para enmarcar justamente lo que se desea enfatizar: la ausencia de Pilar de la Fuente. Si hacemos una comparativa entre ambos textos podemos observar lo siguiente:

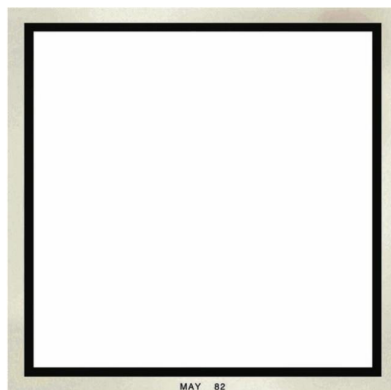
De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la **abarrotada salita**, de nuevo estudiaría las **circunstancias** de sus **muchos retratos**. Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de **1921**; la **primera comunión** de Beatriz; Beatriz, el día de su **boda** con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del **divorcio**, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos

⁸ Existe polémica entorno a la “intermedialidad”, pero precisamente ha sido Irina Rajewsky quien ha tratado de ofrecer incluso una clasificación más puntual, de este trabajo proviene el término “referencia intermedial”, que es: “por ejemplo, las referencias a una película en un texto literario [son] realizadas a través de la evocación o imitación de ciertas técnicas cinematográficas como el zoom, fundidos, transiciones y montaje.” (443)

⁹ Entiendo el término “écfrasis” como lo hace Luz Aurora Pimentel: Aquellos textos literarios de naturaleza descriptivo-narrativa que “establecen una relación tanto referencial como representacional con un objeto plástico” (205).

Argentino; Beatriz, con el **pekinés** que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, **sonriendo**, la mano en el mentón. (Borges 617)

Aquí un **slideshow**:



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.

Morado: Circunstancias de foto

Rosa: Plano temporal

Rojo: Soporte

En primera instancia, resalta la diferencia de soportes, mientras que Borges usa una “pared” física para “colgar” los retratos de Beatriz, Bojórquez se inclina por el “muro” electrónico del *slideshow*, lo cual marca una época específica, pero también la mediación de una pantalla; insisto, es como si la autora tratara de traslapar el tiempo y el espacio de ambos relatos, como si ambos relatos pudieran fusionarse y mostrar el lugar abstracto donde habitó Pilar de la Fuente: siempre un espacio en medio del tiempo y el espacio terrestre, un sitio “entre el terreno firme y la bóveda celeste”. Para Alejandra Saavedra existen dos posibilidades con respecto de este pie de foto:

la sorpresa se puede entender en dos sentidos. Se puede tratar de una reacción de asombro de Pilar ante algo, cuyo gesto ha quedado capturado en el momento de que resguarda la fotografía, así como puede dar cuenta de la inocencia de un posado que no aspira a perpetuarse en la imagen duradera de la fotografía. (252)

Desde mi punto de vista, aventuro una tercera posibilidad: el hecho de que Pilar fue literalmente sorprendida en una de sus escasas incursiones en la tierra, se justifica esto también con el hecho de que las pocas fotografías de Pilar fueron tomadas en circunstancias muy específicas en las que la madre del narrador se vio obligada a estar en el suelo. Otra imagen dice:



Pilar de la Fuente en un virado al sepia, aparece al centro del grupo en un desayuno la mañana que estalló la huelga de la aerolínea.

El filtro sepia es, una vez más, una mediación a través de la cual el personaje mira a su madre en una circunstancia concreta que no le permitía estar en el aire: una huelga. Walter Benjamin hablada en su Pequeña historia de la Fotografía de un “inconsciente óptico”, que ejemplificó con la manera particular en que la gente camina, nos dice:

Alguien que conozca, por ejemplo, la manera de andar que adopta la gente (aunque sólo sea a grandes rasgos) nada podrá saber de su postura en la fracción de segundo del “apretar el paso”. Mas la fotografía le presenta dicha postura con sus herramientas: con el ralenti y la ampliación. (382)

Con esto también quiero sugerir que las “fotografías” de “El Interleph”, son un recurso que sirve para crear un cerco en el espacio-tiempo, un paréntesis, como había apuntado arriba. Sirven para “preservar” la imagen de Pilar de la Fuente en un tiempo específico, pero también guardan el lugar como una forma de documentar las apariciones de Pilar, casi como si se tratara de un animal salvaje que sólo el azar permitió apreciar.

Sin duda, el texto de Bojórquez es un excelente ejemplo de la complejidad de planos espaciales que pueden suscitarse en la literatura, pero también de que el análisis espacial que se nutre de otras disciplinas arroja resultados sumamente interesantes. A manera de conclusión, podemos decir que las formas literarias que utilizan una combinación de medios son un reto para el análisis y la teorización, lo cual promete una revalorización de lo que hemos entendido durante muchos años como literatura, así como de la forma en que nos acercamos a ella. Quizá es pertinente preguntarse si es momento de inventar marcos teóricos más dinámicos y creativos que se muevan con y para la literatura.

Bibliografía

- Andújar, Daniel G. “El mapa no es el territorio”. *Academia*,
https://www.academia.edu/4028612/El_mapa_no_es_el_territorio.
 Consultado el 5 de junio de 2023.
- Augé, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa, 2000.
- Benjamin, Walter. “Pequeña historia de la fotografía”. *Obras*, vol. 1, Abada Editores, 2007, pp. 377–403.



- Bojórquez Vértiz, Daniela. *Óptica Sanguínea*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Tumbona Ediciones, 2014.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Editado por Julio Ortega y. Elena del Río Parra, El Colegio de México, 2008.
- _____. *Obras completas*. Emecé, 1970.
- Brondo, Elsa. “La narrativa reciente en México y el arte conceptual. Óptica Sanguínea de Daniela Bojórquez”. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, vol. 9, 2016, pp. 1–8.
- Cruz Arzabal, Roberto. “Olvido y Canon: mediaciones de archivo en el arte”. *Memoria cultural y culturas de rememoración en América Latina*, editado por Ute Seydel, Bonilla Artigas Editores-FFyL, UNAM, 2020, pp. 337–365.
- Garfield, Simon. *En el mapa. De cómo el mundo adquirió su aspecto*. Taurus, 2013.
- Gimeno Ugalde, Esther. “Cuadros en movimiento: la pintura en el cine: Relaciones intermediales en La hora de los valientes (Mercero 1998) y Te doy mis ojos (Bollaín 2003)”. *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, 2011, pp. 215–240.
- Giordano, Alberto. “Alan Pauls y la ‘literatura expandida’”. *Orbis Tertius*, vol. XXIV, 2019, doi:10.24215/18517811e110.
- González Aktories, Susana etBibliografía
- Harley, J. B. *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre historia de la cartografía*. Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Larsenn, Deena, y Stephanie Strickland. *Poesía digital*. Universitat de Valencia, 2015.
- Lynch, Kevin. *The Image of the City*. The M.I.T. Press, 1990.
- Mitchell, W. J. T. “La forma espacial en la literatura: hacia una teoría general”. *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*, 2021, pp. 87–122.
- Montenegro, Rodrigo. “Guerra de escrituras. Rodolfo Fogwill contra la ética borgeana o el relato como operación crítica”. *Anclajes*, vol. 25, enero de 2021, pp. 129–150.
- Ortega Villaseñor, Humberto. “La intermedialidad y su potencial creativo”. *Identidades culturales, narrativas y sociedad digital*, Global Knowledge Academics, 2018, pp. 223–230.
- Pimentel, Luz Aurora. “Écfrasis y lecturas iconotextuales”. *Poligrafías: Revista de Literatura Comparada*, vol. IV, 2003, pp. 205–215.
- Prieto, Julio. “El concepto de Intermedialidad: Una reflexión histórico-crítica”. *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, 2017, pp. 7–18.
- Rajewsky, Irina. “Intermedialidad, intertextualidad y remediación”. *Vivimatografías. Revista sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 2020, pp. 432–461.
- Rebentisch, Juliane. *Teorías del arte contemporáneo*. Universitat de Valencia, 2021.

Saavedra Galindo, Alexandra. “Extravíos de la mirada y los límites de la narrativa en Óptica Sanguínea”. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, vol. 8, 2018, pp. 241–258.

_____. “Retóricas de la intervención literaria: El Aleph Engordado de Pablo Katchadjian”. SciELO. *Revista chilena de literatura*, abril de 2018, doi:10.4067/S0718-22952018000100269. al. *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*. Facultad de Filosofía y Letras / Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).