

LA NARRATIVA RECIENTE EN MÉXICO Y EL ARTE CONCEPTUAL. *ÓPTICA SANGUÍNEA* DE DANIELA BOJÓRQUEZ

Elsa R. Brondo

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

elsarbrondo@gmail.com

RESUMEN: Este artículo explora las diversas vertientes de lectura de formas narrativas que asimilan lo visual y lo verbal, en breves piezas literarias escritas en México. En el terreno teórico, las nociones de conceptualismo, intermedialidad y lo performático se vuelven herramientas descriptivas de estos libros singulares; pero, sobre todo, en un terreno más complejo de análisis, la noción de técnica de Walter Benjamin es sustantiva para explorar estas formas estéticas. Nuestro estudio toma como ejemplo el libro *Óptica sanguínea* de Daniela Bojórquez (Ciudad de México, 1980).

PALABRAS CLAVE: narrativa mexicana; arte conceptual; técnica; Walter Benjamin; libro de artista

ABSTRACT: This article explores various aspects of reading narrative forms that assimilate the visual and the verbal in short literary pieces written in Mexico. In the conceptual ground, notions as conceptualism, intermediality and performance become descriptive tools of these rare books; but above all, in a more complex analysis field, Walter Benjamin's notion of technique is substantive to explore these aesthetic forms. Our study takes as example the book *Óptica sanguínea* de Daniela Bojórquez (Mexico City, 1980).

KEYWORDS: Mexican narrative; conceptual art; technique; Walter Benjamin; artist's books

Un panorama fragmentado

La narrativa mexicana más reciente es diversa en temas y tipologías formales. En términos muy arbitrarios se puede decir que hay una tendencia a la brevedad, al uso de recursos literarios como la autoficción o la metafiction y a integrar géneros y disciplinas diferentes, pero hay que ser cautelosos. Las preocupaciones de los autores mexicanos no son las mismas en todos los casos, ni existe un perfil que defina a una "generación" en meros términos formales o temáticos. Como botón de muestra, la narconovela y la narrativa de la frontera (confundidas una con la otra o diferenciadas) son etiquetas temáticas¹ que hablan de un contexto de violencia cada vez más

¹ Elmer Mendoza, Luis Humberto Crosthwaite y Heriberto Yépez son algunos de los autores de esta etiqueta.

generalizado en México, y que, sin embargo, no definen a la literatura mexicana en su totalidad.² Tampoco la define el hecho de que se haya descentrado a la capital mexicana como el único lugar en donde los escritores se reúnen, publican y cobran visibilidad.³ Mucho menos la aparición, en el tercer milenio, de las llamadas editoriales independientes,⁴ que han permitido la publicación de obras que arriesgan o experimentan sin las imposiciones y reducidos catálogos de las empresas transnacionales como Tusquets, Anagrama o Alfaguara. En un sentido cronológico, es cierto que los escritores nacidos en las décadas de 1970 y 1980 forman un nutrido contingente, hermanado por la cultura Web 2.0;⁵ han publicado en blogs, redes sociales y conocen las características de las ediciones digitales, al mismo tiempo que apuestan por el mundo cada vez más sitiado de los libros impresos. Tendríamos que añadir que la literatura reciente convive entre la experimentación y la tradición de una narrativa lineal y que no distingue entre literatura masculina o femenina, a partir del reconocimiento de autoras como Cristina Rivera Garza (1964), Ana Clavel (1961), Ana García Bergua (1960) y Guadalupe Nettel (1973), incluidas en la república de las letras sin etiquetas de género. Aquí nos detenemos. No es este el espacio para llevar a cabo un estudio exhaustivo, sino intentar ubicarnos en un territorio complejo, que difumina las fronteras incluso geográficas, en donde la literatura de otros países latinoamericanos establece vasos comunicantes y experiencias compartidas con el nuestro.

En este mapa de singularidades y coincidencias se han publicado en los últimos años obras que transitan entre las artes visuales y la literatura: *Caja* (2007) de Gabriel Wolfson; *Taller de taquimecanografía* (2011) de Aura Estrada, Gabriela Jáuregui, Laureana Toledo y Mónica de la Torre; *Óptica sanguínea* (2014) de Daniela Bojórquez Vértiz; y *Conjunto vacío* (2015) de Verónica Gerber. Libros híbridos, fragmentarios, conceptuales, intermediales, performáticos. Estas obras vecinas de la novela gráfica, del libro ilustrado y, sobre todo, del libro de artista, se ofrecen como un síntoma del tiempo que vivimos, pero también como actos de resistencia literaria frente a valores de mercado, ingentes tirajes y una sensibilidad masificada por el *best seller*.

² Tendríamos que considerar que el tema del crimen organizado tiene sus primeras expresiones en Colombia; *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, es una de las obras más emblemáticas.

³ No solo hablamos de los escritores de la franja fronteriza (Nuevo León, Chihuahua, Sinaloa, Sonora, etc.), sino también de otros estados del país como Jalisco, en donde vive y escribe Antonio Ortuño (Guadalajara, 1976), el autor mexicano más reconocido internacionalmente de su edad. El caso de Tryno Maldonado es interesante, nacido en Zacatecas en 1977, radicó unos años en Oaxaca y ahora vive en Guerrero; o Yuri Herrera, escritor hidalguense, actualmente profesor en la Universidad de Tulane en Nueva Orleans.

⁴ Las editoriales independientes más sólidas en México nacieron en el tercer milenio: Sexto Piso en 2002 y Almadía en 2005. Actualmente las dos empresas distribuyen, a su vez, a otras editoriales independientes de Latinoamérica.

⁵ Término acuñado por Darci DeNucci en 1999 y popularizado por el editor irlandés Tim O'Reilly en 2004, que se refiere al giro de una Internet estática, de consulta, a una Internet interactiva, en donde el usuario se convierte en productor de contenidos: el blog y las redes sociales son un ejemplo.

La hibridación narrativa

Más allá de los textos que demarca la preceptiva, más acá de los textos que se confían a la tradición, se asientan los subgéneros, los postgéneros, los géneros híbridos y fronterizos, los géneros mestizos. A pesar de la marginalidad, a pesar del asiento en la periferia, ellos reclaman, también, una sugerencia de lectura, una llave de acceso.

LUIS RAFAEL SÁNCHEZ, *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988).

Las vanguardias de principios del siglo XX nacieron en medio de batallas. Parte del Futurismo celebraba la destrucción del mundo, mientras el Dadaísmo daba cuenta del sinsentido del progreso. La técnica era un fármaco que lo mismo producía un aparato de muerte que inventos como la fotografía, el cine, la radio y el tiraje masivo de publicaciones. Walter Benjamin observó optimista cómo esta podría hacer posible la participación de las masas en su propio proceso de emancipación, pero sobre todo defendió el acto de creación revolucionario basado en sus propios procesos de creación. En su conferencia parisina de 1934, “El autor como productor”, Benjamin se opone a un arte panfletario, cultivado con entusiasmo después de la revolución bolchevique. Para el pensador judeoalemán, la literatura se volvía revolucionaria cuando la tendencia política radicaba en su calidad: “la tendencia política correcta de una obra implica su calidad literaria debido a que incluye su tendencia literaria, ahora podemos precisar que esta tendencia literaria puede consistir en un progreso o retroceso de la técnica literaria” (2004: 25). Para Benjamin, en el progreso de la técnica literaria se depositaba su potencial revolucionario, no en un contenido político *per se*. Como anota Bolívar Echeverría en la presentación de *El autor como productor*: “Si el *Ulises* de Joyce es una obra revolucionaria no es porque en ella esté cifrado un mensaje pro-comunista, sino porque es una obra literaria cuya construcción va con la revolución, está dentro de ella” (Benjamin, 2004: 13). La noción benjaminiana rebasa las consideraciones de forma y contenido e incluso de valor, cuya medida queda en manos de “un progreso de la técnica literaria” (2004: 25). Sin embargo, las vanguardias apuntaban a la proyección de un tiempo crítico. Sus impresiones fotográficas que habían desacralizado al arte, servían para anunciar su disolución, a la vez que también anunciaban al montaje como una forma de escritura fragmentaria —al mismo tiempo que lectura— ante la desintegración del mundo.

De entre las vanguardias, el Dadaísmo fue el que capitalizó la técnica de reproductibilidad técnica. Su vertiente berlinesa, nacida en 1918, integró la palabra en sus *collage*. Las imágenes, en su gran mayoría recortadas de publicaciones, se acompañaban de consignas o frases-manifiesto. Esta incipiente relación de la imagen con la palabra como objeto de arte será retomada por los movimientos de la segunda mitad del siglo XX. La ruptura con un arte producto del trabajo del artista sobre los materiales, que no muere pero se cuestiona, corresponde también a momentos de emergencia, a rupturas sociales y políticas.⁶ Para el historiador Eric Hobsbawm, entre 1917 y 1923 las vanguardias son apocalípticas, en concordancia con un tiempo aciago de guerra y posguerra, pero también anota que “los artistas visuales [de las últimas décadas del siglo

⁶ Nacieron al fragor de las protestas contra la guerra de Vietnam; los movimientos estudiantiles del 68; los movimientos de liberación femenina y de defensa de derechos civiles.

XX] están recuperando el estado de ánimo de la época dadaísta, [...] que no pretendía modernizar el arte como tal sino eliminarlo. [...] En cierto modo, han reconocido que nuestro concepto tradicional de arte ha muerto” (30).

Creación y reflexión

Dijeron: “¡Un momento! Esas tacitas de café pueden ser más bellas que una escultura sofisticada. Un beso en la mañana puede ser más dramático que una obra teatral del Sr. Sofisticoso. El chapoteo de mis pies en unas botas mojadas es más bello que una pieza sofisticada para órgano”.

DICK HIGGINS, “Una historia sobre Fluxus (para niños)” (1979)

El arte conceptual fue un epígono del Dadaísmo, y bajo sus múltiples manifestaciones defendió, por encima del objeto artístico, a la idea; “el objeto de arte llegó a ser considerado enteramente superfluo dentro de esta estética y la noción de «arte conceptual» se formuló como «un arte del cual el material son los conceptos»” (Golberg, 1996: 152). Recordemos la célebre obra del norteamericano Joseph Kosuth, *One and Three Chairs* (1965), en donde observamos una silla real, una fotografía de la silla y la definición de diccionario de la palabra silla. Ahí se encuentran tres elementos comunes al Conceptualismo, el registro (la fotografía), la narración (la definición escrita) y el elemento performativo (la silla real). En el arte conceptual la palabra fue necesaria para dialogar con la imagen, incluso para hacerse obra misma.⁷

En realidad, el arte siempre ha partido de una idea a lo largo de su historia, pero esta vez no se pone al servicio de un género concreto: pintura o escultura. El lenguaje articula un proyecto que busca su concreción en cualquier lugar que cuestione y descentre los territorios convencionales y ortodoxos. Henry Flynt, ligado a Fluxus (uno de los movimientos del arte conceptual) explica en 1963 la relación del lenguaje con las artes visuales: “El *concept art* es un arte cuyo material son los conceptos como, por ejemplo, el material en la música son los sonidos. Al estar los conceptos íntimamente ligados al lenguaje, el arte concepto es un tipo de arte cuyo material es el lenguaje” (citado por Guasch, 2005: 167). Las palabras se volvieron importantes como médium de hallazgos creativos y reflexión de la creación, “puesto que muchos de los productos del arte conceptual resultan ser fragmentos probatorios, documentos y fotografías testimoniales de algún proceso, tendríamos un curioso deslizamiento entre lo literal y lo literario. Literal por ser un registro sin más, literario por migrar a ese plano Narrativo” (del Río, 2013: 27).

Si la materialidad de la obra artística queda en un segundo plano y lo que importa es la idea, su proceso y su narrativa, no es de extrañarse que el arte conceptual de los años 60 y 70 se desplace hacia otros medios: teatro, textos, fotografía, cine, video, conciertos; toda propuesta y toda técnica se integra a un imaginario que volvía los ojos al ejercicio de lo absurdo, a la desautomatización de la vida cotidiana y a la batalla del arte contra el arte.

⁷ Como sucede en la obra *Bits & Pieces Put Together to Present a Semblance of a Whole* (Pedazos y piezas. Poner juntos para presentar una apariencia de un todo), de Lawrence Weiner, que es un letrero pintado en un muro, con la misma frase del título.

Una carga política subyace en el arte conceptual que pone en entredicho a las sociedades de consumo, a las artes plásticas acomodadas entre coleccionistas y museos, a unos medios masivos que se benefician de la alienación de su público. La revolución del arte conceptual no pretende la emancipación de un sistema sino la lúdica burla a una sociedad de consumo que engulle a la cultura. Se prefigura, entonces, la conciencia de una colectividad que experimenta los primeros brotes de obsolescencia programada (nada está hecho para durar) y se hace un arte en consecuencia. El *performance*, cultivado por las vanguardias y con una vigencia incuestionable en nuestros días, es una manera de decretar el festín efímero de la vida, pero al mismo tiempo es un intento de sacudir al conformismo y dislocar los espacios consagrados a las bellas artes.

El libro de artista es uno de los desplazamientos intermediales del arte conceptual. En la lógica del binomio concepto-lenguaje, el libro como artefacto comenzó a circular en las últimas décadas del siglo pasado. En el segundo milenio, el libro de artista es de nuevo un espacio de expresión, esta vez de la literatura.

El regreso de Ulises Carrión

Un libro puede existir también como una forma autónoma y suficiente en sí misma, incluyendo acaso un texto que acentúa, que se integra, a esa forma: aquí empieza el arte nuevo de hacer libros.

ULISES CARRIÓN, “El arte nuevo de hacer libros” (1975)

En 1975 aparece en la revista de Octavio Paz, *Plural*, un ensayo-manifiesto fragmentario de Ulises Carrión (México, 1941 – Holanda, 1989), “El arte nuevo de hacer libros”. En aquel entonces, Carrión había publicado dos libros de cuentos, tenía 34 años y había cambiado su lugar de residencia de México a Holanda desde hacía algún tiempo. Traducido, editado o citado, “El arte nuevo de hacer libros” acompaña a la historia del libro de artista por varias razones. El mismo año de la aparición de su ensayo en *Plural*, Carrión funda en Amsterdam la librería *Other Books and So*, uno de los primeros sitios especializados en libros de artista. Desde su apertura se alimentó con las contribuciones de autores del nuevo y el viejo continente, varios miembros de Fluxus entre ellos. Él mismo fue autor de libros de artista, de *Mail art* y Video arte. Carrión se convirtió en curador, productor, pensador y coleccionista de un nuevo arte en un viejo medio, que retaba al *establishment* de las artes plásticas por su capacidad de circulación, por ocupar espacios públicos y privados; por ser profundamente individual y colectivo a la vez. Carrión concibió esta forma de expresión teniendo en cuenta las cualidades del medio tanto como su capacidad de reproducción y distribución.

Como sucede con las expectativas de Walter Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), en donde se puede vislumbrar otra forma no instrumental de relacionarse con la tecnología (no solo usarla para algún fin, sino establecer con ella un juego colectivo y emancipatorio), Carrión define al libro como una “secuencia espacio-temporal autónoma” (2016: 37). Una zona en donde históricamente han vivido las palabras, pero que ahora es también el hogar de otros lenguajes y otras expresiones. Una revolución en la

técnica del arte, que ya anunciaba Benjamin en los años treinta del siglo XX para la literatura. Cuando Carrión afirma que “un escritor, contrariamente a la opinión popular, no escribe libros. Un escritor escribe textos” (2016: 37), revela la metonimia del texto-contenido por el libro-continente en el que se había limitado la función de un artefacto, el libro, que ofrece otras experiencias del arte en los márgenes de los circuitos institucionalizados (museos y galerías).

Hablar de libros en un contexto de arte no ha sido algo común durante mucho tiempo. Es verdad que las obras-libro comenzaron a producirse hace veinticinco o treinta años, pero la historia de nuestra conciencia y comprensión de su existencia es menor a diez años. Y esta historia no se lee sin dificultades; tiene largos silencios, persistentes incomprensiones, omisiones, falsos héroes. Esto ocurre probablemente por dos razones principales. Primera, la ignorancia de los artistas acerca de las tradiciones de hechura de libros; y por “hechura de libros” no sólo me refiero a la fabricación misma de los libros, sino también a su concepción. Segunda, la falta de voluntad o incapacidad de los críticos para asediar el tema de una manera seria y, sin embargo, no académica. (Carrión, 2016: 75)

El reclamo de Carrión se justificaba en la ceguera de los que seguían considerando a los libros como un mero repositorio de palabras o de imágenes, en un tiempo en el que este medio había probado ser un espacio físico con posibilidades estéticas. Esta apertura a la experimentación era similar a la que la *Nouveau roman* francesa ya ejercía en la literatura.

Ulises Carrión muere en 1989 y, aparentemente, también el libro de artista. Las computadoras se habían colocado en el centro de la cultura occidental e Internet comenzaba su camino hegemónico en los hogares del primer mundo. En 2002 comienza la paulatina recuperación de su figura, con una retrospectiva de su obra en el Museo Carrillo Gil de la Ciudad de México, coordinada por Donna Conwell. En 2012 se edita el primer volumen de sus archivos bajo el sello de Tumbona, y este año, de marzo a octubre, se exhibe parte de su obra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid bajo el título de “Ulises Carrión. Dear Reader. Don’t Read”.

La fascinación por la obra de Carrión coincide con el reciente interés en los libros de artista y la vigencia de artistas conceptuales como Sophie Calle, quien ha depositado en el relato autobiográfico gran parte de su trabajo. La edición en 2009 de *Notes on Conceptualisms* de Robert Fitterman y Vanessa Place y su traducción al español en 2012 (*Notas sobre conceptualismos*, traducción de Cristina Rivera Garza), es otro testimonio de un giro para la literatura experimental, que asimila al arte conceptual para llevarlo a sus propios terrenos. No desdeñamos, entonces, la influencia de Ulises Carrión en la literatura mexicana reciente.

Óptica sanguínea, un ejemplo

Óptica sanguínea (México, 2014)⁸ de Daniela Bojórquez Vértiz es un texto que nos permite problematizar ciertas nociones que cobran cada día más espacios académicos de teoría y crítica

⁸ Esta obra fue editada por CONACULTA y Tumbona, una empresa independiente que ha recuperado materiales de Fluxus y de Ulises Carrión, apostando por la creación y la reflexión estética. Los escritores Luigi Amara y Vivian Abenshushan encabezan el proyecto de esta editorial.

literaria, como la intermedialidad, lo performativo y la hibridación. Son todavía nociones en proceso de construcción, como señala Irina Rajewsky, con respecto a la intermedialidad: “El éxito sostenido y el creciente reconocimiento internacional del concepto de intermedialidad, por consiguiente, apunta menos a un nuevo tipo de problemas *per se* que (quizá potencialmente) a nuevas formas de resolver problemas” (2005: 44).⁹ Lo mismo sucede con lo performativo y el concepto de hibridación (cargada de un sentido político en los estudios poscoloniales). Hay por lo menos tres acepciones para cada una de estas categorías. Consideremos en este trabajo, provisionalmente, lo intermedial como la relación entre, al menos, dos medios: a lo performativo como la puesta en acto (estético) de una idea y a la hibridación como la creación de un nuevo medio, producto de la relación intermedial entre dos o más disciplinas del arte.

En *Óptica sanguínea* de Bojórquez 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. El libro de Bojórquez es una pieza compuesta por diez textos narrativos, que podríamos llamar convencionalmente cuentos, pero que están ligados a la fotografía como ilustración, al mismo tiempo que como narrativa. En “Interleph”, tercer texto del volumen, aparece una serie de imágenes de marcos vacíos con un pie de foto que describe lo que no vemos; la palabra sustituye a la fotografía, pero el marco vacío es necesario para señalar no un objeto que se ha perdido sino la idea del borramiento de la memoria. En “distancia focal”, la tipografía semeja lo que vería un persona con miopía, los caracteres no son nítidos y la lectura se convierte en la vivencia compartida con la historia de alguien que ha perdido su capacidad visual. “[Speaking]” ocupa dos páginas en las que aparecen dos imágenes centradas en la gestualidad de un hombre, acompañadas de un texto escrito a mano, que son fragmentos de la imposibilidad de entender al otro.

Cada historia, narrada en primera persona, con elementos autorreferenciales, constituye una idea puesta en acto. Centrada en una intención literaria que sostiene la obra, la concepción de libro, sin embargo, asume una reflexión estética y técnica. Lo performativo aquí se debería leer como la puesta en acto de una idea con dos técnicas niveladas por la autora: la literaria y la fotográfica. Es una muestra de asimilación e hibridación en donde es difícil separar los medios o asegurar la presencia de uno sobre el otro. ¿Qué significa este libro en términos de una experiencia contemporánea de la literatura?

Daniela Bojórquez asume en *Óptica sanguínea* un tiempo de creación en donde se revive al arte conceptual. No es, por cierto, la mera aparición de formas estéticas. El recordar una técnica y asimilarla a los tiempos que corren es también asumir el tiempo de crisis que generó al arte conceptual. Esta vez, la literatura es ensimismada, cotidiana y personal; lo pequeño no se recupera para la historia social, como deseaba Walter Benjamin en su *Tesis sobre la historia*, sino para el registro del diario personal. Quizá en ello radique su novedad y la curiosidad que despiertan estas obras. Desde la trinchera de lo individual e íntimo se accede a la “revolución de la técnica literaria” —en términos benjaminianos— como una forma de sobrevivencia a los

⁹ Texto original: “The sustained success and growing international recognition of the concept of intermediality, therefore, points to new types of problems *per se* than (at least potentially) to new ways of solving problems” (traducción mía).

enemigos intangibles de este tiempo aciago.

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter (2003): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Itaca.
- BENJAMIN, Walter (2004): *El autor como productor*. México, Itaca.
- BOJÓRQUEZ, Verónica (2014): *Óptica sanguínea*. México, CONACULTA/Tumbona.
- CARRIÓN, Ulises (2016): *El arte nuevo de hacer libros*. Archivo Carrión I. Ed. Juan J. Agius. trad. Heriberto Yépez. México, Tumbona.
- ECHEVERRÍA, Bolívar (2004): “Presentación”. En Walter BENJAMIN: *El autor como productor*. México, Itaca.
- GOLBERG, Roselee (1996): *Performance Art*. Barcelona, Destino.
- GUASCH, Anna María (2005): *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza.
- HIGGINS, Dick (2015): *[Breve] autobiografía de la originalidad*. Archivo Fluxus 2. México, Tumbona-CONACULTA.
- HOBSBAWM, Eric (2013): *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo xx*. México, Crítica.
- RAJEWSKY, Irina O.: “Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités* 6 (otoño 2005), 43-64.
- RÍO, Víctor del: “Arte de concepto como literatura”, *Revista de Occidente* 381 (febrero 2013), 27.

© Elsa R. Brondo



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C

Recibido: 01 de junio de 2016

Aceptado: 18 de julio de 2016