

Una lógica de la extravagancia. Sobre *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecci

*A logic of extravagance. About Empty Set, by Verónica
Gerber Bicecci*

Sonia Jostic

sonia.jostic@usal.edu.ar

Universidad del Salvador (Argentina)

ORCID: 009-0009-7031-5765

RECIBIDO: 27/08/2024

ACEPTADO: 28/10/2024

Sonia Jostic es Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador (USAL), donde se desempeña como docente e investigadora, y ha cursado la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (Universidad de San Martín). Actualmente, se encuentra a cargo de las cátedras de Literatura Iberoamericana Contemporánea y del Seminario de Literatura Iberoamericana (Facultad de Letras y Estudios Orientales). En calidad de investigadora adjunta, forma parte del equipo “Escrituras fronteras de la Literatura Argentina” (http://www.cervantesvirtual.com/portales/escrituras_fronterizas_literatura_argentina/).

Sus artículos y capítulos de libros aparecen en publicaciones especializadas del ámbito nacional e internacional; asimismo, participa permanente y activamente en reuniones de intercambio académico. Es evaluadora

externa en publicaciones científicas, ha impartido cursos literarios de extensión (Museo de Bellas Artes, Buenos Aires) y contribuyó en notas periodísticas de difusión cultural. Es miembro organizador de las Jornadas Nacionales y de Congresos Internacionales que se llevan a cabo periódicamente en la USAL.

RESUMEN: El presente trabajo se propone un análisis atento a múltiples líneas de discusión actuales que dialogan en el marco del “artefacto” que es *Conjunto vacío* (2015), de la mexicana Verónica Gerber Bicecci (1981). La lógica matemática convocada por el título remite a la representación gráfica de los diagramas de Venn y parece circunscripta a límites que la “extravagancia” corroe desde su etimología —en tanto “deambular más allá de los límites”— mediante la aproximación a la “literatura fuera de sí” (Garramuño, 2015) y a las “vidas fuera de límites” (Arfuch, 2018) por causa política. Habiéndose definido como “una artista visual que escribe” y siendo hija de exiliados que debieron abandonar Argentina, Gerber alberga esos “universos” en su experiencia vital y los despliega en una producción que tiene su principio articulador en la errancia.

Conjunto vacío es el escenario intermedial (Schmitter, 2019) donde palabras e imágenes (muchas de las cuales, pero no todas, son conjuntos) se reúnen a través de diferentes estrategias para dar cuenta de los efectos colaterales

ABSTRACT: This paper proposes an analysis of multiple current lines of discussion that dialogue with the “artifact” *Conjunto vacío* (2015), by the Mexican Verónica Gerber Bicecci (1981). The mathematical logic mentioned by the title refers to the graphic representation of Venn diagrams that the etymology of “extravagance” —as “wandering beyond the limits”— corrodes through the approach to “literature outside itself” (Garramuño, 2015) and to “lives outside of limits” (Arfuch, 2018) because of political reasons. Having defined herself as “a visual artist who writes” and being the daughter of exiles who had to leave Argentina, Gerber gathers these “universes” in her life experience and deploys them in a production articulated by the fact of wandering.

Conjunto vacío is the intermedial (Schmitter, 2019) place where both, words and images (many of which, but not all, are sets), are brought together through different strategies to speak about the collateral and inherited effects of exile. With this objective, I propose that Gerber recovers a

y heredados del exilio. Propongo que, con ese objetivo, Gerber recupera una categoría de temprana aparición en sus reflexiones. En su Tesis de Maestría (2005), la mexicana había desarrollado su concepción del “espacio negativo” a partir de una personal relectura de Venn que también recibe el aliento duchampiano del infraleve. El “espacio negativo” que sucede en la línea (en sí) opera en *Conjunto vacío* como un intervalo activador de sentidos que buscan su propio lenguaje (verbal y/o visual, complementarios y/o desviados entre sí) para intentar comprender y asir lo inaprehensible.

Gerber promueve una suerte de glosario en el que ni la vacuidad, ni la negatividad, ni el límite son sinónimos de cancelación; antes bien: el conjunto vacío no tiene elementos pero existe, el espacio negativo no borra sino que conecta y el límite es la certeza de un *más allá*.

PALABRAS CLAVE: espacio negativo, intermedialidad (palabras e imágenes), exilio heredado.

category that appeared early in her reflections. In her Master’s Thesis (2005), the Mexican had developed her conception of “negative space” from a personal interpretation of Venn that also receives the Duchampian inspiration of the infrathin. The “negative space” that occurs in the line (itself) performs in *Conjunto vacío* as an interval that activates senses that search for their own language (verbal and/or visual, complementary and/or deviated from each other) in order to understand and capture the incomprehensible.

Gerber set up a kind of glossary in which neither emptiness, nor negativity, nor the limit are synonyms of cancellation; rather: the empty set has no elements but exists, the negative space does not erase but connects and the limit is the certainty of a beyond.

KEYWORDS: negative space, intermediality (words and images), inherited exile.

A MODO DE PRESENTACIÓN Y DE PLANTEO

El diccionario relaciona el término “extravagancia” con otros como “rareza, ridiculez, disparate”. Me permito una provocación al adjudicar una “lógica” a aquello que se hace, se dice (se escribe o se dibuja) de manera “extraña”; más aún cuando esa lógica remite al universo matemático que convoca el título del libro involucrado en este trabajo. *Conjunto vacío* (2015) le valió el Premio Internacional de Literatura Aura Estrada a su autora, quien se define como “una artista visual que escribe”. Propongo comenzar las reflexiones apelando a la siempre lúcida etimología, de acuerdo con la cual lo extravagante implica una infracción de límites asociando el prefijo *extra-* (fuera de) con el verbo *vagari* (andar sin rumbo). Deambular y franquear límites implica un modo de concebir el proyecto artístico de la mexicana Verónica Gerber Bicecci (1981) y a la vez sintoniza con, al menos, dos líneas de discusión actuales y diversas que piensan, por una parte, el “fuera de campo” (Speranza, 2006) y la “literatura fuera de sí” (Garramuño, 2015); y, por otra, las “vidas fuera de límites” (Arfuch, 2018).

La primera línea se ocupa de la “crisis de pertenencia, de especificidad y de autonomía” (Garamuño, 2015: p. 13) que lanza a las artes “hacia el afuera de sus lenguajes y sus medios específicos” procurándoles “una energía estética y crítica liberadora” (Speranza, 2006: p. 23). En este sentido, la producción de Gerber Bicecci hace de la errancia su principio articulador en pos de la creación de artefactos híbridos. Aleatoriamente, menciono murales efímeros (*Biblioteca ciega*, 2012; *El vacío amplificado*, 2016), poemas visuales (*Otro día... Poemas sintéticos*, 2017), intervenciones (*La Compañía*, 2018-2021; *Mujeres*

polilla, 2018), traducciones visuales (*La estética del silencio*, 2019), performances (*Conferencia secreta*, 2014; *La travesía*, 2022), instalaciones (*Palabras migrantes*, 2017; *Centón pétreo*, 2021; *Los folders rosas*, 2023), ensayos literarios (*Mudanza*, 2010; *Palabras migrantes*, 2018; *En una orilla brumosa*, 2021) y visuales (*Poema invertido*, 2013; reescritura de *Las palabras y las imágenes* de René Magritte, 2018), etc¹. La segunda línea abre el diálogo con la bibliografía sobre las existencias desplazadas por el destierro con causa política que alcanza también a los exiliados-hijos y, asimismo, a aquellos hijos que nacieron y crecieron en el exilio “asumiendo la carga traumática familiar” (Arfuch, 2018: p. 101) e intentando tramitar la “catástrofe lingüística” (Gatti, 2006; Cantoni, 2021). Gerber Bicecci es hija de exiliados que debieron abandonar Argentina en 1976 y entonces, de algún modo, su experiencia vital se repone en el peculiar nomadismo de sus exploraciones creativas. La artista inició su trayectoria como Licenciada en Artes Plásticas en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, y luego obtuvo una Maestría en Historia del Arte en la UNAM. Finalizada esa etapa de formación, no abandonó la dimensión visual para volcarse a la verbal sino que se dedicó a acoplar ambos códigos, fastidiando los límites y eligiendo no disolverlos como modo de demostrar el fracaso que los habita. Su poética liminal postula (re)escrituras y compone ejercicios de ambigüedad a través de la “apropiación” de textos sobre los que opera el *black out* (*Trail*, 2012), la decodificación lingüística imposible de un braille sin relieve táctil (*Tercera persona*, 2015), el empleo de referencias e interferencias

1. Remito a <https://www.veronicagerberbicecci.net/>, donde la artista exhibe su producción actualizada.

mediales (*La Compañía*, 2018-2021), la imbricación de los pactos autobiográfico y ficcional (*Mudanza*, 2010; *Conjunto vacío*, 2015)... Para referirse al desempeño artístico de esta heredera del exilio, a su administración de vida y obra, resulta pertinente el concepto “TransLiteratura” (Audran & Schmitter, 2017), cuyo prefijo acentúa la vocación por “el movimiento, la transformación, la inestabilidad genérica, mediática, material” (Schmitter, 2019: p. 16).

El presente trabajo indaga la potencia de una categoría de temprana aparición en la producción de Gerber Bicecci, a saber: “espacio negativo”, desarrollada en la Tesis de Licenciatura a la que le da título (2005). En *Espacio negativo*, la mexicana considera el universo de los conjuntos vía la representación gráfica de los diagramas de Venn y presenta una reformulación teórica. En primer lugar: de acuerdo con Venn, un conjunto vacío es aquel que no tiene elementos, el que deriva de la intersección de conjuntos ajenos que no comparten elementos; por su parte, Gerber incluye un adverbio que altera el enunciado original: “el conjunto vacío resulta de la intersección de conjuntos *aparentemente ajenos*” entre los cuales la intersección nunca es nula porque “justamente es ese espacio vacío lo que tienen en común” (13; *mi subrayado*). La índole del espacio negativo es, según Gerber, puramente relacional; si bien contempla una idea de exclusión, no consiste en la pura negación complementaria a la afirmación sino en “un otro lugar ínfimo que sucede en medio [...] o en [los] *límites* [de los conjuntos]” (p. 10; las cursivas son mías). Se trata, básicamente, de “la línea que dibuja cualquier conjunto o un conjunto cualquiera” (p. 13). La línea, digamos, en sí, es una especie de conjunto que “incluye una serie de exclusiones no negadas, no

excluidas del todo porque existen justamente en [el] *límite*” (p. 13; subrayado de la autora). Gerber incorpora la concepción visual de ese espacio (que no es ni aquí ni allá²) bajo la forma de un trazo expandido (Figura 1). En el planteo del espacio negativo campea el *infraleve*, neologismo acuñado por Marcel Duchamp para referirse al umbral de lo que considera arte dentro de la realidad. A falta de definiciones precisas que el francés no solo no propuso sino que evitó deliberadamente, Gerber recurre al espacio que media entre el derecho y el revés de una hoja de papel. Ella explica lo *infraleve* como “una idea, una energía” atenta a “la reconciliación de cosas que podrían no tener nada que ver o [a las] relaciones tácitas que no habían sido dichas o vistas” (p. 63). Lo *infraleve* es una poética de lo anodino, lo imperceptible, lo contingente, expuesto a un vínculo de contigüidad y cuya naturaleza efímera es susceptible de convertirse en objeto de placer estético (Capardi, 1996; de la Torre Llorente, 2024). Consecuente con la inmaterialidad de la obra de Duchamp, la intervención de Gerber dosifica el lenguaje matemático:

De la mano del *infraleve*, el espacio negativo no es cada uno de los conjuntos, ni su intersección, sino la línea que se dibuja en el lugar que comparten, justo entre el afuera y el adentro. La peculiaridad del afuera y adentro está dada en una materialización que no se cierra del todo, con materiales e ideas que son lo suficientemente transparentes, que no terminan de ser ni de estar: *magia*, dimensiones que podemos atravesar (Gerber, 2005: p. 66; las cursivas me pertenecen).

2. A su manera, el espacio negativo activa los deícticos propios del discurso dislocado del exilio, donde “aquí” y “allá” se opacan.

La “magia” acontece en la posibilidad misma de hacer filosofía, arte o ciencia en tanto territorios de la negatividad donde se tensan “los límites del pensamiento y *límite no como punto final sino como infinito*” (p. 36; las cursivas son mías); donde “nombrar un concepto, decir una sola palabra, es aceptar un *diluvio*” (p. 75; cursivas en el original) que desborda cualquier contención. La poesía es suceso negativo, “la negatividad absoluta” que atraviesa la vida y el arte en todas sus manifestaciones, y que el poema, con suerte, logra reconstruir (levemente): “El poema es el *espacio negativo* en relación al lenguaje” (p. 81; la cursiva es mía), el abismo de la sintaxis y el trastorno de la significación.

Gerber convoca a “dejar de buscar la coherencia de lo negativo en lo que habla de lo negativo negativamente” (p. 54) y promueve así una especie de glosario en el que ni la vacuidad, ni la negatividad, ni el límite son sinónimos de cancelación; antes bien: el conjunto vacío no tiene elementos pero existe, el espacio negativo no borra sino que conecta y el límite es la certeza de un *más allá*. Considero que el espacio negativo es clave en la poética de *Conjunto vacío*³. Puesto que “es en los límites –en las orillas- donde las cosas tienden a desdibujarse” (Gerber, 2017: p. 107), la autora recurre a esa línea dotada de volumen (y frontera de encuentro entre palabras y dibujos) para interpelar el proceso del deterioro y pausar la desaparición.

3. A partir de este momento, abreviaré CV; si bien el texto apareció en 2015, manejo la edición de Sigilo, de 2017, que se incluye en las referencias bibliográficas.

LA MÁQUINA (DEL TIEMPO)

Concebida como imbricación entre literatura y otro medio que no sea textual, la cual sucede en el marco de un mismo soporte (aquí, el libro), la intermedialidad⁴ de CV es funcional al espacio negativo en tanto el prefijo *inter-* “designa a algo que se encuentra en el *medio* de dos elementos [...] y se refiere no solamente a la idea de *distancia*, sino también a la *diferencia* de los elementos” (Schmitter, 2019: 96; las cursivas son mías). En este caso, la *diferencia* corresponde a los lenguajes en juego: el de las palabras y el de las imágenes, a cargo de más de setenta dibujos, muchos de los cuales —pero no todos— son conjuntos y figuras geométricas que representan a los personajes y los lazos que ellos establecen: la protagonista, también artista visual egresada de La Esmeralda y llamada Verónica, está representada mediante un conjunto al que le corresponde la coordenada “Y”, de Yo —Yo(Y)—, Mamá es (M), Hermano es (H), Alonso es (A), Marisa es (Mx), Tordo es (T), Maya es (MY), Abuela es (AB), Ella es (E) y su hermana gemela es (E*), etc.; Universo es (U) y Universo paralelo es (U”). En el “Epílogo” que la propia Gerber debió escribir para la reedición de CV, señala que el lugar de los diagramas y los conjuntos “es el punto justo al centro de la intersección de [l]os universos [de las imágenes y las palabras]” (Gerber, 2022: p. 200) (Figura 2).

Una tipología da cuenta de cuatro combinaciones posibles entre ambos registros (Schmitter, 2021) que, en rigor, pueden ser sintetizadas en dos (Licata, 2022): p. 1) la imagen repite la información dada en

4. Gianna Schmitter (2019) señala la principal diferencia entre la intermedialidad y la transmedialidad en el hecho de que los materiales combinados recalcan en un solo soporte o se desplacen de uno a otro y, de esta manera, generen un efecto literario expansivo. Gerber practica ambas estrategias, las cuales, a su vez, se incluyen en el acontecimiento “TransLiterario” al que se hizo referencia en el apartado introductorio.

el texto⁵ y 2) la imagen completa el texto aportando información⁶. Pero “la obra no es solamente uno ni lo otro” (Schmitter, 2021: p. 99) porque —insisto— el *quid* está en el espacio intervalar que opera como un laboratorio activador de sentidos. Deben añadirse, además, las imágenes “deliberadamente abiertas” que, *à la Eco*, se ofrecen a las múltiples posibilidades interpretativas del receptor (Licata, 2022) y agrego aquellas que constituyen “homenajes” (Gerber, 2017: p. 205) a artistas reunidos en la exposición imaginaria del Museo Tamayo de Arte Contemporáneo de México que visitan los personajes (y son objeto de un trabajo en curso). En cuanto a la cuestión de la *distancia* involucrada en la intermedialidad, me interesa ensayar una conexión con la práctica del tránsito tan enfática en Gerber ya que abre otras aproximaciones al espacio negativo. El intersticio implica un descentramiento y, por lo tanto, genera cambios de perspectiva que remiten a la experiencia del punto ciego en la mirada de la narradora: “siempre estamos haciendo un dibujo que no alcanzamos a ver por completo” (Gerber, 2017: p. 27), pero “A través de [los diagramas de Venn] se puede ver el mundo “desde arriba”, por eso me gustan [...]. Visto así, “desde arriba”, el mundo revela relaciones y funciones que no son del todo evidentes” (pp. 87-88). Esto explica el gráfico del mapa —en principio, definitivo— que contiene las tensiones urdidas entre todos los personajes/conjuntos del libro (Figura 3). Las posibilidades de distancia parecerían alojarse, entonces, sobre todo

5. Esta estrategia incluye las que Schmitter (2021) deslinda en: a) desdoblamiento —como repetición— del texto y la palabra, y b) explicación de la imagen mediante el texto.

6. Schmitter (2021) deslinda: c) el dibujo completa el significado textual (el dibujo termina de decir aquello que la palabra ha contextualizado) y d) texto e imagen se suceden y organizan la narración a través del entrelazamiento.

en la zona visual; sin embargo, el montaje narrativo de CV formaliza dicha distancia a través de una dispersión exacerbada: el texto está (des)organizado en fragmentos que irradian historias sobre ausencias, desencuentros, vínculos complejos y relaciones fallidas que se atraviesan, se cortan y se superponen en distintos lugares, posibilitando, de hecho, la ubicación anómala (dentro de la economía del libro) de la declaración del/un final: “Aquí es donde esta historia termina” (p. 55), que antecede al gráfico del mapa mencionado unas líneas más arriba (es decir, la Figura 2). Se trata de historias que pueden desconocerse entre sí en virtud de la perspectiva (distante/distinta de la de los conjuntos) desde la cual son vistas y son contadas. La narradora continúa su disertación sobre los diagramas de Venn de este modo:

No hay mucha documentación al respecto, pero durante la dictadura militar en Argentina se prohibió su enseñanza en las escuelas. [...] Los diagramas de Venn son herramientas de la lógica de los conjuntos. Y la dictadura, desde la perspectiva de los conjuntos no tiene ningún sentido porque su propósito es, en buena medida, la dispersión: separar, desunir, diseminar, *desaparecer*. Tal vez, eso sea lo que les preocupaba, que los niños aprendieran desde pequeños a hacer comunidad, a reflexionar en colectivo para descubrir las contradicciones del lenguaje, del sistema (p. 87; la cursiva es mía).

Pero como la poética gerberiana se sostiene negativamente (*en el medio* y *en el límite* que no es final), la trama no colapsa sino que se sutura paradójicamente mediante agujeros que pueden ser tanto concretos (ej.: fotos recortadas) como metafóricos (ej.: el exilio heredado). En dos oportunidades, la narradora afirma que “Hay cosas, estoy segura, que no se pueden contar con palabras” (pp. 26 y 124, respectivamente); no obstante, habilita la cantera de la ambigüedad

hurgando *más allá* de la frontera literal para minar lo inefable e intentar acercarse a lo que no se puede comprender. El personaje de Verónica cuenta que su madre llamaba cariñosamente Lito a su esposo y padre de sus hijos, que ese había sido el nombre revolucionario de él y que él (y “todos”) estaba(n) en la lista negra. Sin embargo:

papá dijo que él no fue revolucionario y que no tenía nombre secreto, que solamente repartía volantes en las fábricas. En mi familia se desmienten unos a otros y al final solo quedan hoyos. Peor: nadie quiere hablar de los hoyos⁷. En la primaria entendí que en México vive mi “familia nuclear”, y la idea me convenció porque me imaginaba una explosión que nos esparció a todos por el mundo. Esa bomba, en nuestro caso, se llama dictadura. Y el estallido, exilio. [...] Lo que oíamos llegaba así, de forma desordenada, montones de anécdotas sueltas que en mi cabeza no eran más que puro caos (p. 32).

Además de ser una (de las tantas) puesta(s) en abismo de la estructura de CV, esta cita reviste al verbo “desaparecer” subrayado en la anterior (dedicada a los diagramas de Venn) de la connotación política que hace de Verónica una *argenmex*. Pero —atención— resulta que en CV Mamá(M) desapareció de un otro modo ambiguo que no se explicita pero es posible inferir como consecuencia de alguna otra variante del colapso, eventualmente el abandono y/o la locura⁸. Mamá(M) había desarrollado conductas extrañas de las que papá (tan divorciado como ausente, sobre todo, en los diagramas

7. Al no “hablar de los hoyos”, la historia se visualiza desde una perspectiva que oculta el resto; por eso, sostengo que los agujeros (y su abordaje) contribuyen positivamente al tejido de la trama narrativa.

8. Una de las dedicatorias de Mudanza está dirigida “A mamá, porque regresó a salvo de Groenlandia”, es decir: Grønlandia. En las lenguas escandinavas, la “ø” es una letra que tuvo origen en la ligadura de las vocales “oe” (la línea horizontal de la “e” representada en la línea que atraviesa la “o”). La dedicatoria es claramente una cifra en la medida en que recupera en clave el símbolo matemático del conjunto vacío con el que Gerber ya venía trabajando desde años atrás. Encuentro ambiguo el “fin del mundo” boreal de esa dedicatoria, más aún si lo pongo en serie con el “fin del mundo” austral, cuya literalidad se pone en entredicho en CV: “El faro del fin del mundo es un timo...” (Gerber, 2017: p. 177).

de Venn que jamás lo representan) ni siquiera llegó a enterarse: ella aseguraba detectar rostros vigilantes en las cortezas de los árboles, ordenó dejar de regar las plantas y mencionó la posibilidad de que “algo” le ocurriera. Hasta que, dos días antes del cumpleaños número quince de Verónica, esta y su Hermano(H) comenzaron a percibir el proceso de una corrosión que concluiría en desaparición: “¿Pasarte qué?, mi Hermano(H) y Yo(Y) respondemos en coro. ... Después ya no logramos entender qué dice. ¿O es que no nos oyes? ¿Qué dices, Mamá(M)? Así es como empieza a *difuminarse*. Y al final ya no podíamos verla” (pp. 16-17; mi subrayado). La invisibilidad de Mamá(M) terminó por instalarse con naturalidad y bastó con dejar de nombrarla para que unas pocas preguntas devinieran credulidad indiferente y olvido ajeno. Mientras tanto, la ausencia calaba en los hijos según otra sensibilidad:

La soledad [...] es una especie de *conjunto vacío* que se instala en el cuerpo, en el habla, y nos vuelve ininteligibles. [...] Creo que nunca he estado más sola que cuando Mamá(M) *desapareció*. [...] Descubro lo solos que estábamos, los dos. Lo desamparados que estábamos mi Hermano(H) y Yo(Yo) (p. 142; las cursivas son mías. Figura 4).

La enigmática desaparición de Mamá(M) fue inverosímilmente disimulada a lo largo de los años, no sin horadar el devenir de los días de los hijos. A lo largo del tiempo, las palabras se rebelan contra el hecho de que “haya cosas que no pueden contar” y ensayan respuestas absurdas que reconducen a la sede política⁹:

9. Gerber abona esta zona del relato a través del documental que ven Verónica y su Hermano(H) (Gerber, 2017: pp. 51 a 53). El título no se explicita, pero se trata de *Nostalgia de la luz* (2010), del chileno Patricio Guzmán. En él, la astronomía y la arqueología se advierten como disciplinas mucho más afines de lo que en principio pueda parecer. Ambas leen el pasado y reflexionan sobre lo efímero del presente. Y ambas se sitúan en un mismo territorio: el desierto de Atacama, donde el cielo diáfano amerita la instalación de un telescopio gigante a través del cual el ojo de un astrónomo

A veces también hemos pensado que la historia de Mamá(M) tendría más sentido si pudiéramos ir a un lugar como la Plaza de Mayo a exigir que nos la devuelvan, a preguntar ¿Dónde estás? Pero es absurdo porque *no desapareció como los demás, ¿o sí?* Es absurdo porque, si mi Hermano(H) y Yo(Y) pudiéramos reclamarla ahí, no habríamos nacido (p. 103; las cursivas son mías).

Hacer que una afirmación se vuelva sobre sí misma para interpelarla e instalar la ambigüedad es una forma de contar que intenta capturar lo inaprehensible. Propongo traducir ese giro en estos términos: Mamá(M) no fue una desaparecida de la dictadura, pero la dictadura determinó su desaparición.

LA MÁQUINA (DEL TIEMPO). PARTE 2

En el “Epílogo” de la reedición de CV (2022), Gerber explica que *Homesick* (2007) fue el primer intento de escribir el libro de 2015. *Homesick* es una bitácora surgida de la circunstancia de haber tenido que “dejar inesperadamente” la que había sido su casa y reúne fotografías, e-mails y mapas. Abandonar el hogar de manera intempestiva replica una especie de exilio en pequeña escala y coincide con el *incipit* de CV, cuando el personaje de Verónica debe desalojar el departamento que compartía con el Tordo quien, tras haberse enamorado de otra mujer, la abandona. Ella regresa entonces al “búnker”, la casa que era de su madre; allí convive con

que es hijo del exilio mira el pasado de las estrellas; cerca del observatorio se encuentran las ruinas de Chacabuco, una mina que fungió como el campo de concentración más grande de la dictadura de Pinochet. La arqueología se presenta oblicuamente a través de las mujeres de Calama. Ellas siguen escarbando el desierto que esconde los restos deliberadamente desparramados de sus familiares: algunas logran hallar el fragmento de un cuerpo amputado; otras acarician restos de calcio de los huesos de sus muertos que se mezcla con la arena; otras simplemente buscan un pasado que nunca encontrarán. Deriva: en otro bioma, con el que Verónica interactúa a raíz del viaje al “fin del mundo” y comienza con una excursión a El Calafate, dice: “Yo(Y) no podía dejar de preguntarme si debajo de esos enormes trozos de hielo también habrá desaparecidos, y si un buen día el calentamiento global terminará por sacarlos a la luz” (p. 171).

su Hermano(H) durante unos pocos días, hasta tanto él se muda con su novia. Nadie más que ellos ingresa en ese lugar, donde el “hechizo” (p. 30) de la pretendida presencia de Mamá(M) aún se sostiene —inverosímilmente, repito— al cabo de siete años. El búnker se encuentra anclado en el momento cuando Mamá(M) se volvió invisible; ni siquiera se ha limpiado para no eliminar algún rastro que ella hubiera podido dejar. Es definido como “Una cápsula de tiempo donde todo permanece en perpetuo abandono. Un sistema perfectamente cerrado que Mamá(M) construyó antes de desdibujarse, y que había logrado producir algún tipo de singularidad” (p. 19). Pero, tras su apariencia sólida e infranqueable, ese sistema cerrado pierde estabilidad de diferentes formas: la humedad amenaza con ablandar una pared a riesgo de la invasión exterior y demanda solución inmediata; además, el búnker se percibe regido por la ley física del caos y eso altera cualquier calma doméstica. Ante el problema de la humedad, la protagonista adquiere tablas de triplay que son, a la vez, una metáfora del tiempo revuelto (una manera de estar detenido) y otra puesta en abismo de la estructura de CV. Absorta en un metódico trabajo con las vetas de la madera, Verónica desarrolla una suerte de obsesión por la dendrocronología y recuerda la explicación de su maestro japonés de escultura: “Pala hacel tabla de tliplay, álbol gila dentlo de sacapuntas gigante, viluta de tlonco aplastada en glán plancha” (p. 38). Puesto que el corte diagonal del tronco desordena la vida del árbol (cf., Figura 5), ella concluye que “talar un bosque no es solamente una tragedia ecológica; es, *literalmente destruir un archivo de datos históricos*. Pero los árboles escriben en un lenguaje que no se ve” (p. 60; las

cursivas son más). Pienso en una ejecución de este planteo a través de trabajos mencionados en la presentación, como *Biblioteca ciega* y *Tercera persona*, elaborados a medio camino, haciendo equilibrio en la contingencia y elastizando la literalidad del lenguaje. La protagonista nunca pinta las vetas de la tercera tabla que había comprado; prefiere prescindir de ella porque “tenía sentido que fueran solo dos, juntas parecían una enorme puerta de dos hojas, *una entrada a otra dimensión*” (p. 90; mi subrayado). La intervención en el muro inflado por la humedad deriva en su total resignificación.

En vista del empantanamiento personal de Verónica, el Hermano(H) lanza la idea de un viaje a la Argentina de los abuelos para pagar el cual la cuñada cede un *trabajo de archivo* que consiste en ordenar los papeles (manuscritos, fotografías, postales, diplomas, recortes, cartas, tickets, tarjetas¹⁰) de la también exiliada y recientemente fallecida escritora y actriz argentina, Marisa(Mx) Chubut. Marisa(Mx) fue escritora de un solo libro titulado *Destierro*, que desarrolla el posttiempo del exilio y la experiencia de un viaje de re-conocimiento a Argentina que, en rigor, resulta ser de desconocimiento:

Esos espacios a los que ella necesitaba volver ya no existen y en ello radica su tragedia: nada le pertenece. Al parecer, las consecuencias de la dictadura surgen después, mucho después. El exilio es solo una forma de retardarlas. Tarde o temprano: *flurpppp*, una fuerza extraña te succiona, no hay escapatoria (p. 119)¹¹.

10. Material que la protagonista decide organizar “por conjuntos” (p. 84).

11. La “succión” remite al verbo “chupar”, que refiere la práctica sistemática de la desaparición de personas por parte del Estado terrorista en Argentina. Al concluir que “no hay escapatoria”, se puede leer que *Destierro* amplía el alcance del término para abarcar no solo a los desaparecidos sino, también, a quienes lograron escapar del horror. Agregó, además, que el personaje de

Lo familiar devenido extraño abre el espectro de lo siniestro; por eso Marisa(Mx) se internó voluntariamente en un hospital psiquiátrico tras haber regresado a México tan pronto como le fue posible. *Destierro* es, de hecho, un libro escrito y vuelto a escribir muchísimas veces, que es siempre idéntico pero distinto porque se va deformando a través de una caligrafía que se vuelve ilegible a medida que avanza la debacle psicológica de Marisa(Mx). Ella supo ser una especie de personaje (menor) del mundo artístico y su peculiar archivo está atravesado por agujeros, tijeras, collages, añicos y rompecabezas que Verónica se dedica a armar/reconstruir con el mismo empeño detectivesco que habría puesto en el rescate de la historia de Mamá(M). Marisa(Mx) aporta desde cartas de un amante (que rompió pero conservó) hasta fotografías cuyos recortes separan a los personajes importantes (exhibidos en un enorme *collage*) del papel sobrante. La narradora-detective dice no comprender la razón por la que estos restos también habían sido guardados; sin embargo, seguramente lo intuiría ya que no los tira sino que los lleva consigo. En esos trozos de fotos, “Ya solo se veían las escenografías que acompañaban a alguna persona, *desterradas*, divididas para siempre. *Los personajes nunca volverían a su contexto original* y todos estos “marcos” ya no tenían tiempo” (86, las cursivas son mías). Esos retazos son, entonces, la materialización del argumento de *Destierro*: equivalen a aquellos lugares a los que a Marisa(Mx) le había urgido regresar pero ya no existían; por eso, fue vital para ella preservarlos. Esos papeles con

Verónica se esfuerza por tapar la humedad en el departamento de su madre porque no quiere que el búnker la “succion[e] sin retorno” (p. 31).

agujeros condensan su intento de retener el pasado para poder burlar la tragedia¹².

Una fotografía de la sección de sociales atrae la atención de Verónica y me permite avanzar en el análisis. Le corresponde el siguiente epígrafe: “Josefina Vicens (a la izquierda), Vicente Rojo (a la derecha) y personaje sin identificar (al centro). Personaje sin identificar¹³. Esa era Marisa (Mx). Alguien que no es nadie” (p. 100). En la foto, Marisa(Mx) se encuentra flanqueada por dos persona(je)s “reales”. A un lado, Josefina Vicens (1911-1988): escritora, guionista, periodista y cronista mexicana; la primera mujer en recibir el premio Xavier Villaurrutia (otorgado a autores de la talla de Juan Rulfo y Octavio Paz) por su primera novela *El libro vacío* (1958)¹⁴, sobre la que Vicens ha señalado que, más allá de estar narrada por un hombre (que escribe que no puede escribir pero tampoco puede dejar de hacerlo), es un texto completamente autobiográfico. Al otro lado, Vicente Rojo (1932-2021): artista plástico, diseñador gráfico y editor mexicano de origen español; fue pionero en la generación de artistas conocida como “Grupo de la Ruptura” que desafió el arte figurativo y a los famosos muralistas mexicanos. Vicente Rojo estudió en “La Esmeralda” al igual que la artista Verónica Gerber Bicecci y, además, fue hijo de otro exilio¹⁵.

12. Podría decirse que Verónica tiene más conciencia al respecto cuando se dedica a la tarea de restaurar las cartas cortadas: “Sabía que estaba regresando los pedazos a un sitio al que ya no pertenecían” (p. 136).

13. Las palabras juegan, nuevamente, con una lectura en sede política. Decir que Marisa(Mx) es alguien sin identificar equivaldría a decir que es NN.

14. Gerber cita una vez el *Libro vacío* de Vicens en “La palabra negativa”, capítulo 5 de su Tesis.

15. Su padre debió huir de la España franquista, de donde fue recuperando, poco a poco, a una familia numerosa, aunque la hermana menor siempre permaneció en Europa. La de Rojo fue otra familia fragmentada y dispersa.

Se trata, en fin, de una fotografía muy interesante porque habilita el trabajo con distintas hipótesis. Se ha propuesto que Marisa(Mx) Chubut es el *alter ego* del personaje de Verónica (Licata, 2022), quien se siente interpelada por la lectura de *Destierro*: “No sé si me indignaba su dramatismo [de Marisa(Mx)] o si me molestaba verme reflejada en frases cursis: “Soy una ausencia sosegada en la tragedia de mi vida”” (Gerber, 2017: p. 104; mi subrayado). Suscribo esa interpretación, pero la justifico mediante otro argumento: en la fotografía, Marisa(Mx) se encuentra *entre* dos lenguajes, en la delgada línea del espacio negativo que conecta, por un lado, el conjunto de las palabras de Josefina Vicens a las que se les hace un guiño mediante el título y —me atrevo— el carácter autobiográfico que la autora reconoció en *El libro vacío* y promueve la posibilidad autoficcional para CV (Arfuch, 2018; Amaro Castro, 2022; Licata, 2022); con, por otro lado, el conjunto de las imágenes de Vicente Rojo, una parte de cuya obra exploró narrativas visuales que CV incorpora en el segmento dedicado a la exposición sobre escritura asémica dirigida a Marisa(Mx). Rojo tuvo a su cargo la redacción del “Epílogo” de *Mudanza*, una serie de ensayos considerados como el planteo que se concreta en CV pues esos textos desarrollan el nomadismo de escritores que migraron hacia las artes visuales, en dirección inversa al tránsito de la artista visual que escribe. El libro abre y cierra con los ensayos “Ambliopía” y “Ambigrama”, respectivamente, que tienen sesgos autobiográficos (Speranza, 2017). Del primero, recupero una peculiar escena de lectura protagonizada por una niña en un consultorio de oftalmología de la Ciudad de México:

Lee lo que ves. Pero tenía que esperar a que se disiparan las nubes y no había tiempo. Una por una. Las letras estaban fijas y solo veía manchas flotando en el espacio entre la pantalla y mi silla, no dejaban de moverse. Primero hay una E. La letra era grande, las manchas no alcanzaban a taparla del todo. Abajo es F y creo que P. T-macha-mancha, tal vez E y luego mancha (Gerber, 2023: p. 13; cursivas en el original).

El diagnóstico de la pequeña paciente Verónica Gerber Bicecci es ambliopía o síndrome del *ojo flojo* (vago, perezoso). Gerber es monocular, se debe a su ojo izquierdo porque el derecho deambula caprichosamente; su visión es caleidoscópica y monocromática, lo que convierte el “texto” de la tabla optométrica en un híbrido de letras y manchas titilantes. Propongo que la amblopie salta de *Mudanza* a CV a través de la deformación de los “símbolos incomprensibles” de *Destierro* (Gerber, 2017: p. 120)¹⁶.

La insoportable levedad de la carambola

El personaje de Verónica describe el funcionamiento sofisticado de la carambola que el Tordo(T) le había enseñado. También conocido como billar francés, el juego es muy geométrico y consiste en dibujar un triángulo perfecto dentro del rectángulo que es la mesa. La bola-tiradora debe golpear a la primera bola-objetivo, luego golpear tres bandas y después golpear la segunda bola-objetivo ejecutando así una carambola. La primera bola les pega a las otras dos en el mismo recorrido. La conclusión del Tordo(T) es que “Esto es el infraleve” (p. 168). El breve/leve

16. La amblopie también se muda a CV por la vía de un deseo que expresa el personaje de Verónica: el de ser garabatana, el gentilicio de “Garabato, una comuna en la provincia de Santa Fe, Argentina [...]”; habitante de un pueblo mal trazado e ilegible” (p. 71).

fragmento me devuelve a la Tesis de Gerber para ponerla en serie con modulaciones duchampianas de CV, de las que en esta ocasión recortaré específicamente una. En este sentido, señalo la condición infraleve del personaje de Mamá(M) y su localización en el espacio negativo.

La-tiradora

“Infraleve” es el título de la primera sección de las *Notas* (1989) de Duchamp, apuntes profundamente personales y sin fundamento científico que fueron publicados póstumamente. Consiste sobre todo en ejemplos de diferentes objetos, sensaciones y situaciones que encarnan la idea urdida por el artista francés: el calor de un asiento que se acaba de dejar, el humo del tabaco que también huele a la boca que lo exhala, el silbido que produce el roce entre piernas vestidas con pantalones de pana, lo nacarado y lo tornasolado en general... También se lo relaciona con la noción de potencia (la posibilidad de que tubos de pintura se conviertan en un Seurat) y es apuntado como una alegoría del olvido. Se trata, en fin, de un fenómeno prácticamente inaprensible pero valioso para pensar al enigmático personaje de Mamá(M). Sobre lo infraleve se han practicado intentos de sistematización necesarios para una comprensión más cabal de su naturaleza. Es posible decir que concierne a la contemplación de la fragilidad cotidiana, que su manifestación puede ser tanto física como inmaterial, que cualquiera de los sentidos puede captarla, y que requiere de un espectador (Duchamp, 1996) sensible a esos encuentros precarios a partir de los cuales moviliza conexiones imprevistas (de la Torre Llorente, 2024).

Según se explica en la segunda sección de este trabajo, Mamá(M) se “difuminó” hasta desaparecer misteriosamente. Ella era/es psicoanalista e impartía clases en la UNAM, donde en ocasiones, cuando niña, la protagonista la acompañaba. Verónica recuerda que en el pizarrón “a menudo *aparecía* la palabra Fantasma (así, con mayúscula)” (Gerber, 2017: 121; mi subrayado). La tentación de asociar a Mamá(M) con un fantasma es inmediata; sin embargo, CV plantea una regla de tres simple (con solución incluida) que invalida dicha interpretación:

Pero los fantasmas están en el pasado. O vienen del pasado.
Aquí no hay fantasmas.

DESAPARICIÓN	_____	X
APARICIÓN	_____	FANTASMA

Para encontrar la palabra secreta [...] hay que despejar x.
El búnker (o Mamá(M)) es la incógnita x (124).

Mamá(M) no habita el pasado; se encuentra, digamos: *ahora*, en algún lugar imperceptible al que accedió tras haber atravesado una “frontera” (p. 20) que los hijos no saben cruzar. Aunque invisible e intangible —“ilusión óptica, misterio inexplicable de la materia” (p. 26)—, ella se manifiesta en el interior del búnker mediante su voz sin cuerpo, cartones de leche y pedazos de queso que desaparecen de la heladera, un “jeroglífico” escrito de su puño y letra hallado en la mesa de noche, la sensibilidad de la gata Nuar que abandona su “cola esponjada” de miedo para dedicarse a ronronear, los restos de la colección de fotos de Marisa(Mx) desplazadas al propio álbum familiar, unas manchas de café con leche en el mantel, el ruido de un traste hecho añicos contra el

piso de la cocina y los fragmentos de una taza rota. Todos ellos, rastros infraleves¹⁷ dado que “tiene[n] como cualidad común su contingencia y una fuerte tendencia a la desaparición, sea por la fragilidad de su naturaleza o por su función de recuerdo” (de la Torre Llorente, 2024: p. 241). Son infraleves la voz y su eco en los pasillos; esa voz y la “lengua extraña, iracunda e indescifrable” (Gerber, 2017: p. 11) que articula; el alimento y la boca que lo ingiere; la escritura y la mano que la traza; Nuar dormida sobre la cama de Mamá(M); las fotos que traban distintas procedencias; las machas de café con leche y una taza rota que remiten al momento cuando Mamá(M) se quemó con la infusión. Y está, también, el borde infraleve que define el flujo perceptivo de Verónica hacia sentimientos (la soledad, la tristeza, la desorientación) expresados en (el arte de realizar) diseños geométricos: “El espacio que Mamá(M) debía ocupar estaba vacío, *nos había dejado un pedazo de hueco*, y el resto *estaba fuera* del Universo(U) visible, en un lugar desconocido” (Gerber, 2017: pp. 20-21; la cursiva es mía) (Figura 6).

Primera bola-objetivo

De acuerdo a lo desarrollado en el tercer apartado del trabajo, la protagonista debe organizar el archivo de Marisa(Mx) Chubut con el objeto de ahorrar dinero para poder ir a visitar a los abuelos maternos que viven en Argentina. En la casa de Tizapán y con papeles de por medio, Verónica conoció a Alonso(A), el hijo de Marisa(Mx): otro heredero del exilio, igual pero distinto porque es argentino y

17. Duchamp indicó que “infraleve” es una cualidad que acompaña a algo, elemento o situación: “infraleve (adjetivo) / no nombre – no / hacer nunca de ello / un sustantivo” (Duchamp, 1989: p.21).

huérfano *de facto*. Por extensión, todo es a la vez igual pero distinto entre la casa de Marisa(Mx) y el búnker: se trata de las viviendas de dos exiliadas (madres, divorciadas y deterioradas), pero la casa de Tizapán no es un sitio inhóspito sino “un típico departamento de exiliados de los setenta con muebles estilo “rústico mexicano”” (p. 81) y alberga todas aquellas fotografías que permiten una reconstrucción mientras que del álbum familiar del búnker se infiere más bien que “nos robaron la cámara o que todos morimos en un trágico accidente porque se termina de golpe” (p. 85). La polisemia se juega nuevamente ya que la herencia del exilio es, literalmente, un “accidente trágico” causado por un “golpe”. La protagonista comienza, entonces, a recorrer semanalmente la distancia que media entre sendas casas hasta advertirse a sí misma repartida “entre ese Universo paralelo(U)” en el que convivía con la ausencia de Marisa(Mx) y mi Universo(U) original, en el que convivía con la ausencia de Mamá(M)” (p. 92) (Figura 7). Sin embargo, la (postergada) presencia de Alonso lo altera todo ya que los personajes transitarán una frustrada relación amorosa.

Al ser Alonso un doctorando en literatura y Verónica, una artista visual, el vínculo entre ambos habilita el trabajo con la materialidad verbal¹⁸, dotada de una textura *plástica* que se estira, se deforma y se transforma en cifra e incluso secreto, y que cuenta en el *límite* concebido negativamente. El propio interior de la palabra se altera por la pasión del desorden, pero la legibilidad permanece suspendida en el *umbral* bajo la forma de mensajes pergeñados con una lógica anárquica de las sílabas, acrósticos y

18.La dimensión visual de la relación en la que se involucran ya fue analizada (Schmitter, 2019).

onomatopeyas, sin llegar a recalar en el extremo opuesto de la ilegibilidad (Figura 8). Verónica codifica la invitación que le hace a Alonso para viajar juntos al origen:

18 de octubre
Solona:
Toyes doneanpla nu jevia a Natingenar a nif ed oña.
Em riatagus eup gasven. ¿Euq cesdi?¹⁹ (33)
A.V.

Él acepta pero nunca abordará el avión. Verónica se va sola a Argentina y pocos días después se encontrará allí con su Hermano(H). Ambos coinciden en la casa de los abuelos cordobeses donde realizan un descubrimiento que, de hecho, ya podía avizorarse antes del viaje, cuando la narradora llamó por teléfono a Abuela(A_B) para informarle sobre la visita y esta se queja porque, aun viviendo sola, le cambian las cosas de lugar y no las encuentra donde ella las ha dejado (p. 138). En efecto, la casita del barrio Iponá es una especie de sucursal del búnker en el Cono Sur (p. 175) —otra vez— igual pero distinta, en tensión entre ese dinamismo de los objetos y la inmovilidad del tiempo estancado justo en el momento en que los abuelos dejaron de ver a Mamá(M), vuelta invisible para ellos antes que para los hijos: el 24 de marzo de 1976, cuando, junto con papá, subió al avión. Iguales pero distintas son, también, las generaciones

19. Traduzco: “Alonso: Estoy planeando un viaje a Argentina a fin de año. Me gustaría que vengas. ¿Qué dices?”. Por su parte, Alonso codifica de la siguiente manera:

18 de agosto
Querida Verónica:
Yo decidí cambiar el tema de mi tesis.
También escribí una ponencia sobre acrósticos.
Te puedes llevar el telescopio, si quieres. Es
Extraño pero no sé cómo llegó a mi casa.
A. V.

Debe leerse: “Querida yo también te extraño” (p. 133).

ya que Verónica es idéntica a Coty (Mamá(M)) y el Hermano(H), al abuelo fallecido. Los tiempos se superponen cuando el pasado vuelve de la mano de los nietos y demuestra que “no desaparece, se queda ahí *flotando en algún lugar* y no deja de *reconfigurarse*” (p. 160; las cursivas son mías) entre el “par de espejos encontrados” (192) que son Argentina y México. Metáfora de ese pasado patente y activo es la escalera mutilada que no lleva a ningún lugar (Figura 9), la que el abuelo construyó en la casa de Córdoba donde los nietos deberían haber vivido y que algún día iba a continuar en un segundo piso que finalmente nunca existió. Pienso la *reconfiguración* de esos escalones, al parecer inútiles, como infraleves en tanto potencialidad para convertirse o llegar a ser otra cosa (de la Torre Llorente, 2024), en este caso: un RANGMEBOO (Gerber, 2017: p. 13) o *boomerang* que devuelve indefinidamente la historia al principio (del conjunto). El dibujo de la escalera que, por cierto, se localiza estratégicamente al comienzo de CV también acepta ser leído como el reflejo en un espejo. Y en “Ambigrama”, el último de los ensayos de *Mudanza*, Gerber sostiene que “El espejo, desde el primer metal bruñido, produce confrontación y, por tanto, es una herramienta de conocimiento” (Gerber, 2023: p. 97).

Conclusión preliminar: Argentina y México son espacios gemelos/reflejos de conocimiento que están conectados por una escalera trunca. Solo en apariencia trunca.

Segunda bola-objetivo

Mediante líneas punteadas, el último dibujo geométrico de CV exhibe un límite expandido del Universo(U). Se trata de una extensión, ya que el punteo no escapa en una dirección aleatoria sino que prolonga la línea continua. Luego, el punteo se cierra y forma un rectángulo *delgado* (Figura 10). Es, creo, el registro visual de las palabras que, muy lejos de ese gráfico, casi al comienzo del libro, ante la desaparición de Mamá(M), explican “la delgada línea” que separa el blanco del negro y que no es ni blanca, ni negra, ni siquiera una mezcla grisácea; el espacio ínfimo donde hay cosas que suceden y se ocultan y muy pocos pueden ver: “Un lugar que *ni siquiera podemos imaginar*, un horizonte de *no retorno*” (Gerber, 2017: p. 26; mi subrayado), agrega la narradora.

Cuando Alonso(A) no se presenta en el aeropuerto del D.F. y obliga el viaje en solitario de Verónica a Argentina, el arribo a Ezeiza, en pleno desamparo, desata una decisión intempestiva de parte de ella: tomar otro vuelo para continuar, durante unos días, hacia el Sur del país —el fin del mundo²⁰— hasta tanto el Hermano(H) también llegue a Córdoba y ambos puedan reunirse. La protagonista hace el duelo amoroso frente a los glaciares, Ushuaia y el Faro del fin del mundo. La excursión al famoso faro que es el último solo para el anzuelo turístico despierta su indignación porque “el barco da vuelta en U en el supuesto fin del mundo y regresa como si nada”, lo cual implica que el fin “se las arregla para regresar al principio, a

20. Donde Mamá(M) amenazaba con irse cuando se hartaba de los niños: “Un buen día me iré al fin del mundo donde nadie pueda encontrarme” (p. 70), recuerda Verónica. Es posible que la protagonista decidiera ese viaje en busca del consuelo de su madre, que se presenta simbólicamente a través del submarino que aquella pide en un restaurante de Ushuaia.

algún principio” (pp. 172-173) (Figura 11). En otras palabras: un nuevo RANGMEBOO.

Propongo que el viaje a Argentina en toda su dimensión (visitar a Abuela(AB), trasladar el pasado y encarnarlo, encarar desmitificaciones dolorosas, comprender que quien atesora otra última imagen de Mamá(M) también ha quedado adherida a ese evento, que Abuela(AB) también se evade como puede...) constituye en el texto un clivaje en el que se le rinde homenaje a la imaginación²¹ como mecanismo de supervivencia. Ejecuto mi propio retorno y vuelvo a aquella Tesis de Maestría, donde Gerber señalaba que

es a través de[l lenguaje] que encontramos *espacios negativos*, es en él que se hallan los *huecos de sinsentido*, los vacíos, el punto delicado, el casi, el desorden, el lugar que no importa. [...] *Cada palabra está aquí porque la imaginación existe a través de[l lenguaje]*, también *la poesía y el arte regresan del lenguaje, pero para llevarnos afuera, un poco más lejos*; por eso hacemos arte [...], porque nos lleva [...] *afuera*, porque [es] *negativo* [...] (Gerber, 2005: p. 74; la cursiva es mía).

Entonces intento un ejercicio de análisis (y de imaginación) en torno de la escalera de la casa de los abuelos. Pienso que no se corta. Y que tampoco debe ser cortada. Que la escalera incompleta de Argentina conduce a la puerta hecha con dos tablas de triplay en el búnker de México y viceversa. Entre ellas, en estado de evanescencia extrema, Mamá(M) es (está) invisible, pero existe y claramente encontró “la forma de quedarse justo *en el medio*, en un lugar donde nadie puede encontrarla” (Gerber, 2017: p. 36; mi subrayado). Reparo en dos-leves-maniobras-leves-dos que involucran tanto el

21. No es casual la apelación a la literatura: el título de la novela de Julio Verne es lo único “real” del faro del fin del mundo.

registro verbal como el visual, y considero “ajustes” habilitados por la circunstancia del viaje (Figura 12). En primer lugar, Verónica vuelve, apenas, sobre el enunciado “Dos Universos(U)” para acomodarlo: “O, más bien, dos países” (p. 36). Ocurre que esos países(P) —obviamente: Argentina(P₁) y México(P₂)— no se representan con círculos (como los conjuntos) sino con rectángulos (como los Universos(U)); se diría que los países(P) son microUniversos(U). En segundo lugar, los países(P) están yuxtapuestos mediante un delgado rectángulo que remite a la línea punteada del Universo(U) en expansión, pero no es equivalente a ella porque, en este caso, la línea es continua. Traduzco de la siguiente manera: los países(P₁ y P₂) se inscriben en el interior de un mismo Universo(U) original —no Universo paralelo(U’)— y están conectados a través del espacio negativo que es la frontera geográfica imposible entre ambos. Mamá(M) está allí, en el límite imaginario que reúne espacios y tiempos a través del “arte(facto)”. El borde gestionado negativamente empuja siempre hacia un poco más afuera, *más allá*; por eso, el RANGMEBOO se lanza y regresa tras el nuevo intervalo (imaginario) que analizo a continuación.

El retorno de los hermanos a México resitúa el viaje a Argentina, desplazándolo desde el “fin” hacia el *medio* de un proceso. Recupero aquí dos escenas geminadas que suceden en el búnker del D.F., y que abren y cierran un paréntesis en torno de aquel viaje a la vez espacial y temporal. En la primera, Verónica y su Hermano(H) reconstruyen el instante cuando Mamá(M) desapareció: en la cocina, durante el desayuno, Mamá(M) se quemó con café con leche, lo escupió y manchó el mantel; la taza de la peculiar inscripción STILL PERFECT

AFTER 40, que le habían regalado hacía un par de años, se le resbaló de las manos, pero no se sabe qué pasó con esos restos (p. 24). En la segunda, el ingreso de los hermanos al búnker, aún valijas en mano, coincide con ruidos procedentes de la cocina, donde Mamá(M) recoge una taza de café rota, en uno de cuyos pedazos se puede leer STILL (p. 200). Lejos de sorprenderse, ellos “resoplan”; se asoman para ver, quizá con algo de tedio, el acontecer doméstico. Ambas escenas serían el antes y el después de una sola que sucede en la casa de Mamá(M) y confirma al búnker como una cápsula de tiempo.

Hora de vaciar (in)conclusiones

La lectura de CV supone disponerse a surcar un itinerario extravagante. En territorio revuelto y ambiguo, solo andando sin rumbo es posible detectar detalles, personajes secundarios, términos que se dicen al pasar, quizá solo una vez, y terminan abriendo un universo de análisis. Solo merodeando se descubren conexiones entre elementos o situaciones que podrían no estar vinculados y sin embargo lo están. Los *desvíos* son promisorios ya que Gerber Bicecci escribe/dibuja jeroglíficos y provee pistas para ensayar decodificaciones. Unos y otras se alojan, discrecionalmente, tanto en los textos como en los gráficos, puestos a dialogar *entre sí*, sea para acordar sea para polemizar, a veces en un lapso que excede el límite de la página. Dado que el límite opera en Gerber como una catapulta de lanzamiento hacia afuera, me parece válido observar que las combinaciones intermediales de CV han sido propuestas sobre todo en función de la proximidad espacial entre las imágenes y las palabras. Pero el artefacto está hecho de fragmentos dispersos y es preciso deambular

a lo largo y a lo ancho de toda su materialidad para poder articular la amalgama. Un fragmento textual es parcial, claro, pero suele implicar una condensación de sentido aunque sea tenue; un fragmento gráfico, en cambio, se entiende más bien como una parte recortada (los rompecabezas, por ejemplo). Pero el comportamiento de los dibujos de CV es verbal: son fragmentos gráficos que funcionan por condensación. Esta propiedad me permitió ejecutar la extravagancia en pos de organizar una sintaxis propia.

Es interesante asistir a ese modo de lidiar con los límites si se lo confronta con el trayecto creativo de Gerber puesto que este diseña un permanente envío a sus formulaciones iniciales, verdadero “faro” vertebrador de lo que es un proyecto artístico. Pienso que, en la Tesis, el espacio negativo es, en sí mismo, una categoría migrante: elaborada a partir de la lógica del lenguaje matemático, se desplaza hacia la ciencia y se abre hacia una filosofía del arte. Pertenecer a todos esos dominios, se desprende de ellos sin abandonarlos y queda en suspenso. Como ocurre con el exilio.

Figuras

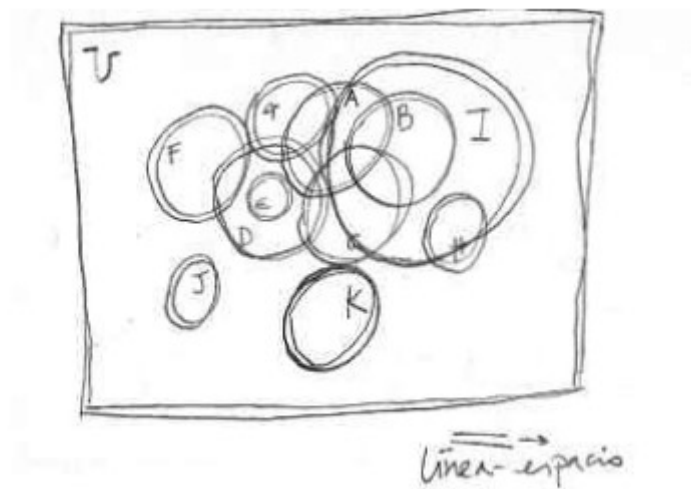


Figura 1. Gerber (2005). *Espacio negativo*, p. 10.

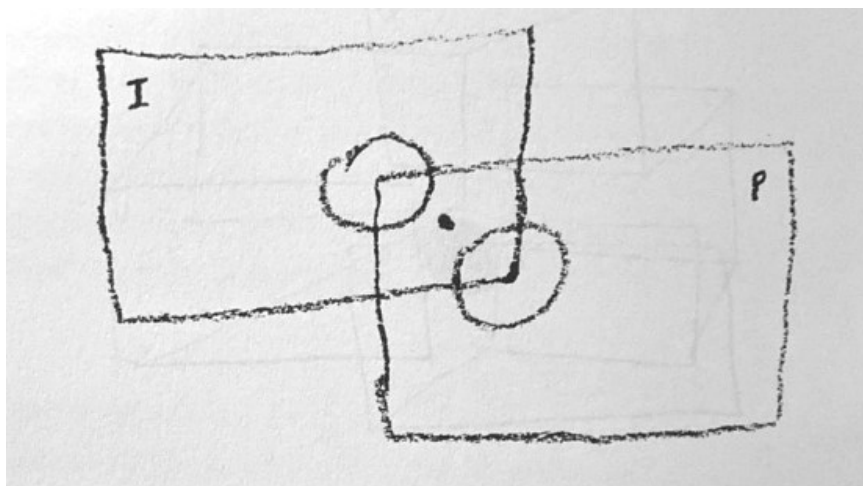


Figura 2. Gerber (2022). “Epílogo” de *Conjunto vacío*, p. 200.

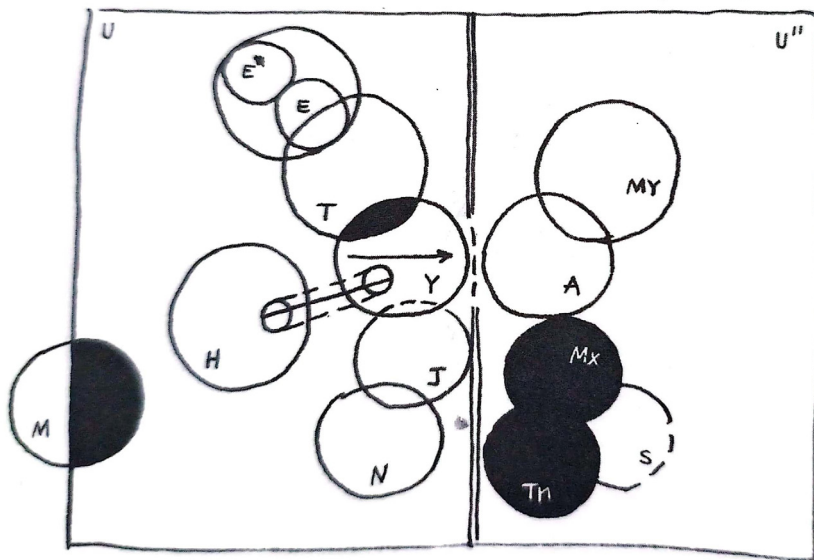


Figura 3. Gerber (2027). *Conjunto vacío*, p. 56.

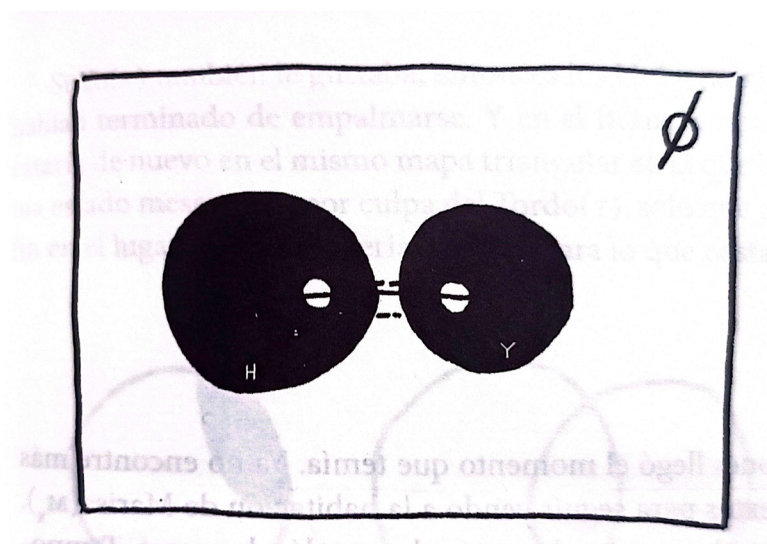


Figura 4. Gerber (2017). *Conjunto vacío*, p. 143.

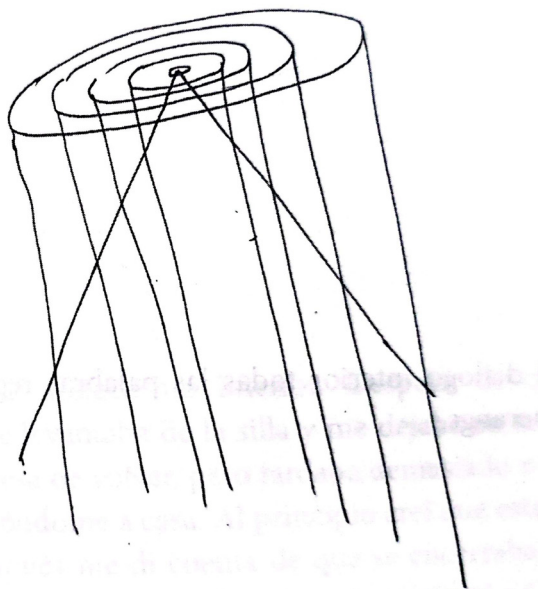


Figura 5. Gerber (2017). Conjunto vacío, p. 39.

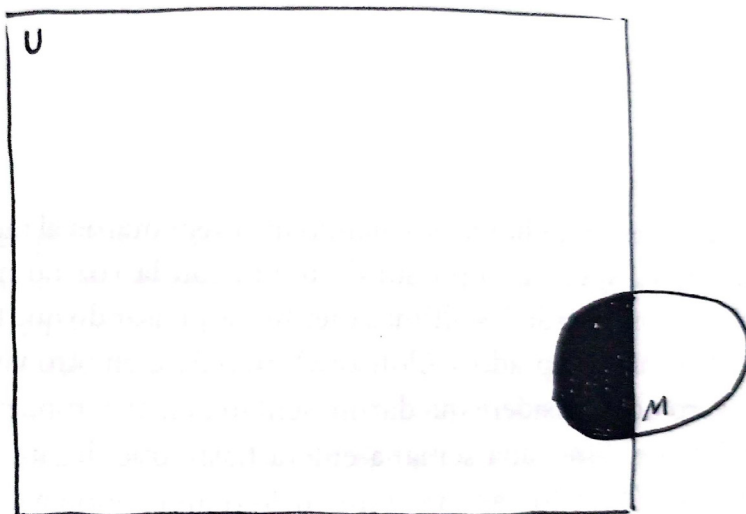


Figura 6. Gerber (2017). Conjunto vacío, p. 21.

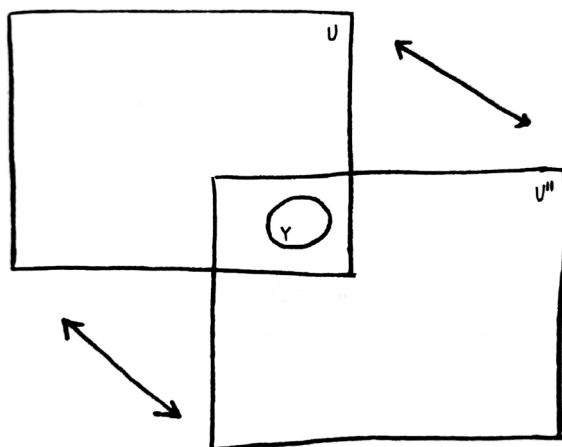


Figura 7. Gerber (2017). *Conjunto vacío*, p. 93.

5 de septiembre

Solona:

¿Mocó av ut siste? ¿Ed éuq av, he?

Eyo, némiter ed nardeor le vochiar ed ut drema.

Rope rahoa goten nu mablepro:

Oerc euq em tasgus. Chomu.

V.

8 de septiembre

Querida Verónica:

Tengo que presentar avances de tesis mañana.

El “tema”: ensayos “disfrazados” de novela. Da lo mismo si lo aceptan o no, la cosa es presentar. El problema es que todavía no tengo mucho que decir.

A.

Figura 8. Gerber (2017). *Conjunto vacío*, p. 144.

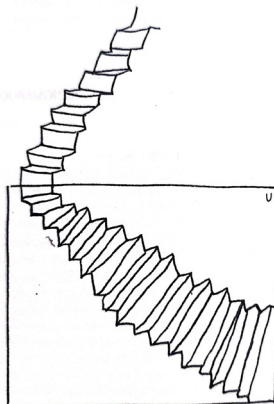


Figura 9. Gerber (2017). *Conjunto vacío*, p. 14.

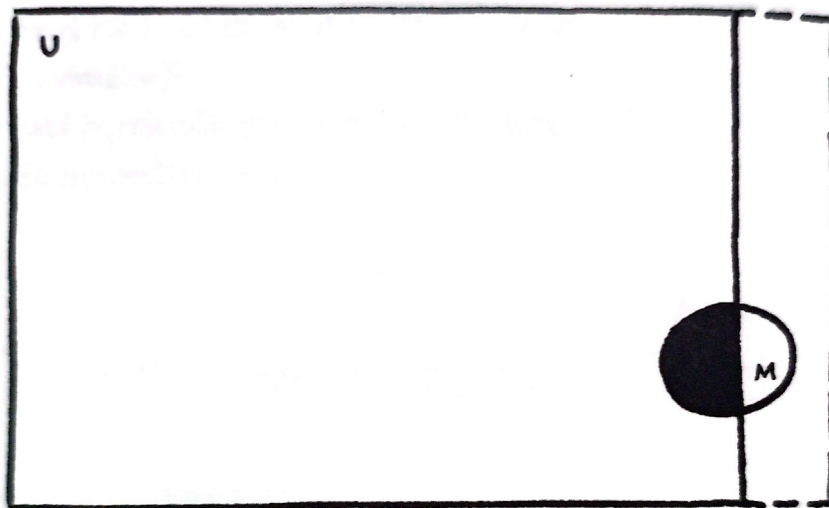


Figura 10. Gerber (2017). *Conjunto vacío*, p. 202.

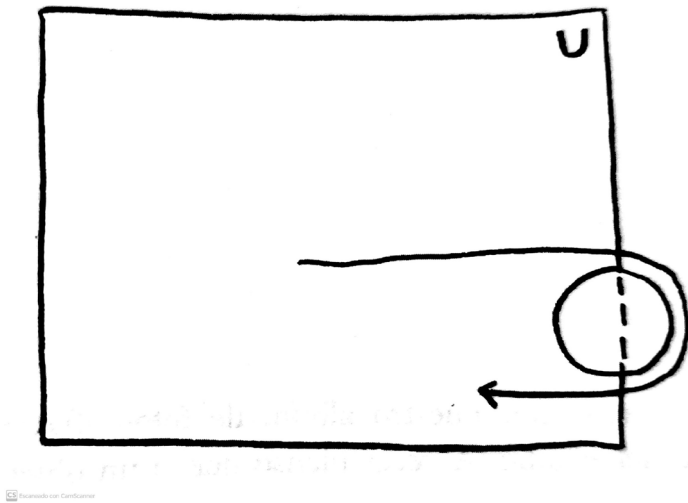
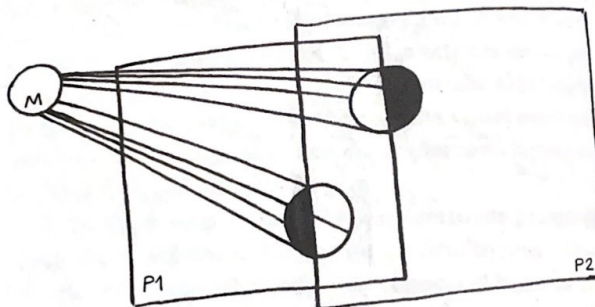


Figura 11. Gerber (2017). *Conjunto vacío*, p. 173.

Dos Universos(U).



O, más bien, dos países:

Argentina(P_1)

México(P_2)

Y Mamá(M).

Figura 12. Gerber (2017). *Conjunto vacío*, p. 36.

Referencias bibliográficas

- Amaro Castro, Lorena (2022). “La danza del ojo: autoficción y disenso estético-político en *Mudanza y Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecci”. En Casas, Ana & Forné, Anna (eds.). *Pensar lo real. Autoficción y discurso crítico* (pp. 109-124). Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Arfuch, Leonor (2018). “El exilio de la infancia: memorias y retornos”. En *Vida narrada. Memoria, subjetividad y política* (pp. 121-133). Villa María: Edivim.
- Audran, Marie & Schmitter, Gianna (2017). “TransLiteraturas”. *Revista Transas*. Recuperado el 23 de julio de 2023 de <http://www.revistatransas.com/2017/05/26/transliteraturas/>
- Cantoni, Federico (2021). “Testimoniar el vacío más allá de la catástrofe lingüística. *Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci”. *Otras Modernidades. Revista de Estudios literarios y culturales*. Número especial: *Imaginarios testimoniales en América latina: objetos, espacios y afectos*, pp. 136-156.
- Capardi, Daniel (1996). “Duchamp: pensar el ready-made”. *Nombres. Revista de Filosofía*, VI(7), pp. 145-158.
- de la Torre Llorente, Elisa. (2024). “Sistematización de la propuesta infraleve de Marcel Duchamp como categoría estética”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XLVI* (124), pp. 225-252. Recuperado el 19 de julio de 2024 de <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2024.124.2856>
- Duchamp, M (1989). “Infraleve”. En *Notas* (pp. 19-39). Madrid: Tecnos.
- (1996). “El proceso creativo”. *Nombres. Revista de Filosofía*, VI (7), pp. 187-189.
- Garramuño, Florencia (2015). *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gatti, Gabriel (2006). “Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)”. *CONfines de Relaciones Internacionales y Ciencia Política*, 2(4), pp. 27-38.
- Gerber Bicecci, Verónica (2005). *Espacio negativo*. Recuperado el 10 de julio de 2023 de <https://www.veronicagerberbicecci.net/espacio-negativo-negative-space>
- (2007). *Homesick*. Recuperado el 10 de julio de 2023 de <https://www.veronicagerberbicecci.net/homesick>
- (2017). *Conjunto vacío*. Buenos Aires: Sigilo.
- (2022). “Epílogo”. *Conjunto vacío* (3ra. edición, pp. 195-207). La Rioja: Pepitas de calabaza.
- (2023). *Mudanza*. Buenos Aires: Sigilo.
- Guzmán, Patricio (2010). *Nostalgia de la luz*. [Película documental]. Atacama Productions (Chile), Blinker Filmproduktion y Westdeutscher Rundfunk (WDR) (Alemania) & Cronomedia (Chile).

- Licata, Nicolás (2022). “Orden y desorden en los relatos del yo: lectura de *Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci”. En Casas, Ana & Forné, Anna (eds.), *Pensar lo real. Autoficción y discurso crítico* (pp. 89-107). Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Schmitter, Gianna (2019). *Estrategias intermediales en literaturas ultracontemporáneas de América Latina: Hacia una TransLiteratura*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En *Memoria Académica*. Recuperado el 15 de agosto de 2023 de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1809/te.1809.pdf>
- (2021). “Contar con todo: análisis de las estrategias intermediales en la novela *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecci”. *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language and Literature*, 14(1), pp. 1-27. Recuperado el 25 de julio de 2023 de <https://revistes.uab.cat/jtl3/article/view/v14-n1-schmitter/878-pdf-es>
- Speranza, Graciela (2006). *Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- (2017). “El libro de la semana: *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber”. *Télam-Cultural*. Recuperado el 10 de agosto de 2023 de <https://www.telam.com.ar/notas/201703/181359-libro-de-la-sema-conjunto-vacio-graciela-speranza.html>