



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Unidad Iztapalapa

División de Ciencias Sociales y Humanidades

“Materiales diversos: Presencia y función del arte contemporáneo en dos novelas mexicanas del cambio de siglo (Álvaro Enrigue y Verónica Gerber)”

Tesis que presenta
Susana Trejo Santoyo

Matrícula
2173800981

Para obtener el grado de
Doctora en Humanidades (Literatura)

Director
Dr. Gabriel Jahir Ramos Morales

Jurado
Dra. María Andrea Giovine Yáñez
Dra. Lorena de la Paz Amaro Castro

Iztapalapa, Ciudad de México, 15 de marzo de 2022

ÍNDICE

Índice	1
Agradecimientos	3
Nota liminar	4
INTRODUCCIÓN	8
I Sobre el orden de este trabajo	9
II Las artes y sus préstamos	10
III Un panorama inicial: escrituras entre artes en un contexto mexicano	14
IV Contexto literario	17
 1. PANORAMA TEÓRICO Y CONTEXTO HISTÓRICO	
COMUNIDAD CULTURAL Y RELACIONES INTERARTÍSTICAS EN EL MÉXICO	
DEL CAMBIO DE SIGLO	25
1.1 Sobre el contexto social, político y económico	25
1.1.2 Algunas características del campo del arte en México a finales del siglo XX	31
1.2 Posmodernidad y posmodernismo: Herramientas teóricas	36
1.2.1 Imposibilidad en la focalización narrativa	40
1.3 Arte, texto y acción	45
1.4 Lectura de las relaciones entre artes	51
 2. UNA NOVELA QUE NOS SITÚA ANTE LA INMINENCIA DEL ARTE	
CONTEMPORÁNEO <i>LA MUERTE DE UN INSTALADOR</i> DE ÁLVARO ENRIGUE	57
2.1. Cacería, medio artístico y precariedad. Argumento y estructura de la novela	58
2.1.1 Aristóteles y Sebastián: antisujetos	61
2.2. Algunas consideraciones sobre el espacio: relaciones de poder y contexto de producción artística	71

2.2.1	Espacio público: una ciudad para el arte	72
2.2.2	Espacios privados: la mansión de Aristóteles	78
2.3.	La presencia del arte contemporáneo	83
2.3.1	La muerte del instalador: entre la instalación y el performance	88
3. UNA NOVELA DE ARTISTA. <i>CONJUNTO VACÍO</i> DE VERÓNICA GERBER		100
3.1.	“Una investigación del amor moderno”: Argumento, narración y tiempo en la novela	101
3.1.1	Memoria y dispositivos. Algunas precisiones sobre el tiempo	108
3.2.	El Yo (Y) autoficcional	114
3.2.1.	El autorretrato	117
3.3.	La presencia del arte contemporáneo: “coordenadas de un lugar posible”	125
3.3.1	Algunas notas sobre las ausencias y el vacío	126
3.3.2	Imágenes y arte	135
3.3.3	“Coordenadas de un lugar posible”. Conjuntos y espacios vacíos	149
4. CONCLUSIONES		156
4.1.	Textualidades y reorganización: novelas que contienen arte	158
4.2.	Sobre la ausencia y el arte	163
4.3	Visibilidad y función. Exploraciones frente a la pregunta: ¿Cómo nos relacionamos hoy con el arte contemporáneo?	168
4.3.1	Notas sobre la continuidad en los estudios entre artes	173
Bibliografía		177

En memoria de mi querida Dra. Paula Santoyo y la Dra. Aralia López.

Gracias a mi familia:

Martha, Germán, les aplaudo y agradezco tanto respeto, cuidado y soporte.
Germán, hermano, mi casa hasta el fin de los días.

Pedro, ¡qué bárbaro, inge!

Mi más amoroso reconocimiento a Minerva por las horas en las que juntas leímos, escribimos, impartimos conferencias o talleres, escuchamos charlas, coloquios y demás. También por aprender a darnos nuestro espacio y tiempo en este periodo.

A Madeleine por su tiempo y comprensión.

Me llena de cariño y admiración el sostén de tantas personas que me acompañaron en este proceso que además de ser una investigación doctoral cruzó por eventos ajenos a la misma: pandemia, sismos, movimientos sociales y la vida misma. A quienes me regalaron su tiempo y palabras para no abandonar este camino. A quienes preguntaron, leyeron o conversaron esta tesis conmigo. A la generosidad de quienes aportaron datos y bibliografía. A quienes continúan apoyándome desde hace tiempo en mi camino profesional. También a quienes me (nos) alimentaron.

Gracias: Andrea Martínez, Marisol García, Roberto Cruz, Sandra Álvarez, Vinicius Marquet, Ana Medina, Norma Martínez y familia, Cristina Garza, Jocelyn Alcántara, Mariana Chenge, Lupita Martínez, Federico Cendejas, Víctor Sosa y familia, Frida Paredes, Marianela Santoveña, Luis Felipe Ortega, Raúl Merla, Hugo Estrada, Sergio Rojas, Pilar Morales, Cecilia Santillán, Guillermo Trejo y Eric Valencia.

Gracias a mi asesor, Gabriel Ramos, por su paciencia, su lectura siempre detallada y la orientación para estructurar esta investigación.

Mi afecto y gratitud a María Andrea Giovine y Lorena Amaro por aceptar acompañarme y conversar. Por el entusiasmo y sus espléndidos comentarios.

Gracias al respaldo y compromiso de la Coordinación de la línea en Teoría Literaria del Posgrado en Humanidades de la UAM-I.

Esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo del CONACYT y el carácter público de la UAM.

Nota liminar

Me gusta leer los agradecimientos e introducciones de los trabajos de investigación. Relatan mucho de los procesos personales. Ahí donde el estilo radica, también lo hace algún secreto de la pasión por el tema, la dificultad que cruzó la investigación, los afectos y las afinidades, etcétera. He hojeado tesis que son muy personales, probablemente todas lo son.

Mi asesor me animó a escribir estas páginas iniciales. A caso porque necesitaba más que los agradecimientos. Y la introducción se estaba convirtiendo en todo, menos en una introducción de trabajo doctoral. Observo que en otras investigaciones las distancias entre el objeto de estudio y quien lo observa suelen ser un poco más extensas. En este caso, me identifiqué de manera íntima con mi objeto de estudio, a tal grado que parece necesario presentar este panorama.

Estudié artes plásticas en la ENPEG “La Esmeralda”. Ahí, muy pronto me pregunté por qué en las clases teóricas leíamos a Foucault, Deleuze, Saussure, Pierce, Bourdieu y demás. Estudiábamos sobre el sentido, el signo lingüístico, el significado, el sujeto. Observábamos formalistas, estructuralistas, crítica literaria de la segunda mitad del siglo XX, etc. Si bien leíamos historiadores del arte y algunos artistas que reflexionaban sobre su proceso de producción, gran parte de las herramientas teóricas podían inscribirse en otro lugar que no era específicamente el de la plástica. Por eso y porque me gusta mucho la literatura, pasé unos semestres estudiando letras. Pero un día decidí pedir una beca para una estancia de estudios en la ENSAD de París (tenía un romance con el espacio, yo era escultora). Puse en pausa el estudio de la literatura. Sin embargo, me fui obsesionada con Georges Perec; así que cuando volví, tomé una decisión: ingresar a una maestría en letras. Luego de un año de prerequisites en la licenciatura en Lengua y Literatura Francesas, me aceptaron en la Maestría en Letras de la UNAM, no en el campo de letras francesas como había solicitado, sino en literatura comparada. Ahí me presentaron a la intermedialidad y ciertas maneras de leer las obras que comparten características entre artes. Entonces me pregunté

otras tantas cosas sobre la teoría literaria. Y heme aquí. Porque esas nuevas dudas empezaron a sumarse a las que, por supuesto, no había resuelto luego de mi paso por la escuela de arte.

Cuando inicié el doctorado, mi primera asesora fue la Dra. Aralia López (q. e. p. d.). Ingresé con un proyecto sobre el espacio en algunos textos narrativos. Por diversos motivos, la Dra. López me sugirió varias veces cambiar el rumbo. Creo que la Dra. López influyó más que en un cambio de tema, apuntó hacia una perspectiva más personal, que me involucrara de otras maneras. Y así empezó este proyecto: volviendo al arte. Pensando en dónde y cómo encontraba arte contemporáneo en dos novelas que yo veía como un pasillo de entrada a ese tema en México. Dos puertas que enmarcan un trayecto: Álvaro Enrígue¹ abriendo en la década de los noventa con cierta percepción sobre un arte que se iba nombrando “contemporáneo” en ese contexto. Y Verónica Gerber con una obra que refleja los resultados de una serie de cambios, certezas y dudas que nos dejaron los acontecimientos nacionales, pero también los que afectaron directamente al campo del arte.

Recorriendo una y otra vez este pasillo, le vi muchas ventanas. Cerca de concluir, pensé que otras obras podían ser analizadas a partir de las premisas propuestas y formulé la inclusión de tres libros: *Los Sandy en Waikiki* de Daniela Franco (2010), *Roma 13-24* de Daniela Bojórquez con texto de Gerber (2018) y *Bucle. Archivo de ficciones* de Vinicius Marquet (2017). Sin embargo, los elementos que los constituyen más allá del texto generan cierta distancia con las novelas elegidas en un inicio. En ese momento escribí sobre imagen, fotografía y otros medios, la noción

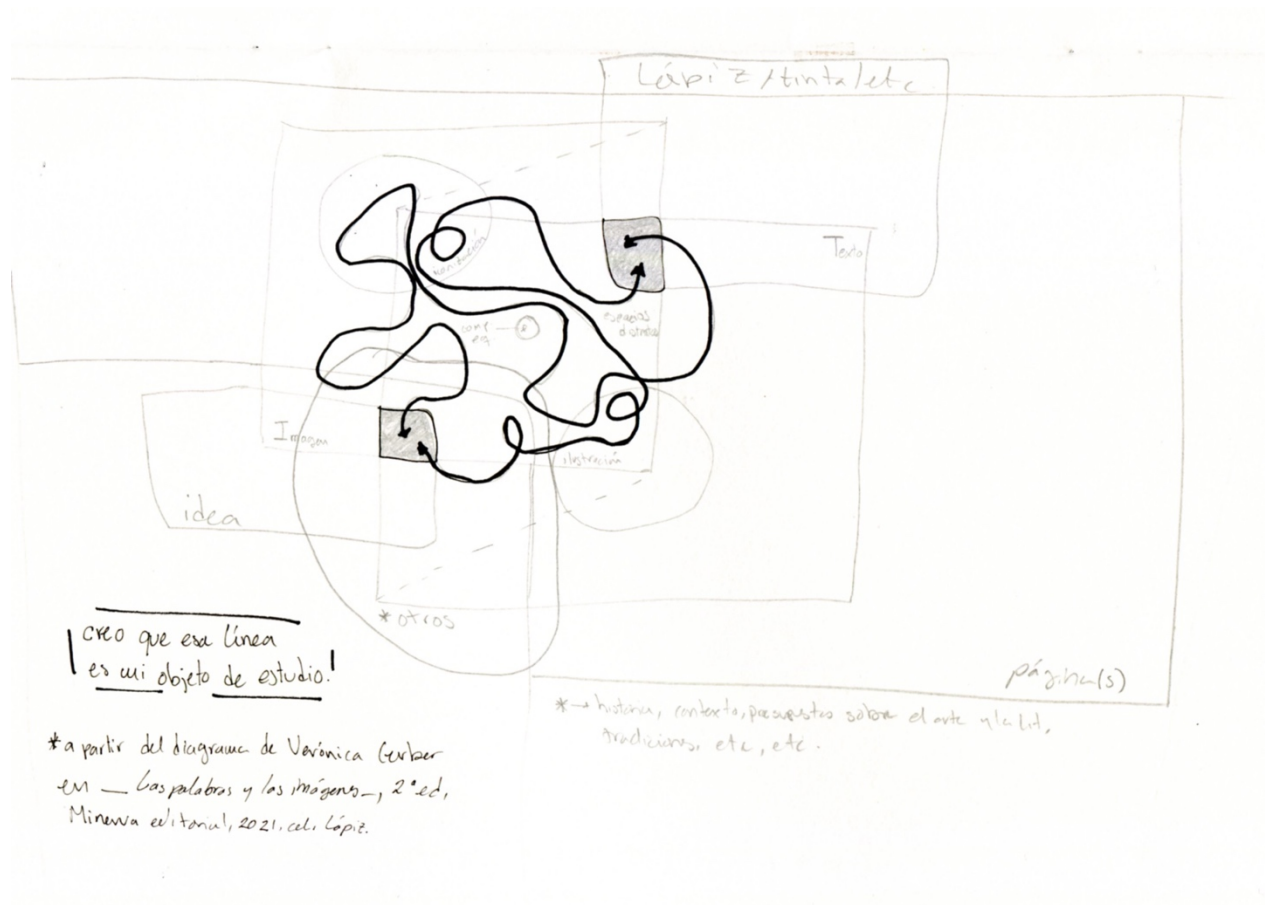
¹ Inicié este proyecto en 2016, fue casi al terminar la tesis que leí sobre la cancelación de Enrígue por el señalamiento que hizo el movimiento #MeeToo en México (se exhibió el abuso de poder, acoso y demás violencias que hombres en lugares de poder ejercieron en diversos campos de la cultura: <https://www.reporteindigo.com/reporte/te-da-miedo-denunciar-lanzan-metooescritoresmexicanos-contra-violencia-de-literatos/>). Si bien sigo pensando que la novela que analizo es un documento valioso e interesante, es importante dejar esta nota pues el grupo que apoyó estas denuncias públicas es parte de los movimientos sociales en el país, es una de las tantas caras del movimiento feminista, indispensable para la comprensión de nuestro presente y nuestra vida como investigadoras. Y lo más importante: no podemos tolerar abusos de poder patriarcal.

de archivo estaba abriendo otros caminos y me alejaba de los objetivos iniciales de esta investigación. Esas obras necesitan otras herramientas teóricas, pero sin duda me llamaron a notar la importancia del texto en ellas. Un conjunto de textos que puede ser leído a la luz de la crítica literaria. Así como en este trabajo leo novelas considerando las características específicas que el arte contemporáneo les provee; estos libros con narrativa involucrada pueden observarse no sólo desde la teoría de la imagen, la crítica del arte, la historia del libro, etcétera; el texto involucrado posee características literarias y nos invita a leerlo así. Además, observé vínculos en los intereses de estas autoras y autores: el homenaje a otras obras y artistas, la autoficción (un recurso vinculado a los usos de otros medios en la literatura, que demanda experimentación) y la relación con el archivo (ya sea en su uso o su alusión). En fin, todos esos elementos requieren de un estudio tan diverso como los mismos libros. Esta reflexión no está en mis conclusiones porque pertenece a otra discusión, pero es una observación que resultó del análisis del corpus central (y suma al sentido personal de esta investigación).

Finalmente, sólo me resta decir que luego de tantos años, veo un poco más claro por qué en la escuela de arte leí a Saussure. Y actualmente, no sólo vía esta tesis (otras investigaciones aquí citadas dan muestra de la diversidad creciente de propuestas críticas que ya muchas investigadoras realizan), me gusta la idea de que algunas personas de la escuela de letras se animarán cada vez más a leer y citar a Anna María Guasch, Rita Eder y a José Luis Brea (entre otras). Considerarán el trabajo de Marcel Broodthaers y de Vito Acconci como agentes intertextuales e interartísticos. Leerán sobre retrato, performance, línea y dibujo en tanto partícipes de narrativas o de libros con varios medios. Sobra señalar que actualmente muchas/os investigadoras en academias de literatura consideran ya el texto en su materialidad.

Me gusta también la idea de leer a otras personas que analizan obras cuya definición no es muy clara y que no buscan categorías fijas, sino los hilos conductores: las semejanzas, los diálogos

y los préstamos entre disciplinas. Eso es lo que hago en este trabajo en el que no volví de lleno al arte, ni dejé la literatura, sino que sigo el camino entre los dobleces y las costuras a través de unas obras confeccionadas con cachitos de materiales diversos. A eso sí volví.



INTRODUCCIÓN

En esta investigación analizo dos novelas mexicanas en las que el arte contemporáneo adquiere funciones que ayudan a determinar los problemas de la representación en estas obras: *La muerte de un instalador* (1996) de Álvaro Enrigue y *Conjunto vacío* (2015) de Verónica Gerber Bicecci.

En esta investigación postulo y sustento el siguiente planteamiento: el texto narrativo logra abrazar la complejidad del arte contemporáneo al reflexionar sobre los procesos creativos e instalarse dentro de la problemática principal para los protagonistas. Gerber y Enrigue poseen herramientas históricas y teóricas en torno al arte contemporáneo; además aquellas necesarias para escribir un texto que puede considerarse relevante para la crítica literaria: muestran en su quehacer narrativo el conocimiento de las reglas del texto al grado de problematizar la inclusión del arte contemporáneo; lo hacen al permitir que las dinámicas que distinguen este tipo de manifestaciones artísticas permeen el texto al punto de presentar una afectación explícita.

La manera en que los textos se ven afectados por esta participación se puede ver en dos estrategias: en primer lugar, comunican las características más distintivas del arte contemporáneo (dejando claro que éste no puede ser “cualquier cosa”²); en segundo lugar, las aprovechan para, más que representarlas, hacerlas parte fundamental de la obra al involucrar, imitar o utilizar algunos de sus rasgos en el proceso y resultado final. En los análisis de estos textos narrativos mostraré cómo son estas estrategias que dan luz a la importancia de las relaciones entre artes.

Finalmente existe un nivel de lectura en el que se involucra a quien mira y lee pues en las novelas nos proporcionan herramientas para discernir nuestra propia postura frente a las

² En el capítulo dedicado al análisis de la novela de Enrigue refiero este mito popular del arte contemporáneo como la ocurrencia, como la cosa que tiran a la basura por casualidad. Aporto entonces algunos elementos que desmienten esto y por otro lado, intento explicar las convenientes razones de las élites para que el mito perdure.

expresiones artísticas de nuestro tiempo en relación con el contexto que las enmarca, que es también el de las y los espectadores.

I. Sobre el orden de este trabajo

El orden de la tesis es el siguiente: el primer capítulo está dedicado a especificar el contexto de producción de estas obras, así como los textos teóricos que me acompañaron en los análisis de estas novelas. Algunos se relacionan más con el contexto y las consecuencias de los modelos económicos y sociales globales en el territorio nacional. Algunos otros versan sobre la crítica de la posmodernidad, en particular en lo que se refiere a las producciones artísticas desarrolladas en el periodo. También abordo algunos elementos históricos y conceptuales del arte contemporáneo y la llegada de este a México. Esto con el fin de observar algunas categorías de análisis para los casos de comparación entre artes.

El segundo capítulo es el análisis de *La muerte de un instalador* de Álvaro Enrigue. En él destaco algunas coincidencias con otras obras en las que el crimen tiene algún carácter estético y qué es lo que representa en las obras, qué nos dice sobre el arte y su contexto social; además de hablar sobre la instalación y el performance pues son mediaciones que Enrigue elige para presentar al arte contemporáneo y problematizarlo.

El tercer capítulo es el análisis de *Conjunto vacío* de Verónica Gerber. En él observo otros libros y obras de Gerber para analizar los usos del texto y la imagen en su obra, las relaciones que entabla con otros autores. También hago una comparación entre retrato y autoficción pues ambas están en la novela. Posteriormente analizo las imágenes que se encuentran en el libro en tanto diálogo con el texto.

Finalmente, en las conclusiones, exploro las coincidencias entre estas obras y apunto a una lectura urgente de nuestra relación con el arte contemporáneo y sus representaciones; tocando

principalmente a las producciones literarias y sus préstamos. Apoyo además la observación comparativa de cómo se desdibujan las fronteras entre artes, reflexionando qué implica y significa, en estas obras, esta relación.

II. *Las artes y sus préstamos*

La historia entre las artes, sus diálogos y préstamos es bastante antigua. Desde que se escribe y se pinta, el texto y la línea se han estado mirando y diciendo cosas. Varios artistas (como en las vanguardias, o el mismo Miguel Ángel que también escribió poesía, qué decir de Da Vinci) han sido o deseado ser artistas multidisciplinarios. Es una relación que históricamente se ha hecho presente en cada momento de la humanidad y la de su producción artística, desde el clásico ejemplo del escudo de Aquiles en la *Iliada* de Homero,³ pasando por las alegorías y textos bíblicos representados en las pinturas de la Nueva España, hasta las vanguardias históricas de principios del siglo xx y sus intentos de integrar las artes. En cada época la variedad de ciencias, disciplinas o técnicas que domina un artista o un intelectual ha cambiado, pero la diversidad parece ser una constante. Así que la crítica también ha puesto el ojo en estos intercambios entre artes y disciplinas. La historia de cómo se han pensado estos intercambios también es larga y siempre es difícil decir

³ James Heffernan, señala la descripción del escudo de Aquiles en la *Iliada* de Homero como uno de los casos de estudio más importantes sobre ecfrasis, lo considera la primera imagen de este tipo: “the earliest know example of ekphrasis in western literature”³ James Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago – Londres, The University of Chicago Press, 1993, p. 9. Esta relación que se ha dado desde la época clásica ha sido ocasión de su estudio desde entonces. Una de las primeras figuras retóricas, y de las más importantes para referirse a ella ha sido la ecfrasis, que de manera sintética se puede definir como la representación textual de una obra visual. Esta definición ha sido ampliada por la crítica. Se ha mostrado que existen muy diversos tipos de ecfrasis: de una obra sonora, de una arquitectónica, etcétera. La discusión sobre el término es vasta y no es el motivo principal de este texto. Por lo tanto, se deja señalada su variedad, pero no se comentará extensivamente. El libro de Heffernan es una interesante e indispensable guía para su estudio. El término ecfrasis también se encuentra como écfrasis en diversos textos. Dado que los textos que he consultado (Irene Artigas, Luz Aurora Pimentel, Susana González, entre otras) utilizan ecfrasis, conservo así la grafía y su consecuente pronunciación. Parte importante de esta distinción es la que deja ver principalmente Artigas en la introducción de su libro *Galería de palabras*, en sintonía con Valerie Robillard y Luz Aurora Pimentel, y es que generalmente el uso del término écfrasis se refiere a la descripción textual de una imagen, mientras que las investigadoras que han decidido unas ecfrasis se refieren a la noción de doble representación, sin necesariamente referirse a una imagen como el referente.

en dónde inicia. O tal vez sería poco productivo mencionar algún origen, al menos para esta investigación, así que haré referencia al momento que ha marcado, al menos, a mis referentes: y es cuando Gotthold Lessing en el siglo XVIII, en su texto sobre el Laocoonte, pone en práctica una metodología moderna para hacer una comparación entre una escultura y un poema que representaban el mismo mito. A Lessing le interesaba “la expresión de la belleza”⁴ que podían alcanzar estas obras. Esto lo obligó a describir qué y cómo representa cada una de las artes, sus similitudes y carencias frente a la otra. Y sobre todo, lo hace señalar cuáles son los elementos que nos convencen y transmiten mejor y con más belleza el mito. Aquí un ejemplo:

Cuando el Laocoonte de Virgilio grita ¿a quién se le ocurría pensar, leyendo este pasaje, que para gritar es necesario abrir desmesuradamente la boca, y que este gesto afea el rostro? Basta que el «clamores horrendos ad sidera tollit» (eleva hasta el cielo sus gritos horribles) sea una frase magnífica al oído.⁵

A continuación, un acercamiento al conjunto escultórico en donde se aprecia el gesto de Laocoonte:



Agesandro, Atenodoro y Polidoro de Rodas, *Laocoonte y sus hijos* [detalle], mármol, c. 40-30 a.C.⁶

⁴ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, col. Obras maestras, Barcelona, Iberia, 1957, p. 75.

⁵ *Ibid*, p. 57.

⁶ Fuente imagen: colección del Museo Pío Clementino, Vaticano:

Al texto de Lessing no lo acompañan ilustraciones. La comparación es a partir de sus propias descripciones de la obra plástica. Su crítica se sustenta en una transposición (en términos de Claus Clüver) que va quitando ya las características de la obra y les suma los valores del comentario de Lessing al decir que la boca abierta “afea el rostro”. El ejercicio de la descripción expone el tipo de representación que produce cada arte y por qué cada una cumple o no con la transmisión de los valores, más que de la fidelidad al mito. Quiero resaltar la importancia del valor o función para la época. A Lessing le interesa lo que estas dos obras le dicen al espectador sobre una construcción social y estética: la belleza. Hoy en día, como lo muestra Umberto Eco en su *Historia de la fealdad*,⁷ ya no nos interesa ese tipo de experiencia estética. Pero sí resulta significativo lo que las artes nos dicen de nosotros, de nuestras sociedades. Lessing nos indicó un camino posible, uno que observa las características de las obras y las analiza. Luego siguieron otros, hasta llegar a los estudios comparativos entre artes y continuar con los actuales estudios sobre intermedialidad, por ejemplo.⁸ Sin duda muchos de ellos (historiadores o críticos literarios) reconocen⁹ en Lessing un parteaguas en el quehacer de la crítica y el análisis.

<<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html>>.

⁷ En la introducción de la *Historia de la fealdad* (María Pons Irazazábal (trad.), Barcelona, Lumen, 2007, pp. 8-22) Eco nos recuerda que los valores “bello” y “feo” varían según cada sociedad e inclusive en la misma sociedad a través del tiempo. También subraya que estos valores están ligados a criterios políticos, sociales y económicos.

⁸ Para tener un panorama histórico de los estudios entre artes y lo que actualmente se puede encontrar, Susana González Aktories hace una síntesis de cómo han evolucionado los estudios comparativos, además de proponer cómo acercarse a la intermedialidad sin pretender tomarla como un diccionario de categorías inamovibles, sino como una guía para llegar a lo que cada texto demanda. Se puede leer en su artículo “Iconotextualidad e intermedialidad como coordenadas para el estudio de las materialidades literarias” en eds. Marina Garone Gravier y María Andrea Giovine Yáñez, *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*, UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2019, pp. 25-40.

⁹ En el mismo libro citado en la nota al pie anterior, tanto Susana González como María Andrea Giovine en sus respectivos artículos mencionan el análisis de Lessing como un punto importante en la historia de la crítica y como ejemplo de análisis. También Valerie Robillard afirma que el texto de Lessing ha sido un punto de atracción para la crítica, que ha tratado de demostrar o refutar las afirmaciones del mismo (“En busca de la ecfrasis”, Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli (eds.), *Entre artes entre actos. Ecfrasis e intermedialidad*, México, UNAM-Bonilla Artigas, 2011, p. 28)

Entonces, en cada época, este vínculo se ha establecido de maneras diferentes; por lo tanto, las perspectivas y las herramientas teóricas para su estudio también se han modificado. El arte que en algún momento de la historia fue llamado “artes plásticas” actualmente es denominado “arte contemporáneo”¹⁰ y, entre otras cosas, se caracteriza por añadir a la discusión sobre el arte problemas, ideas y estrategias creativas provenientes de otras disciplinas. En otras palabras, el arte contemporáneo¹¹ comprende una gran diversidad de manifestaciones y medios; a través del desarrollo de su propio lenguaje y tradición éste se ha convertido en un sistema complejo de comprensión del mundo y sus propios cambios; al respecto Simón Marchán Fiz reflexiona: “el arte contemporáneo, en general, podría llegar a definirse como un *arte de reflexión* de sus propios datos”.¹² De inicio, esto demanda ciertas herramientas para la identificación y comprensión de este

¹⁰ Éste se puede considerar como el “género” resultante de los cambios en las prácticas artísticas tradicionales (pintura, dibujo, escultura, etc.) que a principios del siglo XX en su conjunto fueron llamadas artes plásticas (luego visuales) y que ahora incluye expresiones como: el arte de proceso, la instalación, la intervención, el performance y una serie de expansiones de las prácticas tradicionales. Félix de Azúa, en un breve artículo de divulgación, ofrece algunas claves y preguntas que pueden orientar la descripción de este arte: “Si hubiera que resumir muy brutalmente qué es el arte contemporáneo [...] habría que decir que es aquel que se aparta de la tradición milenaria de las artes occidentales, rompe con una historia museística que de hecho las vanguardias habían continuado con candidez, y adopta una posición reflexiva que no toma en consideración la obra o el artista como lo esencial de la práctica artística [...]. Algo que para los modernos comenzó con Paul Cézanne y con la revolución de 1917, y para los contemporáneos comenzó con Duchamp y con el estallido de la bomba de Hiroshima” (“¿Qué arte contemporáneo?”, *Letras Libres*, 28 de febrero de 2003, <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/que-arte-contemporaneo>). Cabe señalar que algunos historiadores no estarían de acuerdo con llamarle género. Por ejemplo, Ernest Gombrich quien, en el último capítulo de *La Historia del Arte* (publicado en 1950, pero cuya última edición y revisión fue publicada en su lengua original en 1989), relaciona con el posmodernismo al arte que él vio desarrollarse entre 1966 y 1989 y añade: “no todos los artistas actuales que disfrutan de este nuevo derecho a la diversidad aceptarían la etiqueta de posmodernos. Por esta razón he preferido hablar de «un cambio de humor» en lugar de un nuevo estilo” (p. 623); es decir, no toda la producción artística cabría, ni cumpliría con las mismas reglas, pero a partir de la observación, se pueden reconocer los rasgos de esto que él llama “humor”. Mientras que Azúa sugiere dos posibles inicios del arte contemporáneo, Enrígue sugiere uno anterior: Caravaggio lo inventa. Lo afirma en una entrevista sobre su novela *Muerte súbita*: el pintor lo “hace de manera muy consciente [...] lo que importa no es la obra de arte [...] sino el proceso” (Canal once, “Palabra de autor - Álvaro Enrígue (11/04/2015)”, *Palabra de autor*, México, 11 de mayo de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=DoZ8Xn_SJD8>, min 7:39).

¹¹ No todo el arte es “arte contemporáneo”. Los medios digitales, el arte en red y otras manifestaciones comienzan a distanciarse de lo que a mediados de siglo se llamó de manera muy general “contemporáneo” y empiezan a definirse con otros nombres pues ya tienen elementos distintivos más fuertes que las definen. Por otro lado, lo que llamamos “pintura” no siempre sigue el camino del arte contemporáneo sino el de la tradición pictórica, así que no toda pintura podría estar en este diálogo, por ejemplo. A lo largo de esta investigación espero dejar claras las características y medios más representativos de este tipo de arte. Por ahora, sin dejar una definición clara, sólo señalo que la nominación no es tan general como parece.

¹² Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, col. Arte y estética, 6ª ed. Madrid, Akal, 1994, p. 249.

tipo de manifestaciones artísticas fuera del texto literario. Por lo tanto, la relación entre este arte y su representación literaria se complejiza y diversifica. Por ejemplo, no es lo mismo describir una pintura que incluir un texto que podría él mismo ser arte.

Ante este panorama, durante la segunda mitad del siglo XX los estudios entre artes empiezan a ser de interés para las academias de literatura, pasando del ámbito filosófico (la estética) al de la crítica literaria. Esto sucede alrededor de la década de los cuarenta, específicamente para los estudios entre música y literatura, según lo afirma Emilia Pantini en “La literatura y las demás artes”. De tal manera, las relaciones entre disciplinas cobran importancia para el análisis literario.

Por ello, como ya he mencionado, en el primer capítulo de esta tesis indico cuáles son los teóricos y textos que me han ayudado a cursarlo, desde aquellos cuya luz sobre las relaciones entre literatura, artes y otros medios han sido indispensables: Thomas Mitchell, Mieke Bal, Claus Clüver, Werner Wolf, Anna María Guasch. También exploro los textos gracias a los cuales he podido dimensionar la importancia del contexto social, económico e histórico de la producción de estas obras, como: Néstor García Canclini, Fredric Jameson, José R. Castelazo, Arturo Bonilla Sánchez, Soledad Loaeza, Carmen Azpurgua, Boaventura de Sousa Santos y Enrique Dussel, entre otros. También cito a quienes (desde la historia del arte, la misma reflexión de la producción artística o el periodismo cultural en México) han explicado los fenómenos que en la década de los noventa tuvieron lugar: Rita Eder, Daniel Montero, Alexis Salas, Antonio Toca Fernández, Jesusa Rodríguez, Martha Hellion, Mariana Aguirre, Javier Pulido, por mencionar algunos.

III. *Un panorama inicial: escrituras entre artes en un contexto mexicano*

El más reciente cambio de siglo ha representado para México un periodo de transformaciones en el cual una serie de retos se ha impuesto a partir de una condición principal: vivir en un país desigual, al tiempo que se asume la globalización. En términos de la creación artística, la escena

global pide insertarse en contexto globales con las maneras que se acostumbran en las capitales centrales. Pero también existe interés por coincidir con colegas de latitudes no centrales. Negociar entre estos panoramas afecta de manera importante los productos culturales.

En otras palabras y para introducir algunos planteamientos sobre los que profundizo en el primer capítulo de esta tesis, acoto aquí algunos de ellos. De inicio, es importante no perder de vista a lo largo de este trabajo que existen varias condiciones a las que los creadores y espectadores en México debemos adaptarnos al momento de enfrentarnos con el arte. Por un lado, las inherentes a nuestra condición y situación social, económica y cultural. Y por otro, aquellas que las artes mismas han desarrollado a través de su historia y de los cambios alrededor de su valoración, definición y producción. Creo que en este contexto el arte contemporáneo se vuelve muy atractivo, porque se ha convertido en algo que puede ser cuestionado o hasta despreciado. Puede provocar dudas, inclusive ocasionar temor e indignación. Pero al mismo tiempo es un conjunto de expresiones y experimentaciones seductoras, fuente de intriga. Son acciones y objetos que provocan al promover la reflexión. En otras palabras: el arte contemporáneo es también una manera de conocer el mundo –como todo el arte. Y que en los últimos años, apunta a aquella parte en crisis: la producción, el lugar del individuo, el cambio en la experiencia estética. Pues es un medio con el que se puede generar reflexión e información sobre el contexto en el que se produce, de criticarlo, a veces hasta de negarlo. Puede ser vehículo del pensamiento complejo, o del compromiso social pues permite una percepción más clara de nuestras preocupaciones, órdenes sociales y estéticos. Por estas razones, el arte contemporáneo interesa, se representa y comenta en obras de otros medios: el cine, la música, la literatura.

Las novelas elegidas, *La muerte de un instalador* (1996) de Álvaro Enrígue y *Conjunto Vacío* (2015) de Verónica Gerber, me parecen dos obras que se relacionan de manera particular y fundamental con esta actividad artística cuya efervescencia durante los últimos años es innegable:

el arte contemporáneo. Y que se puede leer en términos del contexto histórico, social y económico, como mostraré en este trabajo.

A continuación, tomando en cuenta este sintético panorama de los planteamientos históricos, quiero presentar algunas características del corpus con el fin de justificar su elección para esta investigación. Para ello, acudo a un artículo de Gustavo Guerrero en donde aborda la interrogante de si las literaturas latinoamericanas actuales se pueden seguir considerando como literaturas nacionales. Para ello cita de entrada a Álvaro Enrigue, de quien reconoce que su novela *La muerte de un instalador* en realidad narra dos historias y que precisamente la menos evidente es la que se refiere a estas transformaciones y al descubrimiento de un país bastante plural. La reflexión de Guerrero sintetiza el panorama de fin de siglo y propone incluso un corte temporal para analizar la producción literaria del período:

No creo que haga falta destacar con cuánta claridad Enrigue pone de relieve en estas declaraciones algunos de los efectos más evidentes del proceso globalizador en América Latina, tal como ha sido experimentado y descrito por los autores de nuestras generaciones más jóvenes, las que empiezan a publicar y a darse a conocer aproximadamente entre 1990 y 2010. Se trata del cuestionamiento de la homogeneidad de las culturas nacionales y la crítica a la idea misma de nación¹³

Sumemos a este panorama que los lenguajes y medios disponibles invitan a continuar y amplificar la exploración de los intercambios entre artes que a principios del siglo XX los creadores de las vanguardias propusieron.

Ahora bien, la novela de Enrigue coincide temporalmente con algunos cambios políticos y económicos en México, además de plasmar el síntoma del cambio en el paradigma artístico y describir su llegada indiscutible al territorio nacional. Por su parte, el libro de Gerber es una novela escrita por una artista visual; representa la consecuencia de esta exploración de límites artísticos, así como del camino de la profesionalización del arte contemporáneo en México (que a su vez trajo

¹³ Gustavo Guerrero, “Literatura, nación y globalización en Hispanoamérica: explorando el horizonte post-nacional”, *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 46, 2012, p. 74.

el efecto terrible de enfrentar a un cúmulo de egresados de las escuelas de nivel superior en artes con un futuro precario en un país que no estaba preparado para “ocuparlos”). Por lo tanto, observo que en ambas obras el papel del arte y sus límites define algunas condiciones de vida en los personajes, motiva y define su perspectiva al narrar los acontecimientos en las obras. Y finalmente, cumplen con una revisión crítica del arte contemporáneo, tanto como del contexto de su creación como de su recepción.

IV. *Contexto literario*

Como mencioné anteriormente, es difícil señalar un inicio en las relaciones entre artes. Es un intercambio que siempre ha sucedido. Pero resulta necesario contextualizar estas obras en un marco que las distinga. Por ello, a continuación, reúno algunos títulos de obras afines a las de Enrigue y Gerber por pertenecer al género narrativo e incluir como parte importante al arte contemporáneo. Sin duda, muchas obras notables latinoamericanas o mexicanas hacen referencia a las artes o a relaciones interdisciplinarias. Sin embargo, este trabajo no pretende hacer una antología de obras de esta naturaleza, por ello esta selección sirve para bosquejar un panorama.

Podríamos pensar de inicio en libros como *La región más transparente* que Carlos Fuentes publicara en 1958, en donde las obras de arte descritas también muestran –como en Enrigue y Gerber– el conflicto de clase en el México moderno y algunos matices de la pugna entre el nacionalismo y la globalización. Es posible ver esto en la selección de obras que hace Fuentes, decide representar piezas de Juan Soriano y a Henri Moore como ejemplos¹⁴ de obras originales

¹⁴ Al respecto en abril del 2016 impartí la ponencia “Ornamento y fracaso: *La región más transparente* de Carlos Fuentes”, en el marco del coloquio Modernidad y Literatura en América Latina. En la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Ciudad de México.

que algunos de sus personajes tienen en sus casas. Si bien están presentes a un nivel nominal y descriptivo, la pertenencia a ciertos personajes facilita una lectura de valor económico y social.

Sin duda, la contribución de Salvador Elizondo a este campo con sus planteamientos sobre la fotografía moderna y sus coqueteos con la ciencia, no sólo en *Farabeuf* de 1965, sino en el complejo repertorio museístico que podría representar *Camera Lucida*, publicado en 1983. Para Begoña Alberdi,¹⁵ las relaciones con el libro *La chambre claire* (1980) de Roland Barthes van más allá de la semejanza en el título, encuentra en ambas obras un hilo conductor en la simultaneidad, lo que llevaría a contemplar la fotografía desde su configuración contemporánea más que la moderna.

Ahora bien, más reciente es la novela *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza, publicada en 1999, en donde uno de los personajes principales es fotógrafo y las imágenes que toma son relevantes en la trama. La fotografía es primordial, pero también la “gramática de archivo”¹⁶ está presente en la novela, como lo hace notar Julia Érika Negrete Sandoval. Esta idea sobre el archivo en el arte es también un proceso vinculado al arte contemporáneo. Más adelante, por ejemplo, me referiré a la gramática del archivo a la luz del trabajo de Anna María Guasch. De Cristina Rivera Garza es también la novela *La muerte me da*, publicada en 2007. Para Andrés Olaizola, el componente transmedial de esta novela se encuentra conformado de la siguiente manera: “El sistema transmedia de *La muerte me da* expande el mundo de la novela hacia textos de un mismo medio (la literatura impresa, ya sea narrativa o lírica), con lo cual se establece un

¹⁵ En: Begoña Alberdi, “La cámara lúcida: diálogos entre Salvador Elizondo y Roland Barthes”, *Confluencia*, vol. 3, núm. 2, primavera 2017, pp. 2-14.

¹⁶ Julia Érika Negrete Sandoval, “Archivo, memoria y ficción en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza”, *Literatura Mexicana*, vol. 24, núm. 1, junio 2013, pp. 91-110.

proceso transficcional, pero también hacia medios digitales, como la fotonovela del blog de Rivera Garza”.¹⁷

Es importante señalar que existen otras relaciones entre artes que también observo en esta investigación. Distingo que el crimen y el performance¹⁸ mantienen una relación bastante cercana. Además de las descripciones de las escenas del crimen, se encuentran múltiples menciones de artistas del performance asociadas a sus obras: “Me llamo Gina Pane. Y acabo de cortarte”.¹⁹ En este sentido, para Ester Bautista el performance es indispensable para la reescritura: “La escritora “con-ficciona” las imágenes del performance, transforma ese documento y lo recontextualiza en su propia escritura”.²⁰ Más adelante veremos cómo en la novela de Enríque el performance tiene también un lugar primordial.

Ahora bien, en el caso de Mario Bellatin destaca el uso de referencias a Marcel Duchamp (figura indispensable para entender al arte contemporáneo) en su obra en general, pero es particular el explícito *La novia desnudada por sus solteros... así* de 2010 (aludiendo al título que lleva una de las obras más importantes de Duchamp, también conocida como *El gran vidrio*). Marina Cecilia Río²¹ nota las relaciones del escritor con el *ready-made* y otras formas de arte en dicho libro. Bellatin también escribió *Seis lecciones para una liebre muerta* de 2005 (aludiendo a la obra de Joseph Beuys), para Miguel Ángel Hernández es un ejemplo de “relación procedimental” entre

¹⁷ Andrés Olaizola, “Las heroínas transmediales de *Alba Cromm*, de Vicente Luis Mora, y *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza”, *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, vol. 22, núm. 91, 2020, p. 70.

¹⁸ En las escenas del crimen, se encuentran cuerpos masculinos castrados acompañados de mensajes textuales, pero también de marcas visuales (los textos escritos con labial, posiciones de los cuerpos, etcétera), el acto y su exhibición es importante para quien lo ejecuta.

¹⁹ Cristina Rivera Garza, *La muerte me da* (en pleno sexo), México, Tusquets, 2016, p. 89. [col. Maxi 20 años]

²⁰ Ester Bautista Botello, “Proceso de re-escritura en *La muerte me da*. Una con-ficción fragmentaria”, *Letras femeninas*, vol. 42, núm. 2, invierno-primavera 2016-2017, p. 49.

²¹ Marina Cecilia Río, “Mario Bellatin: el arte escrito”, en Héctor Jaimes (ed.), *Mario Bellatin y las formas de la escritura*, Carolina del norte, editorial A Contracorriente, 2020, pp. 305-326.

artes y literatura en el que “incorpora la experiencia artística y conduce la escritura al ámbito de la *performance*”.²²

Otro ejemplo de narrativa reciente en donde la fotografía (no sólo las que toman los personajes; también encontramos, por ejemplo, las reflexiones de la madre en torno al libro de Sally Mann²³) y otros medios de representación (las grabaciones sonoras²⁴) se vuelven fundamentales en la polifonía narrativa es *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli, publicada originalmente en inglés en 2019. En un artículo dedicado a la novela, Emily Vázquez señala la importancia de la representación del sonido y cómo éste es “el método principal a través del cual la narrativa pone en primer plano la existencia multitemporal y compleja del desierto del suroeste”²⁵ además de posicionarse frente a la pérdida. Recordemos que Luiselli publicó en 2014 *La historia de mis dientes*, novela cuyo destino inicial eran las páginas de un catálogo de arte de la colección Jumex.

A continuación, referiré brevemente algunos ejemplos de la producción argentina (por el vínculo entre Gerber y dicho país). De inicio, en 1963 Julio Cortázar publicaría su novela *Rayuela*, la cual contiene muchos ejemplos interartísticos –en general la obra de Cortázar, pero sólo menciono una obra a manera de ejemplo. En esta novela los personajes visitan lugares con música en vivo, escuchan un montón de discos, hablan todo el tiempo sobre otros libros y hay un extenso repertorio de alusiones pictóricas. Aunque acá, sin embargo, la mayoría de los ejemplos visuales

²² Miguel Ángel Hernández, “La novela como laboratorio: espacios de contacto entre arte y literatura”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Dossier, núm. 283, enero 2019, p. 2, <<https://cuadernoshispanoamericanos.com/la-novela-como-laboratorio-espacios-de-contacto-entre-arte-y-literatura>> [en línea]

²³ Valeria Luiselli, *Desierto sonoro*, trad. Daniel Saldaña París y Valeria Luiselli, México, Sexto piso, 2019, p. 59.

²⁴ Por ejemplo, es fundamental la grabación que el hijo deja para la hija y que cierra el libro. Luiselli, *op cit.*, pp. 419-423.

²⁵ Emily C. Vázquez Enríquez, “The Sounds of the Desert: *Lost Children Archive* by Valeria Luiselli”, *Latin American Literary Review*, vol. 48, núm. 95, 2021, p. 82.

pertenecen más al arte moderno que al contemporáneo. Ya María Amparo Ibáñez en un análisis²⁶ bien detallado señala que las referencias pictóricas se asocian a los movimientos: surrealismo, cubismo impresionista y la abstracción poética. Acaso este último el más afín a lo que se desarrollaría como pensamiento y proceso contemporáneo en las artes. Es evidente además que Cortázar es bastante contemporáneo en la propuesta de lectura de su obra. Ya lo dice Mauricio Ostria:²⁷ Rayuela es un desafío que se dirige a un lector libre. Lo cierto es que Ibáñez se centra en lo pictórico y no refiere algunas referencias a instalaciones, como sí lo hace Mercedes Ontoria, quien recuerda una instalación duchampiana velada en el capítulo 56: “Se trata de la construcción de su protagonista, Oliveira, de un laberinto de piolines, cordeles recogidos aquí y allá, cuidadosamente dispuesto en su habitación del manicomio donde trabaja. Esta singular fortaleza defensiva, que se proponía obstaculizar el acceso hasta Oliveira, recuerda al ready-made duchampiano *Escultura de viaje* (1918)”.²⁸ Según las investigaciones de Antonio Urrutia²⁹ y Mercedes Ontoria, en *Territorios* (1978) y *Último Round* (1969) podemos leer un Cortázar más reflexivo y cercano al proceso contemporáneo. En ambas obras descubre las referencias al arte moderno y también a este otro tipo de proceso de manera más explícita.

Mientras que Jorge Luis Borges y Bioy Casares escribieron las *Crónicas de Bustos Domecq* (libro publicado en 1967) en el que se encuentran “Un arte abstracto”, “Eclosiona un arte” y espacialmente “El ojo selectivo” en donde la descripción de la obra final de un artista es la siguiente: “la obra escultórica de Garay, expuesta en la placita del mismo nombre, consiste en el

²⁶ María Amparo Ibáñez Moltó, “Galería de arte en la obra de Julio Cortázar”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 364-366 - Homenaje a Julio Cortázar, octubre – diciembre 1980, pp. 624-639.

²⁷ Mauricio Ostria González, “Rayuela: poética y práctica de un lector libre”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 364-366 - Homenaje a Julio Cortázar, octubre – diciembre 1980, pp. 431-445.

²⁸ Mercedes Ontoria Peña, “Julio Cortázar y Marcel Duchamp o nuevos encuentros a deshora”, *Impossibilia*, núm. 7, abril 2014, p. 34.

²⁹ Antonio Urrutia, “Los territorios plásticos de Julio Cortázar”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 364-366 - Homenaje a Julio Cortázar, octubre – diciembre 1980, pp. 618-623.

espacio que se interpone, hasta tocar el cielo, entre las edificaciones del cruce de Solís y Pavón, sin omitir, por cierto, los árboles, los bancos, el arroyuelo y la ciudadanía que transita”.³⁰ Todos estos relatos son parodias de lo que consideramos arte. En particular, este último es una parodia sobre el quehacer escultórico que se asemeja ya al arte de la instalación (y en donde además hay un crimen, otro leve vínculo con la novela de Enrígue, en general un guiño a la estrecha relación que parecen tener el arte y el crimen). Además de ser parodias del arte de los años sesenta, dice Gonzalo Aguilar que, aunque no estaban de acuerdo con ese arte nuevo “Bioy y Borges sí tenían interés de diluir el arte en la vida y en el texto”.³¹

Ahora quiero referirme a Ricardo Piglia, un escritor que ha reflexionado en torno al arte y los límites de su complejidad espacial. De igual manera sólo referiré un breve ejemplo de su extensa obra. En “Pequeño proyecto de una ciudad futura” publicado en 2001, relata cómo un fotógrafo monta una maqueta que resulta ser en sí una ciudad –muy similar al relato de Bustos Domecq– y que reflexiona también en torno a la espacialidad y las ambiciones del arte. En general, las descripciones en sus libros de obras de arte o procesos artísticos, tanto como las imbricaciones sociales de dicho campo cuentan con retratos justos y elaborados con detalle; pues sigue sus tesis sobre el cuento y teorías sobre el relato, reflejadas, por ejemplo, en *La ciudad ausente*: “Un relato no es otra cosa que la reproducción del orden del mundo en una escala puramente verbal. Una réplica de la vida, si la vida estuviera hecha solo de palabras”.³² Esta relación con la escala y la

³⁰ Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, “El ojo selectivo”, *Crónicas de Bustos Domecq*, Buenos Aires, Losada, 1992.

³¹ Gonzalo Aguilar, “La disolución del arte (sobre *Crónicas de Bustos Domecq*)”, *Variaciones Borges*, núm. 49, abril 2020, pp. 33-48.

³² Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, 2a ed., Barcelona, Anagrama, 2003, p. 193

traducción del mundo a palabras se relaciona mucho con el relato citado y en general con las relaciones planteadas entre artes.

En el contexto argentino de reciente creación, y muy ligados a la obra de Gerber, destacan los recientes libros de María Gainza (*El nervio óptico*³³ de 2014 y *La luz negra* de 2018) quien se dedicó primero a la crítica de arte y desde esas experiencias y conocimiento del campo inició su camino literario. Así, nos encontramos con otra agente que se formó en las artes y luego decidió relacionarse con el ámbito literario. Al respecto de la obra de Gainza, Mario Aznar dice: “el espectador, en el libro de Gainza, sufre la modificación de su realidad por el contacto con la obra de arte, que está presente de forma activa en el texto narrativo”.³⁴ Me parece que la obra de Gainza tiene relación con la de Gerber no sólo en la profesión inicial de las autoras, sino en la manera de reparar en lo que el arte les hace a las personas que lo rodean en varios niveles: afectivo, social y estético. Hasta aquí este breve panorama de afinidades.

Aunque constituye otra categoría diferente, es indispensable mencionar la crítica de arte en México. Ésta ha construido toda una poética de la descripción de las obras. Inclusive escritores como Octavio Paz y Carlos Fuentes han incursionado en ella. En este sentido, quiero mencionar que notables aportes han sido escritos por: Juan Acha, Dionicio Morales, Luis Cardoza y Aragón, Juan García Ponce, Raquel Tibol, Teresa del Conde, Alaíde Foppa y Rita Eder (entre muchas y muchos otros), a quienes debemos un acervo textual del arte mexicano e internacional.

Me queda añadir que existen caminos posibles para continuar con esta investigación. En este sentido, amerita evocación el trabajo de otros artistas mexicanos que, así como Verónica

³³ Miguel Gallego en su reseña señala la importancia de las relaciones entre pintura, historia del arte y estos relatos, principalmente con acciones afectivas en ellos. “*Ut pictura poesis*. El nervio óptico de María Gainza como pre y postexto”, *Casa de las Américas*, núm. 299, abr-jun 2020, pp. 152-157.

³⁴ Mario Aznar, “Un movimiento centrífugo: literatura y crítica de arte en María Gainza”, *Centro universitario internacional de Barcelona*, secc. Actualidad, 29/01/2020, <<https://www.unibarcelona.com/int/actualidad/noticias/un-movimiento-centrifugo-literatura-y-critica-de-arte-en-maria-gainza>>.

Gerber, han incursionado en la literatura, la reflexión en torno a la historia y crítica del arte o la elaboración de libros incluyendo textos propios y ajenos, o repensando el libro (asunto que también toca los lindes de esta investigación). Pienso en Daniela Franco con su *Los Sandy en Waikiki* de 2010, un libro escrito con otros más de 10 colaboradores, entre ellos Marcel Bénabou y Enrique Vila-Matas; Daniela Bojórquez en *Roma 13-24* del 2018 con un texto de Verónica Gerber y su novela *Óptica sanguínea* del 2014; Magali Lara con sus proyectos gráficos con texto como su serie *Historias de casa* de la década de los ochenta o de libros como *Zapatos de tacón* de 1982 recientemente reeditado por la Duplicadora, o *Se escoge el tiempo* de 1983 realizado junto con Lourdes Grobet; Yani Pecanins y sus objetos intervenidos con textos, Jorge Méndez Blake y sus múltiples referencias literarias ya sea en títulos de sus exhibiciones y obras, o intervenciones a libros como *Moby Dick* de 2009 e inclusive sus libros como el más reciente *Diálogos entre un poeta, una manzana y una retícula* del 2021 (aunque sea un ejemplo de poesía, lo que lo vincula a la siguiente mención); Ulises Carrión de quien se han realizado grandes exhibiciones en el museo Carrillo Gil, el Reina Sofía y el Jumex en donde se exhibe su obra aún no editada, pero que recientemente ha visto la luz gracias a proyectos como *Alias*, *Tumbona* y *Taller Ditoria*; artista-escritor del que sí existen variados artículos académicos y tesis, afortunadamente.

También pienso en los artistas que han escrito sobre la historia y el contexto del arte como Pablo Helguera, Javier Pulido y Abraham Cruzvillegas –citados en este trabajo. O quienes desde el libro electrónico investigan el potencial narrativo de otros formatos, como Vinicius Marquet y su libro *Bucle. Archivo de ficciones* de 2017 alojado en el sitio del Centro de Cultura Digital de la Ciudad de México y que alude a su vez al trabajo de Ulises Carrión. Por supuesto que son más, pero queda esta mención como una nota para una próxima investigación propia o de alguna colega.

1. PANORAMA TEÓRICO Y CONTEXTO HISTÓRICO

COMUNIDAD CULTURAL Y RELACIONES INTERARTÍSTICAS EN EL MÉXICO DEL CAMBIO DE SIGLO

Este capítulo tiene como objetivo exponer y explorar algunas de las herramientas teóricas que usaré para el análisis de las novelas *La muerte de un instalador* y *Conjunto vacío*. Recurriré a las ideas de algunos de los críticos de la posmodernidad para abordar la problemática del contexto social, político y económico del momento en el que fueron escritas estas novelas. En particular, aquellos que se refirieron a la crítica del posmodernismo en Latinoamérica, pues ayudan a entender la motivación de los discursos y sus determinaciones formales, para luego dirigir el análisis hacia los problemas estéticos que me interesa abordar. Con el fin de desarrollar estos últimos, incluyo algunas reflexiones en torno al arte contemporáneo, su historia y la crítica en torno a éste; así como estudios de relaciones entre artes.³⁵

1.1. *Sobre el contexto social, político y económico*

Las novelas de este estudio se publicaron alrededor de un momento histórico importante para México. Por un lado, Álvaro Enrígue publica *La muerte de un instalador* en 1996, mientras que Verónica Gerber lo hará con *Conjunto vacío* en 2015. Ambos autores vivieron las consecuencias de una de las crisis económicas más importantes del país y las transformaciones políticas y sociales posteriores. Sus novelas no son ajenas a ese contexto, al contrario, son producto de su tiempo. Si bien retratan personajes cuyas pertenencias sociales y profesionales son muy particulares y representan una minoría social, sí observamos en las novelas un retrato de los cambios políticos,

³⁵ Antes de continuar, aclaro que en este capítulo no mencionaré en extenso los textos teóricos usados para el análisis de los elementos narrativos que tradicionalmente se contemplan (argumento, personajes, voz narrativa, etcétera). Será directamente en el texto, en nota al pie o como referencia bibliográfica que haré referencia a las categorías utilizadas, principalmente provenientes de textos de Mieke Bal, Gérard Genette, Mijail Bajtín y Philippe Gasparini.

económicos y sociales que en el México de fin del siglo XX se vivieron. Además de los cambios en los sistemas de producción, exposición y consumo de los productos culturales que se denominaron: arte contemporáneo.

Cada novela representa un punto de quiebre. Por un lado, en la novela de Enrigue están los tiempos de la transición política, la crisis de 1994 y la llegada de los apoyos estatales a las artes, aunque se describe el desencanto y el tiempo posmoderno, la imposibilidad de ser artistas, e incluso millonarios, de primer mundo. Por otro lado, en Gerber, el desencanto se aloja ya en la protagonista y se refleja en sus relaciones sociales. Aunado a que es hija de exiliados argentinos, el retrato también representa algunas de las circunstancias de otros latinoamericanos, pues las condiciones eran similares en el territorio. Y es, sobre todo, un relato de los resultados provocados por los cambios que se suscitaron en tiempos de Enrigue. Pues, pasados más o menos diez años ya se podían observar consecuencias en la comunidad artística y en la sociedad mexicana.

Por ello es necesario mencionar a continuación algunos asuntos económicos y sociales que repercutieron en el campo de las artes, su creación y en la participación en torno a ellas: A finales de 1994, México enfrentó una grave crisis financiera tras el final de la presidencia de Carlos Salinas de Gortari, del Partido Revolucionario Institucional (PRI). El país ya había enfrentado una de las más importantes en 1982; Néstor García Canclini se refiere así a ella: “La crisis económico-financiera de 1982, resultado de la administración fallida del enriquecimiento petrolero en el gobierno de José López Portillo, llevó a abrir apresuradamente la economía a la inversión externa y dismantelar el «estado benefactor»”.³⁶ Durante el sexenio de José López Portillo (1976-1982) la tasa de crecimiento fue del 2%, y en palabras de José R. Castelazo “el Estado había adquirido

³⁶ Néstor García Canclini, “Aniversarios incómodos”, en: Rita Eder (ed.), *Tiempo de fractura. El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de México durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)*, México, UAM-UNAM, 2010, p. 12.

empresas propiedad de particulares, como socio mayoritario o minoritario, para evitar su quiebra y conservar las fuentes de empleo”.³⁷ Sin embargo, no obtuvo éxito al intentar mejorar la situación económica: “lejos de generar certidumbre, ahondó la crisis económica y de confianza hacia el gobierno”.³⁸

Durante el siguiente sexenio (1982-1988), el presidente Miguel de la Madrid Hurtado impulsó la privatización de muchas de las empresas antes adquiridas por el gobierno para intentar afrontar la crisis. Sin embargo, menciona Castelazo, las políticas neoliberales que impulsaron estas decisiones “orientarían las reformas privatizadoras ignorando las cuestiones sociales y los problemas históricos de América Latina, tales como la distribución del ingreso y la pobreza”.³⁹

Posteriormente, se esperaba que el sexenio de Salinas fortaleciera lo que en aquellas administraciones se había debilitado. Sin embargo, en diciembre de 1994, el peso se devaluó debido a una serie de decisiones económicas de las cuales hablaré un poco para situar además el contexto político. El objetivo era, según Castelazo, “el retiro definitivo del Estado del quehacer económico, sustituyéndolo por el capital privado”,⁴⁰ cosa que en un inicio parecía correcta e incluso ejemplar frente a la crítica internacional; Arturo Bonilla lo destaca así en su análisis: “México había sido considerado como el ejemplo más exitoso de la aplicación de las políticas neoliberales de entre las llamadas economías emergentes”.⁴¹ No obstante, fue ilusorio y pasajero. A decir de Castelazo, quien a su vez hace referencia a Joseph Stiglitz, “México representó una de las más exitosas historias de reforma al inicio de los años noventa. Liberalizó la economía, redujo barreras al

³⁷ José R. Castelazo, “El rol de la empresa pública en México”, *La empresa pública en México y en América Latina: entre el mercado y el Estado*, col. Debate y reflexión, México, UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2015, p. 61.

³⁸ *Ibid.*, p. 62.

³⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁴¹ Arturo Bonilla Sánchez, “México: la primera gran crisis en la globalización financiera”, *Problemas del desarrollo*, vol. 26, núm. 102, México, UNAM, p. 86.

comercio y otras restricciones gubernamentales, además de privatizar empresas públicas. Sin embargo, resulta cuestionable que todo lo anterior no trajera consigo la recuperación económica”.⁴²

Humberto Banda y Susana Chacón indican que a pesar de las estrategias tomadas por Salinas: “a partir de 1989, se produjo nuevamente una reducción en el nivel de vida de la población. El mercado mexicano fue incapaz de absorber un crecimiento sostenido de la producción”,⁴³ lo cual se tradujo en fuga de capitales. Y aunque los analistas internacionales hicieron algunas advertencias, no hubo respuesta del gobierno. Así, el gobierno en turno tomó una serie de decisiones financieras:⁴⁴ aumento de tasas de interés, ajustes de bonos y a la paridad cambiaria, se ignoraron recomendaciones externas, etcétera. Las cuales resultarían en la devaluación del peso mexicano y una posterior crisis económica.

Aunado a estas decisiones, una de las cartas fuertes del gobierno de Salinas fue el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, cuyo objetivo ideal sería el de “la creación de un mercado que garantice la libre circulación de bienes y servicios a escala subcontinental”.⁴⁵ Sin embargo, muy temprano los investigadores y analistas señalarían un gran problema. Curzio Gutiérrez advierte ya en 1991 que la gran desigualdad de condiciones económicas y de desarrollo entre los estados de la República Mexicana provocaría que sólo algunas zonas fueran capaces de aprovechar lo que se supondría serían los beneficios del Tratado, mientras que “toda la zona que quede en la periferia de este desarrollo tenderá a hacerse más obsoleta y más pobre”.⁴⁶ Otros acontecimientos que incidieron en la sociedad mexicana de la década de los noventa fueron: el inicio de la

⁴² Castelazo, op cit., p.62.

⁴³ Humberto Banda y Susana Chacón Domínguez, “La crisis financiera mexicana de 1994: una visión política-económica”, *Foro Internacional*, vol. 45, núm. 3, México, COLMEX, julio-septiembre 2005, en línea <<https://forointernacional.colmex.mx/index.php/fi/article/view/1754/1744>>, p. 448.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 449-453.

⁴⁵ Leonardo Curzio Gutiérrez, “El TLC México-Estados Unidos-Canadá: Integración y desigualdades regionales”, *Problemas del desarrollo. Revista Latinoamericana de Economía*, vol. 22, núm. 87, México, UNAM, octubre-diciembre 1991, DOI: 10.22201/iiec.20078951e.1991.87, p. 36.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 49.

insurgencia chiapaneca, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional⁴⁷ que en enero de 1994 tomara algunas cabezas municipales, iniciando su lucha con la consecuente mirada nacional e internacional a la desigualdad e injusticia para con las comunidades indígenas y los recursos naturales en México. Y el asesinato del candidato priísta a la presidencia, Luis Donaldo Colosio, en marzo de 1994; un hecho cuyas imágenes compartieron los medios de una manera nunca antes vista, en las televisiones veíamos a un hombre disparar a la cabeza del candidato rodeado de cientos de seguidores.

Ahora bien, un cambio político sucedió al llegar el fin del siglo; por primera vez en setenta años el presidente no era candidato del PRI. Vicente Fox Quesada, del Partido Acción Nacional, ganó las elecciones del año 2000. Sin embargo, para Soledad Loaeza, durante el período subsiste una fractura social que ni este cambio político podrá sanar:

No obstante, los conflictos políticos de principios del siglo XXI sugieren que estos esfuerzos fueron fallidos, si se miden sus resultados en términos de la capacidad del Estado para movilizar apoyo social a sus decisiones, para generar consensos o para promover la adhesión al sistema político. Las encuestas de Latinobarómetro muestran, por ejemplo, que la sociedad mexicana de principios del siglo XXI se caracteriza por un creciente desapego de las instituciones políticas que la gobiernan y por la pérdida de la capacidad del Estado para organizar los recursos políticos de la sociedad. Esta limitación ha hecho del pluralismo, fragmentación.⁴⁸

Es un desencanto que le llega tarde a Latinoamérica. En el continente europeo, las grandes ciudades y las guerras que se dieron en ellas durante la primera mitad del siglo XX habían ya terminado con la promesa unificadora, dice José Jiménez, de la modernidad: “El proyecto ilustrado de unificación y progreso de *la humanidad* acaba, pues, por conducir justamente a lo contrario de

⁴⁷ Insurgencia del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, *CNDH*, <https://www.cndh.org.mx/noticia/insurgencia-del-ejercito-zapatista-de-liberacion-nacional-ezln>

⁴⁸ Soledad Loaeza, “La metamorfosis del Estado: del jacobinismo centralizador a la fragmentación democrática”, Soledad Loaeza y Jean-François Prud’homme (coords.), *Los grandes problemas de México*, vol. XIV Instituciones y procesos políticos, México, COLMEX, p. 25.

lo que se pretendía: a un grado intensísimo de pérdida de identidad, y de todo sentimiento de unidad con los demás seres humanos, a la atomización casi absoluta de la experiencia de la vida”.⁴⁹

Más adelante veremos cómo este “llegar tarde”,⁵⁰ incluso al desencanto, es una constante que críticos como Néstor García Canclini van a señalar como un hecho importante en la conformación de los productos culturales del cambio de siglo.

Durante este periodo de crisis financiera y de cambio político en México, la crítica a la modernidad latinoamericana se enuncia en términos de lo que Néstor García Canclini llamaría una hibridación cultural: resultado de la “sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas [...], del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas”.⁵¹ O aquello a lo que Enrique Dussel llamaría la transmodernidad, que es el término que usa para referirse a cómo la modernidad (de la Europa central y hegemónica) fue asumida por las culturas de América (aunque también de cómo se relacionaron otras culturas periféricas de Asia o África).

Antes de definir el término, habría que considerar que estas culturas, para Dussel “han sido no tanto conquistadas o dominadas, sino más bien *desaparecidas, negadas, ignoradas*”⁵² y han existido al margen o debajo de la cultura central. Y, según el investigador, con la carga de asumir *desde otro lado* la irrupción de la modernidad. Por ello la trans-modernidad, afirma Dussel, “indica todos los aspectos que se sitúan “más-allá” (y también “anterior”) de las estructuras valoradas por

⁴⁹ José Jiménez, “La vida como azar. Espacio y tiempo históricos en la Alemania del primer tercio del siglo”, *Utopías. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM*, núm. 1, 1989, p. 42.

⁵⁰ La sensación de llegar tarde fue así caracterizada por Alfonso Reyes en 1936: “Llegada tarde al banquete de la civilización europea, América vive saltando etapas, apresurando el paso y corriendo de una forma en otra, sin haber dado tiempo a que madure del todo la forma precedente”, en: *Notas sobre la inteligencia americana*, col. Cuadernos de cultura latinoamericana núm. 15, México, UNAM, 1978, p. 5).

⁵¹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990, p. 71.

⁵² Enrique Dussel, *Filosofía de la cultura y transmodernidad: ensayos*, col. Historia de las ideas, México, UACM, 2015, p. 50.

la cultura moderna europeo-norteamericana, y que están vigentes en el presente en las grandes culturas universales no-europeas y que se han puesto en movimiento hacia una utopía pluriversa”.⁵³

Este contexto histórico es importante porque en las siguientes páginas me refiero a algunas categorías críticas de la posmodernidad. Debe quedar claro que se requieren matices específicos para replicar las operaciones de la posmodernidad en nuestro país, pues las condiciones en las que se llevan a cabo son diferentes a las de los centros (Europa y Estados Unidos). Esta precisión es importante en particular para reflexionar en torno a lo que sucedió con las artes en México durante la última década del siglo y la primera del siguiente. Pues, aunque en el ámbito de la cultura y los mercados del arte se observó una gran apertura, éste también se enfrentó a la crisis financiera. Además de implicar un momento de varios cambios estéticos, resultado del impacto de la rapidez con la que se empezaron a asumir tanto los fenómenos políticos como los del mercado (que venían de los centros) y que influyeron en la consolidación del mercado del arte, su producción y la posibilidad de su crítica y consumo. Ser un artista de esta región, pretendiendo realizar productos auténticos y mercantilizables en un mundo globalizado, como lo advierte García Canclini, implica ciertas dificultades: “Esas dos magnas abstracciones —la universalidad de la creación y la autonomía del arte— se muestran inconsistentes cada vez que se levantan nuevos muros, cuando se exigen más visas a los trabajadores que a las mercancías que producen”.⁵⁴

1.1.2. *Algunas características del campo del arte en México a finales del siglo XX*

Como mencioné, México enfrentó un par de crisis importantes que tocarían al ámbito de la cultura. Particularmente, frente al primer momento de crisis en 1982 (antes de las subvenciones y becas) el

⁵³ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁴ Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires – Madrid, Katz, 2010, p. 21.

Museo de Arte Moderno fungió como “escena de reconocimiento de la diversidad artística del país. Lo hizo en sintonía con las corrientes más innovadoras de la museografía internacional”,⁵⁵ esto bajo la dirección de Helen Escobedo. También representó escenario e impulso para las nuevas maneras de hacer arte que los artistas más jóvenes ensayaban en el país. En otras palabras, abría las puertas de entrada a México para ese llamado arte contemporáneo que ya se realizaba en Estados Unidos y Europa. En este sentido, la historiadora del arte Rita Eder describe: “El arte contemporáneo era tolerado y de vez en cuando se le ofrecía un sitio en los espacios de los museos oficiales, pero una política cultural algo más estructurada en torno a sus problemáticas solo empezó a proyectarse en la década de los noventa”.⁵⁶

Mientras esto sucedía, tanto la apertura del MAM como las becas del FONCA empezaron a dibujar la posibilidad de un arte mexicano contemporáneo profesionalizado que dialogara con el de los centros en los términos que estos proponían.

Durante el primer año⁵⁷ de gobierno de Salinas se crea el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) como un mandato⁵⁸ dependiente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Banco de México. La primera generación del programa de becarios Jóvenes Creadores⁵⁹ sería la de ese año. Desde entonces ha sido un medio de validación, aunque pasados los años noventa

⁵⁵ Néstor García Canclini, “Tiempo de...”, p. 13.

⁵⁶ Rita Eder, “Sin memoria”, en: Rita Eder (ed.), *Tiempo de...*, p. 31.

⁵⁷ Existe un catálogo que recopila a los principales becarios del programa en su vigésimo aniversario y que documenta la obra desde la primera generación: ed. Antonieta Cruz, *Creación en movimiento. 20 años FONCA 1989/2009*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.

⁵⁸ En un documento publicado en internet por la Auditoría Superior de la Federación en el cual se revisan los aportes económicos de la Secretaría de Cultura a mandatos públicos, se detalla la conformación del Fondo, en donde se declara al Banco de México como mandatario y el CONACULTA como mandante. Sin embargo, al convertirse éste en Secretaría de Cultura en diciembre de 2015, le serían transferidos todos los bienes y recursos, incluido este Fondo y sus funciones, según se detalla en: Auditoría Superior de la Federación, “Auditoría Cumplimiento Financiero: 2017-0-48100-15-0279-2018”, *Informe Individual del Resultado de la Fiscalización Superior de la Cuenta Pública 2017*, México, Cámara de Diputados, febrero 2019,

<https://www.asf.gob.mx/Trans/Informes/IR2017b/Documentos/Auditorias/2017_0279_a.pdf>, p. 2.

⁵⁹ El programa se divide por categorías artísticas: Letras (novela, cuento, poesía, ensayo), en Artes están: pintura, gráfica, escultura y ya en la primera generación existía la categoría “medios alternativos”, en la cual tenían cabida los jóvenes que trabajaban con medios nuevos, o mixtos, entre ellos, la instalación, el video, las acciones.

también representó durante décadas⁶⁰ el único medio de subsistencia económica para algunos artistas que no se insertaron (o incluso haciéndolo) en el mercado privado del arte. Cabe recordar que antes de la creación del FONCA, lo señala Néstor García Cancellini, el Estado había dejado un tanto desamparados los ámbitos de la cultura y las artes. En los años más recientes se ha cuestionado este programa bajo el argumento de que representa becas para el mismo círculo de personas⁶¹ e incluso se han destinado recursos para galerías privadas.⁶²

Así, otro de los proyectos durante el sexenio de Salinas que impactaría al sector cultural fue la creación del Centro Nacional de las Artes que dependía del Consejo Nacional para la Cultura y

⁶⁰ A inicios del 2019 se dio una controversia sobre el FONCA, en específico sobre su programa Jóvenes Creadores, se decía que el director en turno, Mario Bellatin, terminaría el programa, había desacuerdo entre los funcionarios y los becarios. Eso dio lugar a una serie de reuniones entre los administrativos y la comunidad artística. En ese contexto, muchos medios de comunicación buscaron retratar lo que significaban estos programas para la comunidad artística. Un ejemplo son una serie de entrevistas que *El Universal* realizó a exbecarios del programa Jóvenes Creadores. En la nota resultante (Sonia Sierra, “Jóvenes creadores del Fonca, no es dinero perdido”, *El Universal*, Cultura, 27 de febrero de 2019, <<https://www.eluniversal.com.mx/cultura/jovenes-creadores-del-fonca-no-es-dinero-perdido>>), los creadores concluyeron que “El programa [...] los conecta con decenas de creadores de todo el país y les permite dar un paso hacia la profesionalización y el mundo laboral”. Por otro lado, coinciden con que el gremio es precario; es difícil subsistir del arte y más aún tener claro un panorama laboral, sobre todo cuando egresan de las escuelas de arte. El programa les permite, aseguran, dar un paso hacia un bienestar mínimo. Y como menciona Anaïs Abreu en un texto del 2020 (Anaïs, “Mutar nos asusta, pero es fundamental: otra perspectiva sobre la desaparición del Fonca”, *Revista Común*, Opinión, 5 de mayo de 2020, <<https://www.revistacomun.com/blog/mutar-nos-asusta-pero-es-fundamental-otra-perspectiva-sobre-el-fonca>>), lo complicado siempre ha sido la retribución social (los becarios deben cumplir con algunas actividades que retribuyan a la sociedad por haber obtenido un apoyo del Estado).

⁶¹ Es una crítica que se ha escuchado desde hace tiempo entre la comunidad artística. Alguien que en un lugar de poder lo señaló fue Jesusa Rodríguez, en ese momento senadora: “Desde que se crearon, critiqué las becas del Fonca y a los artistas que se sumaron a esas becas, no estoy de acuerdo con el arte subsidiado [...] Dijo que es “vergonzoso” que los artistas de excelencia se repartan los apoyos económicos del Fonca”. En: Gerardo Suárez, “Jesusa Rodríguez contra becas del Fonca”, *El Heraldo de México*, junio 10 de 2019, <<https://heraldodemexico.com.mx/artes/jesusa-rodriguez-contra-becas-del-fonca>>.

⁶² El fondo propuso un apoyo (Programa para la Promoción Internacional de Artistas Visuales Mexicanos) para que los artistas viajen, paguen gastos de exhibición en el extranjero, etcétera, pero llegaba a manos de los galeristas, quienes a su vez darían el recurso a sus artistas (véase: Luis Herrera, “Subsidios a galerías, entre el arte y el lucro”, *Reporte Índigo*, diciembre 4 de 2014, <<https://www.reporteindigo.com/reporte/subsidios-galerias-entre-el-arte-y-el-lucro>>).

las Artes⁶³ (al igual que el FONCA⁶⁴). Este centro conjuntó en un solo espacio algunas de las escuelas de arte más importantes del Distrito Federal (siendo éste un país centralizado, de México en general) a nivel profesional. Su principal objetivo era: “construir un centro que reuniera todas las escuelas y actividades para la formación de los artistas en México, con el fin de lograr su integración y facilitar la relación cotidiana entre alumnos y maestros”.⁶⁵ Es decir, dirigía sus objetivos a mejorar y validar la profesionalización de los productores artísticos. Este centro fue criticado por reforzar la centralización de la educación artística, por permitir que en sus terrenos se construyera un cine que finalmente se concesionaría a la cadena Cinemark, por iniciar labores aún inconclusas las obras, por su aparente desarticulación, entre otras razones. Sin embargo, como lo menciona Toca Fernández, al paso de los años, se ha vuelto “una referencia obligada para cualquiera que se interese en la creación artística”.⁶⁶ Además de seguir siendo una de las contadas opciones para estudiar licenciaturas en artes en el país y que incluso ha cobrado importancia entre estudiantes de toda la región latinoamericana.

⁶³ Según algunas notas en revistas de la época, el INBA peligraba jurídicamente, y también en sus funciones y credibilidad (Miguel de la Vega y Roberto Ponce, “Del INBA al CNCA; 48 años de política cultural”, *Proceso*, 10 de diciembre de 1994, en línea: <<https://www.proceso.com.mx/168395/del-inba-al-cnca-48-anos-de-politica-cultural>>). Este Consejo había sido imaginado por el presidente como una Secretaría de Cultura, la cual no pudo ser instituida. Fue hasta 2015, durante el sexenio del presidente Enrique Peña Nieto, que se crea dicha Secretaría, que aún tiene problemas de funciones con el INBA (Agencia Proceso de Información, “Más que piedras: Cenart, muchos pendientes”, *Proceso*, 25 de octubre de 2004, en línea: <<https://www.proceso.com.mx/237145/mas-que-piedras-cenart-muchos-pendientes>>).

⁶⁴ Como mencioné antes, el Fondo está en reestructuración y además de dejar de ser un fondo decretado por mandato, ahora dependerá, al parecer, directamente de la Secretaría de Cultura (Rafael García Villegas, “Cambios y fortalecimiento al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Entrevista a la Subsecretaria de Desarrollo Cultural de la Secretaría de Cultura, Marina Núñez Bernal”, *Noticias 22*, México, Canal 22, 21 de abril de 2020, <<https://youtu.be/aMkD0teOWXw>>).

⁶⁵ Antonio Toca Fernández, “Centro Nacional de las Artes”, *Casa del Tiempo*, secc. Ménades y meninas, vol. 3, época V, núm. 34, Ciudad de México, UAM, noviembre 2016, p. 45.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 44.

Ahora bien, en las novelas elegidas para el análisis se hace referencia tanto al FONCA como al CENART. Insisto en que ambos elementos marcan un periodo⁶⁷ en la vida política y cultural de México.

Respecto al mercado del arte en México, han existido galerías de arte desde hace décadas. Sin embargo, el tipo de mercado que se inició en los años noventa es particular, pues de alguna manera empezó a cubrir las áreas que ese “Estado benefactor” que Canclini menciona había descuidado tiempo atrás. Los artistas no podían vivir de becas y dejar la producción guardada en sus talleres; hacía falta que esa obra circulara (simbólica y económicamente).

En una entrevista, el historiador del arte Daniel Montero, que se ha dedicado a estudiar la década de 1990, afirma que:

Hubo un tiempo en el que las colecciones de arte públicas dejaron de realizarse de manera consciente y ordenada, hacia la década de los setenta los museos dejaron prácticamente de coleccionar. [...] Digamos que hay una especie de recesión en términos de compras, tanto en términos privados como públicos.⁶⁸

Estos hechos serán antecedente para el mercado del arte que se iniciará en la época, según Montero: “a finales de los noventa aparece este boom de las colecciones corporativas. Antes de la colección Jumex estaba la colección Televisa y la colección Tamayo”. Además, en esta transición podemos constatar algo que García Canclini señala sobre el tipo de participación del Estado y la iniciativa privada: “Unos y otros buscan en el arte dos tipos de rédito simbólico: los Estados,

⁶⁷ Es importante decir que este periodo coincide con las novelas elegidas: por un lado, la creación del FONCA sucedió unos años antes de la novela de Enríque. Mientras que actualmente, pocos años después de la publicación de la novela de Gerber, el Fondo está pasando por un cambio en su esencia administrativa, luego de una serie de quejas de la comunidad artística y, por otro lado, de la decisión del presidente en turno, Andrés Manuel López Obrador, de extinguir ciertos fondos de fideicomisos (Redacción, “Estas son las cuatro recomendaciones de AMLO para usar fondos de fideicomisos extintos”, *El Financiero*, 3 de abril de 2020, <<https://www.elfinanciero.com.mx/economia/estas-son-las-cuatro-recomendaciones-de-amlo-para-usar-fondos-de-fideicomisos-extintos>>).

⁶⁸ Entrevista que realicé de la cual tengo registro en audio. Se llevó a cabo el martes 13 de diciembre de 2016 en el cubículo del investigador, en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Esa entrevista estaba destinada a ser publicada, pero el proyecto editorial no se llevó a cabo. Reproduzco estas palabras con el permiso de Montero.

legitimidad y consenso al aparecer como representantes de la historia nacional; las empresas, obtener lucro y construir a través de la cultura de punta, renovadora, una imagen no interesada de su expansión económica”.⁶⁹ Lo cual es consistente con lo que Castelazo menciona sobre la colaboración Estado-iniciativa privada durante el sexenio de Salinas: “el objetivo no sería ya el combate al déficit fiscal, sino el retiro definitivo del Estado del quehacer económico, sustituyéndolo por el capital privado. En ese orden de ideas, la modernización económica implicaba un sector público más eficiente para atender sus obligaciones legales y compromisos populares”.⁷⁰ De esta manera ambos, en teoría, deberían ser capaces de cumplir con los roles que Canclini señala. Sin embargo, el panorama de principios del siglo XXI tampoco es el esperado, dado que los roles no se han cumplido, la disparidad no ha aminorado:

La desigualdad en la producción, la distribución y el acceso a los bienes culturales no se explica como simple imperialismo o colonialismo cultural (aunque subsisten estos comportamientos), sino por la combinación de procesos expansivos, ejercicios de dominación y discriminación, inercias nacionalistas y políticas culturales incapaces de actuar en la nueva lógica de los intercambios.⁷¹

1.2. *Posmodernidad y posmodernismo: Herramientas teóricas*

Para situar las novelas de Enríque y Gerber en el horizonte cultural contemporáneo es necesario hacer referencia a lo que algunos teóricos llamaron posmodernidad y posmodernismo. Respecto a la posmodernidad, Carmen Azpurgua en la introducción de su artículo “Posmodernidad: *Crisis? What crisis?*”, revisa las ideas de algunos pensadores (Lyotard, Habermas, Lipovetsky) y las sintetiza de esta manera:

La posmodernidad generaría por tanto una sociedad no determinada por ninguna metanarrativa, sin trabas ni normativa pero también sin proyecto unitario. La ética de la indeterminación y el relativismo propician un neoindividualismo que nos inclina hacia lo particular descuidando la

⁶⁹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas...*, p. 86.

⁷⁰ José R. Castelazo, *op. cit.*, p. 62.

⁷¹ Néstor García Canclini, *La sociedad sin...*, p. 95.

construcción del bien común. La disolución del antiguo marco social determina las relaciones entre individuos disolviendo cualquier tipo de vínculo a excepción de las amarras indisolubles que genera el capitalismo salvaje.⁷²

Ahora bien, en 1984 Fredric Jameson escribió una crítica al posmodernismo en tanto “dilema estético”⁷³ (es decir, analizando los productos culturales que se realizaron durante la posmodernidad, considerando a ésta como un periodo o circunstancia en la que la sociedad tiene las características que Azpurgua señala). Y en este sentido coincide con la diferencia entre modernismo y modernidad que Néstor García Canclini desarrolla en *Culturas híbridas*, en donde afirma que la hipótesis más reiterada para la situación en Latinoamérica es que hemos tenido “un modernismo exuberante con una modernización deficiente”.⁷⁴ Acerca de esta distinción entre periodo temporal del cambio socioeconómico y su respuesta estética (el *-ismo*); me parece distintiva y útil la coincidencia en ambos críticos, especialmente cuando se habla de estética.

Para Karina Miller, este rasgo es una duda central en el análisis que hace de tres novelas argentinas⁷⁵ del siglo XXI; señala: “La discusión sobre la existencia de la modernidad en América Latina y, en consecuencia, la legitimidad de una posmodernidad propia se actualiza en estos textos de los 2000”,⁷⁶ es decir, en los productos culturales creados en Latinoamérica se pone en duda el cumplimiento cabal de la modernidad en los Estados latinoamericanos. Si la modernidad se instaló en la región por medio de una hibridación, como lo señala García Canclini, entonces el periodo posmoderno y sus *-ismos* también tendrán sus diferencias entre los regímenes centrales y los países

⁷² Carmen Azpurgua García-Jalón, “Posmodernidad: Crisis? What crisis?”, *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, vol. 18, núm. 2, Madrid, Ediciones Complutense, 2018, DOI: 10.5209/ARAB.58637, p. 236.

⁷³ Fredric Jameson, *Ensayos sobre posmodernismo*, comp. Horacio Tarcus, trads. Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco, Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1991, p. 171.

⁷⁴ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas...*, p. 65.

⁷⁵ Miller analiza obras de Carlos Busqued, Iosi Havilio y Pola Oloixarac.

⁷⁶ Karina Miller, “La experiencia del vacío: tedio y política en novelas argentinas del 2000”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXX, núm. 247, abril-junio de 2014, p. 679.

latinoamericanos. García Canclini afirma que en la modernidad latinoamericana en realidad “hubo olas de modernización”.⁷⁷ Una de estas olas tendría que ver con las reformas que intentó instaurar el gobierno de Salinas en los años noventa.

Estas diferencias inciden en los productos culturales, su recepción y por lo tanto en su análisis dado que, como lo señala Canclini, “las obras y las prácticas de los artistas están condicionadas, pero no por el todo social sino por ese conjunto de relaciones en las que interactúan agentes e instituciones especializados en producir arte, exhibirlo, venderlo, valorarlo y apropiárselo”.⁷⁸ Según Canclini, los países latinoamericanos cumplen mal y tarde (es decir, de un modo “distinto al esperado”,⁷⁹ y aquí recuerdo la cita de Jiménez sobre el desencanto más temprano en Europa) con el modelo de modernización: “en parte el error de estas interpretaciones surge de medir nuestra modernidad con imágenes optimizadas”.⁸⁰ En donde estas imágenes tendrían un uso social y político: “el modernismo no es la expresión de la modernización socioeconómica sino *el modo en que las élites se hacen cargo de la intersección de diferentes temporalidades históricas y tratan de elaborar con ellas un proyecto global*”.⁸¹

Finalmente, García Canclini destaca la participación de la iniciativa privada en esa labor: “La socialización o democratización de la cultura ha sido lograda por las industrias culturales — en manos casi siempre de empresas privadas— más que por la buena voluntad cultural o política de los productores”.⁸² Y aunque la desigualdad continúa, es un hecho que las reformas económicas, políticas y culturales que se dieron durante la década de los noventa tuvieron como consecuencia esa decisiva y creciente participación de los capitales privados.

⁷⁷ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas...*, p. 65.

⁷⁸ Néstor García Canclini, *La sociedad sin...*, p. 32.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 92.

⁸⁰ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas...*, p. 68.

⁸¹ *Ibid.*, p. 71.

⁸² *Ibid.*, p. 93.

Ahora bien, para continuar con la exposición de las herramientas teóricas que utilizaré, retomo para sintetizar que éstas se refieren al posmodernismo en tanto la crítica a las representaciones y productos culturales realizados a partir, más o menos, de la segunda mitad del siglo XX. Y que, al utilizarlas para el análisis de productos realizados en México, no podrían cumplir a cabalidad las características de los productos posmodernos europeos o estadounidenses, de tal manera que las particularidades históricas deben ser tomadas en cuenta para ver cómo se yuxtaponen, como lo precisa García Canclini, o de qué manera se pueden leer transversalmente, como indicaría Dussel.

Con todo lo anterior, el tiempo de la crisis, la reorganización política en dirección a una democracia y un Estado más sólidos también tuvieron su propio desencanto. Recordando la cita de Soledad Loaeza, la sociedad mexicana de finales del siglo XX se caracteriza por el desapego, la fragmentación y la desigualdad. Hay un desencuentro con los discursos totales frente a la transición. Y también se hace notar, como veremos, en los productos culturales creados en esa época.

Este desencanto nos hace mirar hacia el fracaso del sujeto moderno. Para aclarar este punto quiero cruzar dos lecturas. Por un lado, la síntesis sobre el sujeto moderno que hace Marco Raúl Mejía: “un individuo portador de derechos, capaz de razonar por sí mismo [...] producir conocimientos y técnica que les garantizara un futuro mejor en la sociedad”.⁸³ Ahora bien, para este sujeto las instituciones son indispensables; en particular la escuela pues la alfabetización le permitirá acceder a sus derechos, la producción de conocimiento y por ende el futuro. García Canclini, entre otros, señala la importancia de la alfabetización en América Latina y menciona que,

⁸³ Mejía J., Marco Raúl, “La globalización educativa reconstruye el sujeto de la modernidad”, en dir. María Cristina Laverde Toscano, Gisela Daza Navarrete, Mónica Zuleta Pardo, *Debates sobre el sujeto*, col. Encuentros, Bogotá, Siglo del Hombre Editores - Universidad Central - DIUC, 2004, pp. 149-177, [en línea] <<http://books.openedition.org/sdh/324>>, p. 7.

aunque fue masiva la construcción y difusión de la escuela, no se logra “cumplir con las operaciones de la modernidad europea”.⁸⁴ Entonces, nos encontramos frente a uno de los signos del fracaso del sujeto moderno en el territorio latinoamericano. Ahora bien, para Boaventura De Sousa, el fascismo social será para este territorio la mayor crisis del sujeto y el mayor impedimento para su desarrollo:

El fascismo, como regimen social, se muestra con el colapso de las expectativas más triviales de las personas que viven bajo su influencia. Lo que nosotros llamamos sociedad es un cúmulo de expectativas estables que van desde el horario de la ruta del metro hasta el salario al final de cada mes o la búsqueda de trabajo luego de haber finalizado estudios en la universidad. [...] Los sujetos que viven bajo el poder del fascismo social son despojados de los diversos parámetros y equivalencias compartidos, y, por lo tanto, del acervo de expectativas estables. Ellos viven un constante caos de expectativas en donde las acciones más triviales pueden terminar encontrándose con las consecuencias más dramáticas. Asimismo, se ven expuestos a una diversidad de riesgos sin que ninguno esté cubierto por un seguro.⁸⁵

Estas condiciones sociales se encuentran representadas en las novelas que analizaré. La precariedad y el estigma del gremio artístico, principalmente de sus integrantes más nóveles, son también parte de esta fragmentación y desigualdad.

1.2.1. *Imposibilidad en la focalización narrativa*

Algo que *Conjunto vacío* y *La muerte de un instalador* comparten, en relación con las estrategias creativas más usuales del posmodernismo, es el tipo de narración. En específico quiero señalar cómo afrontan los autores el hecho de narrar su presente en las novelas.

⁸⁴ García Canclini, *Culturas...*, p. 65.

⁸⁵ Boaventura De Sousa Santos, *La caída del angelus novus: ensayos para una nueva teoría social y una nueva práctica política*, col. En clave de sur, Bogotá, ILSA, 2003, p. 83.

Para abordarlo, propongo pensar en algunos rasgos que Fredric Jameson describió. Dentro de su crítica al posmodernismo, hace referencia a la “desaparición de un sentido de la historia”⁸⁶ durante el capitalismo tardío. Él ejemplifica este rasgo de ese orden económico y social con el cambio de función de los medios de comunicación: “hay un agotamiento de las noticias [...] La función informativa de los medios de comunicación sería así la de ayudarnos a olvidar, la de servir como los mismos agentes y mecanismos de nuestra amnesia histórica”.⁸⁷ Esto quiere decir que, según el teórico, la sociedad ha perdido su capacidad de retener su propio pasado y ha “empezado a vivir un presente perpetuo”.⁸⁸ Este rasgo, para Jameson, es producto de dos prácticas recurrentes en la producción de representaciones y productos culturales: el pastiche y lo que va a llamar esquizofrenia.⁸⁹ El primero importa para mis propósitos en tanto tratamiento del tiempo; la segunda me llevará a la focalización narrativa.

Sobre el pastiche afirma que para éste se usa “la imitación [...] de otros estilos y en particular al amaneramiento y retorcimientos estilísticos de otros estilos”.⁹⁰ Mientras que Jameson se refiere al pastiche, para Gregory Ulmer “el collage es la innovación formal más revolucionaria en la representación artística que ha tenido lugar en nuestro siglo”,⁹¹ y ésta se presenta en diversas artes como herramienta⁹² de diseminación y reordenamiento del discurso. Aquí hay dos miradas a una misma relación de proceso entre artes.

⁸⁶ Fredric Jameson, “Posmodernidad y sociedad de consumo”, en comp. Hal Foster, *La posmodernidad*, trad. Jordi Fibla, Barcelona, Kairos, 1988, p. 185.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 186.

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 168.

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ Gregory L. Ulmer, “El objeto de la poscrítica”, en: Hal Foster (comp.), *op. cit.*, p. 126.

⁹² Ulmer también se refiere al montaje en ese texto. Es pertinente recordar que señala las características de collage y montaje que funcionan en un mecanismo: el primero es una “transferencia de materiales de un contexto a otro”, el segundo es la “«diseminación» de estos préstamos en el nuevo emplazamiento” (p. 127).

Ambos se refieren a las artes de la segunda mitad del siglo xx y hacia la década de 1980. Es importante pensar que en nuestros días y con la llegada de medios digitales, arte en internet, bioarte, etcétera, las estrategias de los artistas pueden diferir de éstas que se asemejan a las de la edición, en donde sobreponen, saturan e imitan su propio medio (o temporalidad) y otros más. Aunque dejo abierta la pregunta,⁹³ pues incluso usando medios más actuales, podríamos estar viendo estrategias similares.

Volviendo al pastiche, Jameson indica que otra de sus características es una especie de nostalgia. Para él, los productos culturales que usan esta herramienta “no reinventan una imagen del pasado en su totalidad vivida; más bien, al reinventar el tacto y la forma de los objetos de arte característicos de un periodo anterior⁹⁴ [...], trata de despertar nuevamente una impresión del pasado”.⁹⁵ Jameson observa en este tipo de productos culturales una incapacidad de “concentrarnos en nuestro propio presente, como si nos hubiésemos vuelto incapaces de conseguir representaciones estéticas de nuestra propia experiencia actual”.⁹⁶ También José Jiménez menciona esta imposibilidad en su texto sobre la Alemania de principios de siglo XX:

Las vidas humanas no pueden abrirse al encuentro de los múltiples sentidos que les sirven como soporte simbólico en la pura instantaneidad, sino en el (re)conocimiento de la densidad de tiempos (pasados, futuros) y espacios (épocas, escenarios culturales) diversos. La vida se experimenta como un azar cuando nos confrontamos con un presente sin relieve ni profundidad.⁹⁷

Así, veremos en las novelas de Gerber y Enrigue este pastiche que enfrenta el relato del presente, con una presencia latente de la memoria. Ambos relatan hechos del pasado en presente.

⁹³ Esta pregunta excede los propósitos de esta investigación. No obstante, es una duda que no puede ignorarse cuando se trabaja con productos culturales de tan reciente creación.

⁹⁴ Aquí Jameson hace referencia a la película *La guerra de las galaxias*, y la forma de arte antigua a la que se refiere son los seriales.

⁹⁵ Jameson, *op. cit.*, p. 173.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 174.

⁹⁷ José Jiménez, *op. cit.*, p. 47.

Y por otro lado existe una insistencia en la imposibilidad de dejar de narrar el presente en términos de sus ausencias (ya sean relaciones fallidas, o ausencia de satisfacción). En ambas novelas, como veremos en los análisis, se encuentra una concentración en un presente perpetuo que mira todo el tiempo al pasado (ya sea por la narración de los hechos, por los recuerdos, o incluso por los objetos que prefieren los protagonistas).

Mantengo la reserva de que cada novela tiene características específicas, pensándolas desde la crítica al posmodernismo. En Enrígue se cuestiona ese arte “nuevo” que se está desarrollando en la Ciudad de México, se contrasta con la vida más bien tradicional de la clase alta mexicana, aquella heredera del cacicazgo de los años de la Revolución y que por ello tampoco puede alcanzar los hitos de la clase alta de los países del centro. Mientras que en Gerber la herencia es la del exilio argentino que se suma al desencanto del fin de milenio, en el contexto mexicano producto de las consecuencias de los cambios políticos, económicos y sociales ya señalados. Así puede verse cómo el mismo pasado también colabora con la dificultad de narrar el presente.

Ahora bien, vuelvo a estas características de la crítica que hace Jameson. La segunda que quisiera recuperar es la esquizofrenia, pues me llevará a hablar de la focalización de la narración en sí misma. De principio, Jameson aclara que no se refiere a la enfermedad mental, sino que usa ese término para comentar el asunto del tiempo en lo que él denomina “textualidad”⁹⁸ o “escritura”, sin importar el soporte o medio del que se trate. Jameson observa para ello algunos rasgos del esquizofrénico, a saber:

- “no conoce la identidad personal en el sentido que nosotros le damos, puesto que nuestro sentimiento de identidad depende de nuestro sentido de la persistencia del «yo» a lo largo del tiempo”.⁹⁹

⁹⁸ Jameson, *op. cit.*, p. 175.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 177.

- “queda así abandonado a una visión indiferenciada del mundo en el presente, lo cual no es en modo alguno una experiencia agradable”.¹⁰⁰

Jameson recupera estas características para comparar cómo la experiencia del presente para el esquizofrénico se puede equiparar con algunos sucesos del lenguaje:

Observamos que cuando se rompen las continuidades temporales, la experiencia del presente se hace abrumadoramente vívida y «material»: el mundo aparece ante el esquizofrénico con intensidad realzada, llevando consigo una misteriosa y opresiva carga de afecto [...] Podemos ver lo mismo en el reino del lenguaje: lo que la ruptura esquizofrénica del lenguaje causa a las palabras individuales que quedan atrás es la reorientación del sujeto o el hablante para que preste una atención más literalizadora hacia aquellas palabras [...] Cuando el significado se pierde, la materialidad de las palabras se hace obsesiva, como ocurre cuando los niños repiten una palabra continuamente hasta que se pierde su sentido y se convierte en una especie de encantamiento.¹⁰¹

Lo que lo lleva a concluir que “un significante que ha perdido su significado se ha convertido así en una imagen”.¹⁰²

Aquí vale la pena señalar qué tipo de imagen es esa. Jameson se refiere a un modelo estructuralista del signo lingüístico. En ese marco, esa palabra sin significado queda como significante aislado. Es decir, como el corte sonoro, la imagen sonora del signo. Jameson no se está refiriendo a la imagen desprendida de la historia de las imágenes, del arte plástico o visual. Me parece que tanto Gerber como Enrigue usan ambas imágenes en su obra, en el ir y venir a través del límite entre artes, como veremos más adelante.

Para explicar a qué me refiero, adelanto que en el caso de Gerber la autora incluye una serie de imágenes intercaladas en el texto. También hay una intención de desarticulación del sentido en las palabras. Y en el caso de Enrigue, uno de los protagonistas es un artista cuyo cuerpo de obra conocemos a través de la transcripción de su carpeta de trabajo que en realidad está llena de

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 178.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 179.

¹⁰² *Id.*

proyectos narrados textualmente (y en esa textualidad entablan un diálogo con obra de algunos artistas contemporáneos cuya obra está mediada por las palabras y/o la acción, como veremos más adelante).

1.3 Arte, texto y acción

Durante las décadas de 1960 y 1970 cobraron gran importancia el lenguaje y el texto en el marco de las prácticas artísticas, principalmente en los Estados Unidos. Muchos artistas trabajaron con el texto y las ideas como material para sus obras. Menciono ahora solamente¹⁰³ un par de ejemplos representativos: colectivos como los ingleses de *Art and Language*¹⁰⁴ y la mayoría de los artistas conceptuales, como el estadounidense Vito Acconci,¹⁰⁵ que pasó de la poesía al performance y luego a la arquitectura,¹⁰⁶ y a quien Verónica Gerber le dedica uno de los capítulos de *Mudanza*,

¹⁰³ Recuérdese que la cantidad y variedad de artistas que trabajaron con ese material en aquella época es vasta. Y que sin duda es una constante que creció y se modificó a lo largo de los años y que actualmente muchos artistas continúan con esas búsquedas entre medios.

¹⁰⁴ Este grupo de artistas (Terry Atkinson, Michael Baldwin, Harold Hurrell y David Bainbridge) observaban la relación entre el lenguaje y las artes visuales. Una obra que ejemplifica bien esto es la serie *Paintings I* (1966), la cual consiste en 38 textos en formato carta que tenían al reverso las instrucciones para ser impresas, han sido expuestas en formato fotografía o impresión a mayor escala. Los textos son fragmentos de conversaciones entre los miembros o ideas que versan sobre las relaciones entre la imagen, la filosofía y el texto. Un fragmento de una de estas obras dice: “the idea was not an object –rather a tool an instrument. But it had all the elements (present only as measurements) that the object, once made, was to have. Getting to work with tools that leave no traces. We are still dealing with things” *Art and Language, Paintings I*, no. 8, 1966, fotografía, 20.7 x 25.3 cm, colección MACBA (la idea no era un objeto —más bien una herramienta, un instrumento. Pero tenía todos los elementos (presentes como medidas) que el objeto, una vez hecho, debía tener. Trabajando con herramientas que no dejan huellas. Aún lidiamos con cosas). Para ahondar en esta serie, se puede ver el material que comparte el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona <<https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/art-language/paintings-i-no-8>> y el registro de la exposición *These Scenes* de 2016 en la galería Carolina Nitsch en Nueva York <<https://www.artsy.net/show/carolina-nitsch-contemporary-art-art-and-language-paintings-i-1966-these-scenes-2016>>.

¹⁰⁵ Las obras más conocidas de Acconci, al menos durante la décadas del setenta, son los performance. Goldberg dedica algunos párrafos a sus aportes al arte del cuerpo. Un ejemplo de una pieza clave en la obra de Acconci es descrita así por Goldberg: “Las primeras obras públicas fueron igualmente introspectivas y poéticas. Por ejemplo, *Contando secretos* (1971) tuvo lugar en un oscuro cobertizo desierto junto al río Hudson a primeras horas de la madrugada, Acconci susurró secretos —«que podrían haber sido totalmente perjudiciales para mí si fueran revelados públicamente»— a los visitantes de altas horas de la noche”, *op. cit.*, p. 156.

¹⁰⁶ La relación entre el lenguaje, la acción y el espacio en el trabajo de Acconci es tan importante que investigadores como Roselee Goldberg, como ya he mencionado, o Liz Kotz dedican parte de sus análisis a esas relaciones. Específicamente en su libro *Words to Be Looked at*, Kotz plantea su análisis no sólo desde la idea de usar arte visual

su primer libro de ensayos. En él lo describe como “un escritor que hacía uso de la narrativa produciendo híbridos, la honda reflexión de un personaje aislado y solitario que cancela la superficialidad impecable y el hermetismo de aquellas corrientes”,¹⁰⁷ Gerber se refiere al arte conceptual y al minimalismo, pues diferencia el tipo de acciones que realiza Acconci respecto de las de sus contemporáneos, que estaban “enfocadas en la primacía del lenguaje sobre la imagen y en la búsqueda de formas geométricas simples, pulcras”.¹⁰⁸ Y a ella le interesa más el límite, el híbrido.

Ahora bien, volviendo precisamente a estas corrientes conceptuales y minimalistas que usan el lenguaje y su relación con la visualidad, la crítica le llamaría el “giro textual”, Hal Foster lo designa como un punto de cambio: “En el giro textual del arte de los años setenta, el campo de la práctica estética se expandió y los límites disciplinarios de la pintura y la escultura se vinieron abajo”.¹⁰⁹ Posteriormente esta textualidad se asumió en las prácticas artísticas para luego dar paso a lo que Canclini señalaría como el “lugar de la inminencia”,¹¹⁰ una práctica artística postautónoma, sin definición que juega con los límites de lo real y cuya materialidad oscila entre muchas artes.¹¹¹ La imagen que se produce en ese contexto va ya del texto a la acción.

Este tipo de uso del texto y el lenguaje se quedaría en las prácticas artísticas contemporáneas. Y tiene su origen, por un lado, en algunos artistas de las primeras vanguardias del siglo XX, pero particularmente en el arte conceptual de las décadas de los sesenta y setenta. Uno de

para entender la producción poética de Acconci, sino “usar la obra con lenguaje para entender su práctica escultórica y [...] el giro al performance”, p. 140.

¹⁰⁷ Gerber, *Mudanza*, p. 28.

¹⁰⁸ *Idem*.

¹⁰⁹ Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Madrid, Akal, 2001, p. 101.

¹¹⁰ García Canclini, *La sociedad...*, p. 12.

¹¹¹ Y no es que ya no se haga pintura o escultura. Más bien el lugar que va tomando cada práctica puede valorarse históricamente. O su inserción (y valor) en el mercado va cambiando. Pero generalmente estas categorías funcionan para la crítica: ¿sobre cuál arte estamos hablando más hoy y por qué?

sus más importantes representantes, el artista estadounidense Dan Graham, dijo lo siguiente en 1969: “El artista conceptual concibe un arte puro sin un material base, concebido simplemente para dar a luz a nuevas ideas”.¹¹² Los artistas conceptuales compartían este tipo de aseveraciones y preceptos guía, de tal manera, pensaban que las ideas (tanto como su expresión oral y escrita) eran más importantes que el material en el que tradicionalmente se presentaban. Incluso llegaron a pensar que ni siquiera tenían que materializar la idea para que fuera arte, como lo dice Sol Lewitt.¹¹³ Por ejemplo, el artista sudafricano Ian Wilson proponía como obras proyectos que eran actos de oralidad. Para la exposición *18 Paris IV. 70* (organizada por Michel Claura que tuvo lugar a principios de 1970 en un espacio temporal en la ciudad de París) Wilson envió un texto que aparece en el catálogo:

I

Mon projet est de venir vous voir à Paris en Avril 1970 et rendre claire l'idée de la communication orale en tant que forme d'art.

II

Ian Wilson est venu à Paris en Janvier 1970 et a parlé à propos de l'idée de la communication orale en tant que forme d'art.¹¹⁴

Estos y más artistas que han trabajado con poesía y artes han reflexionado en torno al arte conceptual y su relación de tensión con las artes visuales (pues a veces parece estar más del lado de la textualidad). Retomando el discurso de Ian Wilson, él escribió: “La abstracción no-visual está

¹¹² “The conceptual artist conceives of a pure art without material base, conceived simply by giving birth to new ideas”. Dan Graham, “Art workers’ coalition open hearing presentation”, en Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, MIT Press, 2000, p. 92.

¹¹³ “Ideas alone can be works of art; they are in a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be made physical.” Sol Lewitt, “Sentences on conceptual art”, en Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.), *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2000, p. 107 (Las ideas por sí solas pueden ser obras de arte; están en una cadena de desarrollo que eventualmente puede encontrar una forma. No todas las ideas necesitan materializarse).

¹¹⁴ Ian Wilson, “I, II”, ed. Seth Siegelaub, *18 Paris IV. 70*, Nueva York, International General, 1970, p. 1. (I / Mi proyecto es ir a verlo a París en abril de 1970 y dejar en claro la idea de la comunicación oral en tanto forma de arte. / II / Ian Wilson vino a París en enero de 1970 y me habló sobre la idea de la comunicación oral en tanto forma de arte.)

en el centro del arte conceptual”.¹¹⁵ Generalmente lo hacen en textos en formas de listas, un poco similar a los manifiestos de las vanguardias, pero jugando con la lógica, las matemáticas y la lingüística. Estos enunciados han conformado los preceptos de ese arte conceptual histórico. Y poco a poco fueron influyendo en el arte posterior.

Mientras que algunos artistas exploraban la abstracción, la lógica o los mecanismos de la lengua, otros más conceptualizaron y se basaron en los archivos. Me refiero ahora a este tipo de obras pues es pertinente para leer la novela de Gerber, ahí se hace alusión en diversa medida a este sistema de organización de documentos, información y memoria. Ahora bien, Anna María Guasch afirma que durante este periodo del apogeo de la información como arte varios artistas recurrieron al archivo con el fin de repensar el montaje, acercarse a otra manera de pensar tipologías y reordenamientos, pero principalmente para enfrentar la construcción de la historia y repensar su organización desde la memoria, Guasch afirma “en la génesis de la obra de arte «en tanto que archivo» se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y lo hace mediante la narración”.¹¹⁶ Las listas, las cajas, la enumeración, el uso obsesivo de fechas, la inclusión de documentos, la organización de los mismos y su emplazamiento en el espacio son sólo algunos de las maneras en las que estos artistas realizaron esta apropiación del archivo. Además, este motor de búsqueda que “más que ser la búsqueda del origen o del principio propio del relato humanístico tradicional, el archivo se convierte entonces en una estructura descentrada, una multiplicidad de series de datos capaces de generar significados sin eludir contradicciones,

¹¹⁵ “Nonvisual abstraction is at the heart of conceptual art”. Ian Wilson, “Conceptual art”, en Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, MIT Press, 2000, p. 414.

¹¹⁶ Anna María Guasch, “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”, *Materia*, núm. 5, 2005, p. 158.

inconsistencias e incluso banalidades”,¹¹⁷ también se extendió más allá del arte conceptual histórico y permea en las prácticas de artistas actuales.

Finalmente, no es casualidad que algunos críticos como Adolfo Vásquez Rocca consideren al arte conceptual como “el punto de ruptura entre modernismo y posmodernismo”,¹¹⁸ confirmando la pertinencia de la breve revisión sobre éste para el estudio de las novelas de Enrígue y Gerber, pues la exploración entre literatura y arte contemporáneo por medio de ejemplos que valoran el uso del lenguaje en el arte¹¹⁹ no sólo es pertinente como un asunto estético, también plantea la conciencia del momento histórico por parte de los autores.

Ahora abordaré otra característica importante del arte contemporáneo que aparece en ambas novelas: la acción (o performance). Si bien el cuerpo del artista siempre estuvo involucrado en la creación, no siempre fue un material activo y digno de reflexión estética como material y no como representación.

Roselee Goldberg en su libro sobre performance presenta un recorrido histórico que lleva desde las vanguardias hasta el arte de la década de 1980 matizando la participación del cuerpo del artista en cada etapa. Resalta así que en ocasiones lo importante no era poner el cuerpo, sino el tipo de acción, o el mero hecho de realizar algo que no fuera tradicionalmente artístico, o era una acción sin público, pero algún registro era grabado, o se vendía algo y el acto de compra-venta era la obra, etcétera. Es, como las relaciones arte y texto, un asunto muy extenso. Así que, para fines de esta investigación, cito a Goldberg al referirse a las acciones en la década de 1970:

¹¹⁷ Anna María Guasch, *Arte y Archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, col. Arte contemporáneo núm. 29, Madrid, Akal, 2011, p. 45.

¹¹⁸ Adolfo Vásquez Rocca, “Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, vol. 37, núm. 1, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013, <https://doi.org/10.5209/rev_NOMA.2013.v37.n1.42567>, p. 3.

¹¹⁹ Ahondaré en esto en los análisis de las novelas, sólo por mencionar un par de ejemplos: la carpeta de obra de Sebastián Vaca, en Enrígue (*La muerte...*, pp. 69-72), la visita a una exposición llena de obras que usan texto, en Gerber (*Conjunto...*, pp. 114-120).

Reflejó el rechazo de los materiales tradicionales de lienzo, pincel o cincel del arte conceptual, con los intérpretes comenzando a trabajar con sus propios cuerpos como material de arte, del mismo modo que Klein y Manzoni habían hecho algunos años antes. Porque el arte conceptual implicaba la experiencia de tiempo, espacio y material antes que su representación en la forma de objetos, y el cuerpo se convirtió en el medio de expresión más directo.¹²⁰

Algunos artistas incluso trabajaron con otros cuerpos. Esta información nos sirve para tener una lectura con un contexto más amplio sobre la novela de Enrigue, pues podemos poner en perspectiva las acciones de los personajes principales. Porque si bien la muerte es de un instalador, la novela, como veremos más adelante, habla de un artista del cuerpo.

Aunado a estas gradaciones o tipos del arte de acción, hay en el arte contemporáneo ya una tradición del artista en su estudio. Dejando atrás la idea de taller con el gran maestro que tiene múltiples ayudantes, en la segunda mitad del siglo XX, los artistas egresados de escuelas de arte trabajan en solitario dentro de sus estudios. Uno de los artistas que deja clara la importancia de esta práctica es Bruce Nauman, quien empezaría a darle valor como elemento de su quehacer artístico. Nauman afirma en una entrevista que, al egresar de la escuela de arte, renta un estudio, pero por sus horarios no ve a muchos de sus colegas, y no hay una comunidad que lo invite a exponer y a socializar su arte. Entonces se encuentra en una situación que lo hace preguntarse cosas sobre ser artista y llega a algunas conclusiones: “Lo cual me dejó solo en el estudio; esto a su vez planteó la pregunta fundamental de qué hace un artista cuando se queda solo en el estudio. Mi conclusión fue que yo era artista y estaba en el estudio, entonces lo que fuera que estaba haciendo en el estudio debía ser arte”.¹²¹ Este artista educado y con un espacio de trabajo ha elaborado su metodología, cumple con un proceso de pensamiento e investigación que lo caracteriza y le imprime valor a sus acciones (e incluso nuevamente a la figura autoral): “Los artistas se presentan como investigadores

¹²⁰ Roselee Goldberg, *Performance Art*, trad. Hugo Mariani, Barcelona, Ediciones Destino, 1996, p. 152.

¹²¹ “That left me alone in the studio; this in turn raised the fundamental question of what an artist does when left alone in the studio. My conclusion was that I was an artist and I was in the studio, then whatever it was I was doing in the studio must be art”. Bruce Nauman, *Pay attention please: Bruce Nauman's words*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2005, p. 194.

y pensadores que desafían en sus trabajos los consensos antropológicos y filosóficos”,¹²² afirma García Canclini sobre estos sistemas de trabajo conceptuales.

Verónica Gerber hace referencia a las afirmaciones de Nauman en *Mudanza*: “Bruce Nauman escupía agua como una fuente porque había terminado la escuela de arte por lo que todo cuanto produjera en su estudio era arte”.¹²³ Así, mientras que Nauman se dedicó a realizar acciones en su estudio y grabarlas en video, Gerber escribe las de su protagonista homónima en *Conjunto vacío*. La autora hace explícito su interés por los procesos de artistas cuya obra se relaciona con el lenguaje y las acciones (incluido el de ella misma). Esto sucede en gran parte de su obra (tanto escrita como visual). Presento entonces la siguiente sección para abordar estos vínculos que son uno de los intereses principales de esta investigación.

1.4. *Lectura de las relaciones entre artes*

Durante el siglo XIX, la crítica literaria se centraría en señalar las similitudes entre literaturas nacionales. Poco a poco fueron importantes otras perspectivas, como la tematología. Y no es sino hasta la segunda mitad del siglo XX cuando los estudios entre artes empiezan a ser de interés en las Academias de literatura, pasando del ámbito filosófico (estética) al de la crítica literaria. Esto sucede alrededor de la década de los cuarenta, específicamente en los estudios entre música y literatura, según lo afirma Emilia Pantini en “La literatura y las demás artes”; ahí señala a Calvin S. Brown como uno de los primeros en proponer un método de comparación interartístico en su libro *Literature and Music: A Comparison of the Arts* de 1948. Puede verse que a partir de entonces las relaciones entre disciplinas toman interés para el análisis literario. Se ponen pues sobre la mesa

¹²² Néstor García Canclini, *La sociedad sin...*, p. 47.

¹²³ Gerber, *Mudanza*, p. 28.

no sólo las relaciones temáticas sino los préstamos y combinaciones entre artes, desde las más sutiles, hasta las más evidentes, como la adaptación cinematográfica, la poesía visual o la ópera.

Actualmente, investigadores como Thomas Mitchell, Mieke Bal, Claus Clüver, Werner Wolf, entre otros, se han dedicado al análisis de la relación entre la literatura y las imágenes, en su más amplia acepción, como la publicidad, los nuevos medios, como la *e-literature*, el arte contemporáneo, la música, etcétera. Estos teóricos han propuesto, entre otras cosas, que ciertas características, técnicas o procesos de los medios se conservan en cierta medida al introducirse o combinarse en otros medios.

De inicio, tendríamos que observar la definición de medio. Aunque dice Werner Wolf que puede ser tan amplia como la de “texto”, cuando se habla de intertextualidad, afirma que le gusta pensar en “medio de expresión” y “medios de transmisión de mensajes”.¹²⁴ Pues es un concepto bastante temporal y que implica el movimiento de algo hacia otro lado: sirve, por ejemplo, para analizar cómo una imagen se introduce en un texto, planteando el nivel de introducción, si es total o si hay algún nivel de combinación. En ese sentido, plantea preguntas como: ¿desaparece en tanto medio visual o no textual? Y en caso de que la respuesta sea que desaparece y sólo existe su descripción textual, ¿qué elementos conserva?

Se pueden proponer respuestas a este tipo de preguntas con las categorías desarrolladas por los teóricos que han explorado la intermedialidad. Y aunque es cierto que las relaciones entre artes y literatura ocurrían ya desde siglos anteriores, este tipo de análisis intenta exponer los procesos por medio de los cuales interactúan los contenidos y representaciones en los medios y artes contemporáneos.

¹²⁴ Werner Wolf, “‘Intermediality’: Definition, typology, related terms”, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi / Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, 1999, p. 35.

Este tipo de análisis generalmente se presenta en “grados” de relación. Por ejemplo, Clüver propone para la relación texto-imagen las siguientes posibilidades: “transposición, yuxtaposición, combinación y unión/fusión”.¹²⁵ Cada una de estas se refiere a la cantidad y características del movimiento de un medio en otro. El menor grado de la transposición podría tener como ejemplo a la crítica de arte, mientras que la fusión hablaría de la poesía concreta, refiere Clüver. En la siguiente tabla¹²⁶ se puede leer la síntesis de esta propuesta:

SCHEMA OF WORD- IMAGE RELATIONS	transmedial relation [relation transmédiale]	multimedia discourse [discours multimédial]	mixed-media discourse [discours mixte]	intermedial discourse [discours synchrétique]
distinctiveness [séparabilité]	+	+	+	—
coherence/self- sufficiency	+	+	—	—
polytextuality	+	—	—	—
simultaneous production	—	—	+	+
simultaneous reception	—	+	+	+
process	transposition	juxtaposition	combination	union/fusion
schematized text-image relation	text > image image > text	image text	image + texte	i t m e a x t e
examples	ekphrasis art criticism photonovel	emblem illustrated book painting & title	poster comic strip postage stamp	typography calligramme concrete poetry

En el caso específico de las novelas que se analizarán a continuación, los personajes hacen alusiones a obras de arte que existen en el mundo, por ejemplo, en *La muerte de un instalador* hay una conversación entre los personajes principales y un crítico de arte. En ese contexto se debate sobre la importancia de una “copia firmada por Duchamp del *Desnudo bajando la escalera*”,¹²⁷

¹²⁵ Claus Clüver, “Intermediality and Interarts Studies”, en: Jens Arvidson, Mikael Askander, Jörgen Bruhn y Heidrun Führer (eds), *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Suecia, Inter Media Studies Press, 2007, p. 15.

¹²⁶ Leo Hoek y Eric Vos reelaboraron los términos que Clüver había publicado en un texto de 1993. Clüver retoma el esquema de Vos y lo incluye en sus textos posteriormente. Claus Clüver, *op. cit.*, p. 26.

¹²⁷ Álvaro Enrígue, *La muerte de un instalador*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 65.

ésta sería una transposición pues es semejante a la crítica de arte, se mencionan contexto y atributos de la obra.

Otra manera de ver estas relaciones es por medio de lo que Wolf, por su parte, propone: el término de “marcos” o “enmarcado” de un medio en otro. Y también distingue categorías dependiendo del grado de relación¹²⁸:

Criteria of differentiation	Forms of framings
a) framing agency	sender-based recipient-based message- or 'text'-based ²⁷ context-based
b) extension of framing	total vs. partial
c) framing medium in relation to framed	[only for (con-)textual framings]: homo- vs. heteromedial
d) authorization of framing	authorized (intracompositional) vs. non-authorized (extracompositional)
e) saliency of the framing	overt/explicit vs. covert/implicit
f) location of framing with reference to actual message/text	[only for textual framings]: para- vs. intratextual
g) location in process of reception	[only for textual framings of temporal media]: initial – internal – terminal

Esta propuesta de Wolf que utiliza la figura del marco puede ser útil para analizar la diversidad indeterminada del arte contemporáneo, que para los modelos ecfrásticos sería informe, acaso invisible. Sin embargo, esta tipología permite ubicarla en diversos niveles: qué tanto está presente, es explícito su préstamo, su presencia es absorbida por el otro medio, etcétera. Incluso, teniendo en cuenta la influencia del arte conceptual en el contemporáneo, se podría presentar la posibilidad de que enunciar en un texto la idea de una obra es ya la obra de arte. Ésta sería la más radical de las apariciones en un texto, y podría analizarse con la propuesta de Wolf.

¹²⁸ Werner Wolf y Walter Bernhart, *Framing Borders in Literature and Other Media*, col. Studies in Intermediality 1, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 15.

Estos trabajos de Wolf y Clüver sirven para reflexionar en torno a la narrativa en la que se incluye algún tipo de referencia, descripción o calco de una obra no textual (puede ser musical, visual, espacial).

Otro término que resulta interesante de la propuesta de Wolf es el de “ilusión estética”,¹²⁹ definida como “el efecto del objeto artístico en la percepción del espectador”. Es decir, cómo y por medio de qué elementos el objeto, producto o aparato estético (en este caso la literatura) genera una emoción, “un intenso estado de recepción”.¹³⁰ El resultado de estas representaciones está ligado, para decirlo muy sintéticamente, no sólo a las emociones, sino a las imágenes generadas a partir de la representación y relación entre medios; es decir, la convivencia de otro medio en la literatura genera dicha ilusión.

Este efecto se puede leer en sintonía con lo propuesto por Jameson sobre la esquizofrenia y la vivencia intensa del presente que equipara con la pérdida de significado del signo lingüístico. Aquí me refiero a que Jameson destaca la intensidad con la que se vive la experiencia del presente. Y aunque en ese caso es consecuencia de una ruptura o pérdida de sentido en el lenguaje, en ambas propuestas hay una modificación del lenguaje que produce una experiencia vívida en la lectura. En las novelas de Enríque y Gerber, el pacto de lectura se fundamenta en la participación de las artes para justificar su efectividad estética. Si no hubiera esos efectos, no habría trama.

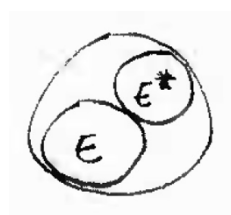
Para finalizar esta sección y con ella, este capítulo, menciono un par de ejemplos, aunque no extensivamente, pues para esta tesis, las relaciones entre el texto y el arte contemporáneo en las novelas elegidas serán ejemplificadas propiamente en los análisis. En general, en el caso de la

¹²⁹ En “Aesthetic Illusion”, la introducción del libro *Immersion and Distance*, hace una revisión histórica de términos teóricos que se asemejan y anteceden a esta “ilusión estética, menciona por ejemplo a Barthes y su “*Illusion référentielle*”, “concretization” de Ingarden, entre otros, p. 19.

¹³⁰ Werner Wolf, Walter Bernhart y Andreas Mahler, *Immersion and Distance. Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*, Amsterdam, Rodopi, 2013, p. 3.

novela de Enríque las relaciones entre arte y literatura se inscriben en la categoría de transposiciones, pues en su mayoría son menciones a los títulos o descripciones de las obras. Aunque las obras más notables en la novela son obras que no existen en la realidad (la mencionada carpeta de obra de Sebastián Vaca y la instalación más importante de la novela), así que es necesario analizarlas pensándolas como préstamos enmarcados totalmente en el texto (en términos de Wolf) pero que no representan una obra externa, sino que el préstamo consiste en la observación y descripción de las condiciones que hacen posible el arte, por lo tanto, replicarlas en el texto produce que el lector llegue a la conclusión de que ciertos objetos o acciones se refieren al arte.

Por su parte, la mayoría de los ejemplos en la novela de Gerber serían fusiones, pues hay reinterpretaciones visuales realizadas por la autora, además de material visual original. Y ambos contenidos comparten el soporte material: las páginas del libro. Si bien, en algunos casos ilustran a manera de síntesis (la relación entre un personaje y otro). Aquí vemos cómo representa a unas gemelas:¹³¹



En otros, como en los dibujos-homenajes,¹³² asistimos a una exhibición de arte en las páginas del libro: Mientras que la protagonista visita una exposición en compañía de otro personaje, tienen un diálogo en ella, los dibujos están intercalados en el texto. Ahondaré en esto en el capítulo dedicado al análisis de la novela.

¹³¹ Verónica Gerber. *Conjunto Vacío*, México, Almadía, 2015, p. 80.

¹³² En los agradecimientos del libro, la autora afirma que “algunos dibujos son homenajes” (*Conjunto...*, p. 215) a algunos artistas. No son copias, son reinterpretaciones gráficas de obras existentes.

2. UNA NOVELA QUE NOS SITÚA ANTE LA INMINENCIA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO *LA MUERTE DE UN INSTALADOR* DE ÁLVARO ENRIGUE

En este capítulo presento el análisis de la novela *La muerte de un instalador*¹³³ de Álvaro Enrigue,¹³⁴ publicada en 1996. En esta primera obra el autor elabora una reflexión temprana, acertada y cruda del fenómeno que el autor observa en el campo del arte en el México hacia el final del siglo XX. Como he mencionado en el capítulo anterior, podemos distinguir en esa época un auge en la incidencia de la diversidad contemporánea en las prácticas artísticas. Es entonces cuando los cambios en la conformación del sistema social y estético posibilitan el desarrollo del arte contemporáneo en México, al menos en la Ciudad de México (dado que la desigualdad en el país impide el desarrollo a nivel nacional, aunque los programas estatales intenten establecerla como una práctica generalizada en el país). El contexto de los sucesos son las peores crisis económicas en el país.

Enrigue atestigua estos cambios históricos y artísticos. En su novela ofrece una narrativa cuya relación con las expresiones artísticas contemporáneas cruza el límite de la descripción. Me parece relevante mencionarlo al inicio del análisis pues una de las particularidades más significativas de esta novela radica en que durante la lectura no es necesario conocer de manera profunda sobre arte contemporáneo (y es independiente del gusto o aceptación del lector por este tipo de arte) para llegar a la conclusión de que la acción cardinal de la novela se relaciona con dos

¹³³ Álvaro Enrigue, *La muerte de un instalador*, México, Random House Mondadori, 2008 [1a ed. en Joaquín Mortiz, 1996]. En este capítulo se hacen entre paréntesis únicamente las referencias a las páginas del libro.

¹³⁴ Álvaro Enrigue (Guadalajara, 1969) es también crítico literario (ha escrito para *Letras Libres* y *Vuelta*) y profesor (ha impartido clases en la Universidad Iberoamericana y en las Universidades de Maryland y Columbia). Publicó su primera novela *La muerte de un instalador* en 1996, con la cual ganó el premio Joaquín Mortiz para primera novela con la que también sería elegido para una beca del FONCA. Publicaría después entre cuentos, ensayos y novelas: *Virtudes capitales* (1998), *El cementerio de sillas* (2002), *Hipotermia* (2006), *Vidas perpendiculares*, (2008), *Decencia* (2011) *Un samurái ve el amanecer en Acapulco* (2013), *Valiente clase media*, (2013, cuya investigación comparte con su tesis doctoral. En 2013 publica su novela *Muerte súbita* galardonada con Premio Herralde de novela, el Premis ciutat de Barcelona y el Premio iberoamericano de novela Elena Poniatowska. Y su más reciente obra es *Ahora me rindo y eso es todo* (2018).

mediadores¹³⁵ del arte contemporáneo: la instalación y el performance. En síntesis: el sometimiento y muerte de uno de los personajes principales emula una de estas obras de arte. En este análisis expongo la manera en la que Enrigue presenta y compara poco a poco las características de este arte nuevo, para presentar la conclusión de manera sencilla, permitiendo que se llegue a ella con naturalidad.

2.1. *Cacería, medio artístico y precariedad. Argumento y estructura de la novela*

El argumento o historia relatada en *La muerte de un instalador* es el siguiente: Los hechos suceden en el presente de escritura de la novela, en el México de la década de 1990. En ella se relatan los sucesos que llevarán a la muerte a Sebastián Vaca, un joven artista contemporáneo, un instalador que hará todo lo que esté a su alcance para sostener cómodamente un estilo de vida mediocre pero un tanto fuera de la norma, uno que él mismo considera como el idóneo para un artista. El asesino es Aristóteles Brumell, un millonario extravagante y coleccionista fascinado por el arte, quien narra cómo se interesa en la obra y vida de este novel artista; se obsesiona a tal grado con el instalador que toma como su principal pasatiempo la manipulación de la vida de Vaca, llevándolo a la muerte. Si bien no es el autor material y parece una muerte accidental, todo lo que Brumell le da (un lugar para vivir, drogas, dinero) y le quita (libertad, visibilidad social, la posibilidad de hacer arte) al instalador es la maquinación del homicidio. Jesús Eduardo García, en un artículo sobre esta novela, observa la importancia del cuerpo y la muerte: “Aristóteles somete a Sebastián a un largo y

¹³⁵ Considerando la amplitud de la definición de medio (pensando en la propuesta de Werner Wolf que menciono en el capítulo 1) y que definiría a este como una posibilidad material y conceptual de expresión que no se ciñe a una técnica (como la pintura) o a un material en particular, sino a una serie de rasgos comunes que dialogan con la tradición artística y sus cambios a través de la historia.

complejo proceso de degradación que lo convierte primero en un autómatas y luego en un cadáver”.¹³⁶

El suceso principal tiene lugar acompañado de una serie de reflexiones y críticas en torno al arte: su historia, su valoración y sobre todo la aparición del llamado arte contemporáneo en la ciudad de México de esa época y su recepción tanto por la comunidad artística como por las instituciones, retratando algunas de sus consecuencias. La descripción del contexto y algunos detalles en la construcción de los personajes ofrecen una crítica a estos cambios. Por ejemplo, se menciona al Fonca como una de las únicas vías de circulación y validación de obra para los artistas que deciden dedicar su carrera a la instalación. Enríque reconoce además que, como mencioné en el primer capítulo, muchos artistas no podrían vivir de su producción si no fuera por la existencia de esas becas. Y no sólo porque Vaca es becario. También lo fue el propio Enríque y reconoce esta paradoja al inicio de su libro: “La tercera edición de *La muerte de un instalador* fue preparada con el apoyo del Sistema Nacional de Creadores. Más pronto cae un escritor que un cojo” (9).

Ahora voy a presentar sintéticamente la estructura de la novela. Ésta consta de tres partes cuyos títulos aluden a la caza: *el acecho*, *la celada* y *el trofeo*.

En *El acecho* conocemos a los personajes principales, Brumell y Vaca. Se plantea el contexto social y cultural en el que se desarrollarán los eventos en la novela. Para brindarnos esa información, además de representar hechos o datos de la época (como la mención de las becas del Fonca), el autor recurre a los espacios y las atmósferas. En esta primera parte, el escenario en el que Brumell y Vaca tienen un encuentro es una fiesta en la colonia Juárez de la Ciudad de México. Una colonia antigua de clase media alta (más adelante ahondaré en la importancia de los espacios en la novela). Es una fiesta llena de ricos y artistas. Platican sobre sus recuerdos del pasado: “Enano

¹³⁶ Jesús Eduardo García Castillo, “Estética del cuerpo devastado: *La muerte de un instalador*, de Álvaro Enríque”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, núm. 23, El Paso, University of Texas, 2004, p. 79.

querido, cómo no me voy a acordar” (15) y sobre arte: “una vez que deje de usarse la subvención pública para los artistas jóvenes, se termina el género: no hay instalacionistas sin becas” (13).

En esa fiesta muere quizás accidentalmente un artista al tratar de impresionar a Brumell. Su nombre era Simón el Utopista. El millonario y el instalador entablan una conversación mientras observan el cuerpo deforme que cayó de un balcón; creen que es algo digno de contemplación. Lo afirman en este diálogo: “¿Hermoso, no?, insistió el instalador, haciendo caso omiso de la grosería del mecenas. Brumell suspiró largamente y dijo: Hermoso de verdad” (23).

Después de la fiesta, aún en *El acecho* se anticipa y detalla cuál será el plan que urde Brumell para apoderarse, a manera de pasatiempo, de los servicios y la vida de Vaca. Cavilación que nos introduce a la siguiente parte: *La celada*. Encontramos ahí los pasos de cómo el millonario va tramando, trazando y finalmente llevando a cabo ese plan. La relación que entablan estos personajes principales sucede en el contexto de las actividades o funciones artísticas de ambos y se podría calificar de mecenazgo: Vaca se muda a la casa de Brumell y termina como un empleado más, el de menor valor, conforme se degrada su integridad también cambia el trato que debe dar a los otros empleados de la casa: “Adela —le dijo—, aquí le traigo la lista de cosas que se van a necesitar para el jardín. Señora Adela [...] Señora Adela, así me tienes que decir de ahora en adelante” (121).

Para poner en contexto el inusual pasatiempo del millonario, se van intercalando partes biográficas del personaje y algunos monólogos en donde reflexiona sobre sus actos y cómo aprendió de su abuelo. En esta segunda parte, el millonario ya instalado y con la presa acorralada en el lugar apropiado, pasará el tiempo necesario para poder ejecutar el asesinato sin equivocaciones; eso es la celada, como lo dice el mismo Aristóteles: “Estaba de lo más emocionado: después de meses de planes y minucias mi investigación parecía estar a punto de

llegar a buen puerto con suavidad y precisión” (124). El cazador se convierte en una silenciosa sombra de la presa que medita y espera estudiando a la presa.

Es también en esta parte en donde encontramos principalmente descripciones y diálogos críticos sobre el arte, particularmente de la escena mexicana de la década de 1990. Más adelante ahondaré en estas representaciones. Al final de esta parte sucede el hecho que nombra a la novela, muere el instalador.

Mientras que en *El trofeo* Brumell ridiculiza al instalador después de su muerte. Es una muestra del poder total del millonario sobre la vida de ese hombre. En general, es un despliegue de su poder en los círculos socioculturales en los que se desenvuelve: al que pertenece por su origen, el de la clase alta; del que se sirve en sus negocios oscuros, personas dedicadas a cuestionables actividades (sus matones y aliados); y el que lo entretiene, los artistas (quienes a lo largo de la novela, principalmente en voz del millonario, se retratan como un grupo cuyos intereses principales son los canapés y el dinero de Aristóteles). Esta última parte es certera y breve, se trata de la consecución y exhibición del trofeo: el cadáver del instalador. No hay más que movimientos rápidos, acontecimientos precisos que ofrecen la información necesaria: el cazador ha obtenido lo que quería y se puede retirar triunfante.

2.1.2. *Aristóteles y Sebastián: antisujetos*

Como ya lo he mencionado, la presa es el instalador, Sebastián Vaca. Desde su apellido pone el cuerpo y la carne en la mira para el sacrificio. Aunque no podría marcar el eje de la narración, es complemento del millonario, un contraste. El instalador será el trofeo de Aristóteles, es el objeto de deseo (y aquí decir *objeto* apunta a las observaciones de García Castillo, pues el cuerpo abandonado por la voluntad se transforma). Mientras que para Sebastián el objetivo principal reside en aprovechar la riqueza de Brumell con la finalidad de gozar del estilo de vida que desea.

Si bien no aparecen como antagonistas, pues “[el] oponente se enfrenta al sujeto en ciertos momentos durante la búsqueda de su meta”¹³⁷ y este no es el caso; se pueden pensar en una relación de antisujetos, retomando en el término propuesto por Mieke Bal: “un antisujeto busca su propio objeto, y esa búsqueda se encuentra en ciertas ocasiones en contradicción con la del primer sujeto”.¹³⁸ No existe una oposición voluntaria o explícita en Vaca, sus actos no se enfrentan a Brumell, no quiere impedir sus metas (ni viceversa). Vaca es objeto de deseo, pero también quiere aprovechar aquello que añora Brumell. La oposición de estos sujetos radica en su contexto y es histórica: Vaca representa al arte contemporáneo, mientras que Aristóteles es un tipo chapado a la antigua, un coleccionista de pinturas que aún ejerce el mecenazgo.

En ese sentido existe una oposición en sus búsquedas y se puede leer un juego de poder simbólico (la pugna entre la tradición y lo nuevo; igualmente entre el privilegio y la precariedad), representado en la estructura tradicional del arte en México y el tipo de arte que iba llegando en esa década. Y a diferencia de las vanguardias, no existe en el arte contemporáneo un manifiesto que se oponga explícitamente a la tradición, es una condición de búsqueda que trae consigo la contradicción. Parece que Enrique plasma esto en la relación entre sus personajes.

A continuación, primero describiré a Sebastián Vaca y luego a Aristóteles Brumell-Villaseñor para empezar a dar cuenta de esta relación. Sebastián Vaca es un personaje bien determinado, aunque entabla relaciones limitadas con los otros personajes. Por un lado, Aristóteles impide esas interacciones como ya he señalado. Aunque desde el principio, el lugar de Vaca en la sociedad es limitado y dependiente. Antes de vivir con el millonario, era su novia quien le proveía estabilidad económica, pues su único ingreso era una beca gubernamental:

¹³⁷ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, trad. Javier Franco, col. Crítica y estudios literarios, Madrid, Cátedra, 1990, p. 40

¹³⁸ *Idem.*

con ella se habían marchado la mayor parte de sus ingresos fijos [...] con el dinero que podía ahorrar de la beca en ese periodo no le alcanzaba para el anticipo de un lugar tan amplio y a la moda como el que tenía, mucho menos para la mudanza. Si las cosas siguen así —decía el adolorido artista a sus amigos— o me voy a tener que regresar a Pachuca o voy a tener que resignarme a conseguir un trabajo; ya estoy preparando las maletas (62-63).

Aparece solo y tiene monólogos, pero no son tan complejos ni profundos como los de Aristóteles. Eso no disminuye la importancia del instalador, cuyo oficio aparece en el título de la novela; el libro es sobre él, sin su presencia no podría llevarse a cabo la cacería.

Ahora bien, sobre el carácter del instalador, el mismo cazador lo describe así en la primera parte de la novela: “El instalador era un hombre pertinente, correcto y simpático —lo supe desde el momento en que lo vi por primera vez—; siempre dispuesto a adecuarse a las circunstancias [...] guardaba largos silencios y se expresaba con calma” (25).

El comportamiento de Vaca también se encuentra dentro de lo adecuado, así lo mostró cuando cuidó la casa del millonario: “Para desdicha de Aristóteles Brumell, el instalador se comportó correctamente mientras fue amo y señor de la mansión” (111), es decir, tenía poca iniciativa, o valor para desobedecer. Y así siguió, siendo discreto durante su estancia “no le costaba gran cosa hacerse imperceptible” (114).

Por su parte, Sebastián estaba orgulloso de “su éxito en el empeño de vivir una vida ajena a las convenciones sobre la respetabilidad” (77). Estaba convencido de ser y querer ser un artista. Su auto percepción difiere de la manera en la que lo describen el narrador y el millonario.

Según Vaca, él estaba fuera de las convenciones, aunque en realidad era correcto y pertinente, cuando sucedía un accidente él intentaba solucionarlo, aunque no fuera del todo su culpa. Por ejemplo, en una fiesta en casa de Brumell un mesero pega con el brazo de Vaca, los vasos están a punto de caer sobre un funcionario importante y un escritor de renombre: “el instalador, sintiéndose responsable del problema, tomó violentamente la bandeja, al parecer con la

intención de mantenerla estable” (101). Y cuando cuida la casa de Aristóteles y sus amigos le dicen que deberían usar la casa para una fiesta, él se niega (106).

Era un ser que se resignaba, al acordar vivir en la mansión de Brumell había aceptado todas las condiciones de vida y trabajo (las convenidas en ese momento y las sucesivas), tal como lo había aceptado con la que fuera su novia:

Desde el principio de su relación con Edith supo que tarde o temprano ella se cansaría de mantenerlo, por lo que la separación ni había caído de sorpresa, ni era del todo trágica. [...] Sabía desde hacía tiempo que Edith se acostaba con otros: una de las reglas no enunciadas de la relación decía que lo que él ganaba en libertad creativa por no tener que trabajar, lo concedía en libertad sexual para su pareja. [...] La bailarina estaba tan completamente acostumbrada a la insignificante compañía de Sebastián que lo olvidaba por completo apenas salía de casa (62-63).

Al ser dócil y débil de carácter, es sencillo para Aristóteles acorralarlo para conducirlo a la drogadicción y la ulterior humillación. Todo por medio de la figura del mecenazgo (aprovechando el objetivo del instalador), con la cual obtuvo el control tanto económico, como del espacio al que limitó la vida cotidiana del instalador. Llegado a este punto, a causa de su drogadicción, Vaca no sólo no sale de la casa, sino que es hacinado (esto lo abordaré más adelante).

Por su parte, Aristóteles Brumell-Villaseñor es descrito como un hombre amoral pero sensible, un esteta. Un dandi atemporal. Este personaje está construido a partir de la estética decadentista del siglo XIX, tanto literaria como moralmente. Belem Clark de Lara refiere las características de ambas caras del decadentismo según Tablada: “el [decadentismo literario] consistía en el «refinamiento de un espíritu que huye a los lugares comunes y erige dios de sus altares a un ideal estético, que la multitud no percibe» [...] mientras que el [moral] se manifestaba a través de un profundo cansancio por la vida”.¹³⁹

¹³⁹ Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, “El hastío decadentista y la esperanza azul 1892-1896”, en Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, *La construcción del modernismo (Antología)*, col. Biblioteca del estudiante universitario 137, México, Coordinación de Humanidades – UNAM, 2002, pp. xxiv-xxv.

Aristóteles parece un hombre atípico y poco ostentoso, pálido y ojeroso (14), no le seduce mostrar su poder económico con autos, ropa o posesiones en la vida pública, no le interesa que la gente sepa cuántas y cuáles empresas tiene. Disfruta con otros intereses: ejercer su poder espacialmente (como veremos más adelante), su colección de arte y sobre todo la vida nocturna y ejercer la maldad. Estos son los lujos que se procura Aristóteles para alejarse de la vida cotidiana, tanto como lo dicta la tradición familiar, al inicio de la novela afirma que su abuelo se abocó a la maldad “en su aburrición de millonario” (16). Así enfrenta la familia Brumell el hastío que les genera la vida misma.

Ahora bien, desde la primera página se ofrecen características negativas del personaje: “el desdeñoso heredero” (13), y se menciona algo que podría considerarse una tradición familiar cuyos pasos seguirá: “tú conociste a mi abuelo antes de que en su aburrición de millonario se abocara a la maldad” (16).

Su sensibilidad está relacionada con su infancia. Luego de quedar huérfano, su abuelo se hace cargo de él. Fue un niño solitario, así como lo fue Jean Floressas des Esseintes¹⁴⁰ personaje principal de *À Rebours* de Joris Karl Huysmans (novela clave en la tradición decadentista mundial). Aunque Brumell nunca fue a la escuela “Llegó a la adolescencia con una extraña pasión por el pensamiento axiomático. Leía todo el tiempo, no veía la televisión, nunca tuvo una” (35-36). A sus 18 años, el abuelo le había regalado una orgía y las obras completas de Voltaire (36). Igual que Des Esseintes “El niño, abandonado a sí mismo, hurgaba en los libros, los días lluviosos”.¹⁴¹

¹⁴⁰ Brumell está inspirado en este personaje, pero también, como mencionaré más adelante, tiene características de personajes de Oscar Wilde. Y parece un homenaje a Roberto de la Cruz, personaje principal de *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli; aunque a diferencia de De la Cruz, sí tiene capital económico y sí ejecuta el crimen.

¹⁴¹ “L’enfant, abandonné à lui même, fouillait dans les livres, les jours de pluie”, en Joris Karl Huysmans, *À Rebours* [pdf] París, TV5, 2014, p. 2.

Siendo adulto, sigue leyendo; por ejemplo, esperando a una amiga: “Eran poco más de las cinco y la Güera no pasaría por él hasta las diez. Leyó cuatro veces *Medea*” (47). Aunque también en sus hábitos de lectura disfruta de lo clásico y lo más nuevo. Por las mañanas exige que le entreguen un ejemplar de algún cómic: “La criada sacó un cómic de su delantal y se lo extendió al millonario [...] En cuanto la mujer se dio la media vuelta Aristóteles revisó la portada de la revista: *X-men*” (33).

Brumell es coleccionista de arte, esto se sabe desde el primer capítulo. Y uno de los pasos en el plan para cazar al instalador es abrir una galería de arte. Plantea el asunto a su contador: “ya estoy cansado de no ganarle nada al arte, que como sabe es lo único que me interesa” (45). Aristóteles parece estar en una disyuntiva: entre el arte y sus ganancias. Pero no es así, conforme se desarrolla la novela se confirma que en este personaje se cumple una observación que García Canclini hace a partir del trabajo de Pierre Bourdieu: “las prácticas estéticas no surgen de gustos desinteresados sino de la acumulación combinada de capital económico y capital cultural”.¹⁴²

Las actividades que realiza Aristóteles como espectador, benefactor, coleccionista y empresario en el contexto del arte local serán primordiales para presentar el campo artístico mexicano de la época, pero sobre todo funcionan para plantear la pregunta de “¿quién hace posible el arte?”¹⁴³ y no ¿qué es arte?, como lo sugiere Néstor García Canclini, primero desde la construcción del personaje y luego a partir de su función en la diégesis.

¹⁴² Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, col. Conocimiento, la reimp, 2011, Buenos Aires-Madrid, Katz editores, 2010, p. 212.

¹⁴³ Este cambio en la perspectiva de estudio y conceptualización del arte que García Canclini aporta desde la antropología del arte se abordará más adelante. Lo importante por ahora es señalar que el antropólogo nos invita pensar lo siguiente “Estudiar el arte, y cuándo hay arte, implica entender la obra en el contexto de su producción, circulación y apropiación” (*op. cit.*, p. 33), dejando de lado la idea de que un objeto por sí mismo tiene características que lo hacen ser arte. Aunque García Canclini nos deja una pregunta que esta novela de Enrigue, como veremos, ayudará a responder, o en todo caso a elaborar más complejamente la pregunta “¿cuál es el contexto del arte hoy?” (*Id.*).

En la acumulación e intercambio de capitales económicos, sociales y culturales, Aristóteles le otorga un lugar especial a la pintura, su colección está compuesta de cuadros. Y no los pone en riesgo cuando el instalador se muda a su casa: “Una semana antes de que Sebastián viniera a vivir en la mansión, un equipo de mudanzas se encargó de desmontar y empacar las obras que irían a la galería de Nueva York. Aproveché para pedirle a los cargadores que me ayudaran a esconder los cuadros más valiosos y colgar las copias en su sitio” (124). La polémica entre la tradición y la novedad vive en las decisiones del millonario, incluso está superada, en su vida la pintura y el arte contemporáneo conviven y tienen funciones distintas, aunque ambos tengan valor.

La pintura vale económicamente, pero también simbólicamente: “No estoy seguro —decía el millonario— de que la pintura represente a la perfección nuestra sensibilidad plástica, de lo que no dudo es de su permanencia: sólo se ocupan paredes para exhibirla; yo nunca renunciaría a ninguna de las salas de mi casa para montar ahí una instalación” (13). Y a pesar de esto, el millonario está interesado en el mercado, consumo y exhibición del arte contemporáneo. Pero sobre todo en los acontecimientos sociales a su alrededor, asiste frecuentemente a eventos performáticos e instalaciones. Se rodea de jóvenes artistas y críticos, sus conversaciones generalmente giran en torno a las pugnas entre el arte más tradicional (generalmente la pintura) y el contemporáneo.

Otra de las excentricidades que denotan su sensibilidad es que se encarga de llenar un cuaderno de notas en el que deposita sus pensamientos o reflexiones sobre ciertos asuntos, por ejemplo, al día siguiente de presenciar un performance, anota: “El teatro iberoamericano —sea experimental o de cabaret— sigue una pauta única, tal vez originada en el Acto Sacramental: primero todos gritan, luego todos se encueran, al final crucifican a alguien. El orden puede afectar sin alterar el producto, al igual que en las fiestas” (53).

Asimismo, es excéntrico hasta en su hedonismo, no en vano el nombre de su burdel *Los hedonistas cansados*; ese nombre lo lleva el grupo al que pertenece Vivian en *La decadencia de la*

mentira de Oscar Wilde: “A quién va a ser, a los hedonistas cansados. Es un club al que pertenezco. Nos reunimos con una rosa marchita en el ojal, y celebramos una especie de culto a Domiciano. Temo que tú no podrías entrar. Eres demasiado aficionado a los placeres sencillos”.¹⁴⁴ Aquí Enrique hace explícita su relación con el decadentismo por medio de la intertextualidad, al tiempo que refuerza el carácter atemporal, culto y extraño de Aristóteles.

Otra muestra del carácter afín al decadentismo del millonario es esta reflexión que concibe justo después de admitir que su vida llevará el ritmo que le ha impuesto a su presa: “Me embargaba el llanto porque a partir de ese momento mi alma, apenas empolvada por el maltrato venial de una juventud torcida, se deslizaría puntual hacia la condenación, el destino reservado para mi raza. Descubrí entonces que, a pesar de sus pequeñas incomodidades, mi existencia –tal vez demasiado repetitiva y solitaria– me gustaba” (124). Los personajes decadentes creen tener un destino¹⁴⁵ o ser especiales: mientras que para Roberto de la Cruz “Él no era un hombre como todos, él tenía un destino”,¹⁴⁶ Vivian es parte de “los elegidos”.¹⁴⁷

Cabe señalar aquí que Brumell es el único personaje que de manera frecuente reflexiona y anota percepciones personales en primera persona. Esto es muy importante pues muestra que es él quien marca el ritmo de los acontecimientos. Inclusive, en la primera edición de la novela, destaca la diferencia en la tipografía de estos pensamientos o anotaciones propias en las que Aristóteles narra los pormenores íntimos de su hazaña. En siguientes ediciones, unos espacios en blanco

¹⁴⁴ Oscar Wilde, *La decadencia de la mentira*, trad. María Luisa Balseiro, 7ª ed., col. Biblioteca de ensayo / Serie menor – 10, Madrid, Siruela, 2013, p. 15.

¹⁴⁵ Este sentido de grandeza se encuentra también en otras tradiciones literarias. Un ejemplo es Arthur Miller y su *Muerte de un viajante* de 1949. En esa obra de teatro el protagonista es Willy, un hombre maduro cuya vida ha sido dedicarse a las ventas en diversos estados, recorriendo carreteras. Él cree que es un tipo importante, con un gran destino que le espera; aunque su mente está anclada al pasado. Lo mismo piensa sobre sus hijos. Y estas ideas sobre un destino magno lo llevarán al suicidio. Sólo su hijo Bif, se da cuenta de la farsa que ha sido todo: “I realized what a ridiculous lie my whole life has been. We’ve been talking in a dream for fifteen year” (Arthur Miller, *Death of a Salesman. Certain Private Conversations in Two Acts and a Requiem*, Nueva York, Penguin Books, 1998, p. 81).

¹⁴⁶ Rodolfo Usigli, *Ensayo de un crimen*, 3ª ed., col. De bolsillo, Ciudad de México, Penguin Random House, 2018, p. 18.

¹⁴⁷ Wilde, *op. cit.*, p. 15.

remarcan el cambio de narrador. Me parece que la diferencia tipográfica acercaba más la narración a los presupuestos que expone sobre el arte contemporáneo, como si se tratara de la bitácora de bocetos de Aristóteles.

Finalmente quiero volver a señalar que esta relación de antisujetos está representada en la figura de la caza y el crimen. Los personajes están en un camino hacia la transformación. Emprenden una aventura, ambos llevan el camino del héroe que plantea Fernando Savater, quien a su vez cita las palabras de John Dole para referirse al tiempo fuera de la rutina que implica dicha aventura: “nadie duerme en el carro que lo lleva al patíbulo”.¹⁴⁸ Esta novela representa de manera cabal esta frase. Tanto Vaca como Aristóteles llevan una vida fuera de lo normal. Vaca se muda a casa de un mecenas y se adapta hasta niveles humillantes. Mientras que Aristóteles cambia sus hábitos y rutinas para poder acechar al instalador: “No pude contener las lágrimas: a partir de ese momento mi vida dejaría de ser completamente mía para correr al ritmo caprichoso que le impusieran las rutinas de mi víctima” (124). En este punto Aristóteles está poniendo en práctica las enseñanzas de su abuelo: “El que caza por juego lo hace para demostrarse a sí mismo que puede ir y venir de la civilidad; de pasada, se deja llevar por un espíritu feroz que cancela el desgaste de la vida cotidiana” (89), Aristóteles no caza por necesidad, lo hace por placer.

Lo cual me hace pensar en la obra de Thomas De Quincey, quien observaría los elementos estéticos de un asesinato, dejando a un lado el carácter moral del mismo. A pesar de las críticas que recibió, defendió la extravagancia de esta separación de la crueldad para quedarse con la forma estética del crimen, pues afirmaba que el impulso general es ese pero se esconde: “la tendencia a la evaluación crítica de incendios y asesinatos es universal”;¹⁴⁹ sin embargo: “Una vez pagado el

¹⁴⁸ Fernando Savater, “Esplendor y tarea del héroe”, *La tarea del héroe*, Barcelona, Ariel, 2009, p. 140.

¹⁴⁹ Thomas De Quincey, *Del asesinato como una de las bellas artes*, trad. Luis Loayza, Barcelona, Bruguera, 1991 [1ª ed. en inglés, 1854], p. 71.

tributo de dolor a quienes han perecido y, en todo caso, cuando el tiempo ha sosegado las pasiones personales, es inevitable examinar y apreciar los aspectos escénicos”.¹⁵⁰ De Quincey está convencido de que mienten aquellos que esconden su morbo e interés por el carácter estético de este tipo de tragedias. Encuentro aquí una gran coincidencia con Roberto de la Cruz quien “mataría por estética”.¹⁵¹

Quiero referirme nuevamente a las partes de la novela, pues coinciden con la interpretación de De Quincey: en la primera parte el millonario elige a la presa, la observa, asegura su lugar dentro del territorio de la presa sin ser visto, piensa bien qué posición le conviene para aprender sobre los hábitos de la presa y decidir que esa es la adecuada, la que se adapta al propósito. Tal como observa De Quincey en torno a los principios del asesinato: “primero del tipo de persona que mejor se adapta al propósito del asesino; segundo, del lugar apropiado; tercero, del momento justo y otros pequeños detalles”.¹⁵² Esto se ve claramente hacia el final de la primera parte, en donde se refiere el tiempo que le llevó preparar todo a Brumell para entrar a la siguiente etapa, la de la celada: “Los designios del millonario tardaron poco más de seis semanas en cumplirse. Cuando todo estaba a punto, Brumell se instaló a esperar al instalador junto a la ventana de un café desde donde se dominaba la puerta de entrada del edificio recién comprado” (61).

Para terminar este apartado, dejo una nota para recordar que el nombre del protagonista corresponde al del filósofo griego autor de la *Poética*, tan importante en el pasado y aún hoy día para pensar en las artes. Y De Quincey lo señala como uno de los primeros en describir al “ladrón perfecto”.¹⁵³

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 73.

¹⁵¹ Usigli, *op. cit.*, p. 20.

¹⁵² De Quincey, *op. cit.*, p. 48.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 15.

2.2. Algunas consideraciones sobre el espacio: relaciones de poder y contexto de producción artística

El espacio es un elemento importante en la novela ya que las acciones se desarrollan principalmente en la casa de Aristóteles. La mansión es un nodo, pues al ser el centro de actividad del millonario, todo gira a su alrededor. En comparación con el espacio público, cuya presencia es menor. Es notable que en los espacios privados dedicados al arte reina un ambiente de novedad y celebración nocturnas. Los espacios en esta novela de Enrique están bien delimitados según sus funciones y los comportamientos que los personajes deben tener en estos. Me parece que esta nitidez en la descripción y función de los espacios facilita plantearnos por qué y cómo es posible la existencia del arte contemporáneo, pues son claras las relaciones y condiciones para su aparición.

A partir de este inciso, me gustaría tener muy presentes las nociones de mediación a las que me referí en el primer capítulo, principalmente las de Wolf y Mitchell, pero en términos del análisis de los espacios. Para tal fin sumo ahora una reflexión sobre el medio que ofrece Luz Aurora Pimentel al teorizar sobre la descripción del espacio en la narrativa:

La representación, así, estaría propuesta como un proceso por medio del cual el lenguaje construye y vehicula significados con distintos grados de referencialidad y de iconicidad. El lenguaje sería entonces *una estructura de mediación*. Porque, estrictamente hablando, en tanto que sistema de significación, el lenguaje no es un sistema de representación, sino de *mediación* en el proceso de la representación. Podríamos incluso cambiarle la dirección a aquel famoso *dictum* de MacLuhan, pues si es debatible, por excluyente de otras posibilidades, aquello de que «el medio es el mensaje», no cabe duda en cambio de que *el medio es la mediación*.¹⁵⁴

Por otro lado, no habrá que olvidar que para Michel de Certeau el espacio puede posibilitarse en diversas materialidades. Para él la lectura es uno de ellos: “espacio producido por la práctica del lugar que constituye un sistema de signos: un escrito”.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Cursivas del original. Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*, 2ª reimp., México, siglo xxi editores – UNAM, 2016, p. 111

¹⁵⁵ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, trad. Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana, 2000, p.129.

En este sentido, la representación del espacio en la novela de Enrígue parece bastante tradicional, sin embargo, lo que vincula en la lectura no es sólo el lugar de los acontecimientos. En esta novela, el espacio media las relaciones de poder y nos vincula con el contexto del arte en la Ciudad de México en la década de los noventa, lo cual será indispensable para entender el acto final y fatal, la muerte de Vaca.

2.2.1. *Espacio público: una ciudad para el arte*

Con la finalidad de orientar este apartado y a la luz de las ideas propuestas por Michel de Certeau, tomo de sus nociones sobre espacio y lugar este fragmento en donde afirma que el espacio existe o es posible cuando “se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades”,¹⁵⁶ a diferencia de la estabilidad que representa el lugar, el espacio es un efecto “producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian [...] El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada”.¹⁵⁷ Por ello –y porque la lectura es poner en práctica– propongo para este análisis un recorrido del espacio exterior y público, al interior y privado. En esa distinción se confirman las contradicciones de la relación entre Vaca y Brumell.

Para iniciar haré algunas anotaciones sobre el espacio geográfico. La novela contextualiza la vida y acciones del millonario y el instalador en la Ciudad de México, se nombran calles, barrios y zonas de ésta. La primera en el relato es la calle de Niza. Ahí se ubica el edificio en cuyo balcón da inicio la novela. Se ubica en las cercanías de la Zona Rosa,¹⁵⁸ un barrio en el que durante la

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ *Idem.*

¹⁵⁸ Zona Rosa es un término adjudicado al artista mexicano José Luis Cuevas, quien decía que esta zona era “rosa” al hacer una analogía con las “zonas rojas” de otras ciudades. Es decir, tenía cierta permisividad para la juventud de los cincuenta. Dice el investigador, arquitecto y urbanista de la UNAM, Iván San Martín: “El nombre de Zona Rosa se debe, según la leyenda urbana más aceptada, al pintor José Luis Cuevas que, asiduo a la zona en su período bohemio de los años cincuenta, decía que como sus actividades diurnas eran blancas y las nocturnas rojas, culminaba siendo

década de los cincuenta y hacia los setenta se vivió un auge de eventos artísticos pues muchas galerías se asentaron ahí. Posteriormente, Aristóteles declara que vive en la colonia Cuauhtémoc:¹⁵⁹ “salí de la colonia Cuauhtémoc sólo para verla” (26), dice el millonario respecto a su viaje a Pachuca para conocer la obra del instalador. Que Aristóteles vaya a una fiesta a la calle de Niza indica que su círculo de acción público es cercano a su casa, pues las colonias Juárez y Cuauhtémoc son aledañas. Son muy céntricas y se encuentran a un costado del Paseo de la Reforma. Según el testimonio fotográfico que el proyecto *La ciudad de México en el tiempo*¹⁶⁰ pone a disposición del público en general, hacia 1932 en la colonia Cuauhtémoc aún había lotes baldíos, no obstante, esa demarcación fue adquiriendo renombre tanto por las familias que poblaron la zona (vivió ahí el presidente Venustiano Carranza), como por su arquitectura. Mario Pani, Luis Barragán y Max Cetto diseñaron casas y edificios que estuvieron o están aún en la colonia. Incluso algunos hoteles de la zona eran considerados lugares representativos de la ciudad, como el Reforma,¹⁶¹ lugar que junto con el Paseo y la Alameda aparecen como sitios preferidos de Roberto de la Cruz en la novela de Usigli a la que ya he hecho referencia. De la Cruz también disfruta deambular por esa zona vieja y de alcurnia:

Caminando con un paso ligero había llegado al Paseo de la Reforma. [...] la majestad del Paseo le produjo el mismo, infalible sabor de seducción de siempre. No en balde lo había hecho construir el emperador Maximiliano, inspirado sin duda por la ambiciosa y admirable Carlota, que quería seguirlo con la vista en su camino hacia el Palacio. Era un paseo imperial. No lo había en otras

una zona rosa” en Iván San Martín Córdova, “Visibilidad de comunidad gay y lesbica en el espacio público de la Ciudad de México: la Zona Rosa”, *Revista Digital Universitaria*, vol. 11, revista en línea, <<http://www.revista.unam.mx/vol.11/num9/art85/index.html>>, 1/08/2010, p. 2.

¹⁵⁹ Algunas de sus calles son parte de la Zona Rosa, o tienen límite con ésta.

¹⁶⁰ La compañía Ingenieros Civiles Asociados tiene un acervo histórico bastante completo en términos de arquitectura y vistas aéreas que atestiguan la historia de la ingeniería y la arquitectura, pero también de varias ciudades, como la Ciudad de México. Comparten el acervo por medio de publicaciones editoriales. Y también a través del proyecto *La ciudad de México en el tiempo*, que también gestiona la reproducción de la colección Villasana-Torres. Este proyecto publica organizadamente su información en apariciones periódicas en el diario *El Universal*. La entrada dedicada a la colonia Cuauhtémoc se puede revisar en línea: <<http://www.eluniversal.com.mx/galeria/metropoli/df/2015/07/18/la-ciudad-en-el-tiempo-la-colonia-cuauhtemoc#imagen-1>>.

¹⁶¹ El hotel fue inaugurado en 1936 y diseñado por el arquitecto Carlos Obregón Santacilia y terminado por Mario Pani. Representó un punto importante y de lujo para la época, se puede constatar en las fotografías de sociedad que resguarda el archivo del INAH.

partes. Tenía proporciones -tenía ritmo- tenía calidad. [...] entró en el Hotel Reforma por la calle de París [...] y se instaló en una mesa en el restaurante de la terraza azul.¹⁶²

Familias como la Brumell-Villaseñor habían hecho de aquella zona un lugar de lujo y distinción gracias a su poder económico. El abuelo Brumell vivió durante su juventud en el estado de Jalisco, estudió en la Universidad de Guadalajara. Y al abandonar los estudios tuvo su primer burdel en Zapopan, Jalisco, poco después de la Revolución (cfr. 15, 81, 87, 146). Años más tarde, consolidado el negocio, el abuelo mudaría su negocio a la colonia Roma en la ciudad de México.

Podemos asumir que el abuelo eligió la ubicación de la mansión debido a la cercanía entre las colonias Cuauhtémoc y Roma, pues están separadas únicamente por el Paseo de la Reforma y la colonia Juárez. Se puede deducir también que el abuelo necesitaba hacer relaciones con los clientes distinguidos de la zona.

Otra tradición del abuelo con la que Aristóteles continúa es el hecho de alejarse de su zona para hacer tratos ilegítimos y secretos. Por ejemplo, un día el abuelo lleva a Aristóteles a San Cosme, una zona un poco más al norte de la Cuauhtémoc y que a mediados del siglo xx tenía fama de ser un barrio peligroso. Ahí se encontraba el comité, secreto, del Partido Comunista de los Últimos Días (88-90), el abuelo tenía ahí algunos “negocios” que terminarían en cárcel y muerte para los comunistas. De manera paralela, Aristóteles va con la Güera a un “centro de exhibición de arte” (41) en donde se lleva a cabo un performance. El lugar estaba en la calle de Jesús María, en el barrio de la Merced (47), otra zona que ha tenido fama de ser peligrosa, frecuentada por comerciantes y prostitutas; una zona con cantinas clandestinas y hoteles de paso. Del centro de exhibición, irían a “un congal” (51). Este recorrido sería para plantearle a la Güera un “negocio” que consistía en engañar a la entonces novia de Sebastián, ofreciéndole un empleo, para que ésta deje al instalador.

¹⁶² Usigli, *op. cit.*, p. 13.

De otra manera, Aristóteles únicamente se mueve en las colonias mencionadas. En ningún momento se indica que Brumell tenga un auto, un chofer o tome algún tipo de transporte. Caminar¹⁶³ es importante para el millonario. Se entiende que el cazador necesita asegurar el territorio para poder celar a la presa y no perderla de vista. Dominar el terreno: “Durante el periodo previo a mi alianza artística con el instalador solía pasar días enteros caminando de ida y vuelta por el paseo que conduce a mi mansión. Por las noches, cuando mi intensa vida social lo permitía, escapaba a lugares en los que fuera difícil hallar algún espíritu noble y afín que entorpeciera mis cavilaciones” (55). Aunque los recorridos del millonario no abarcan toda la ciudad, ni gran parte de ella, es un personaje que conoce su territorio a pie, con lentitud y bien mirado a detalle.

Así, la ciudad¹⁶⁴ y las distancias son parte indispensable para describir el carácter del millonario. Sus caminatas, como en el caso de Roberto de la Cruz, definen su ánimo decadente.¹⁶⁵ Ambos caminan por el “paseo”, como vemos en la última cita –supongo que es el de la Reforma. Y en ese ir y venir, cavilan, hacen juicios estéticos. Coinciden con Vivian: los “sueños de la clase

¹⁶³ Para Pierre Sansot y Francesco Careri caminar incide en cómo se observa y se reconstruye la ciudad, incluso se le puede dotar de una calidad estética. Sansot en *Del buen uso de la lentitud* reconoce el valor de la caminata y la lentitud, sobre todo cuando se ejercen voluntariamente. El teórico francés hace una pequeña lista de actividades o actitudes que “dejan espacio a la lentitud”: vagar, aburrirse, escuchar, etcétera (*Del buen uso...*, trad. Mercedes Corral y Jean-Michel Pikias, col. Los 5 sentidos, Barcelona, Tusquets Editores, 1999, p. 13). Aunque las actitudes que califica Sansot son positivas, hay una en particular que puede asemejarse a los hábitos de Aristóteles: “La provincia interior: la parte marchita de nuestro ser, una representación de lo anacrónico” (p. 14). Dentro de las características que podemos observar del millonario están: él usa corbata, bastón, consume opio y consulta enciclopedias para estar a la moda. Es decir, lo anacrónico está en él. Las memorias son nostalgia por una época en la que no vivió ya como adulto, pero ahora ser un caminante que cavila. Ser ese personaje en la década de 1990, en la Ciudad de México, es sin duda remover esa parte marchita y lenta del ser; incluso de la misma ciudad.

¹⁶⁴ Aunque Aristóteles salga de la ciudad, no es importante. Por ejemplo, existe una elipsis en lo que se refiere al viaje a Brasil, no se relata qué sucedió allá, tampoco se hace referencia al aeropuerto, ni cómo llegó o volvió de éste. Incluso se entiende que Aristóteles lo omita, pues el abuelo Brumell decía “viajar es de bárbaros” (87) y se sabe que el millonario aprendió todo de su abuelo. Inclusive dudo del viaje pues era un pretexto para sus fines, no sería el primer engaño del personaje.

¹⁶⁵ Aquí me detengo para hacer una distinción con Willy (de la obra de teatro de Miller). Este vendedor maduro también tiene una profunda relación con el territorio y los trayectos. Sin embargo, los recorre en auto. La velocidad y las distancias son muy diferentes. Tal vez eso lo enloqueció, dice uno de sus amigos en su funeral “Nobody dast blame this man. A salesman is got to dream, boy. It comes with the territory” (Miller, *op. cit.*, p. 111). Biff habría de matizar qué tipo de sueños eran: “He had the wrong dreams. All, all, wrong” (*Id.*); Willy no tenía la cabeza en el presente, ni en la realidad, se dispersaba por toda su red de viaje. Ahí se diluyó su cordura y se afianzaron sus fantasías. El contexto en decadencia lo llevó a la precariedad y la desesperación, pero el viaje lo condenó.

media son [...] vulgares, sórdidos y aburridos”;¹⁶⁶ así también vive y piensa Aristóteles: “Como de costumbre, la oferta de la vida le parecía demasiado vulgar” (22).

En estos términos de las distancias y en relación con la ciudad, el millonario es un personaje poderoso, no sólo se lee en su capacidad económica, también en su trato déspota hacia los jóvenes artistas, ejemplo de ello es cómo se dirige a un pintor que no sigue sus órdenes: “si sigues ahí parado debe ser porque quieres ganarte un lugar en mi mesa, ¿me equivoco?” (18). El legado familiar representa una figura de peso en la colonia Cuauhtémoc y sus alrededores. Pero se transforma en el recorrido y se muestra conspirador, discreto y tenebroso en la lejanía. Se presenta mucho más anacrónico y perverso en dos polos: en los espacios internos y más privados (como el jardín descuidado de la casa en donde recuerda a su abuelo *cfr.*84) y en los recorridos a las orillas de sus dominios visibles en la ciudad. El cazador es cuidadoso tanto en lo más profundo de su guarida, como en los límites de sus dominios.

Ahora bien, en términos de la antropología del arte que propone García Canclini, estos límites territoriales (barrios, congaes y espacios independientes) que Aristóteles visita son “zonas de enfrentamiento o de transgresión”,¹⁶⁷ y también son límites simbólicos, pues en estos lugares las nuevas generaciones manifiestan sus hábitos de consumo estético y su propia manera de producir arte, dice el antropólogo, quien afirma: “estos comportamientos se interpretan, a veces, como ocupaciones de territorios diferenciados —barrios, antros— y como puestas en escena de los jóvenes y de los artistas que desafían las pretensiones de un orden social que los deja fuera. Los actos tumultuosos o chabacanos, que ciertos adultos perciben como ostentaciones de «mal gusto»,

¹⁶⁶ Wilde, *op. cit.*, p. 58.

¹⁶⁷ García Canclini, *op. cit.*, p. 188.

pueden ser leídos, más que como rebeldía, en términos de teatralización radical de la búsqueda de diferencia y formas de desintegración”.¹⁶⁸

Estos actos fueron indispensables para el desarrollo del arte más nuevo en esa época, Daniel Montero confirma en su investigación no sólo que eran lugares festivos, sino que fungían como zona de negociación:

Hay una cosa crucial en todo esto y es que los espacios no sólo eran de exhibición sino que el carácter festivo de casi todos era fundamental. El aspecto más importante, más allá de las obras que se presentaban, era que se generaba un espacio de socialización de una serie de personas que tenían intereses similares y que estaban unidas por vínculos de todo tipo. [...] allí confluyeron no sólo artistas de diferentes generaciones sino que se mezclaban géneros, técnicas y se podía ver casi de todo, desde pintura hasta *performance*. Era un intercambio de intereses plural en donde la convivencia generó un campo de negociación común.¹⁶⁹

Montero también señala que algunos de los lugares más importantes de este tipo se encontraban en el centro de la Ciudad de México, como fueron La Quiñonera y el Salón des Aztecas.¹⁷⁰ El último se encontraba en la calle de Cuba en la Ciudad de México, rodeado de cantinas, salones de baile, a medio paso entre el Centro y Tepito, con una vida nocturna intensa. El tipo de lugar que Brumell visitaría lejos de su zona de comodidad. Cabe recordar que estos lugares se fueron abriendo paso frente a la falta de espacios institucionales para el arte joven. Y también era nuevo y desafiante volver a ver a jóvenes reunidos luego de la matanza de 1968 y la de 1971. Durante décadas, las reuniones juveniles fueron peligrosas. No había conciertos, era difícil conseguir libros extranjeros. El TLC significó, aunque fue un golpe económico y acrecentó la desigualdad, apertura al conocimiento y la cultura.¹⁷¹

¹⁶⁸ *Id.*

¹⁶⁹ Daniel Montero, “El Cubo de Rubik: Arte mexicano en los años 90”, tesis doctoral, Ciudad de México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2012, p. 111.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 112.

¹⁷¹ Por ejemplo, es hasta 1995 que los Rolling Stones hacen su primer concierto en México. Muchos libros, revistas y discos no circulaban en el país, llegaban de manos de quienes podían viajar y se distribuían en fotocopias, por ello muchos proyectos artísticos las incluían. Por mencionar algunos, el grupo Suma, la revista *Casper* y los libros de Sebastián Romo hicieron uso de ese sistema de reproducción para autopublicarse y compartir sus creaciones.

Aristóteles es joven (cfr. 33) aunque su estilo y gustos parezcan mostrar lo contrario. Así como los jóvenes que frecuentan barrios y antros, él intenta diferenciarse de sus contemporáneos, de manera inversa y anacrónica. Le interesa cómo lo hacen los otros para desenmarcarse, observa qué hacen los jóvenes de otras clases socioculturales. Pasa inadvertido entre los públicos de estas zonas de transgresión para poder analizar los hábitos de consumo, las otras maneras de hacer arte, porque parte de su vida mira hacia el mercado del arte, aunque no sea lo más relevante para acrecentar su fortuna, sí lo es para su estilo de vida.

Es en las zonas limítrofes en donde entiende su propio territorio y cómo ejercer su poder, tanto en la zona élite de su mapa de la ciudad, como en esas zonas marchitas y nocturnas. Ambas caras de la ciudad presentan aspectos complementarios de Aristóteles.

2.2.2. Espacios privados: la mansión de Aristóteles

A continuación, entraremos al espacio interior: la casa de Aristóteles. En él se replican algunas características del espacio exterior, principalmente las que se relacionan con la clase y el poder del millonario. A diferencia de la ciudad, este espacio habitable está más controlado en términos vitales, de hábitos y ritmos. Además, es el primer valor de intercambio para el mecenazgo, ahí se afianza el acecho (ya de cerca) y ocurre la muerte de la presa.

El halo de tradición e importancia que se observa en la colonia Cuauhtémoc también se encuentra en las breves descripciones de la casa de Aristóteles. En reiteradas ocasiones, se hace referencia a ella como “mansión” (29) o como “casona” (33). Es un lugar amplio, de dos pisos, con un cuarto de azotea, cuenta con una biblioteca, salones varios (uno para el piano), e incluso con habitaciones que no habían sido ocupadas en años. En el terreno hay un jardín con un invernadero (de buen tamaño, hay un diván y demás mobiliario) y una casita aparte para la gente de servicio (cfr. 148, 151).

No es cualquier casa habitación del siglo XX en la que habita una familia de clase media o media alta (como las casas realizadas por los mencionados arquitectos, Barragán, Pani, Cetto); sino que es una casona vieja y ostentosa en su amplitud. Es evidente que ha pertenecido a una familia de clase alta.

Esta casona es tan anacrónica como la vestimenta de Brumell. Por ejemplo, en el baño de su habitación no hay un lavabo; en una mañana común, esta es la rutina de limpieza del millonario: “Aristóteles caminó al baño y se encerró de un portal [...] Caminó hasta la ventana, la abrió y regresó al aguamanil. Los lavabos son de gringos, decía el abuelo explicando por qué nunca instaló uno en el servicio de su cuarto” (31). Otro ejemplo es la presencia del “diván” (125) en el invernadero.

El millonario está acostumbrado a que su casa genere en los visitantes una reacción de sorpresa, casi tanto como la que espera que provoque su persona. Incluso se sobrecoge porque los trabajadores de una mudanza especializada no se muestren impresionados al ver la residencia de los Brumell Villaseñor cuando, ante su viaje a Brasil, resguardan la colección de pinturas. El hombre que llevaba el inventario: “no hizo ni un solo comentario sobre las obras que el millonario le iba mostrando, tampoco dijo nada sobre la casa, que usualmente producía más de un sobresalto en quienes la visitaban por primera vez” (104). Y cómo no habría de impactar a los visitantes, si en aquella casa toda obra de arte era original: “Aquí todo es original, incluso demasiado original” (65), le hace saber un crítico de arte a Vaca en su primera visita a la mansión.

Ahora bien, para pensar este espacio en la novela, retomo algo importante que dice David Harvey: “el modelo espacial lleva anclado un orden moral”¹⁷² de acuerdo con las relaciones sociales que el espacio permite que se lleven a cabo. Esto lo dice en referencia la construcción del

¹⁷² David Harvey, *París, capital de la modernidad*, trad. José Ma. Amoroto Salido, col. Cuestiones de antagonismo, Madrid, Akal, 2008, p. 54.

espacio social de ciudades europeas,¹⁷³ pero muy específicamente sobre cómo se construyen los inmuebles y se habitan. En *La muerte de un instalador*, el espacio tiene un orden social y moral importante, pues los espacios le pertenecen a Aristóteles por herencia familiar, no sólo en términos materiales, sino simbólicos: conservó la distribución, muebles y decoración de la casa en honor al abuelo, pero se la apropia al añadir la colección de arte por toda la casa.

Además, por mencionar una evidente división moral de este espacio interior, encontramos en su momento la necesidad de separar la casa del burdel. Para ello: “todo el lado norte de la mansión sería clausurado con un muro falso” (151), pues las dinámicas de un lado del muro y del otro serán diferentes. Estas distinciones del uso, significado y orden del espacio parecen ser parte del carácter metódico del millonario. Sin embargo, constituyen uno de sus más preciados capitales simbólicos.

Finalmente voy a referirme a la función del espacio de la mansión para la cacería. El espacio de la casa de Aristóteles se habita bajo reglas bien definidas. Se observa claramente en lo metódico de Aristóteles, pero en gran parte son las condiciones que Brumell impone en el uso del espacio a Sebastián Vaca. Estas reglas lo acorralan, debilitan y en definitiva son herramienta principal para su humillación, para finalmente conducirlo a la muerte. Esta función del espacio es explícita, al

¹⁷³ En su libro *París, capital de la modernidad* plantea algunos cambios que durante el siglo XIX posibilitaron la reconfiguración y reconstrucción de la ciudad de París (bajo el diseño de Haussmann, en el Segundo Imperio) así como su consecuente reconfiguración social (cfr. 7). Harvey muestra el caso de París como un caso particular, aunque señala que varios hechos sucedieron en diversas ciudades europeas, las cuales también tuvieron transformaciones urbanas, arquitectónicas y sociales. Harvey revisa el trabajo de varios escritores como Balzac, Baudelaire, entre otros, para buscar los “mitos fundacionales clave de la modernidad” (48), se ayuda de los textos literarios para analizar los cambios en la ciudad y la sociedad, ambas consolidando los cimientos de lo que conoceríamos en el siglo XX. Pensando que el contexto en el que el abuelo Brumell hace su fortuna y construye la casa, en una colonia como se ha descrito a la Cuauhtémoc, podríamos pensar que existen algunas analogías entre el crecimiento de esta zona urbana de la Ciudad de México y cómo se dio en las ciudades europeas un siglo antes. Sobre todo en el sentido social, por ejemplo, la separación de clases por medio de espacios designados para la servidumbre, como las “escaleras de servicio”, o la idea de “mal gusto” que menciona García Canclini en las zonas de transgresión, son consecuencias del orden moral que supone cierto modelo espacial. Además, recordemos la gran influencia de la urbanización parisina (específicamente aquella retomada de los planes de Haussmann) un poco antes y durante el gobierno de Porfirio Díaz, periodo en el que se concreta el proyecto del Paseo de la Reforma y algunas de las casas de terrenos fraccionados aledaños.

planear las estratagemas para que Vaca se endeude con él Aristóteles piensa: “Voy a necesitar elementos, se decía, para mantenerlo aquí encerrado” (97). Este ejercicio del espacio es cuidadoso y le lleva su tiempo, no puede forzar la cacería, es paciente. Tanto así que el encuentro casual en la mansión entre el millonario y Sebastián, luego del viaje a Brasil, cuando el instalador prácticamente ya vive ahí, demora un par de semanas, pues ambos transitaban y usaban espacios diferentes: “Se toparon en las escaleras de servicio, a la puerta de la cocina. Aristóteles regresaba del sótano con una botella de vino mientras Sebastián bajaba por un café. En el comedor se celebraba una merienda” (113). Brumell nunca usaría las escaleras de servicio más que para llegar a la cava, él provoca el encuentro. Esta es una muestra del orden moral y social que tiene esta mansión. Sebastián usaba el cuartito de azotea (posteriormente el invernadero), comía en la cocina; Brumell se movía libre por su mansión, aunque principalmente usaba su habitación, el estudio, el comedor, la biblioteca; los empleados la cocina, la escalera de servicio, su casa fuera de la mansión.

Algunas de estas restricciones en el uso del espacio se originaron de manera natural para Vaca: “tal vez por su dócil temple natural, o tal vez por una sensibilidad extrema que lo obligaba a obedecer las reglas desconocidas del juego sutil del millonario” (113), nadie tenía qué explicarle su lugar, él lo había asumido. Otro ejemplo, de manera voluntaria, Sebastián nunca volvió a usar el comedor en el que comía Brumell, al inicio de su estancia tomaba sus alimentos en la cocina (113), luego sólo en el invernadero (151). Otros usos y acuerdos sobre el lugar de Sebastián en la casa se convirtieron en reglas sólo hasta que Aristóteles las enunciara (aunque Sebastián ya las llevara a cabo), como el uso de las escaleras de servicio: “Tampoco uses nunca puertas y escaleras que no sean de servicio. Eso ya lo estaba haciendo. Ya lo sé, por eso no te he corrido” (120). El instalador poco a poco se convertiría en un empleado del lugar, y peor aún: en una cosa, un mueble más.

Es paulatino que a Sebastián Vaca se le va reduciendo el espacio vital en la mansión. La primera regla en términos del espacio y su habitabilidad es no decir a nadie que tiene su estudio en la mansión Brumell (120). Posteriormente, se le deja en soledad entre su cuarto de azotea y el invernadero a causa de su adicción, en un invierno que pasó inmóvil: “utilizando las piernas sólo de vez en cuando para ir de su cuarto al invernadero y del invernadero a su cuarto. Ambos espacios fueron clausurados de facto para el resto de los habitantes de la mansión: el instalador no siempre estaba en control de sus esfínteres” (134). Para finalmente dejarle sólo el invernadero cuando el burdel estaba ya en funcionamiento: “Las oficinas administrativas quedarían en la bodega de la azotea. Sebastián, por tanto, debería mudarse definitivamente al invernadero” (151). Y con una tajante y explícita prohibición: “[Vaca] tenía estrictamente prohibido entrar al local. Tu apariencia –le explicó Aristóteles [...]– espantaría a las pupilas” (152).

Aristóteles controla el espacio que puede recorrer Sebastián en la casa. Esto es parte contundente del plan, pues cuando el instalador se ve forzado, a causa de su adicción, a buscar a Brumell en una parte de la casa que no es su espacio habitual, la habitación del millonario, éste da el golpe de gracia: lo humilla sodomizando a su exnovia, frente a bandejas de manjares. Vaca se desmaya (160). Luego Travers, una meretriz contratada por Aristóteles, dará el mencionado golpe final: “Lo despertó el golpe de la heroína. El ama de llaves abrió una habitación, empujó a Sebastián hacia el interior y cerró. El artista vio a Speranza Travers recostada en toda su gloria entre charolas de manjares. [...] Te mandaron conmigo porque puedo poner en acción hasta a un muerto, y tú eres apenas un yonqui. [...] Un médico completamente ajeno a *Los hedonistas cansados*, constató que la muerte de Sebastián se debió a un paro intestinal complicado por un torzón nervioso” (161-163).

Para cerrar con las observaciones sobre el espacio, quiero subrayar que la modificación arquitectónica (aunque fuese de manera temporal) de la mansión del abuelo es muy significativa. Es más importante para Aristóteles lograr su objetivo que seguir respetando la memoria y tradición

de su antepasado. Los asesinos como los Brumell no toleran la vida normal y vulgar, dice De Quincey: “Quien ha llegado al asesinato por pasión y por apetito lupino de la sangre derramada como forma antinatural del placer no puede recaer en la inercia. El asesino [...] va en procura de peligros de los que se libra a duras penas, peligros que son el condimento de las insípidas monotonías de la vida diaria”.¹⁷⁴ Con tal de llevar una vida llena de emociones, el heredero supera las enseñanzas del abuelo a costa de su memoria y patrimonio.

2.3. *La presencia del arte contemporáneo*

En una entrevista para ILCE TV, Álvaro Enrígue habla sobre el proceso de escritura de *La muerte de un instalador*; en ese contexto comenta cómo fue para su generación ver el arte que se gestó en las galerías y museos: “fue una generación de niños que pensábamos que el arte era Diego Rivera, el arte estaba pegado a la pared... de pronto nos encontramos con una ciudad en la que estaba muy caliente el asunto de que el arte ocupaba espacios completos, tanto de la ciudad como de los museos”.¹⁷⁵ A partir de su observación del contexto, surge la intención de desarrollarlo en una novela pues este tema le causa curiosidad y sorpresa.

La primera parte de *La muerte de un instalador* es primordial para contextualizar la postura de los personajes principales en torno al arte contemporáneo. Por ejemplo, la información que nos proveen los asistentes a la fiesta en la calle de Niza. Ahí, Aristóteles Brumell conversa con un grupo de amigos y con un pintor “de prestigio reciente” (p. 13) en pleno balcón de un sexto piso. La conversación inicia así: “No estoy seguro –decía el millonario– de que la pintura represente a la perfección nuestra sensibilidad plástica, de lo que no dudo es de su permanencia: sólo se ocupan

¹⁷⁴ De Quincey, *op. cit.*, p. 99.

¹⁷⁵ Canal ILCE (ed.), “La muerte de un instalador. Álvaro Enrígue 2/3”, *Serie 18 para los 18*, 2011, video, <<https://www.youtube.com/watch?v=kY8mMtelgDM>>, min 3:23.

paredes para exhibirla; yo nunca renunciaría a ninguna de las salas de mi casa para montar ahí una instalación” (14). Este diálogo nos hace recordar una querella importante en la historia de las artes, la relación entre arte y literatura.¹⁷⁶ Particularmente en la pugna entre poesía y pintura que Gotthold Lessing expresara; la cual sigue siendo motivo de revisión teórica. En su texto sobre el Laoconte, Lessing compara estas dos artes con el fin de desarrollar un análisis sobre cuál es la que mejor expresa la belleza, para lo cual expone una serie de valores de época, que en la novela de Enrigue estarían descritos como la “sensibilidad plástica” (13). Independientemente de las artes que se comparen, hay una búsqueda de fidelidad estética. Una indagación que pretende responder a la pregunta: ¿Quién me representa mejor? ¿Cuál me convence más como la expresión de la estética de mi tiempo? En el caso de *La muerte de un instalador* el debate, más que entre dos artes, está entre la tradición y lo contemporáneo.

En este sentido, Enrigue nos hace dudar sobre ese arte nuevo que surge en las galerías, nos pone nostálgicos¹⁷⁷ frente a la pintura, nos involucra casi hasta la tristeza cuando Brumell debe asegurar su máspreciado tesoro, su colección de pintura, para poder encargar la casa a Vaca sin arriesgar su capital simbólico. Ese arte tiene un valor adquirido histórico, no uno que el mercado está apenas tasando y comprendiendo. Al respecto, volvamos al diálogo en Niza:

El pintor –sentado entre El Utopista y Brumell– tronó la lengua para expresar desdén y respondió cuidadosamente: No sé; la instalación igual nos representa porque desconfía del futuro –le dio el último concienzudo trago a su vaso de bourbon–, pero una vez que deje de usarse la subvención pública para los artistas jóvenes, se termina el género: no hay instalacionistas sin becas. Cada vez más museos compran instalaciones, respondió el millonario; si eso no es apostarle al futuro no sé qué podría serlo, más allá de mis gustos de reaccionario (14).

¹⁷⁶ Es un asunto que interesa a Enrigue en sus siguientes novelas. Por ejemplo, en su segunda novela *Muerte súbita* el pintor Michelangelo Merisi da Caravaggio y el poeta Francisco de Quevedo juegan una partida de tenis al tiempo que se retrata su temperamento, mientras el narrador nos relata algunos cambios históricos en torno a ese deporte. Finalmente, el juego es un pretexto para reelaborar una parte de la historia del siglo XVI.

¹⁷⁷ Como ya he mencionado, la construcción del gusto en Aristóteles es un síntoma de clase y es algo que Enrigue continuamente reflexiona en su trabajo. En *Valiente clase media* señala: “La modernidad, en Hispanoamérica, no se construyó, se impuso: fue un fenómeno exógeno que hubo que incorporar y esa conquista fue contada en la épica minúscula de una pequeña alevosa burguesía que todavía se avergüenza –a menudo con buenas razones– de ser burguesa y ser pequeña, aunque no de su alevosía: todavía ostenta su riqueza mediante un gusto tan cursi que duele” (p. 10); Brumell está interesado en el arte de su época, sin embargo, no puede dejar de lado su filiación de clase.

El autor aquí a la vez señala algunos elementos del contexto artístico mexicano, casi específicos de la capital del país. El primero es la subvención a los jóvenes artistas a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Recordemos que la primera generación del programa de becarios Jóvenes Creadores¹⁷⁸ tuvo lugar en 1989.¹⁷⁹ No es en vano la mención del programa de becas, ni de la compra de instalaciones por parte de los museos. A través de ella, Enrígue exhibe esta situación particular en México. En el diálogo, el pintor es crítico con la propuesta institucional pues asegura que es algo pasajero, mientras que Brumell ve el futuro en ese arte y en la participación de capital privado (postura bastante premonitoria si contemplamos el panorama actual del arte en México).¹⁸⁰

Acto seguido, llego al segundo punto importante en este diálogo: el incipiente mercado del arte mexicano de la época. Como ya mencioné, es una condición primordial en la novela, recordemos que Brumell es un agente activo del mercado del arte; toma parte de su fortuna heredada para participar de éste. Con el fin de someter¹⁸¹ a Vaca, abre una galería internacional; para iniciar esta galería en Nueva York, le pide al contador “Venda una de las fundidoras de Tabasco. ¿De las que ganan? No, de las que salen tablas” (45). Dentro de la descripción que hace

¹⁷⁸ El programa se divide por categorías artísticas: Letras (novela, cuento, poesía, ensayo), en Artes están: pintura, gráfica, escultura y ya en la primera generación existía la categoría “medios alternativos”, en la cual tenían cabida los jóvenes que trabajaban con medios nuevos, o mixtos, entre ellos, la instalación.

¹⁷⁹ En el capítulo 1 de esta tesis abordo a la creación y vocación de este organismo, así como algunas implicaciones de su existencia en la comunidad artística de los años posteriores.

¹⁸⁰ Prueba de ello es la importancia, como ya se ha mencionado, del Museo de Arte Moderno del Estado que contrastará (o tal vez, precederá a) con las colecciones privadas posteriores que serán abiertamente contemporáneas, como la colección que tuviera la empresa Televisa, que durante años en esa misma década mantuvo al Centro Cultural de Arte Contemporáneo. Aquí en el nombre de los museos podemos ver el cambio en la producción artística y la valoración de la misma, en la década de 1990 vemos una transición entre el modernismo (la vanguardia artística latinoamericana) y el arte contemporáneo.

¹⁸¹ Aquí me gustaría citar una entrevista reciente que le hacen a Enrígue, en donde señala que “El hecho de que los amos de la política y el dinero formaran un equipo tan cerrado, y sospecho que lo siguen formando, en ese entonces me parecía insoportable, y en ese sentido la novela es una forma de la acción política. Sin duda el resentimiento y la ansiedad de que cambien las cosas están presente en un mal humor expresado como sentido del humor”. Sin duda, Enrígue ejemplifica en este sometimiento un problema de clase. (Alberto González, “Al acecho de un instalador. Entrevista con Álvaro Enrígue”, *Nexos*, <<https://cultura.nexos.com.mx/al-acecho-de-un-instalador-entrevista-con-alvaro-enrique/>>, 23/05/2021)

Aristóteles de sí mismo, asegura saber cómo llevar sus negocios por más que sea un hombre excéntrico: “Suelo ser tan ordenado en mis finanzas como en mis hábitos alimenticios: ni como a deshoras ni gasto más de lo que gano” (123), es claro que no arriesgará su capital económico por su capital simbólico. Al señalar que tiene varias empresas, destaca el corporativismo. Es decir, la de Brumell es un tipo de colección privada como aquellas que se van a consolidar en la época, como la Fundación Jumex Arte Contemporáneo¹⁸² o el desaparecido Centro Cultural Arte Contemporáneo de la Fundación Cultural Televisa.¹⁸³ Enríque nota la importancia de estos elementos sociales justamente cuando se institúan con fuerza en territorio nacional.¹⁸⁴

Ahora bien, antes de analizar algunos ejemplos de obras de arte contemporáneo en *La muerte de un instalador*, quiero destacar una línea más del diálogo que he citado: “Si todos estamos tratando de ser lúcidos a pesar del miedo que nos produce el vacío” (17), dice Brumell mientras hablan en el balcón. Este vacío no sólo se debe a que están parados en la peligrosa orilla de un sexto piso. Se refiere al vértigo frente a la circunstancia histórica del cambio de sensibilidad. Y no sólo eso, podría ser frente a los vertiginosos cambios del mundo y del país hacia finales de siglo.

¹⁸² Consta en su página de internet el año 1994 como el de su fundación, pues su principal benefactor y coleccionista, Eugenio López, compraría su “primera obra de arte mexicano” en dicho año <<https://www.fundacionjumex.org/es/fundacion/historia>>.

¹⁸³ Inaugurado en 1987

¹⁸⁴ Mientras que en el entonces Distrito Federal se consolidaban esas colecciones privadas; en Guadalajara el mercado se preciaba de tener una de las primeras ferias de arte contemporáneo del país, la FARCO, cuya primera emisión fue en 1992. En Guadalajara se pueden leer notas del mismo periodo nombrando ya “instalaciones” e intentando definir esas obras de reciente llegada al país: “«Instalación», ese término relativamente reciente, acuñado por la jerga artística contemporánea, se refiere a un conjunto de elementos que bien pueden ser estructuras metálicas, muebles, cajas o cualquier otra cosa que ayude al artista a expresar su idea” (“De dos mundos”, *El informador*, secc. D, Guadalajara, 03/06/1995, p.2). En el Distrito Federal se tenía ya noticia de muestras dedicadas exclusivamente a este género, un ejemplo es un evento de 3 días en 1991 que prácticamente sólo los artistas involucrados vieron y del cual existen algunos registros audiovisuales, llamado las instalaciones del Club Hípico La Sierra (pues ahí se realizó) en donde se hicieron 10 obras *in situ* o instalaciones, Montero se refiere a ellas como piezas *in situ* (*op. cit.*, p. 107), mientras que Alexis Salas las nombra instalaciones (“You Had to Be There: Ten Installations at Club Hípico La Sierra in 1991”, Irene Tsatsos (ed.), *Below the Underground: Renegade Art and Action in 1990s Mexico*, Pasadena, Armory Press - Armory Center for the Arts, 2019); aunque no es claro si el año de su creación ya se nombraban así. De manera más precisa, este tipo de expresiones se hicieron en México durante las décadas de los sesenta y setenta, pero aún eran vistas como experimentación. Daniel Montero lo refiere en su investigación (*op. cit.*, cfr. 115). Y también menciona la dificultad documental que implica rastrear el inicio y la totalidad de estas expresiones en México (cfr. 147).

No hay barandal al cuál asirse, sólo les queda que intentar ser lúcidos y atreverse a hablar de estas situaciones, claro, desde la comodidad del lugar que les ofrece su propio poder vertical en la sociedad mexicana.

Esta acción equivaldría a enfrentar lo que García Canclini llamaría “el lugar de la inminencia”,¹⁸⁵ el arte es el anuncio de la posibilidad, se encuentra antes del momento. Estar frente a lo que no ha sucedido produce vértigo. Enrigue quiere emular y provocar la sorpresa e inquietud experimentadas por un espectador que por primera vez se encuentra con el arte contemporáneo, por ejemplo, con una caja de zapatos¹⁸⁶ en el piso del museo.

Dice Brumell en el balcón de “los abismados” que “no tendría gracia hacer esto sin miedo [...] Se trata de platicar en el vacío” (17). Ésta es una imagen que se acerca mucho a las ideas de Canclini:

Una estética de la inminencia no es una estética de lo efímero. Al menos, no es lo efímero melancólico, ese sentimiento siempre pendiente de lo perdido que vive de la recolección siempre insuficiente de recuerdos. Si la inminencia tiene que ver con lo efímero es con lo efímero como afirmación de la vida. [...] como disposición a lo que puede llegar, como atención y espera.¹⁸⁷

Brumell se mantiene con vida gracias al “abismo y el miedo” (22). Sólo captan su interés la tensión y la espera de lo que va a suceder, como la cacería. Son los elementos que lo motivan.

¹⁸⁵ García Canclini, *La sociedad...*, p. 12.

¹⁸⁶ Uso esta referencia pues para algunas personas fue escandalosa la obra *Empty Shoe Box* de Gabriel Orozco que consiste precisamente en una caja de zapatos vacía en medio de la galería. Sin embargo, para una parte de la comunidad del arte, era indudable que estábamos frente a una obra de arte y que sin duda problematizaba algunas de las características de la escultura: la ausencia de la base, la presencia del objeto y su materialidad, su situación en la sala de exhibición, la problematización del espacio. Cabe señalar que esta obra fue presentada por primera vez en la 45 Bial de Venecia de 1993 y actualmente es parte de la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York (<https://www.moma.org/collection/works/142596>). Elijo como ejemplo una obra de Gabriel Orozco pues es uno de los artistas mexicanos que alrededor de mil novecientos noventa iniciaron una carrera profesional internacional y cuya obra empezó a valorarse, mostrarse y coleccionarse en el mercado internacional. Néstor García Canclini menciona sobre este artista y su distribución global que es un caso particular pues mientras varios críticos intentan verle lo mexicano, es cierto que es un artista formado en el extranjero. Orozco mismo se niega a definirse como local o global. Y es justamente la generación que trabajaría en el México de los noventa la que evitaría definir esto y preferiría usar en vez de “habitar” o “vivir”, como lo dice García, la definición “basados”, “tener su base en”. “*To be based* en tal sitio sugiere una permanencia efímera” (*La sociedad...*, p. 69) esto es importante pues las obras de estos artistas que “tienen su base en” la ciudad de México y hacen arte contemporáneo, existen con miras a la globalización, no sólo comercial, sino estética.

¹⁸⁷ García Canclini, *La sociedad...*, p. 250-251.

Más que el dinero o las drogas. Y, al parecer, también son algunos de los elementos constitutivos más significativos del arte creado en años recientes. Quiero recordar que Néstor García Canclini destaca la tensión constante que el arte contemporáneo genera en todas sus relaciones: con los artistas, los espectadores, las instituciones, etcétera. Brumell busca toda estimulación posible, por eso, aunque la pintura tenga un valor histórico y económico, él juega al contemporáneo.

2.3.1. *La muerte del instalador: entre la instalación y el performance*

Es importante considerar que toda la preparación del trofeo se relaciona formalmente con dos de los mediadores¹⁸⁸ del arte contemporáneo: la instalación y el performance. La crítica ya ha notado la relevancia de estos en la novela de Enríque; García Castillo los señala en relación con la discusión sobre la posmodernidad: “La desconfianza en el futuro, la desesperanza y, por tanto, la pérdida del sentido de la vida, se materializan en la instalación y el *performance*, expresiones del arte conceptual que desconfía del futuro”.¹⁸⁹ Específicamente la carpeta de obra de Sebastián Vaca, tanto como la descripción de algunas acciones que se desarrollan en la novela serán indispensables para comprender la forma del asesinato. Esta lectura propone que la preparación del trofeo también dispone a quien lea la novela, pues no será necesario tener un conocimiento profundo sobre el arte contemporáneo para entender que el sometimiento y muerte del instalador emula la forma de este tipo de obras de arte.

Ahora bien, en el primer capítulo de esta tesis me refiero a la búsqueda de algunos artistas por un cambio en la materialidad y el valor del objeto o producto artístico. Por ello, muchos de las y los creadores de los últimos años han incursionado en una serie de formatos en los que la variedad

¹⁸⁸ Pensando en una amplia definición de medio como una posibilidad material y conceptual de expresión que no se ciñe a una técnica o a un material en particular (como se considera tradicionalmente la pintura), sino a una serie de rasgos comunes que dialogan con la tradición artística y sus cambios a través de la historia.

¹⁸⁹ Jesús Eduardo García Castillo, *op. cit.*, p. 78.

de medios que utilizan es vasta. Esto, además de eludir una definición tradicional del arte (como también he abordado en el capítulo inicial), da la impresión de presentar a las y los espectadores algo que se ha considerado como una exigencia o imposibilidad de comprensión¹⁹⁰ al momento de enfrentarse a la obra. Sin embargo, como lo expongo en la última nota al pie, el acceso a la obra de arte contemporánea no es tan complicado como el mito la presenta. Esto lo sabe Álvaro Enrigue y a través de las descripciones de obras, así como de las reflexiones de sus personajes, presenta una guía didáctica para el espectador. De otra manera, no podríamos concluir que el aterrador¹⁹¹ acto

¹⁹⁰ Algunos actores pertenecientes al mundo del arte incluso han creado críticas y sátiras (En proyectos de art net como Kurizambutto, o el libro *Manual de estilo del arte contemporáneo* de Pablo Helguera) que reflexionan en torno a las dinámicas internas que como consecuencia dotan al arte de este halo de dificultad, e incluso lo reconocen como absurdo e insostenible. Sin embargo, estos actores están dentro del medio, ellos entienden los capitales y valores que se juegan. Es necesario también escuchar al público. Pues más allá de estos debates, es cierto que para quienes, sin pertenecer al gremio, visitan un museo o galería, este tipo de obras suelen parecer más crípticas que estéticas. Al menos en los términos de las expectativas generales. Abundan noticias sobre obras de arte que fueron “limpiadas” (“Art binned by cleaner in Italy ‘restored’”, <https://www.bbc.com/news/world-europe-34648339>) o “tiradas a la basura” (“Cleaning Lady Threw Away Expensive Modern Art She Mistook For Trash”, <https://gawker.com/cleaning-lady-throws-away-expensive-modern-art-she-mist-1527595660>) por los propios empleados del museo. Así como entrevistas a público en ferias de arte en donde a veces “confiesan” no entender, principalmente señalando las obras más polémicas (“El plátano de 108.000 euros: ¿arte o burla?”, https://elpais.com/cultura/2019/12/10/babelia/1575979216_252638.html). Sin embargo, a la luz de algunos estudios podemos inferir que estas reacciones son producto de un prejuicio y en realidad el público acepta, entiende y disfruta este tipo de arte. Afirmar que el arte es complicado, parece más una moda que un hecho. Por ejemplo, la tesis de maestría “Los espectadores ante la obra de Luis Camnitzer. Un análisis de interpretación en las artes visuales” de Gerardo Lammers Pérez del ITESO muestra con entrevistas que esto puede ser una exageración de los medios. En su investigación muestra una metodología de entrevista al público de una exposición integrada por piezas con bastante texto. En su informe cita algunas de las respuestas. Dentro de los entrevistados hay un grupo de niños. Una de las niñas, de alrededor de 6 años ofrece esta reflexión: “A mí me llamó la atención el hecho que con unas simples palabras podamos imaginarnos cosas, de que en realidad con las puras palabras... La vida son puras palabras, el concepto de las cosas que hay. Es como: la vida son conceptos” “Me llamó la atención, como decían los demás niños, porque desarrollamos harta la imaginación” (p. 122); mientras que público más grande admite que la obra le provoca una reacción interesante y favorable: “Pues me lleva a cuestionarme como por qué... ¿Por qué?... ¿Para qué le asigna el valor?” (p. 128). Posteriormente Lammers llega a conclusiones sobre la interpretación del público, bastante positiva en general, una exhibición bien aceptada.

¹⁹¹ En términos del dilema moral que implica la valoración estética de un cadáver, aunque ésta suceda en las páginas de un libro, quisiera referirme a la función de la literatura para la imaginación moral. Belén Altuna concluye que “la imaginación es una facultad que va mucho más allá de la práctica fantasiosa o de la habilidad artística o innovadora a la que habitualmente ha sido relegada. [...] la comprensión moral de una situación y el juicio o la conducta que le siguen tienen mucho que ver con el uso que hagamos de esa imaginación” y luego recuerda algunas palabras de Hannah Arendt que proponen a la imaginación como una brújula de la comprensión y, en este caso, del cuidado ético que nos proporciona la representación de las debilidades del otro, que nos propone como imperativo ético, dice Altuna, “imaginar y representarse los efectos lejanos o colaterales que nuestro multiplicado *poder hacer* puede producir, extremar las precauciones y afinar el cuidado” (ambas citas en: “La imaginación moral, o la ética como actividad imaginativa”, *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, núm. 74, mayo-agosto 2018, p. 167).

de exponer un cadáver es una instalación y tiene elementos estéticos. A continuación, analizaré los elementos que Enrigue narra, describe y utiliza para este fin.

Primero y a través de la figura del crítico de arte, Enrigue ofrece el sustento histórico de estas prácticas contemporáneas. Durante la primera cena a la que asiste Sebastián Vaca en casa de Brumell, el tercer invitado es Damián Terrones, un crítico. Ahí entablan una conversación en torno a una obra que está colgada en un muro de la mansión, es una “copia firmada por Duchamp del *Desnudo bajando la escalera*” (65).¹⁹² Vaca se sorprende de ver esa obra en casa del millonario. Brumell confiesa que lo compró muy barato a un vigilante durante la remodelación de la casa de Frida Kahlo.¹⁹³ El diálogo versa sobre el valor del arte; el crítico hace notar que es una obra de gran valor económico “podría ser uno de los cuadros más caros en este país” (65). Luego, Vaca le pregunta al millonario si algún día lo piensa vender. Ahí la charla muestra la importancia del mercado del arte y la especulación, pues el crítico recomienda guardar la obra hasta que aumente su valor. A lo que el millonario pregunta “¿si lo acumulo hasta que se venda bien estoy contribuyendo a la degradación del arte?” (65). A lo que el crítico dirá un poco a la ligera: “Si lo vendes bien ayudas a que los artistas vivan mejor: engorda el mercado” (65).

Esta conversación deriva en el cuestionamiento por otros valores del arte. Para el instalador no importa si el arte tiene o representa un valor económico. Incluso piensa que la obra en cuestión, al ser una pintura, es “menor” respecto al resto del cuerpo del trabajo de Duchamp. Pues según él, la pintura es decorativa y lo que pagan los coleccionistas no es relevante para el arte mismo. El crítico va a revirar: “lo que se paga de un cuadro es la permanencia de su valor de cambio, no sus

¹⁹² Esta obra es una pintura de 1911, anterior a la etapa más famosa del artista en la que propondría el *ready made*. El *Desnudo...* se considera importante por ser antecedente de su llamado *Gran Vidrio* y por contemplar algunos temas que la pintura no había abordado así hasta ese momento. Dice Octavio Paz: “[es] el fin del cubismo y el comienzo de algo que todavía no termina”, en *Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, 2a ed., México, El Colegio Nacional - Ediciones Era, 2008, p.20.

¹⁹³ Esta obra sí es parte de la colección del Museo Casa Frida Kahlo en Coyoacán, Ciudad de México.

virtudes decorativas: los coleccionistas simplemente no se arriesgan a ceder una fortuna por algo que podría pasar de moda” (66). Le menciona que los óleos mejor pagados están en bodegas fuera de la vista de cualquier persona y por lo tanto negando su posibilidad de decorar algo. Y así continúa la charla, el instalador llamando “conservador” al crítico y éste insiste en que el arte contemporáneo es una farsa.

Este diálogo en *La muerte de un instalador* informa y contextualiza la situación histórica del arte a nivel internacional. Lo cual ayuda a la orientación de la interpretación posterior de las referencias intermediales. Lo hace a través de una figura histórica muy relevante para el arte contemporáneo y el cambio de paradigma: Marcel Duchamp. Aquí Enrigue además asegura el pacto de verosimilitud al proporcionar datos verificables.

El siguiente ejemplo es una obra que sucede en un lugar público, la única en la novela, pues las demás están en ámbitos privados. Este espacio público no es un museo o teatro, tampoco es un bar, es la Alberca Olímpica Francisco Márquez,¹⁹⁴ ubicada en la colonia General Anaya, en la esquina de la Avenida División del Norte y Avenida Río Churubusco. No sorprende el uso de la Alberca Olímpica como el lugar en el que se desarrollara un performance, pues las manifestaciones artísticas herederas del arte del cuerpo y el arte conceptual buscaban lugares no tradicionales para resignificar las obras. El performance que narra Aristóteles es el siguiente:

Atornillada a la plataforma de diez metros de la fosa de clavados había una suerte de grúa de operación manual. Pendía de ella un ovillo de reatas y costales. El acto inició con el lento descenso del saco amarrado. Nadie accionaba la grúa. Cuando iba apenas a medio camino entre la plataforma y el agua el bulto quedó quieto. Todos vimos que el costal se sacudía intensamente hasta que de su parte superior brotaban un par de brazos [...]. Después de algunos segundos [...] el artista sacó la cabeza [...]. Gritó “¡Auxilio!” [...] Los de abajo especulábamos sobre los posibles significados del sorprendente desarrollo del performance. Escuchamos un tercer grito [...]: “¡Margarita!” (142)

¹⁹⁴ Fue diseñada por los arquitectos Manuel Rosen Morison, Antonio Recamier Montes y Edmundo Bringas (cfr. Cázares) para las Olimpiadas de 1968.

El acto había fracasado, el artista del performance se había quedado atorado y Margarita tuvo que levantarse de su asiento para ayudarlo. Los asistentes se retiraron. Tal vez Enrigue tuvo noticia y consideró el performance que a continuación se relata, pues también hubo una máquina involucrada y algo que salió mal. Aún siendo un hecho anterior, este evento real tiene semejanza con lo relatado en la novela, es posible que siendo un antecedente del arte contemporáneo, el escritor lo usara como referencia.

Alrededor de 1963, el recién llegado a México, Alejandro Jodorowsky, realizaría la obra *Efímero pánico. Canto al océano* en el Balneario Bahía, un lugar al oriente de la ciudad, en el que el mecenas Gelsen Gas habría financiado “dos de las obras claves del periodo”, dice Cuauhtémoc Medina:

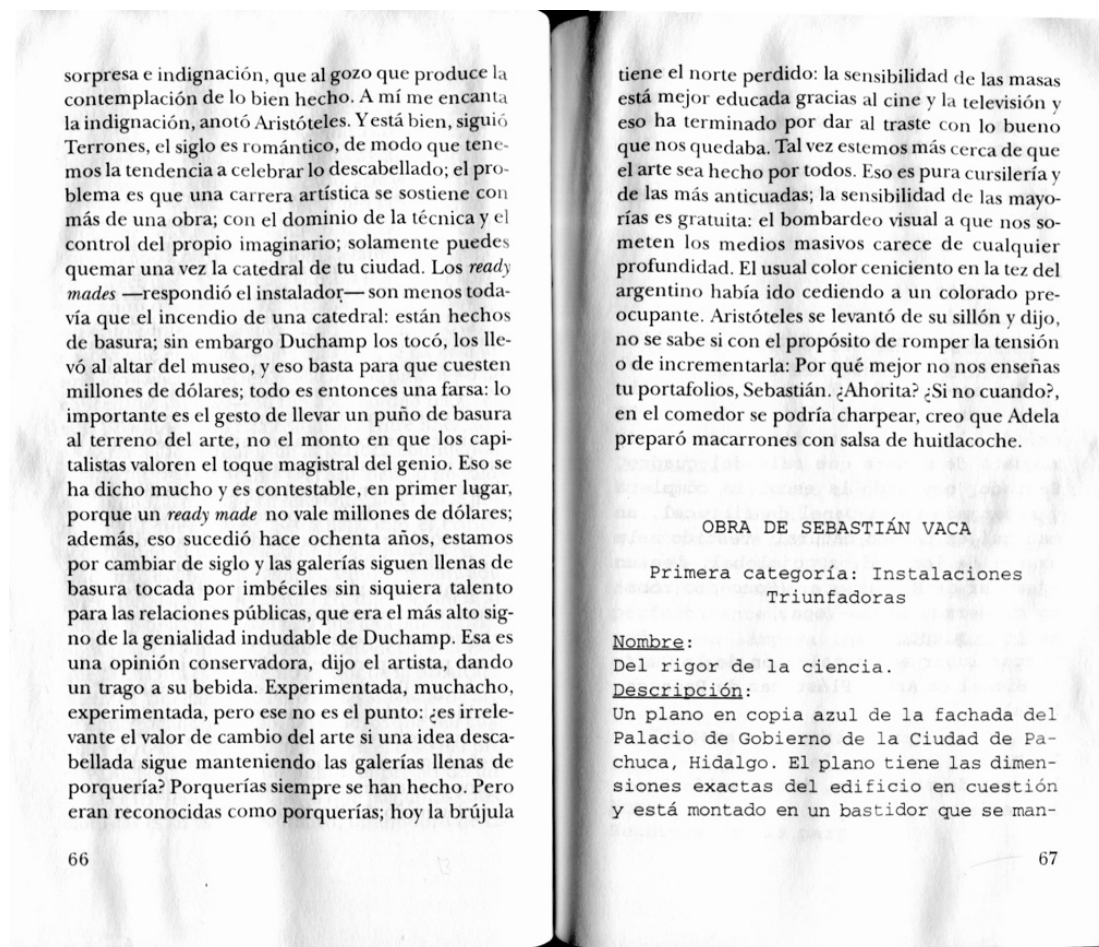
el mural de Manuel Felguérez para el Deportivo Bahía, localizado en la zona del Peñón de los Baños cerca del aeropuerto de la Ciudad de México, y del “efímero” que Jodorowsky produjo para su inauguración, el mítico Canto al océano (1964). A pesar de que prácticamente no han sobrevivido registros de este evento, la fama de este “efímero” quedaría asegurada porque, debido a un accidente, el helicóptero donde Jodorowsky pensaba descender durante la acción se estrelló en la alberca, por lo que se convirtió en la escenografía más memorable del teatro vanguardista de México¹⁹⁵

Medina aún se refiere para describir esta obra en ese periodo a: vanguardia y teatro. Lo que sucedió en la década de los sesenta aún se considera experimentación y vanguardia, es decir, se asocia al modernismo. Sin embargo, el uso de una alberca unifica la intención de sacar el arte del museo o la galería en ambas obras descritas: la de Jodorowsky y la que existe en las páginas de la novela de Enrigue.

Otro ejemplo fundamental es la carpeta de obra de Sebastián Vaca, la cual divide en dos al texto que describe la cena a la que asiste Vaca en casa de Aristóteles. Mientras charlan con el crítico de arte, Aristóteles dice “Por qué mejor no nos enseñas tu portafolios, Sebastián” (68). Lo siguiente

¹⁹⁵ Debroise, Olivier y Cuauhtémoc Medina, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968 – 1997*, México, MUCA – UNAM – Turner, 2007, p. 94.

en el relato es continuación de la charla, luego la despedida del crítico y la invitación de Aristóteles a Vaca para charlar en la biblioteca. La inserción de la carpeta de obra, luego de un “¿Ahorita? ¿Si no cuando?” nos da la impresión de que los tres personajes revisan el documento en ese preciso momento. En la primera edición de la novela, observamos un cambio de tipografía que inclusive podría colocarnos frente a un facsímil. Aunque esta variación sucede también, como ya he mencionado, cuando Aristóteles narra en primera persona. Otra posibilidad entonces es que este documento se encuentre transcrito, o entre los diarios del millonario.



¿De qué está compuesta? Puede ser que de imágenes y texto, como un catálogo de exhibición. Sin embargo, al ser Vaca un instalador y al ver en la carpeta la categoría “Instalaciones. Imposibles, hasta el momento” (70), es posible que Brumell y el crítico observen lo que los lectores

vemos: unas hojas con texto que describe las piezas. Esto es verosímil si recordamos que alrededor de la década de los sesenta, el lenguaje y el texto cobraron gran importancia en el marco de las prácticas artísticas. Recordando que los artistas involucrados en ese giro textual incluso llegaron a pensar que no era indispensable materializar la idea para que fuera arte, no sorprendería que la carpeta de obra de Vaca estuviera compuesta únicamente de texto, sin ninguna imagen. Y por consiguiente, estos textos no corresponderían a la descripción de una obra visual, por el contrario, podríamos considerarlos como las obras o bocetos de ellas, pues son ideas mediadas por el texto.

Quiero recordar aquí que este análisis contempla como un préstamo interartístico o más bien intermedial la observación y descripción de las condiciones que hacen posible el arte por parte de Enrigue. Por lo tanto, replicarlas en el texto produce que el lector llegue a la conclusión de que ciertos objetos o acciones se refieren al arte. Todas las obras de la carpeta de Sebastián existen exclusivamente en la novela de Enrigue y por lo tanto no se pueden considerar como la representación verbal de una representación visual,¹⁹⁶ por el contrario, su textualidad es parte primordial de la relación que entabla con la historia del arte y la posible definición de la instalación.

Paralelamente, otra característica didáctica de la obra de Vaca es que nos provee de referencias artísticas intertextuales, con el fin de ubicar la instalación en la historia del arte. Cada obra tiene un “concepto robado” de algún artista conceptual o contemporáneo: Herman Braun-

¹⁹⁶ Al respecto de esta afirmación, voy a insistir con una nota al pie que también hice en mi tesis de maestría pues aunque en estos análisis hay una fuerte relación con la ecfrasis, no es el tipo de ejercicio descriptivo más pertinente para estas investigaciones. Aunque sin duda es de gran interés y muchos críticos han abonado a tan interesante discusión. De principio, entiéndase ecfrasis como una doble representación, tal como lo afirma James Heffernan “ekphrasis is the verbal representation of visual representation” (“Introduction”. *Museum of words. The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, The University Chicago Press, 1993, p.3). Y para abarcar un sentido más amplio de esta discusión se puede remitir a Irene Artigas y su libro *Galería de palabras. La variedad de la ecfrasis* del 2013 (Madrid – México, Bonilla Artigas-FFyL-UNAM-Iberoamericana-Vervuert), así como al ensayo “Ecfrasis: el problema de la iconotextualidad y la representación textual” de Luz Aurora Pimentel, incluido en su libro *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y Literatura comparada* (México, Bonilla Artigas Editores-UNAM-FFyL, 2012) ofrecen también perspectivas teóricas sobre la ecfrasis literaria. De la misma Pimentel aquí he citado *El espacio en la ficción*, en donde también habla de diversas herramientas de la descripción en el texto, incluyendo la ecfrasis. Otra de las polémicas sobre la ecfrasis es la tilde inicial, según la corriente que sigo, no se tilda.

Vega (el único pintor de la lista), E. Kienholz, Salvador Dalí, Rudolf Stingel, Jeff Koons y Damien Hirst (cfr. 70-72).

A continuación, veamos la primera obra en el portafolio del instalador:

Un plano en copia azul de la fachada del Palacio de Gobierno de la ciudad de Pachuca, Hidalgo. El plano tiene las dimensiones exactas del edificio en cuestión y está montado en un bastidor que se mantiene vertical a un metro de distancia del portal del inmueble. (69)

Ésta fue ganadora en una Bienal de Artes Plásticas,¹⁹⁷ y tiene un “concepto robado a Jorge Luis Borges” (69). Como vemos, versa sobre la representación y la materialidad de lo real y su mediación, aludiendo desde el título al texto de Borges “Del rigor de la ciencia” (69). Lo cual, junto a la categoría “instalaciones imposibles de realizar”, confirma que lo importante no es el resultado “visual” que pueda tener la obra, sino la idea y las relaciones que entabla con otros artistas.

Del mismo modo, quisiera destacar la obra “La casa de mi abuela, instalación involuntaria” (70), que no se refiere a otra cosa que a la reproducción de una sala: “Descripción: La reproducción completa y fiel de una sala anticuada de clase media mexicana” (70). Esta obra dice tener un concepto robado de Edward Kienholz, y aunque tiene relaciones evidentes (este artista estadounidense reproducía escenas o espacios cotidianos, solía poner algunas esculturas a manera de personajes, cosa que no se describe en la obra de Vaca), es más parecida a los primeros trabajos de uno de los pioneros de la instalación: Claes Oldenburg.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Una de las características que destacan en el portafolio de Vaca es la validación institucional de la obra. Las instalaciones que sí han sido realizadas se han presentado en museos o instituciones que validan su carácter de arte: La Bienal de Artes Plásticas de Pachuca, el Museo Contemporáneo Carrillo Gil. Esto refuerza la idea de las condiciones que “posibilitan el arte” que he mencionado a partir de García Canclini. Vaca necesita validar su obra en lugares en donde usualmente se expone arte, antes de presentarla en los espacios de transgresión, o a la par de exhibiciones “independientes” o “alternativas”.

¹⁹⁸ Una de las primeras piezas de Oldenburg fue la titulada *The store*, realizada entre 1961 y 1964 (existe registro de su presentación en la galería Green Gallery de Nueva York en 1962, cfr. Ana María Guash, *El arte último del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 31). Ésta consistía en la reproducción de una tienda, parecida a una dedicada a la venta de abarrotes y salchichonería; Oldenburg combinaba objetos cotidianos con una especie de esculturas en materiales blandos con las que reproducía otros objetos. Es importante considerar que cuando Oldenburg inicia su trabajo con el espacio y los objetos, aún no se nombran *instalaciones*. En la siguiente cita, Simon Marchán Fiz describe

Recapitulando, si se utiliza un objeto que en realidad no está representando algo, sino que es él mismo puesto en exhibición, a la manera de Duchamp, pero en un contexto espacial más complejo, entonces los conceptos pueden ser comunicados con menos intermediarios. Suelen ser producto de ideas elaboradas, pues están en dialogo con la misma historia del arte y en muchas ocasiones con otras disciplinas. La instalación observa entonces esta función del objeto, además de dialogar con la tradición escultórica.

Finalmente, a través de los ejemplos mencionados podemos comprender su función de guía en *La muerte de un instalador*. La cual es clave para inferir algunas características de las que el arte contemporáneo se beneficia para existir en multiplicidad de presentaciones, pero que lo hacen un objeto reconocible:

- La realización es posible afuera de las galerías o museos.
- Necesita un público o lector activo que atestigüe y viva la experiencia en el espacio.
- Suele ser parte de un proceso o idea, de los cuales tal vez sólo veamos un vestigio o síntesis.
- Se presenta tanto materialmente estable, como efímero, puede ser un evento de algunas horas o algo que tienda a desaparecer.
- Para su producción, se pueden utilizar elementos u objetos de la vida cotidiana (incluyendo al texto).
- Es necesario un aparato cultural, social o económico que valide o posibilite que ese acto u objeto sea arte, fuera o dentro de un museo o galería.

cómo están compuestas las obras de Oldenburg: “Una nota a destacar ya en los «assemblage» y aún más en los «ambientes» es que los materiales y objetos elegidos son al mismo tiempo los media para la realización y sus contenidos o temas. Desde una consideración de su «composición» (si es que puede hablarse de ésta), recurre con frecuencia a la acumulación de objetos diversos” (*Del arte objetual al arte de concepto*, col. Arte y estética, 6ª ed., Madrid, Akal, 1994, p. 175).

Enrique ejemplifica estos elementos poco a poco para finalmente desembocar en el lugar de la inminencia. Crea tensión al dejar aún un sesgo de duda sobre si se está frente a una obra de arte. Sin embargo, concederemos que se trata de un evento de esa naturaleza: “Al decir que el arte se sitúa en la inminencia, postulamos una relación posible con «lo real» tan oblicua o indirecta como en la música o en las pinturas abstractas. Las obras no simplemente «suspenden» la realidad; se sitúan en un momento previo, cuando lo real es posible, cuando todavía no se malogró. Tratan los hechos como acontecimientos que están a punto de ser”.¹⁹⁹ En el arte existe una relación vital con el espectador, ésta se encuentra en ocasiones vacilante, hasta podría provocar temor.²⁰⁰ Se intuye que algo está a punto de suceder. Incluso podemos saber qué va a suceder, pero no sabemos cuándo. Del mismo modo, en la novela de Enrique, sabemos que el instalador va a morir, podemos prever que Aristóteles estará involucrado. Pero el tejido del plan y la finalidad del mismo, además de la crueldad, nos mantienen en suspenso y construyen los lazos vitales con la obra, se trata también de una lectura moral.

Me permito hacer un paréntesis sobre el carácter moral para señalar que Juan Villoro anota el mayor sueño de Brumell: “En un país dominado por la corrupción y el tráfico de influencias, ningún sueño se equipara a disfrutar de 15 minutos de impunidad. Es ese el paraíso de Aristóteles”;²⁰¹ el millonario considera hermoso un cadáver que yace en la banqueta, o uno que ha llevado a la humillación, pero también considera hermosa la impunidad que lo enviste.

¹⁹⁹ García Canclín, *La sociedad...*, p. 12.

²⁰⁰ Recuerdo una pieza expuesta durante el 2010 en el recinto Laboratorio Arte Alameda. Una obra de inmersión, antes de entrar los espectadores firmaban una carta responsiva. Personas con padecimientos como migraña o convulsiones, por ejemplo, no podían entrar. La pieza se titula *Zee*, del austriaco Kurt Henschlager. Consiste en un cuarto lleno de neblina artificial que impide la vista más allá de la propia nariz, en donde unas luces y audio modifican el ambiente. Sin duda los testimonios de espectadores refieren temor (<http://www.kurthentschlager.com/portfolio/zee/zee.html>), aunque luego se disipaba. Este es sólo un ejemplo de muchas obras cuyo material también es la expectativa.

²⁰¹ Juan Villoro, “Murder As Installation Art”, *Voices of Mexico*, núm. 47, México, CISAN – UNAM, 1999, p. 108. Traducción de: “In a country dominated by corruption and the trafficking in influence, no dream can equal that of enjoying impunity for 15 minutes. That is the paradise of Aristóteles”

Vuelvo al tema del arte. Enrigue ha ofrecido los elementos para saber que estaremos frente a algo que está a punto de ser arte luego de la muerte de Vaca: Hay una invitación al público que tanto en su presentación material “una hoja de cartoncillo elegantemente impresa” (p. 167) como tipográfica y de estilo, nos hace pensar en la invitación a una inauguración artística –en la primera edición tiene un ribete enmarcándola. El funeral es en una galería. Está “todo el mundo” presente. Y Aristóteles realiza una acción frente al público, utilizando objetos de la vida cotidiana. El narrador externo lo describe con el estilo que encontramos en la carpeta de Vaca:

La caja del muerto se encontraba en una esquina, abierta y levantada un metro y medio del suelo gracias a una base de madera forrada de fieltro negro. Rodeaba la tarima un semicírculo de velas clavadas en largos candiles de herrería, también negra. El arreglo estaba coronado por dos cortinas de terciopelo rojo que, colgando de un bastidor empotrado en el techo, se abrían un metro por arriba del féretro (169)

La acción dura un momento y va a ser la parte más simbólica, pues usará elementos relacionados con el proceso que algunos de los asistentes al funeral probablemente no conocen, como los claveles verdes que Travers usaba en sus clientes al quedar satisfecha. Al llegar Aristóteles, camina hacia el fondo de la galería y:

Se asomó al ataúd y tiró del cadáver con fuerza por las solapas del saco. Luego lo jaló hasta dejarlo colgado boca abajo y de espaldas al público. Se aseguró de que hubiera quedado bien fijo por los pies en los bordes del féretro y arrancó de su cayado el mango de perico, mostrando un estilete. cortó de un solo tajo la costura trasera de los pantalones. Afloraron entonces las pálidas nalgas del artista. Entre ellas, los pétalos verdes de un clavel fresco parecían anunciar la posibilidad de una mejor vida. El millonario regresó el mango de la vara de su bastón y caminó hacia la puerta (169-170)

En este par de párrafos se presenta el trofeo de la cacería. Y también culmina nuestro aprendizaje sobre arte contemporáneo. Como hemos visto, no es necesario tener la referencia de una obra existente, el texto literario nos ha preparado bien para la inminencia. Al utilizar como material al cadáver del instalador, Enrigue da certero golpe con el que también imprime su postura crítica sobre el arte y sus condiciones de producción. A lo largo de la novela nos conduce a esta zona de incomodidad. No es ninguna sorpresa pues el título de la novela nos advierte que el

instalador muere. El camino a este suceso es el del aprendizaje, por un lado, el de Aristóteles, que perfecciona las lecciones de su abuelo y pone en práctica lo que ha aprendido sobre el arte contemporáneo. Por otro lado, el de quienes leen, pues aceptamos las coincidencias de este velorio con una obra de arte contemporáneo. Nunca se menciona explícitamente, se completa en la lectura.

3. UNA NOVELA DE ARTISTA. *CONJUNTO VACÍO* DE VERÓNICA GERBER

En este apartado presento el análisis de la novela *Conjunto vacío*²⁰² de Verónica Gerber,²⁰³ publicada en 2015, tomando en cuenta su modo de existir en el horizonte actual de la producción cultural: nos encontramos frente a una obra del siglo XXI insertada y validada en el ámbito literario; realizada en México por una creadora con formación en las artes visuales y la literatura (se autodefine como “artista visual que escribe”²⁰⁴), quien guarda un fuerte vínculo con la historia y cultura argentinas. La noción de vacío resalta como un tema central de la novela. Por ello, las categorías de análisis provienen de ella. Por un lado, señalo cómo influyen en la focalización narrativa tanto la imposibilidad de un adecuado desarrollo profesional, de estabilidad en una relación de pareja; como la ausencia, principalmente de personas con las que se entablaron relaciones afectivas. Por otro, dados los eventos en la trama y las características compositivas del texto, exploro en qué medida el vacío sugiere una forma plástica, tangible y con materialidad. Este capítulo no deja de lado el objetivo compartido con el análisis de la novela de Álvaro Enríque: determinar en qué grado y forma participan, son representadas o intervienen manifestaciones artísticas visuales y contemporáneas en el texto.

²⁰² Verónica Gerber. *Conjunto Vacío*, México, Almadía, 2016. En este capítulo se hacen entre paréntesis únicamente las referencias a las páginas del libro.

²⁰³ Verónica Gerber (Ciudad de México, 1981) es, según describe ella misma en sus libros y sitio de internet, una artista visual que escribe. También se ha dedicado a la docencia (Centro de la Imagen, Centro Cultural de España en México) y la crítica (*Tierra Adentro*, *Letras Libres*). Egresada de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, maestra en Historia del arte por la UNAM, ha sido becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas y del FONCA. Su primer libro de ensayos fue *Mudanza* (2010). Fue ganadora del premio Internacional de Literatura Aura Estrada, con el cual escribió su primera novela *Conjunto vacío*, la cual se publicó en 2015. Cuenta con múltiples exposiciones colectivas e individuales. Ha publicado también entre ensayo visual, libro de artista, novela y poesía: *Invisible, indecible* (2010), *Poema invertido* (2013), *Los hablantes* (2014), *Tercera persona* (2015), *Las palabras y las imágenes* (2018), *Palabras migrantes* (2018), *La compañía* (2019), *Otro día... (poemas sintéticos)* (2019), *In the eye of Bambi* (2020).

²⁰⁴ En la solapa de la edición de *Conjunto Vacío* que consulto se puede leer esta semblanza.

3.1. “Una investigación del amor moderno”²⁰⁵: Argumento, narración y tiempo en la novela

El argumento o historia relatada en *Conjunto vacío* es el siguiente: La narración se motiva por la revisión retrospectiva de la problemática de las relaciones personales de la protagonista, Verónica, quien narra en primera persona. Nos informa cómo éstas han modificado tanto su vida cotidiana, como su percepción de las interacciones sociales. También da cuenta de cómo éstas han incidido en su concepción del tiempo e incluso del trabajo.

La protagonista es artista²⁰⁶ de profesión. A lo largo de la novela va planteando algunas características de su relación con el arte (particularmente con el de creación contemporánea), e incluso revela ideas sobre los límites entre las artes y otras disciplinas, pues está muy interesada en los archivos, los libros y el lenguaje. En este tenor, me parece importante señalar que una parte de la novela es visual: Gerber incluye algunas imágenes, entre ellas encontramos garabatos, otras son dibujos: homenajes a algunos artistas, apuntes de observación, etcétera. Las más importantes, pues se refieren al título de la novela, son las imágenes que recuerdan a los diagramas de Venn²⁰⁷ (se estudian en la teoría de conjuntos). A lo largo de la trama, Verónica (Y),²⁰⁸ expone su interés por

²⁰⁵ Epílogo de la 2a edición de *Conjunto vacío*, p. 224.

²⁰⁶ La protagonista menciona que ha estudiado en una escuela de arte pues quería ser artista visual, sin embargo, se reconoce como otro tipo de artista, aunque en ese momento no lo define. Asumo entonces que ese tipo es contemporánea, pues Verónica recuerda: “Yo (Y), en cambio, quería ser artista visual pero casi todo lo pensaba en palabras. Mis compañeros en la escuela de arte decían que eso era muy raro” (35). Es pertinente este párrafo porque la protagonista distingue entre artista visual y otro tipo de artista, uno al que ella se asemeja más.

²⁰⁷ Estos diagramas son la representación visual que John Venn aportaría a la teoría de conjuntos, usada principalmente en la lógica, la combinatoria y en el álgebra lineal. En su *Teoría de Conjuntos. Una introducción*, Fernando Hernández explica que el origen de esta teoría está en las ideas de Georg Cantor, quien definiría un conjunto como “la agrupación en un todo de objetos diferenciados de nuestra intuición o nuestra mente”. Y a partir de esta definición se establecerían las relaciones de pertenencia o no de los elementos en uno o más conjuntos. Hernández afirma que en un inicio esta definición fue muy aceptada y utilizada, aunque luego fue problematizada con los cambios en el campo de las matemáticas, especialmente con las ideas de infinito y otras dudas que planteó la filosofía de las matemáticas. Es preciso señalar que esta teoría está conformada por una serie de axiomas que los conjuntos deben cumplir. Esta definición y las preguntas asociadas nos permiten preguntarnos en qué tipo de Universo está pensando Verónica Gerber, pues se podría pensar que el conjunto Universo es un conjunto finito. Sin embargo, resulta interesante preguntarse si este Conjunto Vacío se presenta un conjunto sin elementos, en un sentido tradicional, o si está pensando en el vacío como categoría filosófica. Más adelante retomaré esta idea.

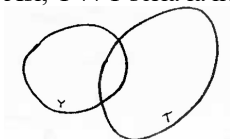
²⁰⁸ A cada personaje le corresponde una abreviatura entre paréntesis, para poder identificarlo en los diagramas. Estas imágenes se asemejan y siguen algunas reglas de la teoría de conjuntos; por ejemplo, ella (Y) es un conjunto que

estos diagramas: “A través de ellos se puede ver el mundo «desde arriba», por eso me gustan los diagramas de Venn [...] Los diagramas de Venn son herramientas de la lógica de los conjuntos” (91). Cuya función principal en la novela consiste en presentar una síntesis de las relaciones entre personajes y espacios.

El eje del relato de Verónica se fundamenta en las relaciones que entabla con tres hombres en un momento de su vida. Las rupturas o intermitencias de estas relaciones le afectan emocionalmente, de manera vital incluso. Estos quiebres permiten que la protagonista presente un problema central: su dificultad para relacionarse y la constante presencia del pasado en su presente.

La primera historia detona el recuento. A sus 19 años, Verónica se relaciona con el Tordo, un profesor y artista visual, recién divorciado. La ruptura con este personaje deja a Verónica sin hogar pues en ese momento vivía con él. Al no gozar de un empleo fijo ni estable, la protagonista se ve obligada a regresar al departamento de su madre (la llama el búnker). En ese departamento, al parecer, únicamente vive su hermano, aunque poco después se muda y deja a Verónica en el lugar. Tras su partida le regala una gatita, ella la nombra Nuar. La siguiente relación que entabla es con Jürgen, un alemán que llega a México para hacer sus prácticas profesionales y que vive muy cerca del búnker. Lo conoce en la fiesta de bienvenida que le organizan unos amigos en común. La relación entre ellos dura poco, él mantiene una relación a distancia con una joven en Alemania. El tercer quiebre amoroso lo vivirá con Alonso, un estudiante de literatura que realiza un doctorado en Estados Unidos. Viaja a México constantemente. Él contrata a Verónica para ordenar el archivo

aparece gráficamente por primera vez en intersección con el conjunto que representa a su expareja, el Tordo (T) (10). Así, $Y \cap T$ sería la notación matemática de la siguiente representación gráfica:



de su madre, Marisa Chubut (argentina, como la madre de Verónica). Enablan una relación afectiva, aunque él mantiene un noviazgo en Estados Unidos.

La familia de la protagonista está marcada por el exilio y la desaparición. Sus padres dejaron Argentina para refugiarse en México durante 1976. La protagonista relata que su madre desaparece en el búnker; la última vez que Verónica y su hermano la ven es en la cocina, ella lleva en las manos una taza de café, ésta resbala y se rompe. Desde entonces, no saben nada más hasta que vuelven de visitar a su abuela argentina y la encuentran barriendo esa misma taza. Sus padres están divorciados, así que el padre no figura en la vida de Verónica más que en alguna llamada telefónica y las visitas esporádicas por parte de ella.

El hermano de Verónica es historiador y se dedica a realizar documentales. Ellos visitan Argentina luego de diez años de ausencia. Van a visitar a su abuela materna quien vive en el barrio de Iponá, en la misma casa de toda la vida. El abuelo murió tiempo atrás, cuando Verónica tenía 12 años. La primera semana del viaje debía ser con Alonso, pero él nunca llega para abordar el avión.

Este viaje sucede en diciembre de 2003, hacia el final del relato. Verónica hace algunas observaciones en telescopio (lo encontró en casa de Marisa Chubut, Alonso se lo prestó y desde entonces lo dirige para mirar todo menos el cielo: muros, a través de la ventana, manchas. Aunque intenta seguir el sistema de notación para observaciones astronómicas). Una de sus hojas de observación está fechada en enero de 2004, mismo mes en que escribe una última carta a Alonso; y en el que, al visitar la casa de Marisa, se da cuenta que ya nadie la habita y está en venta.

Cabe señalar que Verónica dedica su tiempo al menos a dos actividades bien definidas: investigación y arte. Aunque no lo plantea de manera formal, pues es en su tiempo libre que suele hacer búsquedas en bibliotecas y plantea conjeturas, a partir de sus encuentros, sobre el tiempo y otros asuntos trascendentes. También, como he mencionado, observa a través del telescopio. Y

enmarcado en su práctica artística, pinta unos paisajes en unas tablas. Aunque es pertinente señalar que no existen espectadores para esa obra. Ni habrá un marco serio de investigación, ni una publicación resultante de sus cavilaciones. Pero estas actividades acompañan y nutren sus reflexiones más profundas. Verónica, al recordar, concibe la crónica de los hechos, pero en el ejercicio de la memoria también deja espacio para considerar profundamente su subjetividad, deja fluir su voz para elaborar su “autoconfiguración”.²⁰⁹

Retomando el argumento, éste es lineal²¹⁰ en *Conjunto vacío*, en síntesis: Verónica termina con el Tordo, regresa a la casa materna, debe conseguir un trabajo. La contrata Alonso, en el transcurso conoce a Jürgen. Por último, viaja a Argentina con su hermano. Para ese entonces las tres relaciones que la han marcado terminan. Ella se queda nuevamente sin empleo y en la casa materna. Precisamente en ese momento, Verónica y su hermano ven a su madre nuevamente en el departamento. La elipsis nos facilita la suposición de que ella siempre estuvo ahí, pero suspendida en el tiempo. Pues no nos queda claro cuánto tiempo ha estado ausente, o si nunca lo estuvo; al menos físicamente, como si su omisión en el relato fuera la omisión de su presencia afectiva, o tal vez mental. Recientemente se reeditó la novela con un epílogo. En él, la autora nos dice que en realidad su madre siempre estuvo ahí, que la novela sucede “en el lapso de un instante: aquel entre el momento en el que una taza se resbala de las manos de Mamá (M) y los pedazos rotos de esa taza en el suelo”.²¹¹ Existe una intención por relatar la simultaneidad de los actos ejemplificando

²⁰⁹ Lorena Amaro define la autoconfiguración a partir de su lectura de Sylvia Molloy como “forma representacional que aparece en los escritos autobiográficos de un autor” (“Estrategias del yo: construcción del sujeto autorial en los textos de cinco autobiógrafas chilenas”, *Literatura y Lingüística*, núm. 26, p. 20).

²¹⁰ La narradora recurre a lo que en términos de Mieke Bal son “retrospecciones subjetivas al pasado” (Bal, *op. cit.*, p. 69) o “anacronía subjetiva” (p. 64). No hay saltos a otro momento de los acontecimientos, la narradora relata su recuerdo. Así que en sentido estricto no existe analepsis.

²¹¹ Verónica Gerber, *Conjunto vacío*, 2ª ed., México, Almadía, 2021, p. 223.

la “discontinuidad del tiempo”;²¹² más adelante me centraré en otras estrategias por medio de las que la autora investiga las cualidades del tiempo.

La intención de Verónica radica en exponernos su “expediente amoroso”, una “colección de principios” (9), que se asemeja al archivo desordenado al que se enfrenta en su trabajo remunerado. En rigor, la novela no cuenta con capitulado. Y por el tipo de tratamiento de la memoria que afectan al tiempo de la narración, veo que existe una intención de fragmentar y de reconstruir en la memoria ciertos hechos a lo largo de la novela, un interés por la circularidad o el retorno.²¹³

Leonor Arfuch en su artículo “Childhood Exile: Memories and Returns” coincide con la idea de circularidad en esta novela de Gerber. Lo destaca en una lectura sobre la aparición del pasado; señala que la vuelta es siempre al hogar, a la Argentina de su infancia, o de sus deseos.²¹⁴ En este sentido, el regreso a la casa de la abuela, luego de su vuelta a la casa materna, coincide con esta lectura. Sin embargo, gracias al anecdotario de sus relaciones personales, Verónica también vuelve hacia otro momento de su vida: su juventud. A los inicios de su vida como artista y del amor de pareja.

La protagonista parece narrar tal como lo recuerda, relata los recuerdos mezclados. Además de desplegar documentos e imágenes aparentemente desorganizados, como sus hojas de observación en telescopio, o la correspondencia entre ella y Alonso. Documentos fechados que sin embargo no aparecen en orden cronológico. Pero que son, en su problema de significación y presentación en el relato, preocupación y sentido de la novela.

²¹² *Ibid.*, p. 222.

²¹³ Más que un círculo, podría consistir en un movimiento espiral, una caída en un embudo, pues la memoria, aunque intenta recordar los mismos momentos, regresa y toca otros puntos de las anécdotas. Además, más adelante hablaré de la figura del cono.

²¹⁴ Leonor Arfuch, “Childhood Exile: Memories and Returns”, *a/b: Auto/Biography Studies*, vol. 33, núm. 3, 2018, pp. 687-704, DOI: 10.1080/08989575.2018.1504393, p. 690.

La narradora presenta y ordena de manera fragmentaria su memoria y algunos documentos²¹⁵ asociados al pasado (el de ella y el de algunas personas con las que se relaciona). Es consciente de los ciclos que permiten su reacomodo, e informa de ello: “En el diálogo interior todas las palabras regresan como boomerangs” (42). También nos informa que esta manera de recordar los acontecimientos es un hábito familiar, explica cómo sus padres contaban la historia del exilio. Lo comunica mencionando su percepción de las pláticas familiares en la infancia: “En mi familia todos se desmienten unos a otros y al final sólo quedan hoyos [...] Lo que oíamos llegaba así, de forma desordenada, montones de anécdotas sueltas que en mi cabeza no eran más que puro caos” (33). La ausencia y la dispersión al momento de relatar los hechos son tan profundas que el relato se empareja con estas formas.

Para enfrentar el desorden y la frustración, la protagonista se niega a relatar los finales; momentos de ruptura y pérdida desde la desaparición de su madre, envuelta en la historia del exilio argentino. Y consecuentemente, con sus relaciones amorosas. En cambio, por medio del recuerdo, pretende volver a los principios, esos que colecciona y parecen contener la posibilidad de cambiar el relato. Por ello nos parece estar frente a una estrategia circular de la narración. Aunque los acontecimientos siguen un orden lineal, la fragmentación, el anecdotario desordenado y la recurrencia de los eventos persiguen al punto de quiebre: el inicio. La narradora no quiere que las cosas terminen. O tal vez conserva las esperanzas en que de tanto repasarlas puedan terminar diferente. O quizás intente que, al regresar imaginariamente sobre sus pasos, nada se pierda o se

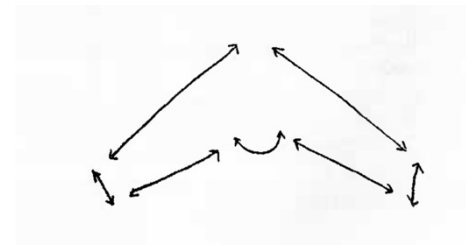
²¹⁵ Asumiendo que se trata de una autoficción, asumo que no debo corroborar su veracidad. Sin embargo, la mayoría son el pretexto para hablar de la dictadura argentina. Ahora bien, la inclusión de documentos y el uso o mención de archivos resulta un rasgo en común entre algunas autoras latinoamericanas, según los textos referidos de Lorena Amaro y Meri Torras. Esto me parece relevante pues las preguntas sobre el pasado devienen preguntas sobre la identidad de la narradora. Amaro lo señala en la obra de Alejandra Costamagna y podemos señalar similitudes en Gerber: la consecuente búsqueda de los lazos familiares para enfrentar la ausencia.

vacíe: “Y si no empieza y no termina, ¿entonces qué?” (210). Esto lo refuerza con ayuda de la imagen del *boomerang*; la cual aparece especialmente en tres momentos de la novela:

- Al inicio, en la página 13 se lee una palabra “RANGMEBOO”,²¹⁶ después de cuatro páginas que podemos considerar un prefacio.

- Esta cita a la que me he referido antes, ya avanzada la novela, la protagonista declara: “en el diálogo interior todas las palabras regresan como boomerangs” (42).

- Y finalmente, el libro cierra con esta imagen en la parte inferior derecha de la página (213):



Otro evento que refuerza el deseo del retorno se relaciona con una frase que Verónica extrae de unas cartas (parte del archivo que debe ordenar): “El amor siempre nos demuestra la circularidad del mundo” (145). Este enunciado aparece poco antes en la novela, lo encuentra en una hoja en la recámara de su madre (69) que habría quedado como un misterio para ella. Y hacia el final, ella misma dedica esta frase a uno de los hombres con los que se relaciona (203).

Cabe la posibilidad de que esta insistencia en el retorno no resulte un recurso de estilo, sino algo que según Beatriz Sarlo sucede al recuento del pasado: “El regreso del pasado no siempre es un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente”.²¹⁷ Es decir, los hechos afectan a la protagonista y producen en ella este presente perpetuo, atado a la angustiante

²¹⁶ Más adelante me referiré al *verse*, este recurso en el que cambia el orden de las sílabas de algunas palabras, pero sin duda la finalidad es, una vez más, llevar los finales hacia el principio.

²¹⁷ Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2012, p. 9.

memoria. Y de ahí la densidad narrativa, la superposición de los cortes al recordar, buscando el sentido de las ausencias al renombrar constantemente el inicio. En un intento por narrar desde la pérdida de tiempo y el desencanto del presente, como lo menciona Jameson al hacer referencia a los rasgos posmodernos, aunque con la diferencia de que en Gerber observamos cierta tensión que García Canclini define así: “Esta tensión entre no vivir pendientes de las marcas nacionales y a la vez en un mundo donde los pasaportes siguen importando es lo que nos hace sentir el trauma y el drama”.²¹⁸ El relato de Verónica entonces se construye con, al menos, dos líneas de tensión al pasado: aquella de la memoria familiar (aunque no vivida) y la de su origen (una marca para su práctica en el mundo globalizado).

3.1.1 *Memoria y dispositivos. Algunas precisiones sobre el tiempo*

La idea del tiempo en esta novela se encuentra muy ligada a los retornos de la memoria en la narración (las anacronías subjetivas). Ya he aclarado que no vuelve precisamente a un punto de inicio en particular, la protagonista quiere referirse a varios principios. Con esta afirmación, no ignoro que la ruptura con el Tordo detona su patrón de ruptura. Sólo señalo la imposibilidad de la protagonista por narrar su presente. Y, por lo tanto, como lo mencionan Jameson, recurrir al recurso del pastiche al anclar su relato en el pasado. A diferencia de *La muerte de un instalador* de Enríque, en donde se cumple cabalmente con el pastiche como forma: como una copia del pasado. En la novela de Gerber, en cambio, es un recurso más parecido al de la descripción de la historia; el de la mirada al pasado desde un presente perpetuo.

La protagonista explora su vivencia y asimilación del tiempo a través de sus saberes laborales y profesionales; es decir, lo asocia con las artes y el lenguaje. A partir de algunos procesos

²¹⁸ Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires – Madrid, Katz, 2010, p. 93.

estéticos ofrece ejemplos que revelan la influencia de su percepción del tiempo en la narración. En este tenor, los “paisajes de tiempo”²¹⁹ se presentan como una imagen primordial. La protagonista, al estar sola en el búnker, decide ocuparse para poder olvidar al Tordo. Así, compra unas tablas de triplay para realizar reparaciones a los muros del búnker. En estas tablas se ve la veta de la madera y Verónica decide pintarlas: “seguía el dibujo de una veta con un pincel lleno de pintura negra o blanca o gris. Dos o tres vetas por día, no más” (38). Verónica considera que el resultado de esa pintura es un paisaje: “Cuento ciento trece vetas en la primera tabla de triplay. Después de rellenar setenta y tres (salteadas), se empieza a ver una especie de mapa: líneas, islas y nudos. A veces, las enormes tablas tiradas en el piso también me hacían pensar en el océano” (72).

Encuentro una aparente falta de sentido en términos de un arte que se realiza para no tener espectadores, pero en donde se realiza una acción. ¿Pero qué tipo de acción? Para Karina Miller, en la literatura argentina del siglo XXI, la “fiaca rebelde”²²⁰ de la literatura de la década de 1960 se convertirá “en aburrimiento puro, abulia, tedio: una fenomenología del vacío social y político de la época”,²²¹ luego de “años de dictadura militar, terrorismo de estado y gobiernos democráticos deficientes o corruptos que dejaron una sociedad pauperizada tanto económica como políticamente”.²²²

Este tedio aparece también en la novela de Gerber. Una calca de este aburrimiento está en el empleo del tiempo de la protagonista. Si bien en México no existió una dictadura militar, cuenta con la consecución de un partido hegemónico²²³ en el gobierno durante setenta años, que dejó

²¹⁹ Ese es el nombre que la protagonista les da, se refiere así a ellos en la página 94.

²²⁰ Karina Miller, “La experiencia del vacío: tedio y política en novelas argentinas del 2000”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXX, núm. 247, abril-junio 2014, p. 678.

²²¹ *Id.*

²²² *Id.*

²²³ Aunque esto se ha comentado ya en el primer capítulo, vale la pena hacer algunas anotaciones: Mientras que Enrique vive durante los últimos años de gobierno del Partido Revolucionario Institucional y su novela surge en plena crisis económica y social (de 1994), aún se podía acceder a una reminiscencia del bienestar que significaba el sistema de becas del Estado. En el caso de Gerber, el contexto puede considerarse como una consecuencia de estos

generaciones de jóvenes en una situación precaria,²²⁴ sin muchas expectativas, a pesar de haber cursado estudios superiores. Más adelante volveré a indagar en torno al asunto del empleo del tiempo de la protagonista y del trabajo en el estudio.

Ahora quiero detenerme en los paisajes de tiempo en la novela. Verónica ve en las tablas de triplay este reordenamiento físico del registro de la temporalidad. Ella cuenta que un profesor de escultura les explicó que para hacer el triplay meten al árbol en una especie de sacapuntas gigante y luego van uniendo las virutas en una tabla (39-40): “Ese corte en diagonal lo desordena todo: en cada viruta hay distintos momentos salteados de la vida del árbol, no una cronología lineal y mucho menos concéntrica” (40). Y en esa cavilación, asocia dicho desorden a una narración: “Me gustaba creer eso, que cada veta de mis tablas me contaba una historia distinta para no tener que pensar en la mía” (39) y a una posibilidad narrativa:

Ojalá eso fuera posible: desordenar el tiempo. Me gustaría inventar una ciencia que investigue la forma en que una tabla de triplay desordena el tiempo. Sería útil mover de lugar el momento en que suceden algunas cosas, poner los finales al principio, por ejemplo (o en cualquier otro lugar). O el pasado en un futuro lo suficientemente lejano para que nunca lleguemos al momento de enfrentarlo (40-41)

gobiernos años después. Según Margarita Favela en su artículo “Sistema político y protesta social: del autoritarismo a la pluralidad”, algunas características del sistema político en México durante el periodo de 1946 a 1997 lo colocan “muy próximo al tipo ideal del polo autoritario” (105). Favela nota un par de particularidades que observa en el sistema de gobierno de ese entonces: el “hiperpresidencialismo” (un poder ejecutivo que excede sus facultades, el famoso *dedazo*), y el “control centralizado de los puestos de elección (por el monopolio que ejercía el partido hegemónico)” (106). Si bien no se habla de una dictadura, el control que ejercía un solo partido político, encarnado en una sola persona con poder excedido y en control de la democracia, propicia que las condiciones en México sean similares con otros países latinoamericanos que sí vivieron dictaduras, como Argentina y Chile. Como ejemplo basta recordar la represión del presidente Gustavo Díaz Ordaz en 1968.

²²⁴ Como mencioné en el primer capítulo, varios críticos y analistas coinciden con que las crisis de las décadas de los ochenta y noventa, tanto como la situación social y política en México (la represión, la falta de apertura a la crítica, el control de los poderes de gobierno, etcétera) trajeron consigo inestabilidad y desesperanza. Un producto de éstas es la precariedad laboral y la social, las cuales han sido motivo de interés para los investigadores de las Ciencias Sociales en tiempos recientes. Rocío Guadarrama Olivera, Alfredo Hualde Alfaro y Silvia López Estrada, luego de estudiar las condiciones laborales en México en las últimas décadas, concluyen que “actualmente el trabajo difícilmente se traduce en trayectorias lineales y ascendentes, identidades profesionales de una sola pieza y bienestar pleno. Esta ambigüedad en las formas en que se objetiva el trabajo, y que se manifiesta directamente en los distintos indicadores de las dimensiones de la precariedad analizadas —como la frecuente rotación del trabajo, la multiactividad, la polivalencia, la inseguridad social, etcétera—, se traduce también en narraciones ambiguas sobre estas circunstancias vividas por las personas en el trabajo; interpretaciones contradictorias, resquebrajadas, y sentimientos que van de la incertidumbre y confusión al optimismo sobre su futuro laboral” (*La precariedad laboral en México. Dimensiones, dinámicas y significados*, México, El Colef – UAM Cuajimalpa, 2015, pp. 342-343).

O acaso una problemática de representación, pues también ofrece una imagen (40):



Así, la protagonista organiza el tiempo como el triplay. Y no sólo el tiempo en tanto un concepto que Verónica reflexiona a partir de los eventos que recuerda; sino el tiempo que emplea para pintar el triplay: “En las tablas [...] no sólo se veía el tiempo que contienen las vetas [...] también todo el que yo misma le había dedicado a delinearlas e iluminarlas con un pincel” (94); recordemos: “dos vetas al día”, pinta lentamente y de manera salteada. En la acción, la protagonista no solo pretende olvidar sus rupturas amorosas. También afronta sus circunstancias desde la práctica profesional, aunque no se socialice.

En la imagen del cono vemos manifestarse al tiempo como una preocupación primordial para la protagonista. Verónica incluso lo justifica por medio del contexto matemático: “El diagrama científico del tiempo es un cono en espejo” (95). Llega a esta conclusión luego de una disertación sobre la ciencia. Aunque ella no se dedica profesionalmente a ese campo, constantemente intenta justificar objetivamente sus intuiciones sobre el tiempo:

Si Yo (Y) lanzara una piedra a un estanque, al caer formaría ondas concéntricas en el agua, y estas se expandirían una a una hasta desaparecer. El dibujo de esas ondas es también un cono. La punta es el lugar y momento en que la piedra pega en el agua y, el cuerpo, las ondas que se abren y ensanchan, una por una. Todo esto es importante porque el tiempo se comporta de forma muy parecida en los conos de luz. Es posible que esté malinterpretando a Stephen Hawking, pero cada

suceso en el Universo (U) despliega un cono de luz —tal como la piedra en el agua— hacia el pasado ($\leftarrow$) y otro hacia el futuro ($\rightarrow$). El presente, este momento justo, es donde las puntas de ambos conos se encuentran (94-95)

Incluso se presenta la posibilidad de la creación de una superficie continua al juntar las trayectorias de estos vectores que cortan el cono, claro que eso resulta casi imposible y por ello ayuda verlo en cortes, como el triplay. Así el tiempo se va revistiendo de esta materialidad tridimensional.

Así, para Verónica la organización del tiempo y la memoria se asemeja a varios vectores que unen sus coordenadas al atravesar un volumen (la viruta gigante de un árbol, el cono). Esta idea surge en una de las clases de escultura de Verónica, lo cual indica solidez en el indicio de que la intención principal consiste en pensar desde la materialidad a esta entidad teórica²²⁵ e inasible que es el tiempo. En esta proyección cónica, el tiempo se extiende y recorre, pasando una y otra vez por puntos de inicio y fin, muy similar a la descripción del cronotopo²²⁶ de Bajtín, en donde “el tiempo se condensa [...] se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico”,²²⁷ aunque en la novela de Gerber sí existe un punto denso, pero se extiende: va de la condensación a la amplitud.

²²⁵ Según el filósofo de la ciencia Ian Hackin, existe un término que puede usarse de manera general para describir ciertos fenómenos físicos (aunque desde su práctica profesional indica que puede ser cuestionada tanto por el realismo científico, como por el antirrealismo; lo cierto es que hay un consenso entre la comunidad científica que durante años ha usado el término); “entidad teórica” se refiere a “todas aquellas cosas postuladas por teorías pero que no podemos observar”; el tiempo, el espacio, las partículas subatómicas son algunos de los fenómenos que pueden ser así descritos (*Representar e intervenir*, trad. Sergio Martínez, col. Problemas científicos y filosóficos, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM - Paidós, 1983, p. 45).

²²⁶ Esta relación entre tiempo y espacio que se reviste de lenguaje y representaciones científicas sin duda se relaciona con la definición de Bajtín: “Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Este término se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad (Einstein). A nosotros no nos interesa el sentido especial que tiene el término en la teoría de la relatividad; lo vamos a trasladar aquí, a la teoría de la literatura, casi como una metáfora (casi, pero no del todo); es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura”. Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, trad. De Helena S. Kriúkoya y Vicente Cazcarra, col. Teoría y Crítica Literaria, Madrid, Taurus, 1989, p. 237.

²²⁷ *Ibid.*, p. 238.

Verónica constantemente intenta entender el tiempo, explicarse cómo se comporta y cómo incide en sus relaciones personales. En particular, aspira a explicarse el desfase entre el tiempo medible, el calendario, y las experiencias propias. En esta tentativa observa dispositivos que a su paso le ayudan a desordenar y reordenar el tiempo. En la novela aparecen objetos que permiten ir hacia atrás en el tiempo, pero mientras el espectador está en el presente: los libros y los telescopios.

Ya no le dije que lo verdaderamente alucinante es que el pasado, al parecer, no desaparece, se queda ahí flotando en algún lugar y no deja de reconfigurarse. No es, necesariamente, lo que está en nuestra memoria. Por lo tanto el tiempo tampoco es esa cosa lineal que todos pensamos; todo está hecho bolas. Lo raro es que los científicos pueden investigar un pasado tan remoto como el del origen del Universo (U), pero las cosas aquí en el planeta Tierra no van para atrás. Para ir hacia atrás solamente tenemos los telescopios y los libros, y tal vez también los árboles. De otra manera no hay retorno, aunque a veces parezca que sí, que volvemos a empezar (167)

Los aviones representan otro de los dispositivos temporales que encuentra. Ella explica: “son lo más parecido que existe a una máquina de tiempo” (25), aunque siempre en conjunción con el espacio, si no, no funciona la máquina: “Cuando aterrizo en Argentina, donde vive mi Abuela (AB), siempre me parece que estoy en otra época o en una vida anterior, que apenas recuerdo” (25). Finalmente, el libro aparece como el dispositivo que mejor le sirve para desordenar el tiempo; concretamente, su propio libro. Similar al manuscrito inconcluso de Marisa Chubut, un “libro escrito a mano, que no lograba llegar al final” (109).

Verónica (la autora) encuentra en el dispositivo libro, en la narración, el lugar ideal para ordenar su anecdótico y enfrentar de manera material (en la puesta en página, en los espacios, en el orden y edición del texto) el conflicto con el tiempo. Mantener un archivo escrito impide olvidar aquello que ha desaparecido: “es la memoria la que cobra las cuentas, la única evidencia de la omisión” (20). Las páginas del libro permiten los cruces del registro de la temporalidad, le permiten intercalar el pasado en el presente. Al respecto, Leonor Arfuch afirma en su lectura de la novela de

Gerber: “Así, el pasado y el presente se entrelazan en un «retorno» imaginario”.²²⁸ Sólo el libro permite el retorno para ver nítidamente los momentos clave de la ausencia. En el libro puede explorar el tiempo de manera material, pues tiene todas las características que Verónica observa en los otros dispositivos citados.

3.2. *El Yo (Y) autoficcional*

Podemos categorizar esta novela como una autoficción.²²⁹ Y a la par, encontrar en sus páginas un autorretrato visual abstracto de la protagonista. Para asegurarlo, es importante señalar algunas características: lleva por nombre el de la escritora. Su profesión es la misma: son artistas. La novela está narrada en primera persona. La autoficción en la narrativa latinoamericana incluye matices como la historia inmediata, la perspectiva de género y la búsqueda de formas novedosas para escenarios nuevos. Lorena Amaro, luego de una revisión teórica sobre la narración autoficcional en algunas escritoras, observa:

²²⁸ “Thus, the past and the present are interwoven in an imaginary «return»”, Arfuch, *op. cit.*, p. 690.

²²⁹ El término autoficción lo ha desarrollado de manera extensa Philippe Gasparini, quien analiza el trabajo de Serge Doubrovsky en *Autofiction*. Ahí afirma que el neologismo lo crea Doubrovsky en 1977 (Gasparini 7) y recoge algunas palabras del escritor en torno a la teoría y definición de la autoficción, la cual es diferente a la autobiografía y la novela autobiográfica. Gasparini resume la teoría de Doubrovsky en diez puntos (209):

1. La identidad onomástica del autor y el héroe-narrador.
2. El subtítulo “novela” (*roman* y no *nouvelle*).
3. La primacía de la historia o argumento.
4. La búsqueda de una forma original.
5. Una escritura dirigida a la “verbalización inmediata”
6. La reconfiguración del tiempo lineal (por medio de la selección, intensificación, estratificación, fragmentación, cortes, etcétera).
7. Un gran empleo del presente de narración.
8. El compromiso a no relatar más que “hechos y eventos estrictamente reales”.
9. La pulsión de “revelarse en su verdad”.
10. Una estrategia de mantener cautivo al lector.

Gasparini recupera los señalamientos de otros teóricos, por ejemplo, indica que para Vincent Colonna, la autoficción se define como “una obra literaria por medio de la cual un escritor se inventa una personalidad una existencia, conservando su identidad real” (112). Finalmente Gasparini señala algunos elementos de la autoficción comunes para varios autores: el tratamiento del tiempo, el metadiscurso y la intertextualidad (318), así como algunos elementos que él y otros críticos han encontrado en textos literarios que se pueden denominar autofccionales: “la fragmentación de secuencias, la dislocación de la cronología, los rasgos de oralidad, el metadiscurso, la intertextualidad, la vehemencia de la afirmación personal, la duda en cuanto a las posibilidades del lenguaje” (319).

Las nuevas narradoras latinoamericanas utilizan el formato de la primera persona, pero su escritura posmoderna desestabiliza la confiabilidad de las narraciones [...] Las actuales narradoras dismantlan la noción de un yo esencial, unitario y coherente, para dar paso a lo fantástico, lo monstruoso, lo abyecto. Los cuerpos de sus protagonistas son de una materialidad insoslayable. Ingovernables, fluidos, contagiosos. El lenguaje, en muchas de ellas, adquiere un carácter experimental para poder narrar esa corporeidad.²³⁰

Es decir, en contraste con la autoficción analizada por Serge Doubrovsky, no existe una búsqueda del relato de hechos reales. El uso de la primera persona y el nombre serán estrategias de materialización del cuerpo de la narradora en el texto; lo podemos observar en el intento de Gerber por hacer tangible un cuerpo con un vacío instalado, inmerso en la soledad: “La soledad es invisible, se atraviesa sin saberlo, sin darnos cuenta. Al menos esta de la que hablo. Es una especie de conjunto vacío que se instala en el cuerpo, en el habla, y nos vuelve ininteligibles” (148). Sólo por medio de la autoficción podrá narrar aquello que no es claro y además mudo.

La ausencia se ha instalado en la protagonista: “mi cuerpo se hacía transparente” (66), dice al saber que Jürgen mantiene una relación afectiva con otra mujer. Incluso desea ser ilegible: “Si hubiera podido elegir la ciudad en donde nací, diría que soy de Garabato, una comuna en la provincia de Santa Fe, Argentina. Nunca he estado ahí, pero me encantaría tener ese gentilicio: garabatana; habitante de un pueblo mal trazado, ilegible” (73). Y al mismo tiempo quiere interpretar eso ilegible, o mudo. Siempre buscando el “lado oscuro” (26) de los acontecimientos; ella y su hermano creían que siempre había un lado B, un “espacio sombreado que no alcanzábamos a ver y que, aún estando vacío, siempre significaba algo más” (26). La autoficción le ayuda a enfrentar este vacío, eso que está entre sombras, pero que ella logra percibir. Así es capaz de narrar aquello que permanecía mudo e invisible (el pasado familiar, el paradero de su madre).

²³⁰ Lorena Amaro Castro, “En torno a la autoría y las autoficciones de cinco narradoras latinoamericanas contemporáneas”, en: Christian Sperling, Daniel Samperio, Gabriel Ramos, Alberto Rodríguez (eds.), *Desafíos y debates para el estudio de la literatura contemporánea*, México, UAM, 2021, p. 15.

En este sentido, es notable la capacidad de la protagonista para ver la ausencia desde diversos “puntos de vista” (9) y de “saltar al vacío cuando algo no me convence” (9). Muestra que es una narradora que, si bien no es omnisciente, dispone de la habilidad de interpretar e interiorizar los hechos que narra, aunque estén aparentemente vacíos. Esta característica cumpliría con la “pulsión de revelarse en su verdad”²³¹ que señala Doubrovsky al referirse a las características de la autoficción.

El monólogo, la autorreflexión y la mirada a sí misma ocurren de manera recurrente en el trabajo de Gerber, pero la suya no es una intención ególatra, sino política. Ya las conclusiones de Amaro en su texto sobre autoría femenina, en donde analiza *Mudanza* (el primer libro de ensayo literario de Gerber²³²), indican la importancia de estas herramientas narrativas en primera persona: “los recursos autoficcionales permiten posicionar voces y temas de naturaleza política, reivindicativa de una subjetividad trenzada en la experiencia tangible de la incertidumbre, una subjetividad que emerge en diálogo con los otros, con los espacios y los objetos, con la memoria y la vida material”.²³³ En este sentido, Gerber cuenta a manera de recuerdos²³⁴ cómo la dictadura argentina incidió en la vida de sus padres y de su abuela materna. Además, al trabajar en el archivo de Marisa Chubut (M_x) se da cuenta de manera más estructurada de lo profunda que es la ausencia en estas familias exiliadas. Marisa también era exiliada argentina en México, aunque “nació diez años antes que mamá (M)” (96).

²³¹ Citado en la nota al pie 14.

²³² En dicho artículo, Amaro analiza obras de: Gabriela Wiener, Guadalupe Nettel, Verónica Gerber, Lina Meruane y Alejandra Costamagna.

²³³ Amaro, “En torno a la autoría...”, p. 29.

²³⁴ En esta narración predomina el relato en pasado. Aunque en la autoficción debería predominar el uso del presente, se entiende que la narradora relata en el presente de lectura los hechos del pasado, pues nos llevará al punto de quiebre de su historia, en las primeras páginas dice: “Estoy cansada de los preludios y el único momento al que podría volver con cierta seguridad es a aquel desenlace, a ese rompimiento que lo cambió todo en primer lugar, que me convirtió en una desertora, en una compiladora de historias irremediabilmente trucas” (10).

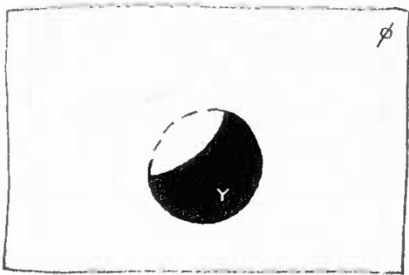
Gracias al tiempo que Verónica (Y) dedica a los papeles de Chubut, termina por entender “más del exilio de Marisa (M_x) que del de mis propios padres” (122). Y, aunque Verónica no vivió el exilio, entiende la falta de pertenencia que Marisa padeció respecto al territorio argentino. Su labor archivística la auxilia a concebir otro reacomodo del tiempo, como en sus paisajes de triplay:

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 sólo una forma de retardarlas. Tarde o temprano: FLURPPPP, una fuerza extraña te succiona, no hay escapatoria. (123)

La voz narrativa usa esas ausencias para mostrar las propias en el presente de lectura: la de los inicios y finales, la de su madre, del empleo, pero sobre todo la de la posibilidad del futuro. Para construir, a partir de ellas, los huecos necesarios para reconfigurar sus recuerdos (y sus espacios, como veremos más adelante). Reorganiza con la intención de, al enunciarlos, intentar alejarlos de sus vivencias: “Sería útil mover de lugar el momento en que suceden algunas cosas [...] el pasado en un futuro lo suficientemente lejano para que nunca lleguemos al momento de enfrentarlo” (41).

3.2.1. *El autorretrato*

Esta narración en primera persona contiene un componente visual en sus páginas. Nos encontramos con una serie de imágenes que podrían pertenecer a la categoría de retratos abstractos. La siguiente imagen (208) destaca entre ellas al ser una definición en ausencia de las relaciones con otros conjuntos. Es decir, en soledad. Sólo Verónica (Y) se define a partir del conjunto vacío ($\emptyset$). Es parte de un hueco en ese conjunto ¿o es un hueco del hueco?



Antes de analizar esta imagen, es pertinente señalar algo que Gladys Villegas observa sobre la imagen femenina en el arte de la segunda mitad del siglo XX. Para hablar de las artistas que selecciona, contextualiza cómo se ha mirado el cuerpo de la mujer y qué lugar han mantenido las mujeres en el arte mexicano. Afirmo que hacia la década de 1980 las artistas asirán una labor importante para las generaciones venideras:

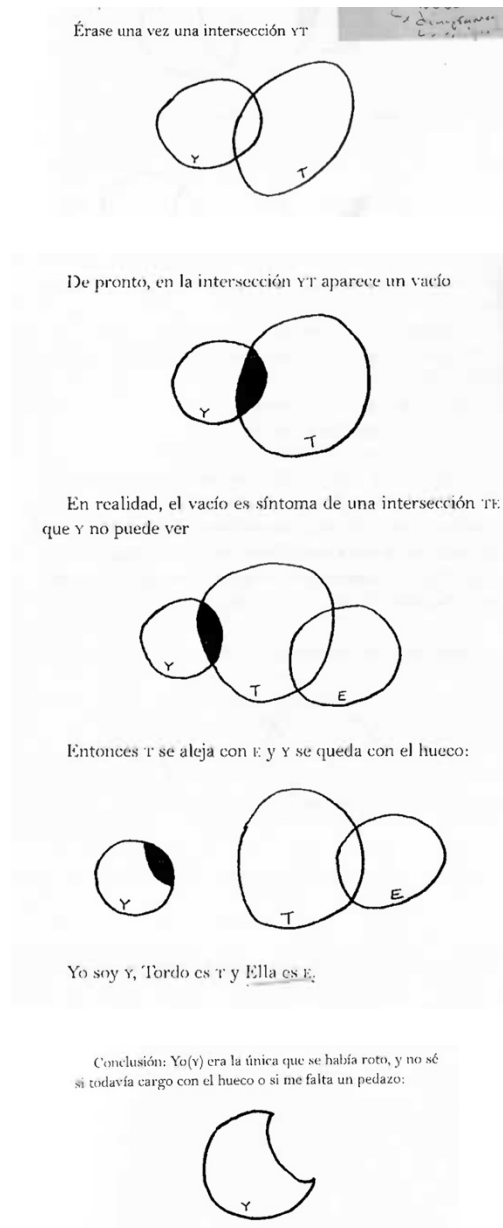
Las primeras artistas feministas se dan cuenta de que ante la pregunta ¿Quién soy? no hay respuestas fuera del marco de referencia de su género. Así surge la pregunta ¿Quiénes somos? entendiendo que sólo mediante la exploración de las circunstancias colectivas pueden llegar a comprenderse como seres humanos. [...] Así las artistas se proponen descubrir un “yo”, que a pesar de la imposición social de un rol que ha durado prácticamente toda la historia de la humanidad, sea una auténtica voz que pueda servir como base para una nueva y “liberada” construcción de la identidad femenina.²³⁵

A su vez, “Las artistas de la década de los noventa se conectan con algunas de las estrategias asociadas con los años setenta: por un lado, la exploración del «yo» en el contexto del “otro”.²³⁶ Como parte de su experimentación entre medios, Gerber también se abocará a la tarea de explorar el yo (Y) a partir de sus relaciones con la otredad. Estas relaciones difícilmente pueden representarse únicamente con la lengua, afirma Verónica. Incluir la contraparte visual afirma lo indispensable de aquello no verbal para la protagonista: “Es en los límites donde todo se torna invisible. Hay cosas, estoy segura, que no se pueden contar con palabras. Hay cosas que solamente suceden entre el blanco y el negro y muy pocos pueden verlas” (26).

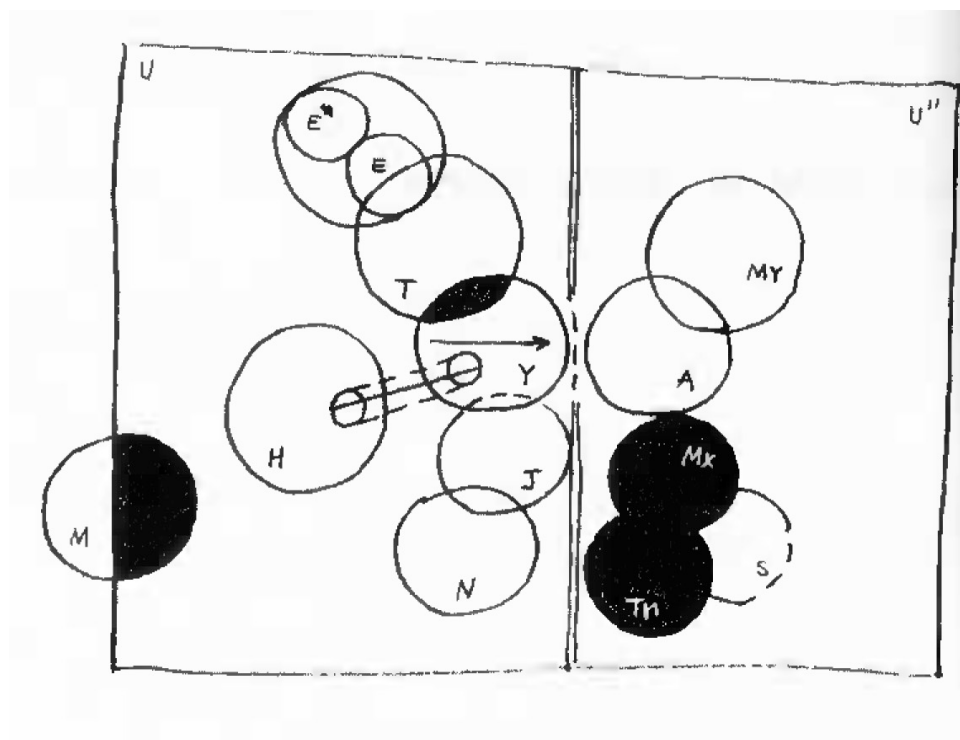
²³⁵ Gladys Villegas Morales, “La imagen femenina en artistas contemporáneas mexicanas: una perspectiva no androcéntrica”, tesis doctoral, Madrid, Facultad de Bellas Artes – Universidad Complutense, 2001, p. 351.

²³⁶ *Id.*, p. 352.

Verónica establece secuencias de relación con otros personajes por medio de estas imágenes, como cuando explica su separación del Tordo (T), en donde se define desde la ausencia, consecuencia de la relación sentimental que estableció con (T):



Vemos otro ejemplo en esta imagen que expone las relaciones entre los personajes. Resulta una de las imágenes más explícitas en términos de su función descriptiva y sintetizadora del relato. En ella encontramos cómo (Y) se define o retrata a partir de lo que la rodea (58):



Retomando la idea de un tiempo cónico o que se proyecta en la narración, también se puede observar en la propia representación de Verónica en tanto sus relaciones con los personajes. Según el recuento de sus relaciones amorosas, se encuentra siempre en una relación de tres: “un triángulo amoroso”; pero ella prefiere ponerle volumen con una base circular:

Me niego rotundamente a formar parte de esa configuración triangular que ellos me impusieron. Prefiero pensarme como un cono, algunos dicen que un cono es un triángulo que gira, tanto mejor. Un cono también puede ser una serie de círculos que resuenan, de pequeño a grande, el más pequeño sólo un punto. O una viruta perfecta de tiempo (52).

Si bien esta representación no media visualmente, sí se presenta como la descripción textual de una representación tridimensional que ella misma concibe, por lo tanto puede considerarse un autorretrato de este tipo.

Ahora, ¿cómo ocurre un autorretrato en esto que sucede entre el blanco y el negro? Gerber también juega con ese límite, pues tradicionalmente se entiende este género como la representación visual que hace de sí mismo el artista, tradicionalmente del rostro. Carolina Landoni afirma que

este género en el arte contemporáneo ha cambiado: “En lugar del rostro y actitudes pintados que pretenden mostrar la autorrepresentación del artista, objetos invaden la escena; los óleos y el cincel han sido abandonados por cosas, ensambles, realidades heterogéneas que combinan palabras y objetos”.²³⁷ Comportamiento que se reproduce²³⁸ en las páginas de *Conjunto vacío*, además de la convivencia de imagen y texto, en la descripción de los espacios encontramos un préstamo de tema, pues la autorrepresentación de la protagonista también se muestra en los objetos y espacios con los que se relaciona:

Es extraño llegar a un lugar que se corresponde contigo, pero al que no perteneces. Reconocer una calle en la que no creciste. Dormir, comer, bañarte en una casa que debió quedar a la vuelta de la tuya. Deambular por un barrio en el que no jugaste. Conversar con gente a la que no conociste. Encontrar un hueco justo de tu tamaño, pero no poder llenarlo [...] La casa de la Abuela (AB) está definitivamente inacabada, como todo en mi vida. (183-184)

En esa descripción recurre explícitamente al uso del objeto para identificarse: “Un viejo refrigerador en la cochera está habilitado como archivero con todos los papeles del abuelo” (184). Y en otro momento recuerda “El refrigerador es un cementerio de bolsitas de mate cocido” (147). No necesitamos leer la descripción física de la protagonista para asociar su persona a este objeto, dentro de él hay un cementerio, encontramos las ausencias. Y además, aunque no fue fabricado para eso, hace la función de un archivero: Verónica trabaja organizando un archivo, pero también la autora ha sido habilitada para reordenar la memoria personal y la de su familia por medio del texto y estos dibujos.

Verónica (Y) se representa como un refrigerador que es usado con otro fin, también como un cono, reside como hueco en el conjunto vacío, permanece cual arquitectura autoconstruida e

²³⁷ Carolina Landoni, “¿Hartos del yo? Derivaciones del autorretrato contemporáneo”, *Revista Materia Artística*, núm. 2, Rosario, Escuela de Bellas Artes - Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario, 2017, p. 107.

²³⁸ Aquí señalo que según la propuesta de Werner Wolf, esta copia de una estrategia es un préstamo entre medios.

inacabada, relato de una anécdota que no sucedió. Está representada en todas esas imágenes. Y reitero, no necesitamos la descripción de su rostro o de su cuerpo para imaginar algunas características de este personaje y asociarlas a la autora homónima.

La pregunta sobre la articulación de esta estrategia de representación solicita pertinencia. Una posibilidad es la que propone José Luis Brea, para quien la estrategia de la autobiografía (mas no la autoficción) tiene por resultado “producir [...] un intenso *efecto de sujeto* [...]”. La estrategia enunciativa consiste entonces en hacer coincidir esas dos entidades como si fueran una y la misma: aquella de la que el texto habla y aquella que lo produce, su emisor”;²³⁹ para Brea en el producto textual está el productor en el acto de enunciarse.

Algo muy similar sería para él el autorretrato en el arte contemporáneo: “Lo que se retrata es [...] a ese sujeto-en-obra que es precisamente el producto performativo del propio *acto de visión*”.²⁴⁰ Y en este acto, para Brea, el artista está desapareciendo. Ambas representaciones (en texto o en imagen) ocurren en tanto efecto de sujeto: “veremos que el autorretrato siempre ha mostrado lo contrario de lo que decía: no la existencia, sino la total *evanescencia* del autor”.²⁴¹ Es decir, permanece un producto que materialmente puede estar frente al espectador; sin embargo, el acto ocurrió en el pasado.

La propuesta de Brea, sobre la acción de quien se representa y la evanescencia, está muy en relación con lo que Jacques Derrida observó en el autorretrato. Sobre el que reflexiona, entre otras cosas, en tanto acto de escritura; afirma que “en el momento mismo de la escritura,

²³⁹ Las cursivas son del original. José Luis Brea, “Fábricas de identidad (Retóricas del autorretrato)”, *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, 3ª ed., joseluisbrea.net/ediciones_cc/3rU.pdf [pdf], 2009, p. 84.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 84-85.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 85.

literalmente no se ven las letras”²⁴² en el papel. Habla de una ceguera que acompaña al acto de escribir y de dibujar. Pienso por un lado en el artista retratándose, mirándose al espejo y no a la hoja; Derrida lo señala en su libro, el dibujante está ciego porque no puede ver sus líneas y a su modelo al mismo tiempo. Por otro lado, encontramos el garabato; esas líneas que se hacen sin ver. Líneas aparentemente sin sentido, algo que proviene de un acto ciego. Dice Verónica, al referirse a la ruptura con el Tordo: “siempre estamos haciendo un dibujo que no alcanzamos a ver por completo” (27); la vida que es arte es un dibujo en proceso.

Esto coincide con las acciones que Verónica protagonista ejecuta, ese paisaje en blanco y negro realizado a puerta cerrada, quedando como una acción sin espectadores; un aparente acto sin sentido. Resultando un garabato cuyo resultado material podría ser leído en los límites de lo ilegible, de lo que va desapareciendo y que en algún momento podrá ser descifrado: “Todos estamos esperando que por fin aparezca eso que no podemos ver” (56).

Cabe señalar que las acciones le interesan a Verónica autora. En el reiterado ir y venir a través del límite entre artes, Gerber señala en su primer libro (*Mudanza*, un libro de ensayos publicado en el 2010) el lugar desde el cual realiza su producción artística y literaria. Su búsqueda se sitúa en una “imposibilidad”,²⁴³ que se relaciona con algo poco legible o difícil de ver. En *Mudanza* se refiere a la obra de algunos artistas contemporáneos que usan el texto como material en su obra.²⁴⁴ Al inicio del libro plantea estas reflexiones como “el campo extendido para una literatura sin palabras, una literatura de acciones [...] Del texto a la acción”.²⁴⁵

²⁴² “Mais pour l’instant, en ce moment même où j’écris, je ne vois littéralement rien de ces lettres”, en: Jacques Derrida, *Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruines*, París, Réunion des musées nationaux – Louvre, 1991, p. 11.

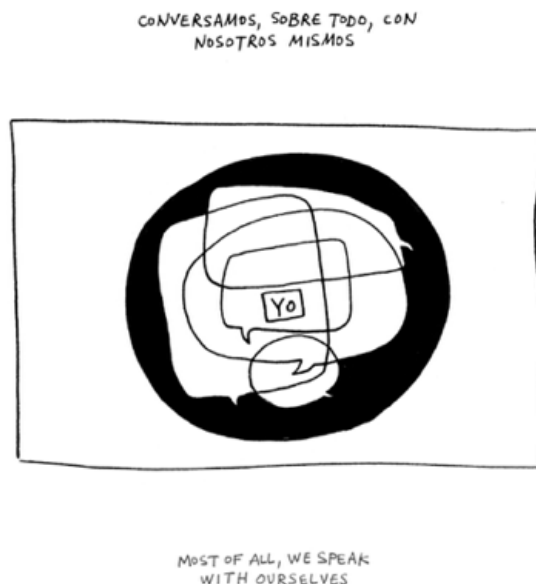
²⁴³ Verónica Gerber, *Mudanza*, México, Almadía, 2017, p. 17.

²⁴⁴ Los artistas son: Vito Acconci, Ulises Carrión, Sophie Calle, Marcel Broodthaers y Öyvind Fahlström. Todos ellos han usado palabras en su obra plástica, esculturizado libros, dibujado con palabras. Han encontrado un punto de encuentro entre el texto, la acción y la tradición de las artes plásticas o visuales.

²⁴⁵ Gerber, *Mudanza*, p. 17.

Entonces, mirarse a sí misma en tanto relaciones con los otros y hacer el dibujo dentro de la novela de cómo le afecta y la construye, ese es el efecto de sujeto y el retrato por más que no sea figurativo. Y como es una imagen realizada por una artista que está en diálogo con una tradición, entonces se puede insertar en la genealogía del autorretrato, o al menos tener categoría de autoría y autorreflexión²⁴⁶ visual, por así llamarla.

Por otro lado, el autorretrato en este tipo de imagen en alto contraste es un recurso visual que la autora usa en otros proyectos, por ejemplo, en el proyecto expositivo *Los hablantes* se veía esta imagen:²⁴⁷



Este recurso podría sumarse²⁴⁸ a los que Meri Torras encuentra en algunas autoras que por medio de la autorrepresentación, dice, “legitiman su autorización, tratan de proteger su

²⁴⁶ En un doble sentido: el de reflexionar en torno a ella y el de la reflexión de la luz, de la imagen, pues tradicionalmente el autorretrato involucra un espejo.

²⁴⁷ Verónica Gerber, *Los hablantes*, coord. Ekaterina Álvarez Romero, México, MUAC - UNAM, 2014, p. 20.

²⁴⁸ Meri Torras señala como algunos de las estrategias: “Desarmar el prejuicio, recurrir al pseudónimo, articularse desdoblada o deconstruir la *pose*”, p. 37. La Verónica de Gerber podría tratarse de una articulación desdoblada, pero en medios, pensando en su representación textual y visual.

reconocimiento como autoras”.²⁴⁹ Y coincide con la tarea de la configuración del “yo” que Villegas anuncia para las generaciones contemporáneas de artistas mexicanas.

3.3. *La presencia del arte contemporáneo: “coordenadas de un lugar posible”*²⁵⁰

Queda claro ya que una de las problemáticas principales en la novela de Gerber es la ausencia. Que en sus diversas representaciones deja algo, una huella de lo que no se puede percibir en ese preciso momento. El vacío no es una “nada”, es un proceso cuya consecuencia consiste en la construcción de la identidad de la protagonista. Mientras que el vacío conserva mayor parecido a un límite que a lo opuesto de lo lleno. Estas ausencias se representan de maneras diversas, algunas han sido ya exploradas en este capítulo. Podemos observar una de estas estrategias, de las más notables, en la relación que la autora entabla con el arte contemporáneo, desde las más explícitas: la inclusión de imágenes y la mención explícita del papel del artista; hasta las que plantean dudas sobre el quehacer artístico, como las tablas de triplay.

Es pertinente señalar que para el caso de la literatura hispanoamericana, Angélica Tornero encuentra que no es casual que varias novelas recientes, que podríamos asociar con la autoficción, también recurren a estrategias intermediales: “En numerosas expresiones literarias en las que hay identidad nominal entre el autor y el personaje o narrador u otras formas de insertar referencialmente datos sobre el contexto se ha optado por utilizar también la intermedialidad, con lo que entenderé, aquí, la inserción de otro(s) medio(s) en un medio primario que ha sido

²⁴⁹ Meri Torras Francés, “Mirándote mirarme. Las negociaciones de autorización en la (auto)representación de los cuerpos de las mujeres creadoras”, en: coord. Oana Ursache, *Éste es mi cuerpo. Estudios de cuerpología femenina artística*, Turku, Universidad de Turku, 2017, p. 27.

²⁵⁰ Con esta frase, Verónica Gerber se cita a sí misma para referirse a un proyecto anterior a *Conjunto vacío* y que ya dejaba ver los intereses sobre el tiempo, el espacio y el arte en torno en el contexto de una narración. En el epílogo de la segunda edición de la novela 2ª ed., p. 216.

sedimentado culturalmente”.²⁵¹ En la novela de Gerber, esta característica constituye una parte esencial y por ello analizaré a continuación algunos ejemplos que se relacionan principalmente con las ausencias, pero que también hacen alusión al interés de la autora por su profesión.

3.3.1. *Algunas notas sobre las ausencias y el vacío*

Para iniciar esta sección y antes de continuar con la novela de Gerber, quisiera presentar aquí algunas ideas en torno al vacío. Por un lado, Étienne Souriau define: “El vacío no es exactamente una -nada- psíquica, una ausencia de toda materia, sino un intervalo abierto, una vacuidad, es decir, un espacio de disponibilidades”.²⁵² Mientras que, para Eugenio Garbuno, la noción cruza muchas áreas de nuestro conocimiento del mundo. Para definir su “estética del vacío” revisa lo que el vacío ha significado y cómo se ha definido, inclusive para la ciencia (al menos para la física aún clásica del siglo xx). En algún punto de la revisión indica que, tras comprobarse la finitud de la atmósfera, se consideró entonces la existencia material del vacío. Esto lo lleva a la siguiente definición: “En este espacio «vacío» que hay entre los objetos está lo invisible, la otra parte de la realidad que al no ser atisbada por el sentido de la vista es ignorada y por lo tanto negada”.²⁵³ Y cuando Martin Heidegger²⁵⁴ se refiere a la obra de Ernesto Chillida, nos dirá que el vacío no es la nada, no es carencia, es posibilidad y forma.

²⁵¹ Angélica Tornero, “Intermedialidades, intermediaciones y configuración de singularidades en novelas hispanoamericanas recientes”, en: Ángel Miquel, Fernando Delmar, Lydia Elizalde, Angélica Tornero, *Intermedialidades en las artes visuales y la literatura*, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos - Juan Pablos Editor, 2017, p. 153.

²⁵² Étienne Souriau, “Vacío”, *Diccionario Akal de estética*, trad. Ismael Grasa, Xavier Meilán, Cecilia Mercadal y Alberto Ruiz, Madrid, Akal, 1998, p. 1049.

²⁵³ Eugenio Garbuno Aviña, *Estética del vacío. La desaparición del símbolo en el arte contemporáneo*, México, ENAP UNAM, 2012, p. 66.

²⁵⁴ Martin Heidegger, “El arte y el espacio”. En: ed. José Lebrero Stals, *Toponimias. Ocho ideas del espacio*, Madrid, Fundación la Caixa, 1994, pp. 39-42.

Dadas estas ideas y para términos de esta investigación, establezco que el vacío es un espacio que, si bien aparentemente no contiene elementos definidos o visibles, sí posee límites bien definidos (distinguimos de lo no vacío) los cuales implican un conjunto acotado vacante. El vacío se manifiesta como un contraste de algo muy definido o legible. Es una diferencia: puede representar el estado actual de algo que ha cambiado y que ahora constituye una ausencia o una oquedad. Es una diferencia importante entre densidades u opacidades.²⁵⁵ Aunque supone una dificultad de percepción; incluso con sus obstáculos, se presenta con la capacidad de contener algo, lo que sea, tal vez todo. Es la más inmensa de las posibilidades.

Volviendo a la novela de Gerber, la crítica ha puesto atención en su particular tratamiento de la ausencia: Marta Macho propone una nota interesante por su perspectiva interdisciplinaria – ella suele escribir sobre literatura y matemáticas como parte de su labor para la divulgación de la ciencia. En esta breve pero valiosa nota, resalta el uso de la teoría de conjuntos y las metáforas matemáticas; lo hace a partir de una observación de la producción²⁵⁶ del vacío:

Los diferentes abandonos –el desamor, la orfandad, el exilio– producen un tremendo vacío en la vida de Verónica que cuenta su historia haciendo que las palabras desaparezcan poco a poco: mensajes en clave, misivas escritas del revés o diagramas de Venn la ayudan a expresar aquellas situaciones que no consigue reflejar con vocablos²⁵⁷

²⁵⁵ La idea sobre la dificultad de ver a través del medio, de la lengua, está presente en el pensamiento teórico y crítico contemporáneo. Hice referencia con anterioridad a Derrida. Me gustaría dejar anotada una referencia más que si bien no desarrollo en esta tesis, me parece afín y de interés sobre esta idea: Belén Gache en su libro *Escrituras nómades* reflexiona en torno a esta imposibilidad de lectura a través de la lengua y cómo esto trae consigo una serie de escrituras, entre ellas, las autorreferenciales: “Hacia finales del siglo XIX, el lenguaje deja de referir en forma transparente al mundo y se vuelve opaco. Pierde su referencia a un mundo que le precede y al cual supuestamente duplica y representa. La escritura se vuelve autorreferencial, se autocita, se reescribe, genera diferentes versiones de sí misma” (*Escrituras nómades*, Gijón, Ediciones Trea, 2006, p. 29)

²⁵⁶ Esta noción de producción del vacío la planteo retomando algunas ideas de la de “producción del espacio” de Lefebvre, pues como vemos en la novela de Gerber, este intervalo aparentemente abstracto y que sí tiene relación con un origen geométrico o matemático, se presenta como una noción social, de uso, de hábito y sobre todo mantiene que la producción de ciertas ideas puede ser abstracta pero siempre concreta y con una dimensión social importante. En Henri Lefebvre, *La producción de l'espace*, col. Ethnosociologie, París, Anthropos, 2000.

²⁵⁷ Marta Macho Stadler, “Conjunto vacío, de Verónica Gerber Bicecci”, *divulgaMAT*, 4 de enero de 2019, <http://www.divulgamat.net/index.php?option=com_content&view=article&id=18039&directory=67>

Cuando Verónica busca descifrar lo ilegible va acercándose a los límites, lo declara la protagonista en varias ocasiones. Encuentro este ejemplo, en relación con un acto artístico: “las cosas que no podemos ver no se ocultan en las mezclas grisáceas ni en el blanco ni en el negro sino en la delgada línea que separa esas dos totalidades” (26). Verónica la autora, como mencioné en un principio, lleva su práctica artística entre los límites de una disciplina y otra, es una artista que escribe. Estos límites representan el lugar en donde, según ella misma, todo se desdibuja, se desvanece, se difumina. No es un límite sólido, un muro rígido que separa. Lo hallamos en forma de un horizonte en donde mar y cielo se extienden mucho; se manifiesta como puntos de fuga hacia algo tan extenso que va tornándose vacío. Ya Marta Macho rescata también una metáfora sobre el infinito en la novela: “El reflejo se hace infinito. Y el infinito es un conjunto eternamente vacío” (201); Verónica compara la casa materna y la casa de la abuela con dos espejos, Macho se refiere a ese reflejo infinito: “La casita del barrio Iponá y el búnker: un par de espejos encontrados” (201). Elizabeth Martínez Murcia también encuentra una construcción “especular”²⁵⁸ de la identidad de la protagonista, aunque ella lo señala en términos del reflejo en los otros personajes, principalmente (también considera el paralelismo de los Universos).

Observo entonces que, mientras que el tiempo se levanta del plano (paisaje o dibujo) gracias a la narración y a su representación visual, el espacio se distiende y se *vacía*. Si como dice Bajtín al definir el cronotopo “el espacio, a su vez se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia”,²⁵⁹ en el caso de la novela de Gerber también se intensifica, pero se duplica y se hace espejo para distenderse. Cumple con aquella célebre frase de César V. de Saint-

²⁵⁸ Elizabeth Martínez, “La identidad femenina autoficcional en *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber”, *Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea*, 01/09/2020, <<https://www.senalc.com/2020/09/01/la-identidad-femenina-autoficcional-en-conjunto-vacio-de-veronica-gerber/>>.

²⁵⁹ Bajtín, *op. cit.*, p. 238.

Réal que Stendhal usaría para abrir el capítulo XIII de *Le rouge et le noir* “una novela: es un espejo que uno pasea a lo largo del camino”.²⁶⁰

Esta paradoja de lo extenso y vacío también se encuentra en la falta de significado: tanto en el garabato, como en el ruido y lo mudo. Veamos esta frase de Verónica: “Me quedé estudiando el documento el resto del día con el ruido de la tele de fondo. No pude entender qué quería decir” (69). Este exceso de ruido está vacío de significado, pero algo se “entiende”. Similar a lo que Roland Barthes dice sobre el susurro de la lengua. Un farfullo, un sonido emitido para “borrar”²⁶¹ lo dicho, o detenerse antes de decirlo, está vacío, pero se entiende. Como el sonido²⁶² de la televisión en donde seguramente algunas personas hablan, pero el mensaje no es recibido.

Aquí me permito un paréntesis para hablar de otra obra de Gerber. Se trata de su lectura del ensayo “La estética del silencio” de Susan Sontag: realiza unos dibujos²⁶³ a partir de las pausas (la palabra “silencio”, comas, puntos y coma, dos puntos, puntos y seguido, y puntos y aparte) en el texto. Se refiere a este proyecto como “radiografía” del ensayo. Aquí uno²⁶⁴ de los dibujos. Corresponde con la búsqueda entre medios la posibilidad de ubicar la sección del texto gracias a los números que deja Gerber, en este caso son las partes 8 y 9, y que al ser fondo negro y líneas blancas asemeja una radiografía formalmente, y al seguir las pausas dibuja el esqueleto del texto:

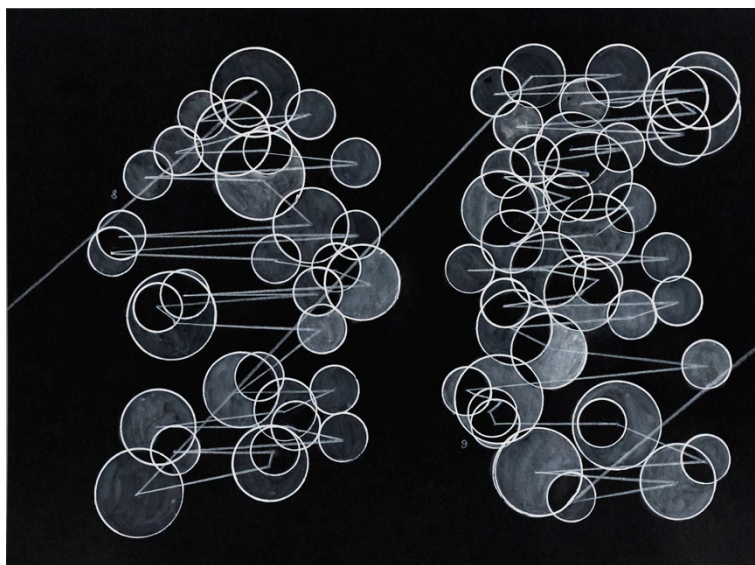
²⁶⁰ “un roman : c’est un miroir qu’on promène le long du chemin” en: Stendhal, *Le rouge et le noir*, col. Bibliothèque numérique [pdf], París, TV5 Monde, s/f, p. 65.

²⁶¹ Dice Roland Barthes sobre el farfullo: “La palabra es irreversible, ésa es su fatalidad. Lo que ya se ha dicho no puede recogerse, salvo para aumentarlo: corregir, en este caso, quiere decir, cosa rara, añadir. [...] Yo la llamaría «farfullar» a esta singularísima anulación por adición. El farfullero es un mensaje fallido por dos veces: por una parte porque se entiende mal, pero por otra, aunque con esfuerzo, se sigue comprendiendo” (En: “El susurro de la lengua”, *El susurro del lenguaje Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 99).

²⁶² Barthes afirma que “susurrar es dejar oír la misma evaporación del ruido” (p. 100), es la evanescencia del habla, “el susurro no es más que el ruido de la ausencia de ruido” (p. 101). Y recordando lo dicho por Jameson, queda únicamente la imagen sonora, sin significado.

²⁶³ Los dibujos de Gerber y sus marcas de lectura se pueden consultar en: <<https://www.veronicagerberbicecci.net/la-estetica-del-silencio-the-aesthe>>.

²⁶⁴ Verónica Gerber, *La estética del silencio*, dibujos, 2019, <<https://www.veronicagerberbicecci.net/la-estetica-del-silencio-the-aesthe>>.



En dicho ensayo, Sontag afirma que no hay silencio ni vacío posible en la mediación de una obra de arte, asegura que “no son viables, ni conceptualmente ni en la práctica”.²⁶⁵ Siempre hay algo ahí: “tampoco existe el espacio vacío. Mientras el ojo humano mire, siempre habrá algo para ver”²⁶⁶ y añade “el silencio continúa siendo, inevitablemente una forma del lenguaje (en muchos casos de protesta o acusación) y un elemento del diálogo”,²⁶⁷ idea que podemos volver a pensar²⁶⁸ a la luz del farfallo en Barthes, pues en donde creemos presenciar sólo silencio, existe ese susurro, que sirve como una pausa indispensable para la comprensión de la lengua o que ayuda a entablar la comunicación. Inclusive, se vuelve ese borramiento imposible.

²⁶⁵ Susan Sontag, “la estética del vacío”, *Estilos radicales*, trad. Eduardo Goligorsky, Buenos Aires, Suma de Letras, p. 25.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 24.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 25.

²⁶⁸ Podemos encontrar otro ejemplo que ilustra esta idea, pero en el arte visual, en el libro *Ver y no ver* de Victor Stoichita. En él, el teórico se dedica a la “tematización de la mirada moderna” (p.11) por medio del impresionismo. Consiste en un estudio de los límites de la pintura, entre lo visto y lo oculto, aquello que mira mientras es observado. Inicia con un ejemplo de finales del siglo XIX, la pintura *El ferrocarril* de Édouard Manet. En él, describe Stoichita, una niña ve hacia una reja, sólo por el título (y una nube de humo) sabemos que está viendo un tren, al respecto reflexiona “la tensión entre lo que el título promete y lo que se ve en el cuadro impulsa al espectador a buscar una explicación” (p. 15). En: Victor I. Stoichita, *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*, Madrid, Siruela, 2005.

Gerber realizó la pieza sobre el ensayo de Sontag durante 2019. Por lo tanto, Gerber lleva años trabajando con estas dimensiones plásticas y materiales del silencio, las pausas, lo mudo, lo aparentemente invisible o ilegible.

Gerber propone en *Conjunto vacío* la idea del vacío como un producto de lo tangible en el mundo, tanto como el espesor de dos espejos, o como la carne de res: “la palabra que designa a un corte de carne argentino” (136).²⁶⁹ Es una organización concreta de información sobre el mundo cuyas representaciones toman recursos de la historia personal y la actividad profesional de quien narra. Al mismo tiempo de integrar su interés por el lenguaje matemático. Por lo tanto, van cargadas de un interés en los objetos y en la materialidad.

Esta reflexión que surge al observar que la producción del vacío en este texto narrativo parte de la pregunta sobre el vacío como una forma, una idea, o ambas. Plantea la posibilidad de que éste sea una imagen y un espacio. Partiendo de la idea que plantea César González Ochoa al hablar del espacio plástico, en consonancia con las de Sontag y el vacío, esta forma es tangible, se materializa en los encuentros entre el texto y la imagen:

el productor de objetos y espacios, al tener como base el pensamiento plástico, no necesita utilizar el vehículo de la lengua para expresarse; esta forma de pensamiento constituye un sistema coherente, con su propio modo de expresión, aunque tenga necesidad de ser traducido al lenguaje verbal para aportar su contribución al desarrollo teórico del pensamiento colectivo.

El pensamiento plástico y sus concreciones –espacios, imágenes, objetos– se refieren a la organización y a la descripción del campo de lo humano, y esa organización es activa pues presupone no sólo el reconocimiento sino la producción de valores nuevos.²⁷⁰

²⁶⁹ En la novela de Gerber, la protagonista visita un restaurante con uno de los personajes, en las mesas hay manteles con crucigramas y Alonso, el personaje, encuentra la palabra para esa definición: *vacío*. Mientras que ella encuentra “«la palabra que designa un juego de vestir femenino»: *conjunto*”.

²⁷⁰ César González Ochoa, “El espacio plástico y significación”, *Tópicos del Seminario*, No. 24, BUAP, julio-diciembre 2010, p. 77.

Así, este corte argentino está compuesto de recursos con peso histórico: ya Marta Macho nos recuerda que durante la dictadura argentina se prohibió el estudio de la teoría de conjuntos.²⁷¹ También lo hace la misma Gerber en la novela (91). Manifiesta una postura política, pues como lo señala García Canclini (a partir de su lectura de Rancière): “la estética y la política se articulan al dar visibilidad a lo escondido”.²⁷²

En el verse descubrimos otro recurso proveniente de la historia argentina que, además de ser circular, aparentemente quita sentido a la palabra para dejarla como forma al reconfigurarla. Un anagrama que consiste en invertir el orden de las sílabas y que ha sido usado en la literatura argentina.²⁷³ Así escribe Verónica las cartas para Alonso, los dos niños argentinos jugaban así con las palabras en su infancia. No sólo se esconde el significado de la palabra, también el político:

Solona:
Le
mora
presiem
son
tramuesde
al
dadrilacucir
led
domun,
V. (203)

Tanto los conjuntos de Venn como el verse destacan lo que se intenta desaparecer, van por el camino de hacer legible lo que parece sin sentido. Se pone en otro código lo que no puede ser dicho porque estaba prohibido. El juego, la escuela, la infancia también cargan con las decisiones

²⁷¹ En un texto publicado en la revista *Nexos*, el académico argentino Mauricio Schoijet quien viviera en México durante 30 años, explica que lo subversivo de la teoría de conjuntos era usar la palabra conjunto, muy marxista para el régimen, pues evocaba multitudes.

²⁷² Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires – Madrid, Katz, 2010, p. 137.

²⁷³ Según Oscar Conde este juego de palabras pertenece al lunfardo. Y aunque no es, como se cree, una invención argentina, sí reconoce que el uso del verse en la literatura rioplatense de principios del siglo xx tiene un lugar importante (en “Las formas anagramáticas en Lunfardo”, *Gramma*, vol. 24, núm. 51, 2013, p. 87).

políticas de los adultos. Verónica y Alonso se comunican en la lengua secreta del país que los vio nacer.

Verónica se posiciona políticamente también respecto a su presente. Si ya hablamos de su lugar como productora de arte en México que escribe en primera persona y con su nombre propio. También habrá que asumir que el retrato de las circunstancias en las que vive y produce arte es una imagen de ciertas ausencias.

En las páginas de la novela encontramos la ausencia de las oportunidades profesionales. Recordemos que la protagonista está expuesta a la vida precaria que ha marcado a su generación, que se traduce en el tedio, pero también en la ausencia de exhibición tradicional²⁷⁴ de su obra. La población que se dedica a las artes y las humanidades vive la precarización económica y social a la que me he referido antes. En la novela de Gerber se encuentra este retrato. Aparentemente, Verónica tiene mucho tiempo libre, consigue un empleo temporal y a tiempo parcial.²⁷⁵ Mientras que su producción artística existe sólo a puerta cerrada.²⁷⁶

²⁷⁴ En un museo o galería. No hace referencia a alguna de sus exhibiciones, todo el tiempo se distingue de sus compañeros de clase: “quería ser artista visual pero casi todo lo pensaba en palabras. Mis compañeros en la escuela de arte decían que eso era muy raro” (35).

²⁷⁵ Guadarrama, Hualde y López analizaron tres áreas laborales, entre ellos, los músicos profesionales (las condiciones observadas son equiparables a las de otros profesionales del arte); los investigadores afirman que a pesar de ser una profesión por vocación y bastante respetada socialmente, en el área laboral enfrentan una gran precariedad: “los músicos profesionales constituyen una categoría laboral que ilustra el sentido amplio, social, de la precarización, que en este caso se origina en la desarticulación crónica entre escuela, mercado de trabajo y políticas públicas. Lo que generalmente se conoce como “desregulación” y “flexibilización laboral” en este campo profesional es resultado de la ausencia de políticas que aseguren la continuidad y la calidad educativa y su correspondencia con el mercado de trabajo” (“Precariedad laboral y heterogeneidad ocupacional: una propuesta teórico-metodológica”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 74, núm. 2, México, abril-junio 2012, p. 234). En *Conjunto vacío* se representa bien esta precariedad: Verónica ha cursado una carrera universitaria. Sin embargo, en su empleo remunerado carece de contrato, es temporal y no desempeña precisamente el trabajo para el que se profesionalizó.

²⁷⁶ En el primer capítulo hablo sobre el estudio del artista y cómo Bruce Nauman encarna un buen ejemplo de un artista profesionalizado en una escuela de arte que posteriormente se enfrenta al trabajo a puerta cerrada. Es uno de los que dan valor a esta práctica, por ello es posible una doble interpretación aquí. Parece que Verónica no está haciendo arte porque lo hace para ella misma, pero está la socialización de esta pieza (presumiblemente imaginaria, no importa) en la novela. Lo que quiero decir es que en las páginas del libro se encuentra la exhibición de la pieza. Aunque con el solo hecho de ser un ejercicio con elementos artísticos que realiza una egresada de una escuela de arte es suficiente para considerar que existen condiciones para llamarle arte.

Es importante contemplar y reflexionar esta representación de la ausencia como precariedad a la luz de lo que García Canclini señala cuando retoma algunos descubrimientos de Bourdieu: “las prácticas estéticas no surgen de gustos desinteresados sino de la acumulación combinada de capital económico y capital cultural”.²⁷⁷ Entonces, en un país en donde más de la mitad de la población afirma que nunca asiste a museos o exposiciones y que, en general, poco más de una tercera parte asegura estar poco interesada en la cultura²⁷⁸, es difícil esperar un campo laboral adecuado para los artistas, incluso para aquellos formados profesionalmente. Aunque ellos acumulen el capital necesario para considerar el estudio de las artes tan serio como para matricularse en una escuela de nivel superior, gran parte del resto de la población no gusta, ni valora las artes; mucho menos gusta de las expresiones más contemporáneas.²⁷⁹ Son excepcionales las exposiciones de arte más reciente con miles de visitantes, muestra de ello es que la primera que “recibió una asistencia récord por más de 330,000 personas [en unos tres meses], cifra que superó los 170,000 asistentes que recibe de manera anual el recinto” tuvo lugar en el Museo Tamayo hasta finales del 2014, unos treinta años después de que el arte contemporáneo empezara a exponerse en museos mexicanos.²⁸⁰

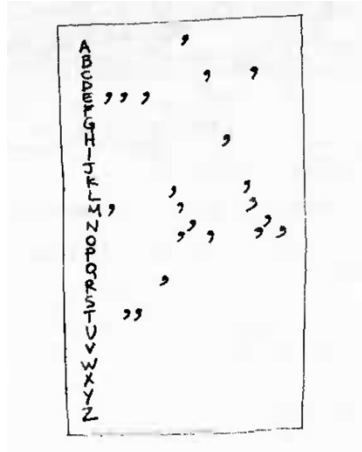
²⁷⁷ *Ibid.*, p. 212.

²⁷⁸ Datos obtenidos del estudio *Los mexicanos vistos por sí mismos* en donde elaboran sus resultados a partir de los datos de la Encuesta Nacional de Cultura, Lectura y Deporte 2015. En: Andreas Pöllmann y Olivia Sánchez Graillet, *Cultura, lectura y deporte. Percepciones, prácticas, aprendizaje y capital intercultural*, col. Los mexicanos vistos por sí mismos. Los grandes temas nacionales, núm. 13, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas – UNAM, 2015, p. 59 y Judith Zubieta García, Tomás Bautista Godínez, Ana Hilda Gómez Torres y María del Rosario Freixas Flores, *Educación. Las paradojas de un sistema excluyente*, col. Los mexicanos vistos por sí mismos. Los grandes temas nacionales, núm. 3, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas – UNAM, 2015, p. 114.

²⁷⁹ Según las investigaciones de Eder, Montero y García Canclini, el arte contemporáneo llegó a México ya tarde, alrededor de los años noventa. Pero aún más tarde llegó el público masivo a este tipo de exhibiciones. Si bien la obra de Yayoi Kusama no es tan compleja, ni conceptual, como los artistas a los que he hecho referencia, es de las primeras exposiciones de arte actual a las que el público asistió masivamente. Destaco que esto sucedió hasta finales del 2014 (Forbes Staff, “‘Obsesión infinita’ de Kusama recibió a 330,000 personas”, *Forbes*, Portada, México, 19/01/2015, revista en línea, <<https://www.forbes.com.mx/obsesion-infinita-de-kusama-recibio-a-330000-personas>>).

²⁸⁰ Según la historia ya citada en el capítulo primer de esta tesis y que recaba Rita Eder, “Sin memoria”, en: ed. Rita Eder, *Tiempo de fractura. El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de México durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)*, México, UAM-UNAM, 2010, pp. 27-38.

En la novela, Verónica y Alonso visitan una exposición de arte contemporáneo. Él le pregunta a Verónica si lo que están viendo (la obra a la que se refiere el dibujo abajo) se entiende. Antes Verónica afirmaba que los textos de sala son los que no se entienden (115).



Alonso pertenece a un porcentaje privilegiado de la población, pues tiene estudios de posgrado. A pesar de ese hecho, no necesariamente acumula los capitales necesarios para que le guste el arte que observa en esa exposición. Alonso, como gran parte de la población en México, no pretende descifrar secretos u obras de arte que se relacionan con textos, aunque potencialmente exista ahí un mensaje. Verónica le dice “Eres un escéptico” (117). Ella sí cree que en esa ausencia de legibilidad existe algo tan importante que por ahora está oculto.

3.3.2. *Imágenes y arte*

Ahora vuelvo a los paisajes en triplay, pues nos llevan a preguntarnos por el estado del arte y las imágenes al interior de la novela. Primero cerraré mi reflexión sobre el acto de pintar las tablas que lleva a cabo la protagonista. Si bien no reconoce al principio sus tablas de triplay como arte: “era un pasatiempo de señora jubilada, pero implicaba un grado de concentración casi zen que podía ayudarme a matar el tiempo” (32); no obstante, utiliza el vocabulario de su profesión para referirse

a ellas: lienzo en blanco, dibujo, «no colores» (32). Y conforme avanza al pintar las vetas es que las denomina, como ya cité: “paisajes”.

Recordemos que la validación de este objeto inicia y se ancla de manera importante en el paso de la protagonista por una escuela de arte, pues eso que hace a puerta cerrada es ya una creación artística. Recordemos que para García Canclini el arte no se define por sus características intrínsecas, sino por las condiciones que lo propician. Para él, la pregunta pertinente no es ¿qué es arte?” En cambio, nos debemos preguntar ¿cuándo hay arte?²⁸¹ Por eso es posible considerar como arte esta obra. Incluso a puerta cerrada. Y aunque ninguna institución las haga circular como arte.

En el primer capítulo de este trabajo hago referencia al estudio del artista como parte del proceso creativo del arte contemporáneo. Me refiero en particular a Bruce Nauman como un buen ejemplo del artista profesionalizado en una escuela de arte y que se enfrenta al trabajo a puerta cerrada. Él es una de las personas que da valor a esta práctica, por ello hay una doble interpretación en la novela de Gerber: parece que Verónica personaje no está haciendo arte porque lo hace para ella misma, pero la socialización de la pieza sucede en al describirla en la novela: se exhibe en las páginas del libro. Aunque con el hecho de ser un ejercicio con elementos artísticos, realizado por una egresada de una escuela de arte, es suficiente para considerar que existen las condiciones para llamarle arte; Michel Claura afirmó en 1966: “L’art existe où existe l’artiste. Un artiste fait l’art ou un outre le dit, et cela suffit pour constituer l’art”.²⁸²

Ahora bien, en términos de las propuestas teóricas de la intermedialidad, según la terminología de Clüver, la presencia de este objeto es una transposición pues es una descripción textual de un objeto artístico. Aunque la descripción no se refiere a todas sus cualidades estéticas,

²⁸¹ Néstor García Canclini, *La sociedad sin...*, p. 41.

²⁸² Michel Claura, “Postface”, ed. Seth Siegelaub, *18 Paris IV. 70*, Nueva York, International General, 1970, p. 49 (El arte existe en donde existe el artista. Un artista hace arte u otro lo dice, eso es suficiente para constituer el arte).

es bastante detallada pues sabemos cuáles son las medidas de cada una de las tres tablas “122 x 244” (32), alrededor de cuántas vetas observa “cuento ciento trece vetas en la primera tabla de triplay” (72) y los (no)colores que ha usado: blanco, negro y sus mezclas (32). Incluso ofrece títulos posibles: “*El dibujo del tiempo en la madera, Vetas y tiempo: una teoría del caos*”²⁸³ (46). Más allá de esta información, el uso de la jerga profesional y las reflexiones, tanto estéticas como sobre el tiempo, que se derivan de la creación y contemplación del objeto, son los elementos que, sumados a las condiciones de producción que ya he referido, nos llevan a pensar al objeto²⁸⁴ como parte del proceso creativo de Verónica. Se puede concluir esto pues la descripción de la obra no está centrada en su materialidad sino en sus condiciones de producción.

En sentido estricto, las características del contexto no son parte de la obra visual; así que esta parte de la obra se presenta como una referencia intermedial,²⁸⁵ en términos de Wolf. Éstas suelen presentarse como “intermedialidad intracomposicional «encubierta»”,²⁸⁶ es decir, domina el texto y el otro medio obedece a las reglas del juego del medio dominante. Sin embargo, el texto puede imitar algunas de las formas del nuevo medio involucrado o tematizarlo. Esto se ve claramente en la novela de Enrigue. En este caso, se tematiza por medio de la jerga profesional, y a través de estas reflexiones estéticas de Verónica sobre sus propios actos en soledad (concluir que son paisajes y reflexionar profundamente sobre el tiempo a través de ellos). Aunque la estimo como una lectura un tanto arriesgada, creo que en la falta de trabajo y las preguntas constantes por su práctica profesional también hallamos un retrato del artista contemporáneo, una tematización²⁸⁷ de

²⁸³ Verónica no dice que sean para las tablas, son títulos imaginarios de libros que usó para obtener información en el buscador de la Biblioteca Central. Sin embargo, la relación con sus tablas, lo que ella va diciendo de las mismas y lo que se deduce de los títulos, me lleva a plantear esta relación.

²⁸⁴ Verónica Gerber realizó en 2005 una pintura como la que describe en su novela, la tituló “Escritura de tiempo”. Esta pieza se puede ver en <<https://www.veronicagerberbicecci.net/escritura-de-tiempo-times-writing>>.

²⁸⁵ Wolf, p. 5-6.

²⁸⁶ *Ibid.*, p.5.

²⁸⁷ Otro ejemplo de tematización del campo del arte, que incluye curadores, exposiciones, artistas y obras es el libro *Nervio óptico* de María Gainza (Barcelona, Anagrama, 2017).

este nuevo antihéroe contemporáneo, que también encontramos en el personaje Sebastián Vaca de *La muerte de un instalador*.

Ahora bien, el ejemplo más explícito de un medio no textual en el libro de Gerber son las imágenes en sus páginas. Según la terminología de Clüver, esta relación podría estar entre la yuxtaposición y la combinación. Dudo de la yuxtaposición pues, aunque es un objeto más parecido a un libro ilustrado²⁸⁸ en donde cada medio tiene independencia, algunas partes me hacen pensar que las imágenes se realizaron a la par del texto, en un proceso conjunto. Además, aunque el texto puede leerse sin las imágenes, en algunos fragmentos vemos una relación más estrecha y no sería tan sencillo separarlos. Por ello me animo a decir que sí hay combinación. Para responder eso, primero catalogué las imágenes según un tipo que asigné según sus características.

Antes de exponer mis categorías, quiero comentar el análisis que Gianna Schmitter hace de esta novela. En él se centra en el carácter intermedial, analizando a detalle las imágenes –hasta ahora, me parece que es el trabajo más completo sobre la función de la imagen en la novela de Gerber. De inicio, Schmitter recurre a la figura del collage²⁸⁹ para referirse a la entrega de información por medio de fragmentos y no por capítulos. Al respecto hace un interesante esquema en donde reordena el argumento lineal a partir de los fragmentos. Respecto a las imágenes, Schmitter hace una primera división entre dibujos geométricos y no geométricos.²⁹⁰

Independientemente de esta clasificación, para Schmitter estos pueden cumplir con una de las siguientes 4 estrategias de combinación mediática: “(1) una estrategia de desdoblamiento entre

²⁸⁸ En este sentido, coincido con la observación de Gianna Schmitter: “Las imágenes no ilustran solamente, sino que participan en el desarrollo de la trama, de la narración y del significado” en “Contar con todo: análisis de las estrategias intermediales en la novela *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecci”, *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language & Literature*, vol. 14, núm. 1, Feb-mar 2021, <<https://doi.org/10.55>>, p. 23.

²⁸⁹ Gianna Schmitter, “Contar con todo: análisis de las estrategias intermediales en la novela *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecci”, *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language & Literature*, vol. 14, núm. 1, Feb-mar 2021, <<https://doi.org/10.55>>, p. 7.

²⁹⁰ *Ibid.*, p.16

lo afirmado en el texto y lo mostrado en la imagen; (2) el texto que explica la imagen; (3) el dibujo que completa el significado del texto; (4) una sucesión entre texto e imagen”.²⁹¹ Me parece que estas estrategias dialogan con las categorías intermediales ya expuestas (como el cuadro de Clüver) pero al referirse a un caso específico logra particularizar sus funciones. Como he señalado anteriormente, la intermedialidad es una guía de lectura, no son categorías fijas. Así Schmitter, sin constreñirse a definiciones, en su propuesta de estrategias sin duda observa las sutilezas de la relación entre medios.

Sin embargo, y como también lo hizo notar Nicolas Nicata en una ponencia²⁹² sobre esta novela, el análisis de Schmitter (seguramente por la restricción que implica la extensión de un artículo) no analiza imágenes que, por ejemplo, perteneciendo al tipo “dibujos no geométricos” tendrían diferencia entre ellos. Ante los cuales surgen preguntas pertinentes como: ¿son dibujos o garabatos? ¿es esa distinción importante? Así, en esta sección hago una propuesta al respecto, pues como bien dice Schmitter “se requiere también el lenguaje específico de la otra disciplina”.²⁹³ Las líneas, como las palabras, tienen cualidades y entablan relaciones con el plano que las soporta. En esta novela, Gerber también empuja a las líneas para ser parte de otro medio y otros significados.

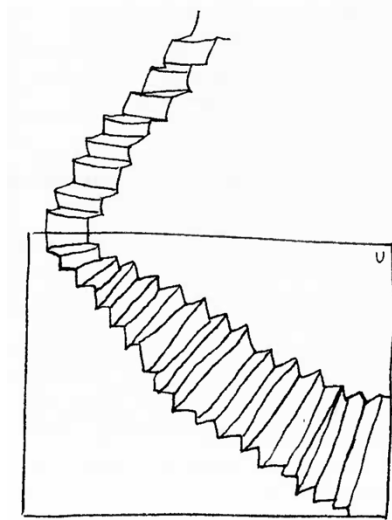
A continuación, mi análisis de las imágenes en la novela:

- Conjunto con dibujo. En este tipo de imagen, el conjunto se asocia a otro objeto o espacio que sí tiene referente real. En este caso, la escalera de la casa de la abuela (4).

²⁹¹ *Id.*

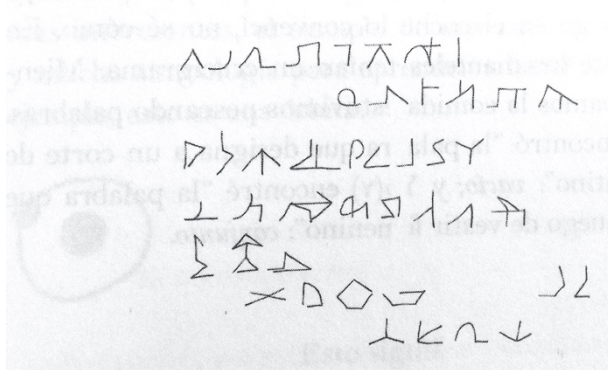
²⁹² Nicolas Nicata, “Orden y desorden: una lectura de *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber”, en el Congreso Internacional Pensar lo real: autoficción y discurso crítico, Mesa de ponencias II, 22/06/2021, 18:30 h, Universidad de Alcalá. [en línea]

²⁹³ Schmitter, *op. cit.*, p. 25.



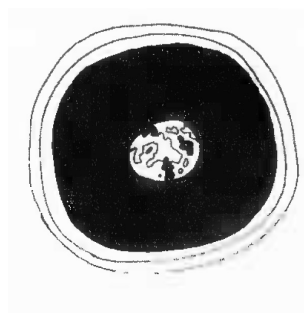
● Dibujo en “hoja de observación”. Estos dibujos corresponden a la parte visual de las observaciones de Verónica por el telescopio. Aunque no tienen por referente al cielo, parecen

OBSERVACIÓN:



bastante abstractas y necesitamos el resto de la hoja para leerlas. Por ejemplo, ésta representa un par de personas haciendo yoga (135); sin embargo, podemos encontrar parecido a algún sistema de escritura, así lo describe Verónica en su hoja de observación: “Sus cuerpos alternan

grafías, pero el mensaje es indescifrable” (135). Así, a partir de la observación de un evento en la realidad que no es figurado miméticamente, nos presenta una doble representación: la de los cuerpos y la de un mensaje oculto. Además de estas hojas, algunos otros dibujos pertenecen al campo de las cosas que mira por el telescopio, como cuando ve un muro y en la página está el dibujo de lo que observa (70-71): la pintura descarapelándose.

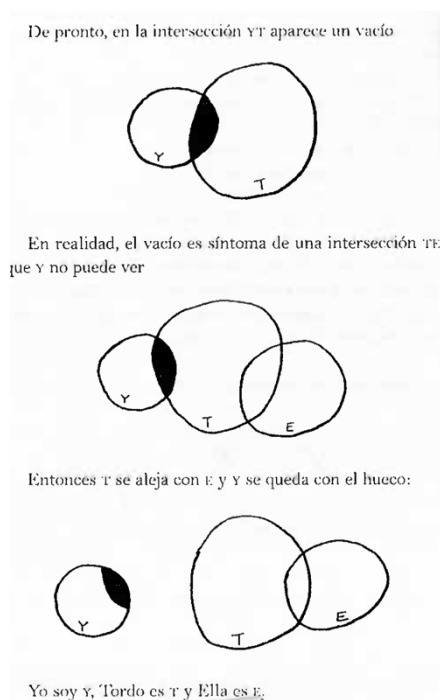


• Conjuntos en serie. En este tipo de dibujos, encuentro también una imitación formal intermedial. En ésta el dibujo imita a los diagramas de Venn. Pues, aunque parece seguir algunas reglas, en realidad propone un nuevo “teorema” de relación en el que cabe la sucesión. En la teoría de conjuntos no se observan progresiones en el estado de los conjuntos. Se establecen relaciones entre ellos, pero no suelen diagramarse cambios progresivamente.

Además, están realizados con un tipo de trazo mucho más libre, por lo que podemos establecer al dibujo como medio dominante (28).

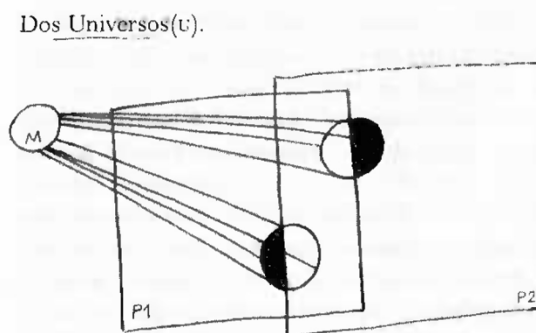
Para Gianna Schmitter esta manera de secuenciar los conjuntos es una estrategia intermedial, la llama “sucesión entre texto e imagen”.²⁹⁴ Decido incluirla como una categoría de imagen pues observo en la modificación

a los conjuntos de Venn una investigación visual que utiliza la narración para desarrollar su desplazamiento por la imagen. Es decir, coincido con Schmitter en que la progresión entre texto e imagen propone una relación particular e intermedial. Pero me parece importante señalar que también tiene consecuencias en el componente visual de esta obra.

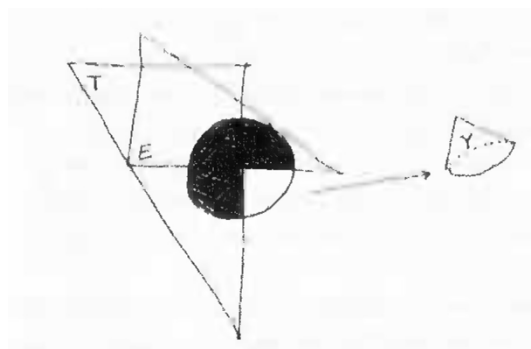


²⁹⁴ Schmitter, *op. cit.*, p. 16.

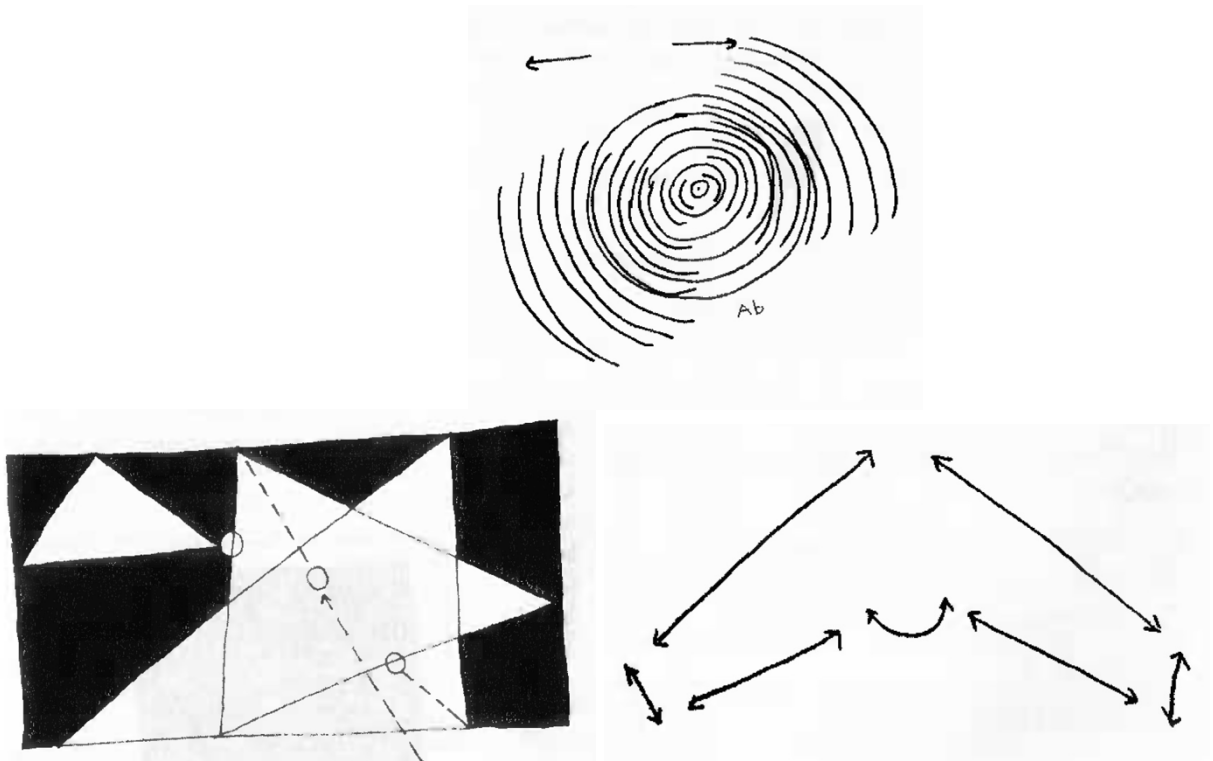
- Conjunto con proyección o geometría. Es otro tipo de emulación intermedial. Y aquí el préstamo es doble, pues también hace referencia a la geometría o al dibujo geométrico, pues se proyecta una figura en otra. Tampoco existe este tipo de relación en la teoría de conjuntos (37).



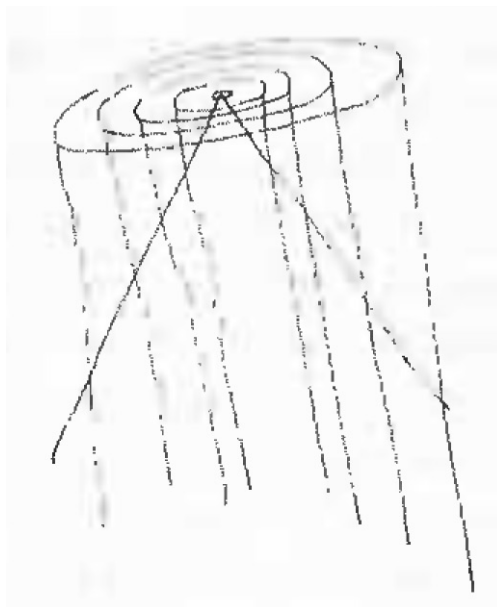
Este tipo de imitación también la encontramos en dibujos que incluyen elementos que representan un volumen (como este cono), o conjuntos que no son circulares (52). Hay otros ejemplos como estos en donde los conjuntos se comportan fuera de las reglas del campo matemático del cual surgieron.



- Diagramas de tiempo y movimiento. Algunos dibujos refieren tiempo y movimiento por medio de flechas, (52, 65, 14). No son conjuntos, ni estrictamente geométricos. Podrían pensarse como vectores o algún otro tipo de diagrama científico. Pero no es explícito el préstamo. La conclusión es por asociación, pensando en que los conjuntos están relacionados con el campo matemático.



• Dibujo. A este tipo de imagen la llamo sólo dibujo pues no entabla relación alguna con otra disciplina, sus propiedades gráficas le distinguen del garabato (más adelante se verá) y el contexto valida su estatus de dibujo. Generalmente funcionan en diálogo con el texto. Por ejemplo, este dibujo (40) ilustra el corte que se hará a un árbol en un gran sacapuntas giratorio.



• Dibujo homenaje. Este tipo de imágenes se describe así por la misma autora. Al final del libro, como ya he citado, se encuentra la lista de artistas a los que Gerber ha homenajeado en las páginas de su libro. Estos aparecen principalmente en la exposición que visita con Alonso. Como señalan varias historiadoras y críticas del arte, la práctica que consiste en tomar la obra de otro artista y reinterpretarla es además de antigua, común en las artes visuales. Por mencionar un par de ejemplos sobre la teoría en torno a la reinterpretación, encuentro pertinente mencionar a Lucilla Meloni²⁹⁵ con sus ideas sobre la cita en el arte contemporáneo, y a Anna María Guasch²⁹⁶ al referirse a la apropiación de imágenes a finales del siglo xx como parte primordial del proceso artístico del siglo y de la cultura visual de Occidente. Ambas refieren que no hay una única manera de realizar esta cita o apropiación, pero lo común es una explícita alusión o mención a una obra o autor. Reforzando una evidente intención de diálogo. En el caso de los homenajes de Gerber, desde su libro *Mudanza* existe una voluntad de reflexión y diálogo con artistas que, como ella, han tenido relación con la literatura o el texto (Homenaje a Cy Twombly, 48).



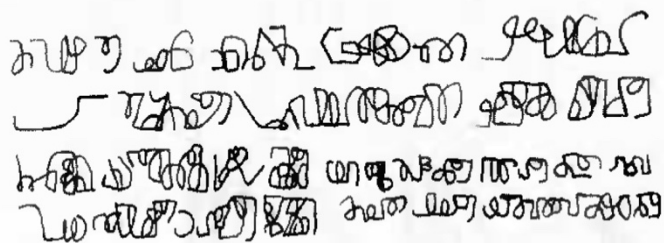
Ahora bien, esta selección de artistas homenajeados permite leer otra dimensión de la opacidad de la lengua y la ausencia. Por ejemplo, el trabajo de la artista argentina Mirtha

²⁹⁵ Lucilla Meloni, *Arte guarda arte. Pratiche della citazione nell'arte contemporanea*, Milán, Postmedia books, 2013.

²⁹⁶ Anna María Guasch, *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza forma, 2000; "Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión", *Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, núm. 1, noviembre 2003, pp. 8-16. W

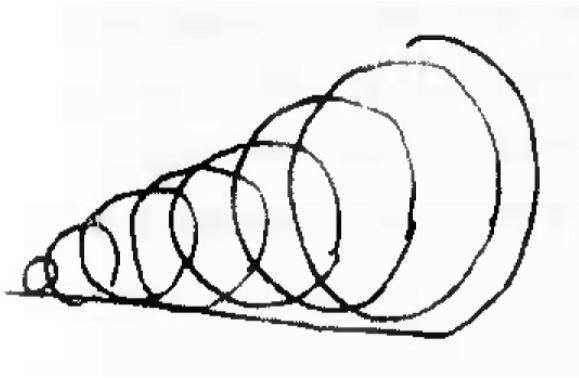
Dermisache se caracteriza por su condición de “escritura ilegible”.²⁹⁷ Los libros de esta artista reúnen una serie de grafismos con gran interés en la estructura de la comunicación escrita, su trabajo revisa la estructura de la carta, el diario personal y hasta las columnas del periódico —tal vez en un camino paralelo al de Ulises Carrión, pues el interés del mexicano inicia en el texto/libro literario, mientras que Dermisache venía de una escuela de Bellas Artes, para luego trabajar con otras estructuras como el chisme en tanto sistema de comunicación, o su propuesta de arte correo. El juego entre el vacío y la opacidad se encuentra en estos grafismos. Se puede ver el gesto y proceso de la escritura, aunque no podemos acceder al significado. Además, el paso por el garabato es primordial: “empecé a trazar garabatos sobre un papel madera, como rulos de lana enmarañada, pero con títulos y párrafos separados. Luego en serio letras. Entonces decidí que era necesario hacer encuadernar este libro”.²⁹⁸ (Abajo: homenaje a Dermisache con texto de Gerber, 117)

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



²⁹⁷ Roland Barthes define así al trabajo de la artista. Fernando Bruno reproduce la carta de Barthes en donde afirma esto a Dermisache. Bruno además pone en contexto la obra de la artista y analiza sus nexos pictóricos y escriturales (“Sobre el lenguaje y sus límites. Las escrituras ilegibles de Mirtha Dermisache”, *Post*, Nueva York, Moma, 14/11/2018, <<https://post.moma.org/sobre-el-lenguaje-y-sus-limites-las-escrituras-ilegibles-de-mirtha-dermisache/>>).

²⁹⁸ Entrevista a Dermisache por Edgardo Cozarinsky citada en el sitio web del Legado Mirtha Dermisache: “Episodio 2. 1967-1974. Del garabato al grado cero de la escritura y de Lanús al mundo”, *Legado Mirtha Dermisache*, <<http://mirthadermisache.com/artista.php?lan=1#298>>)



- Garabato. Propongo ésta última categoría de imagen distinta a “dibujo” debido a la intención con la que se realizan. Me explico: el dibujo será realizado con una voluntad histórica (no digo aquí creativa o expresiva porque hay dibujos que ya están lejos

de la idea de la “expresión” en el arte) de ser visto y leído como dibujo, en su contexto conserva legibilidad. Mientras que el garabato está anclado a un proceso. Puede ser resultado de una acción que acompañe a otra actividad principal, o puede estar involucrado el fluir del inconsciente.²⁹⁹ Dibujo y garabato guardan un poco de distancia, aunque ambos tengan los mismos elementos formales (líneas, puntos, planos, grosor de líneas, tonos, ritmo, etcétera³⁰⁰) y ambos puedan ser arte o parte de una obra o proceso artístico. La diferencia pertinente, para esta novela, está en su legibilidad, pues como hemos visto el garabato es algo “mal trazado e ilegible” (73), es una línea sin significado nítido, o con un secreto, es el susurro de la línea que no llega a ser dibujo porque también podría ser texto.

Ahora bien, la presencia de estas imágenes es primordial en la novela. En un sentido general, Angélica Tornero afirma que la intermedialidad en textos narrativos “cuestiona conceptos de la teoría literaria, como el de ficción, [...] potencia las sensibilidades al utilizar distintos medios, la respuesta de los lectores, las intermediaciones, como las he denominado aquí, pueden

²⁹⁹ Como en el caso de las vanguardias bajo la influencia del psicoanálisis. Incluso pensando en el informalismo, o los expresionismos.

³⁰⁰ Vasili Kandinsky afirma en *Punto y línea sobre el plano* que una línea “libre” tiene todos los elementos formales que componen a una geométrica, su opuesto, y se pueden analizar de la misma manera. Claro que en el texto de Kandinsky ambas líneas son intencionalmente o pertenecen al campo del arte. (Wassily Kandinsky, “La línea”, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, trad. Roberto Echavarren, Buenos Aires, Paidós, 2003, pp. 49-102).

eventualmente contribuir a la conformación de la conciencia crítica”.³⁰¹ En *Conjunto vacío* se cuestionan conceptos de la teoría literaria, pero también del campo de las artes, desde retratar a una estudiante de arte atípica, hasta manifestar que incluso a principios del siglo XXI sigue pareciendo osado trabajar con materiales y herramientas de otras disciplinas; aún cuando históricamente el arte ya había experimentado y traspasado esos procesos creativos.

Desde el punto de vista de las sensibilidades, la función de los elementos gráficos es variada, pero destacaría dos asuntos que se desprenden de las observaciones. El primero, las imágenes sintetizan las relaciones entre los personajes y representan la identidad de la protagonista a partir del préstamo matemático que entablan. Esto no sólo dialoga con la narración, sino que pone de manifiesto la posibilidad de, como lo dice la protagonista, contar con otros recursos lo que las palabras no podrían; o matizar lo que sí dicen. El segundo asunto importante, que se desprende además del primero, es el constante diálogo que Gerber entabla con otras autoras y autores que trabajan con temas que a ella le interesan, principalmente con la relación entre artes y el lenguaje. Destaco que este diálogo generalmente sucede en forma de cita o alusión, de apropiación de la obra textual o visual que a ella le interesa. Además de potenciar las sensibilidades, estas citas, como todo ejercicio intertextual, ofrece una selección de libros y obras de arte que tal vez no conocíamos.

Antes de finalizar esta sección, me parece importante dejar algunas reflexiones sobre el tratamiento a las imágenes propuesto para la adaptación a teatro³⁰² de *Conjunto vacío*. Para la puesta en escena se utilizaron unos paneles acrílicos en donde las actrices dibujan y borran las imágenes del libro según aparecen. Relacionándolos con los diálogos, la escenografía y con ellas

³⁰¹ Angélica Tornero, *op. cit.*, p. 182.

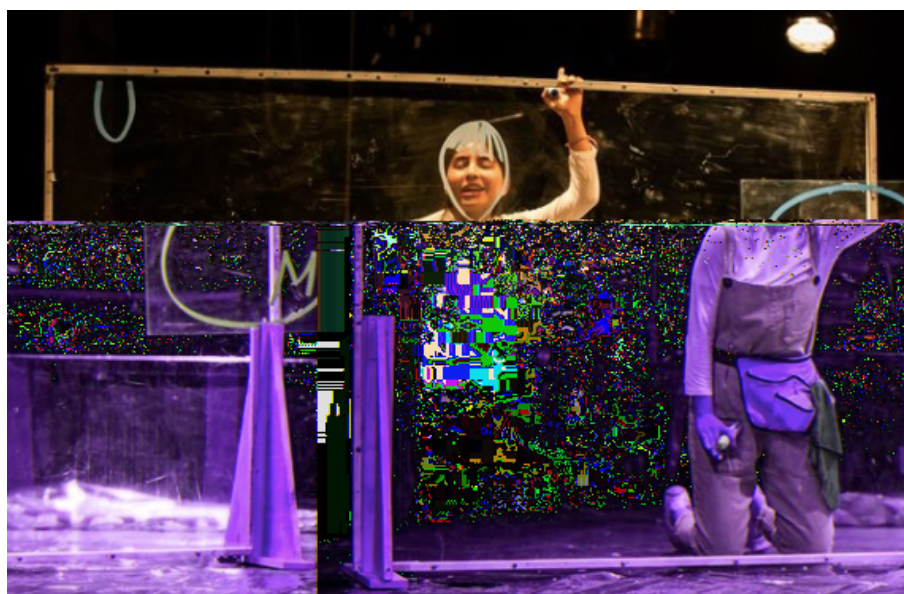
³⁰² Una adaptación de Miguel Alejandro León y la compañía Caracoles Teatro bajo la dirección de Cristian Magaloni y con las actuaciones de Tania Noriega y Belén Chávez. Se montó primero en el teatro La Capilla durante junio de 2020, luego de noviembre de diciembre del mismo año. La siguiente temporada se presentó durante agosto de 2021 en el Foro Shakespeare.

mismas. Son dos paneles grandes fijos y algunos más pequeños que las actrices manipulan de diversas maneras; principalmente: los colocan en sus rostros, frente a sus micrófonos, sobre los paneles grandes, los usan para crear sombras de los dibujos.

Me parece que esta decisión muestra la idea que expuse al inicio: los dibujos se realizan mientras se narra. Si en algún momento ilustran, no es su única función. Me parece que el origen de los dibujos no tiene esa intención. Existe una relación de proceso conjunto. Las imágenes suceden a la par que la narración. Como lo mencioné antes: la vida, que es arte, es un dibujo en proceso. Y esta adaptación precisamente lo pone de manifiesto. Ejemplifica claramente la simultaneidad de la creación.

Por otro lado, el vestuario y la escenografía remiten a la labor en un taller, las actrices utilizan overoles, llevan unas cangureras que emulan un cinturón de herramientas. La escenografía consta de una mesa hecha con un par de bancos de madera que se suelen ver en los talleres de artistas o de carpinteros. Los bastidores que sostienen a los paneles de acrílico también son en madera en tono natural, sencillos. Inclusive la decisión de dejar los bastidores, bancos y mesa en madera con tono natural remite a la idea de taller. Tanto como dejar la iluminación expuesta. Como mencioné, la actividad artística y reflexiva de Verónica sucede principalmente en el departamento de su madre, a puerta cerrada, lo que lo convierte en un taller. A continuación, algunas imágenes de la obra:³⁰³

³⁰³ Vi la obra en su versión en línea el día 15 de noviembre de 2020. Sin embargo, no obtuve imágenes. Estas imágenes son de la cuenta pública de Instagram de la compañía Caracoles Teatro: <https://www.instagram.com/p/CR44vxZqM9J/>, https://www.instagram.com/p/CRhW_3khENT/, https://www.instagram.com/p/CScv_TJLp72/

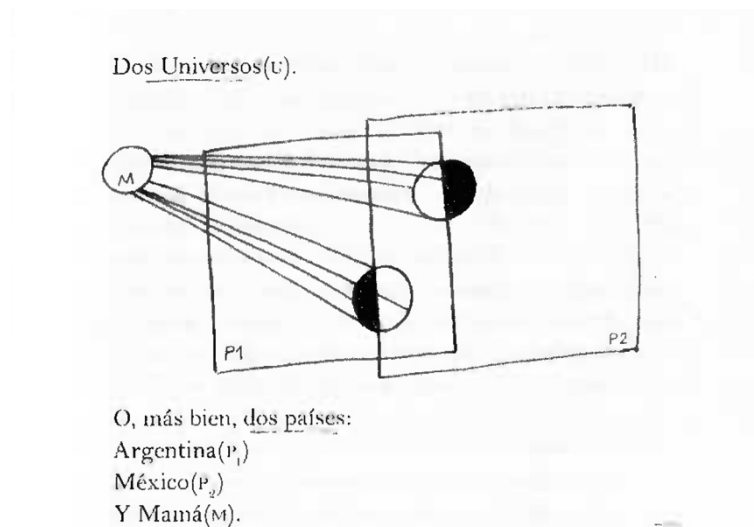


3.3.3. *Conjuntos y espacios vacíos*

Recordemos que la narradora plantea una idea inicial a partir del uso de los diagramas de Venn: “Los conjuntos se interceptan más o menos igual y lo único que cambia es el punto de vista desde el que te toca ver” (9) y la elaborará a lo largo de la novela. Este libro plantea una investigación sobre límites: de las relaciones, del tiempo, de las disciplinas y de las formas. Estos conjuntos también son abstracciones espacios que son descritos en la novela, y algunos cuya descripción no es posible en el texto. Y funcionan para la narradora, como ya he indicado anteriormente, en términos de la estructura de las relaciones personales: “Visto así, ‘desde arriba’, el mundo revela

relaciones y funciones que no son del todo evidentes” (92). Pero no sólo plantea relaciones entre personajes. Asimismo, algunos conjuntos representan espacios. Observo tres conjuntos/espacios que no cumplen una función tradicional.³⁰⁴ Sin embargo, atañen de manera indispensables a la construcción del personaje: el universo visible (U), el universo paralelo (U”) y el conjunto vacío ($\emptyset$). Los tres son suficientemente inmensos como para encontrarse relativamente vacíos.

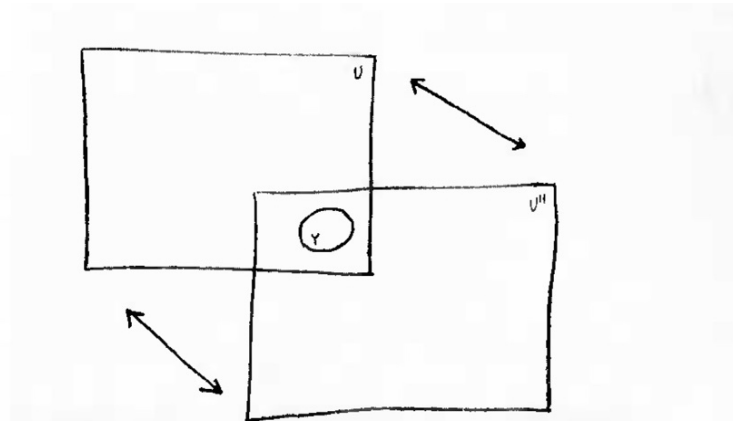
La primera referencia de estos universos se encuentra en dos países. Representan la posibilidad de que la madre ausente de Verónica se encuentre en un punto entre ellos. O más bien que esté proyectada un poco en ambos pero sin pertenecer a ellos; no está en la unión de los conjuntos, ni pertenece a ellos y sin embargo está presente (37):



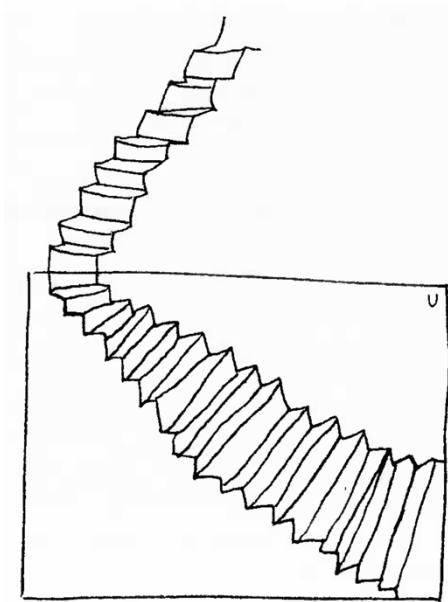
Luego, la abstracción de estos conjuntos va tomando lugar, pues encontramos una representación de Verónica (Y) en ellos. Aunque para entonces, estos ya no tienen como referente precisamente a los países, sino a la organización del tiempo y actividades de la protagonista: el universo (U) abarca su vida en la casa materna, o el búnker; el universo paralelo (U”) comprende

³⁰⁴ Si pensamos en lo que tradicionalmente se estudia del espacio literario, podría decir que los espacios en los que principalmente ocurre la narración son: México (la ciudad de México), Argentina (la Patagonia e Iponá), la casa materna, la casa de la abuela y la casa de Marisa Chubut. En segundo lugar, estarían el departamento del Tordo, Nueva York, algún museo y el aeropuerto. Es decir, habría una idea de espacio escenario en donde sucede la acción.

el trabajo en el archivo de Chubut. Encuentro interesante que Verónica (Y) define estos conjuntos a partir de elementos ausentes: “Repartí el tiempo entre ese Universo paralelo (U’’) en el que convivía con la ausencia de Marisa (M_X) y mi Universo (U) original, en el que convivía con la ausencia de Mamá (M)” (96) y luego lo representa así (97):



Si bien existe abstracción, la representación de los espacios parece más concreta que la del tiempo. Mientras que éste se media por un conjunto de líneas y direcciones, por unos conos de luz que atraviesan las ondas que deja una piedra que brinca en la superficie de un estanque (94); los espacios —que en su definición también son bastante abstractos (el “universo”, el “vacío”)— en su mediación visual están bien definidos: suelen hallarse en pares, de formas rectangulares, se complementan o corresponden. Y destaca su simetría estructurada por un eje (que incluso alude al *boomerang*); esta asociación formal puede verse en esta escalera (14) que sale del universo:



Esta escalera se relaciona con otra descrita en el texto:

La escalera que el abuelo construyó en la sala no lleva a ningún lugar. Ni siquiera se puede subir, la Abuela (A_B) puso un mueble grande para aprovechar el espacio. Me estremece pasar por ahí. Arriba tendría que haber un segundo piso. Mi Hermano (H) y Yo (Y) tendríamos que vivir, no a la vuelta, sino en el piso de arriba. Pero Mamá (M) se fue [...]. Nunca vivimos en esta casa que nunca se terminó de construir y a la que nunca le hicieron un segundo piso. Nunca, nunca, nunca. Tres veces nunca. La escalera del fin del mundo, pensé, esta sí. (198)

En general, las escaleras suelen ser espacios verticales que comunican un espacio superior y uno inferior. En esta novela encontramos una escalera con forma triangular, como el *boomerang*. Y una que no comunica con nada. No cumple con su función principal porque llega a un límite, tal vez el único final de esta novela. Y me parece que estas escaleras que tuercen o interrumpen la verticalidad no lo hacen casualmente, ya que, como indica Henri Lefebvre “Lo vertical y la altura espacialmente mostraron siempre la presencia de un poder capaz de ejercer violencia”.³⁰⁵ Entonces, esta imagen de una escalera³⁰⁶ en territorio argentino muestra cómo en la casa de los abuelos

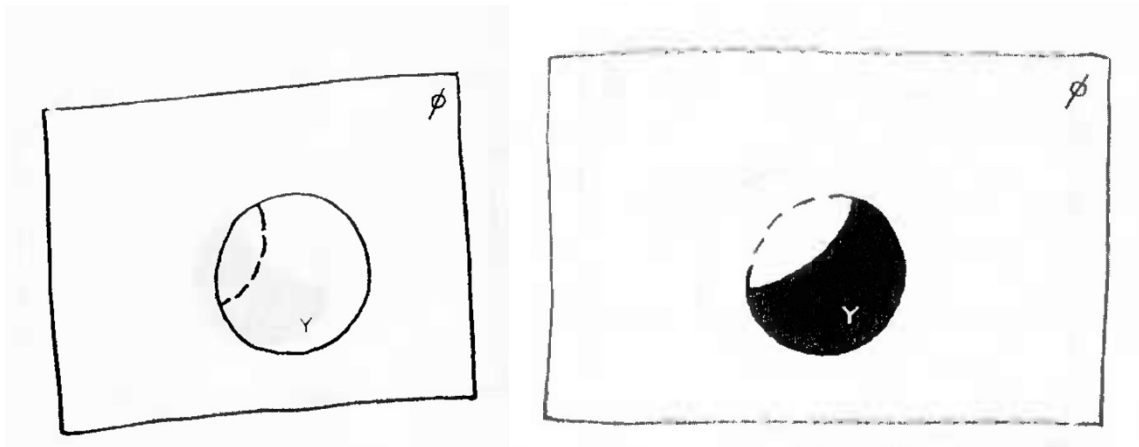
³⁰⁵ “Le vertical et la hauteur manifestèrent toujours spatialement la présence d’un pouvoir capable de violence”, en Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 117.

³⁰⁶ Existe en la literatura varias escaleras relacionadas con la crítica al ejercicio de poder, ya sea el del estado o el de la clase social. Por ejemplo, la obra de teatro *Historia de una escalera* (1947) de Antonio Buero Vallejo y la

maternos quedó un segundo piso inconcluso por causas violentas, de tal forma que la memoria de Verónica niega ese ejercicio del poder torciendo su representación.

Pero estas escaleras trucas también despliegan el universo (U) y comunican un par de planos que lo proyectan. Solemos pensar el universo como una cosa con una dimensión inmensa, casi infinita y acá es un conjunto bien delimitado. Pues la construcción de estas ideas de la inmensidad es al mismo tiempo una observación de las formas que la circunscriben, de esos límites materiales.

Ahora bien, quiero detenerme en el conjunto que representa el espacio o intervalo más abstracto de la novela. El conjunto vacío es también bastante concreto pues, como mencioné, fundamenta a la vez el lugar de la auto representación más notable de Verónica (Y). La realiza a partir de las ausencias, del hueco en el conjunto vacío. Pero ahondaré un poco más en su materialidad: estas dos imágenes están en el frente y vuelta de una hoja (207, 208) aquí no son necesarias las líneas de proyección. La puesta en página asume la función de intersectar y reflejar los conjuntos:

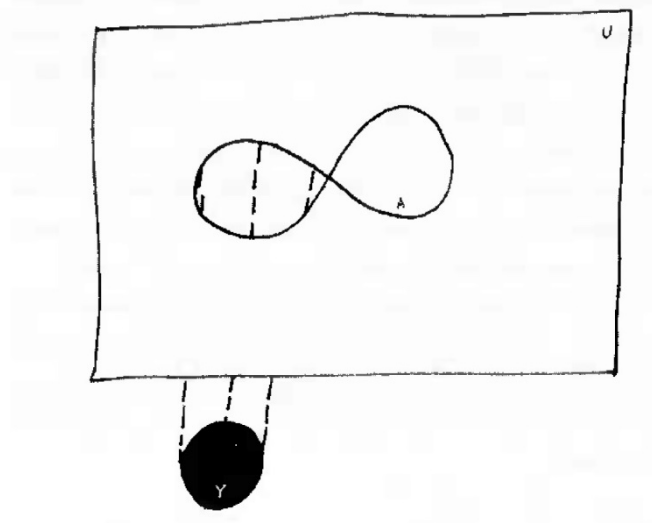


representación de la clase social en los diversos pisos y las dos escaleras que se encuentran en *La Vie mode d'emploi* (1978) de Georges Perec.

Este conjunto al que pertenece el subconjunto (Y) es el espacio de la ausencia y la soledad. Cuando Verónica narra la última vez que vio a su madre dice: “No hay causa reconocible, solo efectos. Corrijo: solo una frontera en el espacio-tiempo, flujos turbulentos, entrecortados. Entre cortados. Solo una serie de pistas dispersas, sin sentido. Un conjunto que se va vaciando poco a poco. Fragmentos desordenados. Corrijo: añicos”. (15). En el conjunto de las ausencias se define el hueco que le van dejando las mismas.

Tal vez por ello desarrolla la habilidad de pasar de un espacio a otro: “Pero la salida de emergencia está siempre a la mano así que también me resulta relativamente fácil saltar al vacío cuando algo no me convence.” (9), o de proyectarse entre ellos (192):

Imagino un plan para escapar ilesa de esta historia:



Así, estos espacios representados en imagen por planos rectangulares son bastante flexibles y en su extensión conceptual por medio de las ausencias van adquiriendo la abstracción del vacío, pero conservando siempre la plasticidad, concreción y grosor de los dos espejos encontrados.

Finalmente, la idea de la ausencia mediada por la inserción de herramientas no textuales, específicamente en el caso del espacio, muestra un empleo bastante concreto de un asunto

abstracto. Y, lejos de presentar espacios descritos tradicionalmente, brinda un proceso profundo y sensible de la comprensión del espacio como un agente de crítica, así como de construcción y reivindicación de la identidad. Destaca además el manejo sintético, la sensibilidad material y plástica del espacio a partir de la mediación texto-visual.

Para cerrar este capítulo, sólo resta recordar que la lectura de *Conjunto vacío* como un producto de su tiempo y su contexto de producción permite notar, primero, y como ya lo menciona Gianna Schmitter, la necesidad de “adoptar otros marcos teóricos más flexibles. Leer ya no se reduce al desciframiento de códigos verbales; para saber leer literatura ultracontemporánea es necesario saber leer el intersticio entre texto verbal e imágenes, u otros medios y materialidades”.³⁰⁷ En segundo lugar, como lo indica la cita con la que titulo la sección 3.1, esta historia es una crítica a la modernidad, centrada en el amor en un sentido amplio. Es decir, no sólo se refiere al amor en las relaciones de pareja, sino aquella sensibilidad que nos hace afines a ciertas expresiones artísticas y cómo aventurarse en ese camino pone a las y los creadores en una situación social particular, que nos habla del contexto social, económico y artístico; y a su vez, como ya lo dice García Canclini, formula la posibilidad de que se genere el arte o que un conjunto de materiales se pueda nombrar arte o literatura. En el siguiente capítulo retomaré estas observaciones al encontrar coincidencias entre ésta y la novela de Enrigue.

³⁰⁷ Schmitter, *op cit.*, p. 24.

4. CONCLUSIONES

« Les objets sont une langue. Le romancier est un parleur d'objets »
Claude Duchet

A la luz de los análisis de *La muerte de un instalador* y *Conjunto vacío*, noto dos ejes de reflexión que ayudan a dar sentido al momento de leer. Y que también ubican estas obras en el panorama de la narrativa de su tiempo. El primero se refiere a la tensión³⁰⁸ del arte contemporáneo, no solamente en las descripciones de las obras no textuales, sino en cómo ésta afecta la trama. Entendiendo dicha tensión como un elemento incómodo que en fechas recientes hace evidentes algunos problemas del medio: la puesta en entredicho sobre qué tan artístico o coherente con la historia y tradición del arte es el contemporáneo, así como el cuestionamiento de la experiencia estética de los espectadores (arguyendo sobre su capacidad para elaborar una postura estética y crítica). Inclusive se ha puesto en duda la vigencia del arte y su función en la sociedad que lo enmarca. También por ello, esta tensión ayuda a visibilizar en estas obras narrativas problemas sociales e individuales por los que atraviesan los personajes. Es decir, la crisis y crítica de sujetos políticos y limitados. Como consecuencia, el receptor, al reconsiderar sus relaciones con las obras, también replantea sus narrativas colectivas e individuales, así como sus roles de participación social, e inclusive su representatividad civil.

El segundo eje que destaca es la de las reacciones, transformaciones y reflexiones de los personajes frente a las ausencias: desde la ausencia física de alguna persona (como la madre de Verónica que tiene la carga de la dictadura argentina), hasta la ausencia de reconocimiento e integración como parte del engranaje social. Inclusive puede ser reflejo de la aparente ausencia de

³⁰⁸ Aquí retomo este término de García Canclini, quien afirma: “El arte existe porque vivimos en la tensión entre lo que deseamos y lo que nos falta, entre lo que quisiéramos nombrar y es contradicho o diferido por la sociedad” (*La sociedad sin relato*, Buenos Aires – Madrid, Katz, 2010, p. 182).

sentido o función de la obra de arte o el quehacer artístico, pues los personajes parecen actuar en un escenario limítrofe o poco visible. Por ejemplo: Verónica pinta algo para sí misma, en casa; mientras que Sebastián debe ocultar su relación con Brumell y durante el mecenazgo jamás exhibe sus obras, ni siquiera realiza alguna. Las condiciones personales se van ligando a la dificultad y desaparición o poca visibilidad de la producción, validación y significación de la producción artística.

Pensando principalmente en estos ejes conductores, en este capítulo presento algunas coincidencias entre las obras analizadas, con el fin de generar una discusión final en torno a la manera en la que la aparición del arte contemporáneo adquiere materialidad en el texto o propone algún orden en los libros. En este apartado sintetizo la exploración sobre cómo Enríque y Gerber nos sitúan frente a las obras que ellos experimentan y proyectan para sus novelas (ya sean textos, instalaciones, imágenes o performance).

No olvidemos que el arte contemporáneo es además una preocupación autoral y de los personajes que motiva la narración, por lo tanto es indispensable para el significado de todas estas obras, pues vuelve imperante la necesidad por comunicar ciertas preocupaciones estéticas. En el caso de las novelas, los protagonistas proponen un planteamiento crítico sobre el lugar que le han dejado al arte y al artista los cambios del cambio de siglo en México. Y en general existe una revisión crítica del arte contemporáneo y su función en ese contexto. Dicho de otro modo, estos libros nos urgen a cuestionar el lugar y la función³⁰⁹ de las artes y sus creadores durante los años más recientes.

³⁰⁹ Lo cual incluye nuestra percepción y posición frente a las obras de arte contemporáneo y aquellas que cuestionan los límites entre disciplinas. Nos invitan también a romper el mito de la dificultad de comprensión ante las artes más recientes. Sobre esto reflexiono más adelante en este capítulo.

4.1 Textualidades y reorganización: novelas que contienen arte

Para iniciar, en esta sección quisiera explicar el tratamiento de las obras de arte en *Conjunto vacío* y *La muerte de un instalador*, ya que se tiene a la vista el análisis de ambas novelas, en donde se aborda en particular cómo se presenta el arte en el texto. Ahora quiero señalar que ambas estrategias, al rozar o cuestionar los límites de lo literario se convierten en parte fundamental de la relación de estas novelas con su contexto y que por lo tanto son parte de la construcción del significado de estas. Para desarrollar algunas ideas en torno a la importancia de estos elementos artísticos, quiero primero citar al mismo Enrigue:

La descripción de una obra de arte, como la de un sueño, detiene y vuelve decrepito un relato. Una obra de arte sólo sería contable si modificara la raya que va dibujando la Historia, y si una obra de arte, como un sueño, vale la pena ser recordada, es precisamente porque representa un sitio ciego para la Historia. El arte y los sueños no nos acompañan porque tengan la capacidad de mover cosas, sino porque detienen el mundo: funcionan como un paréntesis, un dique, la salud.³¹⁰

Como expuse a lo largo de los capítulos segundo y tercero, en las novelas de Gerber y Enrigue la participación y descripción del arte no es tradicional, como tampoco lo son las obras que en esos textos se presentan, pues no son específicamente visuales ni están mediadas por una técnica o soporte únicos. Esto implica ya relatos “vivos y originales”; a la luz de las palabras del escritor, son diques de sentido. No obstante, el sentido que proporcionan puede desconcertar de inicio, pues los proyectos y obras de arte producidas por los personajes, Verónica y Sebastián, remiten al fracaso (son obras que salen mal, algunas imposibles de realizar, otras tantas que nadie puede presenciar), la precariedad y la violencia; elementos que sin duda confrontan con la situación actual y dejan un halo de desamparo también para quien lee.

En todo caso (y franqueando la primera lectura), más allá de mirar hacia el defecto o la imposibilidad, podemos leerlas a la luz de lo que Hal Foster dice al agrupar algunos creadores en

³¹⁰ Álvaro Enrigue, *Muerte súbita*, [epub] Barcelona, Anagrama, 2013, p. 263.

torno a la práctica del archivo:³¹¹ “estos artistas son, a menudo, atraídos por comienzos frustrados o por proyectos incompletos, tanto en el arte como en la historia, que podrían ofrecer nuevos puntos de partida”.³¹² Mientras que, al referirse a los artistas que crean sus propios archivos y no sólo usan documentos existentes, afirma “todos los archivos surgen de esta manera, a través de mutaciones de conexión y desconexión, un proceso que este arte también ayuda a revelar”,³¹³ pues generalmente hacen uso de la citación y la yuxtaposición. En el mismo sentido, Anna María Guasch afirma que por medio del reordenamiento de los materiales y de la memoria en este tipo de obras se busca evadir “toda progresión lineal”,³¹⁴ con el fin de poner en duda el relato de la historia y entablar una relación diferente con el pasado. ¿Por qué con el archivo? Si bien no existe un evidente uso de documentos en las novelas, sí existe la alusión al archivo en la novela de Gerber. Y en ambas hay una revisión de algunos sucesos que marcaron el devenir de los ciudadanos en México y Argentina. Además, para referirse indirectamente a las obras de arte contemporáneo (en forma de parodia u homenaje) existe sin duda una investigación previa, además del evidente trabajo con la memoria que leemos en ambas novelas.

Entonces, nos encontramos con una serie de obras de arte acompañadas por un halo de imposibilidad o fracaso, cuya articulación se relaciona, ya sea en su forma o su operar, con el arte conceptual, la instalación, el arte de proceso y el performance. Ahora bien, la importancia del tipo de mediación que el texto narrativo efectúa radica por un lado en el nivel ilustrativo que permite acceder a través de la lectura a una experiencia nítida y detallada de un objeto o proceso complejo cuya naturaleza se aleja de la visualidad. Esto lo vemos tanto en el proceso laborioso que emprende

³¹¹ Mecanismo al que me he referido con anterioridad al analizar las obras de arte de los personajes principales de las novelas. Principalmente las de Verónica Gerber.

³¹² Hal Foster, “El impulso de archivo”, trad. Constanza Qualina, *Nimio*, núm. 3, septiembre 2016, p. 105.

³¹³ *Ibid.*, p. 106.

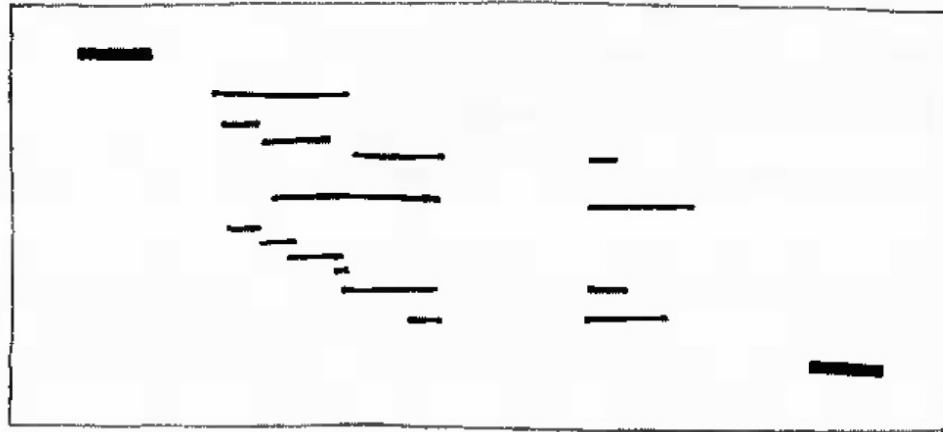
³¹⁴ Anna María Guasch, “Los lugares...”, p. 166.

Aristóteles Brumell para mostrar un homicidio con elementos reconocibles de la instalación y del performance. También se encuentra en la importancia del proceso para leer o ver lo oculto o lo ilegible en varios ejemplos de la novela de Gerber, desde el más ilustrativo, su visita al museo con Alonso, hasta las relaciones entre imagen y texto que entabla entre sus páginas. En ambas novelas se proporcionan ejemplos más o menos ilustrativos sobre obras de arte que a lo largo de la lectura consolidan la experiencia de las obras principales, aquellas que han sido ideadas exclusivamente para estas novelas.

En este sentido, en ambas novelas se tiende un puente entre la tradición literaria y la artística, pues en el contexto de uno de los géneros más clásicos, estudiados y discutidos como lo es la novela, Gerber y Enríque logran reproducir el efecto de la tensión, la inestabilidad y la inminencia del arte contemporáneo con sus propias dudas, reglas, condiciones de producción, referencias a la historia del arte. Inclusive relatan sus usos y mitos sociales. Por ejemplo, la manera en la que Enríque provoca tensión al presentar objetos o actos en el límite de lo artístico, la manera en que describe acciones como la presentada en la Alberca Olímpica –ese performance que no salió bien– o al que asiste con “la güera” cerca de la Merced, situaciones en donde los cuerpos se exhiben en actos poco convencionales (véase el capítulo 2).

Gracias a los ejemplos mencionados y a las descripciones sobre el entorno artístico y económico, el funeral con el cuerpo exhibido del instalador al final de la novela pone también en duda si es este acto planeado por Aristóteles una instalación. Enríque recurre a la parodia para presentar esa tensión. En otro sentido, pero aludiendo a la dificultad de la experiencia estética que también es parte de la tensión del arte, recordemos que, en la novela de Gerber, Verónica visita un museo con Alonso. Él parece no lograr o no querer entender lo que miran en los muros (obras basadas en textos) aunque él curse un doctorado en literatura.

Este vínculo tiene también la función de desvanecer los límites entre artes. Por ejemplo, para seguir pensando en la mencionada visita al museo, en esa sección del libro vemos unos dibujos homenaje (ver capítulo 3) a lo largo del recorrido que hacen los personajes al recinto. Dejo aquí el homenaje a Marcel Broodthaers (que a su vez es homenaje a Stéphane Mallarmé, 116).



Los homenajeados, nombrados en la sección de agradecimientos (p. 215), son en su mayoría artistas que usan texto para realizar su obra. Por medio de esta expresión de reconocimiento, Verónica Gerber se suma a su vez a este grupo de artistas. Ella usa texto en su obra plástica a tal grado que ha cruzado a la narrativa, ha pasado por el ensayo, la poesía y continúa experimentando con la textualidad, el discurso, la lengua y los géneros literarios. Recordemos que Verónica artista se define aún como artista que escribe, no como escritora. Sin embargo, cada día parece ser menos importante de qué lado del límite se encuentra. Su trabajo³¹⁵ lo muestra al difuminar el límite y presentar a las (y los) lectoras-espectadoras tanto como a críticas y especialistas una serie de elementos que replantean también nuestras prácticas, impulsándolas a flexibilizarse; debemos repensar las herramientas y los lugares desde donde leemos.

³¹⁵ Me refiero principalmente a las obras citadas en el capítulo 3.

Esto también lo nota Gianna Schmitter en el mismo fragmento de la novela, aunque ella, como he mencionado en el capítulo anterior, hace hincapié en la secuencia: “Las formas abstractas de las obras de arte permiten entablar diálogos (mudos) entre la situación narrada y las imágenes, una escena a la cual el lector asiste como si se tratara de una película: diálogo e imagen”.³¹⁶ Esta reflexión de la continuación entre diálogo e imagen lograda gracias a cómo intercala las imágenes con frases breves se da en la lectura, en la acción de pasar la página.

En este sentido y volviendo a la reflexión sobre la mediación del texto narrativo, es un recordatorio de que el libro posee su propia materialidad y elementos constitutivos. Estos son utilizados conscientemente por Enrigue y Gerber. Se vuelven parte de en la manera en que median las obras de arte, tanto como la memoria. Por un lado, encontramos la evidente presencia de la imagen en el libro de Gerber, pero hay otras decisiones importantes, como los espacios en blanco en ambas novelas; o el cambio de tipografía en la primera edición de *La muerte de un instalador*, que en ediciones posteriores no conservaron y cuya función trataron de enfatizar con espacios en blanco, pero que a mi ver, no funciona igual –esto ya lo he comentado en el capítulo dedicado a la novela de Enrigue. Es decir, estos elementos constitutivos ligados a la materialidad facilitan el acceso y recepción del objeto artístico contemporáneo mediado por el texto narrativo.

Finalmente, quiero volver a la cita de Enrigue con la que inicié esta sección. En ella, afirma que la descripción de una obra de arte volvería decrepito un relato, a menos que ésta modifique la historia,³¹⁷ sólo entonces valdría la pena ser recordada y representarían diques de sentido. En las obras analizadas la transformación del relato sucede gracias a la propia vacilación del arte contemporáneo, cuyos elementos son afines a la gramática del archivo y en este sentido “permanecen indeterminantes como los contenidos de cualquier archivo y, a menudo, se presentan

³¹⁶ Schmitter, *op cit.*, p. 21.

³¹⁷ Enrigue escribe Historia.

de esta manera, como pagarés para su posterior elaboración o indicaciones enigmáticas para futuros escenarios”.³¹⁸ Existe en las obras analizadas, como he mencionado, un interés constante y contrastante por la memoria y el futuro –y aquí vale la pena recordar las ideas de Guasch y Foster en torno a la memoria, el futuro y los archivos que han quedado a lo largo de este trabajo. Además de la preocupación sobre cómo se interpretan las acciones, objetos o imágenes. Por estas razones, Enríque y Gerber deciden modificar el relato al insertar otros medios, o dar paso al relato con el pretexto de ordenar ciertas imágenes o memorias.

Ya he insistido en que no me refiero a la inserción literal de la obra de arte. Por ejemplo, en la novela de Gerber, como mencioné en el tercer capítulo, el silencio y el vacío se presentan en tanto diferencias de opacidad.³¹⁹ Y una de sus funciones es ayudar a comprender el discurso, son esenciales para entablar la comunicación. Más que cortes en el continuo (lenguaje) son cambios de velocidad. Estas pausas o diques de sentido cuya motivación es la de establecer el canal comunicativo o significativo transportan en ellas las marcas de la visualidad, intentan reducir la legibilidad del sentido, la dificultad de la lectura, como en la novela de Gerber –por dar un ejemplo de los ya analizados en el capítulo 3, refiero el uso del verse. Es en este sentido que el arte también atraviesa el relato, en el uso del lenguaje como material, que alude a otros medios.

4.2. *Sobre la ausencia y el arte*

Una característica compartida en las obras analizadas radica en la voluntad de búsqueda en sus creadores y personajes, ya sea a causa de la soledad de estos, o como una exploración al interior

³¹⁸ Hal Foster, “El impulso de archivo”, trad. Constanza Qualina, *Nimio*, núm. 3, septiembre 2016, p. 105.

³¹⁹ Recuerdo también una ponencia de Lorena Amaro sobre *Mudanza* de Gerber. En ella menciona la importancia de buscar otras formas de ver en el trabajo de la artista (en relación con la enfermedad, Gerber tiene ambliopía), la búsqueda de los límites de la mirada y el lenguaje. En “Otras formas de ver. Mudanza de Verónica Gerber”, en el Congreso Internacional Pensar lo real: autoficción y discurso crítico, Mesa de ponencias V, 25/06/2021, 17:30 h, Universidad de Alcalá. [en línea].

del relato. Comparten, de alguna manera, la duda por la pertenencia y la identidad en un contexto que les aísla y les genera una gran incertidumbre. No obstante, en esa soledad se suscita la posibilidad de plantear preguntas profundas. Y este cuestionamiento agudo atañe principalmente a la indagación estética.

En estas novelas el empleo del tiempo libre o no ocupado (en términos de un sistema capitalista en donde es necesario producir algo todo el tiempo) parece detonar las búsquedas sobre el arte o la literatura. Sobre el tiempo tenemos: la dependencia de Sebastián Vaca hacia el millonario se da por la necesidad de tiempo libre del instalador. Verónica (Y) con su empleo a tiempo parcial se dedica a realizar algo que al parecer es lo único que podría hacer: arte.

Ahora bien, aunque la búsqueda estética en cada obra es diferente, me parece que el hilo conductor consiste en preguntarse qué se puede hacer cuando se sabe hacer o mirar arte profesionalmente y para qué históricamente existen imágenes y artistas. En otras palabras, estas obras nos manifiestan algunas perspectivas sobre el fracaso del sujeto moderno. Recordemos que este sujeto (ver capítulo 1) sería aquel cuyo avance en un camino designado para el desarrollo (educación, por ejemplo) le llevaría a un futuro próspero. Sin embargo, existe un colapso sistémico de las expectativas de los sujetos y de sus posibilidades como parte de un sistema social y económico. Ya hemos revisado también la precariedad de grupos altamente preparados y que sin embargo no logran un desarrollo óptimo o bien valorado (social o económicamente) de su profesión. En estas obras vemos personajes o creadores cuyos niveles educativos son, al menos, de licenciatura que se encuentran a expensas de sistemas sociales complejos (las becas, los empleos, las estancias de estudios, etcétera). También vemos la puesta en duda del trabajo artístico y reflexivo como un “trabajo”.

Dadas estas condiciones del tiempo y su uso para los creadores artísticos, las búsquedas en estas obras se vuelven bastante hacia sí mismas. A continuación, desarrollo esta reflexión.

Retomando las ideas de Fredric Jameson y recapitulando la idea de que la relación con las expresiones artísticas contemporáneas cruza el límite de la descripción, quisiera recurrir a las palabras de José Luis de la Fuente: “La narración, en un proceso que arranca de la modernidad, se vuelve, a partir de finales de los sesenta, sobre sí misma para hacer de ella el motivo principal de la obra. El protagonista reflexiona sobre el relato, traza el camino a seguir y va desvelando sus más íntimos secretos y penalidades, habitualmente a manera de parodia”;³²⁰ *Conjunto vacío* es un ejemplo del recurso de mirar a sí misma. Y aunque en la novela de Enríque la mirada hacia sí mismo resulte menos evidente, es posible señalar que la parodia del medio artístico, aunque atroz, está presente. Los soliloquios de Aristóteles reflexionando sobre sus actos son también un ejemplo, aunque no sea autoficcional, sí es autorreferencial –del personaje, claro. Tenemos entonces que la búsqueda estética considera asimismo a la voz íntima de estas narraciones, su tono paródico y la reflexión en torno a lo que los mismos personajes están narrando.

Respecto a la exploración por la pertenencia, ésta es clara en la novela de Gerber. Aunque para una hija de exiliados argentinos, la ausencia es de otro tipo (no consiste directamente en la desaparición forzada). Finalmente es consecuencia de una serie de condiciones políticas y sociales violentas e injustas. Se hereda lo que no quedó luego de ser arrebatado a su familia, el residuo de la separación y el dolor: representado en el segundo piso que nunca se construyó, por ejemplo. Esta condición está presente en la ausencia de su madre. Verónica y su hermano presienten que sigue en la casa, no dejan de buscarla. Similar a su interés por volver a Argentina cada tanto para redescubrir que tampoco pertenecen a ese lugar, ya son extraños, los vecinos les recuerdan, pero no son más esos chiquillos que jugaban en la calle. Han cambiado.

³²⁰ José Luis de la Fuente, “La narrativa del «post» en Hispanoamérica: una cuestión de límites”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, No. 28, Universidad Complutense de Madrid, 1999, pp. 244.

Recordemos que uno de los recursos para representar la ubicación desconocida de la madre, pero presentada por los hijos, se relaciona con la superposición de planos en algunas de las imágenes de conjuntos. Pero también se narra el camino de esta pérdida. Si bien la extrañeza de una presencia en la arquitectura es similar a la de “Casa tomada”, cuento de Julio Cortázar, no es gradual como en ese relato. Sin embargo, la comparación nos sirve para reconocer la personificación del espacio habitado. El ruido en ambos relatos es el que va tomando la casa, haciéndose presente para significar las manifestaciones ininteligibles de la ausencia, una presencia que ocupa y reduce el espacio en el que los personajes realmente habitan. Inclusive se trata de un modelo narrativo similar.

Por otro lado, un asunto relacionado con otro tipo de ausencia es el de la precariedad³²¹ que enfrentan Verónica y Sebastián. Carecen de estabilidad económica, de una sólida labor remunerada y de un ritmo de vida (el tiempo libre a veces parece ausencia también). Estos retratos de vidas cotidianas sostienen las obras artísticas. Aparecen como argumento de su imposibilidad (la falta de recursos le impide a Sebastián producir algunas de sus instalaciones más ambiciosas, a Verónica la obliga a volver al bunker), al tiempo que lo documentan y lo comentan. Por estas razones, parece ser indispensable para ellos entablar un diálogo con la memoria y la construcción de las identidades presentes, para preguntar por las del futuro. Presenciamos entonces la necesidad de hablar del futuro desde un remanente del pasado debido a la posibilidad que presenta: la de un nuevo relato,

³²¹ Particularmente en estos dos ejemplos la precariedad es otro hilo conductor que nos hace pensar que los sujetos creadores no precisamente pueden convertirse en sujetos acumuladores de bienes. No al menos en el contexto de un régimen social que pone al sujeto en una crisis que termina por colapsar sus expectativas y que estigmatiza el papel social de las y los creadores. No así al objeto, cuyo valor se infla en un mercado especulativo. Y tampoco en sentido contrario, el personaje acumulador de bienes puede convertirse en sujeto creador aprovechando todos sus capitales (sociales, económicos y culturales). El ejemplo claro es Aristóteles. En este sentido, sería interesante buscar representaciones literarias de otros sujetos similares, retratos de coleccionistas u otros personajes con poder en el círculo del arte que decidieron incursionar en la creación.

o la de esas “instrucciones para el futuro” de las que habla Foster. Y ahí se reivindica la búsqueda por el significado, función o presencia del arte contemporáneo, la búsqueda estética en estas obras.

Cuando Hal Foster analiza el realismo en el arte contemporáneo, se pregunta si las nociones sobre posmodernidad son aún pertinentes: “Yo creo que la modernidad y la posmodernidad están constituidas de un modo análogo, en la acción diferida, como un proceso continuo de futuros anticipados y pasados reconstruidos. Cada época sueña a la siguiente, como en una ocasión destacó Walter Benjamin, pero al hacerla revisa la anterior”.³²² Foster, en su lectura de Jameson, destaca de manera muy sintética que el posmodernismo en el arte se traduce en el pastiche. Y que es una respuesta a las condiciones de la etapa histórica en la que se desarrolla: “es signo de las fronteras desdibujadas, de espacios mixtos, del capitalismo multinacional”.³²³ Ahora bien, leyendo esto a la luz de las ideas sobre los archivos en el arte del mismo Foster y de Guasch, considero que la búsqueda de pertenencia, origen e identidad, si bien aparece como consecuencia de las condiciones de vida de los personajes, tiene como finalidad establecer un puente entre la memoria y la incertidumbre del futuro que a la vez sostiene la pulsión de continuar la vida cotidiana en el presente. Lo vemos en las obras de Enríque y Gerber, en ambas se narran acciones cotidianas que se miran como pretexto para la producción artística (o su imposibilidad, de creación o socialización).

Vuelvo al punto, este puente se materializa en una búsqueda estética de los personajes. Es decir, los eventos y objetos (visibles o no, cuestionables o diferentes) artísticos de Verónica, Sebastián e incluso de Aristóteles, constituyen un proceso mediado por alguna materialidad en el que descansa o se desahoga temporalmente la búsqueda profunda por la identidad. Una búsqueda

³²² Hal Foster, *El retorno de lo real*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2001, p. 211.

³²³ *Ibid.*, p. 210.

que sin duda no es singular, pues si pensamos nuevamente en el fracaso del sujeto moderno³²⁴ estas novelas si bien se centran en perfiles y círculos sociales muy definidos, es cierto que comparten con muchas personas de su contexto las condiciones de vida que representan impedimentos para el proceder profesional tanto como para la construcción de la identidad.

4.3. *Visibilidad y función. Exploraciones frente a la pregunta: ¿Cómo nos relacionamos hoy con el arte contemporáneo?*

Referí ya una entrevista que realicé a Daniel Montero. A continuación, cito otro fragmento de esa conversación. Ante la pregunta por la importancia de mostrar públicamente las colecciones privadas, Montero responde:

El mundo contemporáneo privilegia la visibilidad sobre otro tipo de cosas. Los espacios de visibilidad no son solo espacios en donde uno muestra lo que tiene, sino son espacios de socialización y son procesos casi simultáneos. [...]

En el mundo contemporáneo las colecciones privadas funcionan así, para hacer lo que sea que hagan (porque acceder a esos espacios es casi imposible). Sin embargo, uno se puede dar cuenta, por ejemplo, si uno va a una inauguración en el museo Jumex, o en las cenas³²⁵ que ellos hacen luego de la feria de arte, o que solían hacer [...]. Los espacios de socialización en el arte contemporáneo son importantes porque ahí uno se puede dar cuenta de en dónde suceden los intercambios, [...] no están a un nivel. [...]

Y como se privilegia a la imagen, las colecciones privadas se han aprovechado de esa situación para ganar prestigio, para ganar valores simbólicos, para ganar cualquier cosa. Pero las colecciones públicas no han sabido hacer eso porque les cuesta mucho trabajo y ¿por qué les cuesta más trabajo? Porque lo que intentan enunciar tiene una pretensión un poco más plural. Como son colecciones públicas entonces la pregunta es ¿a quién está respondiendo esta colección? ¿a quién está representando? y ¿cómo vamos a representar a partir de lo que vamos a mostrar? Sacar una colección pública tiene unas consecuencias culturales mucho más significativas en términos de la relación del espectador y la relación que se está produciendo.

Álvaro Enríque retrata este escenario de intercambio y estimación de valores simbólicos en *La muerte de un instalador*, tanto como su socialización. Muestra de ello es la fiesta con la que inicia a la novela (ver capítulo 2). Además, las artes con soportes más tradicionales (ejemplificadas

³²⁴ En la introducción a este trabajo y a lo largo de los análisis he retomado las ideas de Raúl Mejía, Boaventura De Sousa y Néstor García, entre otros, para destacar la idea del fracaso del sujeto moderno.

³²⁵ Basta buscar en las secciones de sociedad las fotos de las fiestas para ver la versión documentada a la que las masas podemos acceder, revistas como *Quién*, *Caras*, etcétera, muestran la importancia de ser vistos.

con la pintura) y las artes más contemporáneas (en forma de performance e instalación) constantemente se oponen y complementan, tanto como Aristóteles y Sebastián. Ambas se relacionan con un estrato social en donde se les encuentra mejor, casi naturalmente: las primeras están en las mansiones, con familias de abolengo y se les cuida como capitales valiosísimos; mientras que los segundos se vinculan con el escenario alternativo, con los jóvenes que tratan de eludir la precariedad, muchas veces a través de lo que el Estado (las becas, premios y las exhibiciones en museos) ofrece. Otro asunto de gran importancia es sin duda la visibilidad, no en vano la muerte de Sebastián Vaca es anunciada con una invitación y hay un público que, contemplando el cadáver, lo que espera es ver al mecenas, al dueño de los valores simbólicos que están involucrados en ese acto.

20 años después de la novela de Enrigue y sus observaciones sobre los cambios en el mundo del arte, llega *Conjunto vacío*. En la novela de Gerber, la querella entre el arte contemporáneo y los soportes más tradicionales se estima como un asunto que ya no es primordial, o no de la misma manera, se deja de percibir como una pugna y se mira el proceso histórico. Considerando el lugar que tiene como productora de arte, el conflicto para Verónica es otro. Ella mira hacia las problemáticas entre medios y sus consecuencias. Un punto en común entre *Conjunto vacío* y la novela de Enrigue es la reflexión en torno a la visibilidad del trabajo creativo: ¿hasta dónde Verónica es artista si lo que produce está dentro de su casa y no es socializado? Si bien a través del análisis de la novela se advierte la importancia del proceso y del trabajo de la artista en su taller (inclusive en consonancia con otros artistas contemporáneos) no deja de permanecer como una pregunta ante las prácticas de socialización del arte en espacios privados. Ya también lo señalé cuando hice referencia al *Manual de estilo* de Pablo Helguera: mostrar el trabajo y mostrarse en el círculo social son, como también afirma Montero, actividades privilegiadas del intercambio de valores en el mundo del arte.

Verónica, Sebastián y Aristóteles están constantemente en un ir y venir entre lo que ocultan y lo que muestran. Buscan las miradas, aunque oculten constantemente alguna parte de su vida profesional. Verónica no muestra su obra, Sebastián oculta el trato con Aristóteles y éste último oculta su burdel, tanto como sus planes de cacería. Sería pertinente preguntarnos: ¿qué vemos en las figuras públicas de los artistas, coleccionistas y demás involucrados en el mundo del arte? Montero afirma que varios niveles están involucrados en la negociación del arte en las esferas privadas. Él se refiere a los niveles de negociación involucrados en la visibilidad y socialización. Pero podemos encontrar en algunos documentales sobre el mercado del arte otros aspectos relevantes del intercambio de capitales. Por ejemplo, en *The Great Contemporary Art Bubble* de Ben Lewis,³²⁶ este crítico de arte se pregunta por qué algunas obras son tan costosas e indaga en algunas prácticas de inversión y especulación que no están reguladas en el caso del mercado del arte. De ahí que el coleccionismo se convirtiera en una actividad tan interesante para los inversionistas. La cuestión es que tampoco se puede visibilizar ni analizar fácilmente. Sin embargo, son hechos que contribuyen no sólo a la creación de la burbuja económica, sino al mito que he referido anteriormente sobre la imposibilidad de acceder y comprender al arte contemporáneo. Pareciera que alimentar el mito abona al ocultamiento de otros intereses, de intercambios de valores a los que el público general no tiene fácil acceso. En otras palabras, el valor económico (el mercado del arte) y los intercambios simbólicos en la esfera privada son elementos que se cuelan por medio de la participación no sólo económica, sino social y simbólica de colecciones privadas, galerías, ferias, etcétera; y que han modificado las formas en las que se produce y consume el arte; a tal grado que García Canclini afirma que es una de las salidas o pérdidas de la autonomía del arte. Por

³²⁶ Producida por A BLTV production for BBC/2DF/Arte in association with Avre/YLE/NRK/DR TV/Schweizer Fensehen/ SVT/Australian Broadcasting Corp, lanzada en 2010 y disponible en: <<https://www.idfa.nl/en/film/1c68303e-d400-4e87-87af-a47861da212e/the-great-contemporary-art-bubble/docs-for-sale>>.

estas razones, y lejos de hacer una crítica de valor, tendríamos que asumir críticamente también estas condiciones en nuestra propia experiencia con el arte.

En este sentido, las novelas de Enrigue y Gerber nos muestran que para las y los lectores de sus novelas es posible reconocer las características³²⁷ de una obra de arte contemporáneo y por lo tanto aceptar que podemos discernir, como público en general, qué cosa es arte y qué cosa no lo es, más allá de nuestro gusto.³²⁸

Por otro lado, estas novelas nos informan y conducen a través de algunas condiciones sociales, principalmente de los artistas (e inclusive de las mismas imágenes), que suelen permanecer ocultas por pertenecer al ámbito de la vida privada: la profesionalización, la búsqueda del sustento, las preocupaciones estéticas y las dudas en los procesos creativos, inclusive la percepción y el uso del tiempo libre.

Entonces tenemos otro nivel de sensibilización a la que nos exponen estas obras: la de los individuos involucrados en su creación. No porque la autoría vuelva a ser primordial para la obra de arte, sino porque sus condiciones de producción también nos llaman a proponer una mirada crítica, nos involucran porque también los públicos son precarios, tienen dudas, viven en un constante intercambio de bienes simbólicos y de visibilidad (el público más asiduo parece estar obligado³²⁹ a visitar las exposiciones más comentadas y comentarlo con su círculo cercano, al menos). Nos atañe porque nos dibuja, nos representa, nos recuerda la función del arte en nuestras

³²⁷ Ya he enumerado algunas en los análisis de las novelas de Enrigue y Gerber, respectivamente.

³²⁸ Ya he mencionado que, en la tesis de Gerardo Lammers sobre la recepción del público frente a una exhibición de un artista contemporáneo, se reconoce como arte y agrada lo que se ve. Por otro lado, García Canclini afirma que “las tendencias artísticas son fugaces, pero un sector amplio del público se acostumbró a que esos vaivenes sean parte del juego” (*La sociedad...*, p. 11).

³²⁹ Por ejemplo, en la novela de Enrigue están bien retratados los lugares de moda, aunque sean “alternativos”, la necesidad de convivir con el público importante como en la fiesta de Niza. García Canclini reconoce que la tendencia juega un papel relevante para el arte actual y su contexto, tanto así que todos sus públicos se han adecuado y responden a ella (paráfrasis de “El arte fuera de sí”, *La sociedad...*).

vidas, inclusive nos recuerda que tener acceso a éste es un derecho.³³⁰ Confronta nuestro contexto.

Y bien puede ser una puerta para pensarlo diferente, ya lo dice García Canclini cuando habla del uso social del arte frente a los fracasos de la globalización: “las artes dramatizan la agonía de las utopías emancipadoras, renuevan experiencias sensibles comunes en un mundo tan interconectado como dividido y el deseo de vivir esas experiencias en pactos no catastróficos con la ficción”.³³¹

En el acto lector de *La muerte de un instalador* y *Conjunto vacío* (y en general del trabajo de Gerber) nos damos cuenta de que proponen experiencias que involucran más que la textualidad o la ilustración (como uso de la imagen) en un sentido tradicional. Recurren a la visibilidad en un sentido extenso de la palabra: desde entablar diálogos con el arte contemporáneo y sus problemas con la visualidad, pasando por la visibilidad de los estratos y esferas sociales involucradas en el sistema social del arte, mostrar elementos privados u ocultos de los individuos, hasta el uso explícito de la imagen o de otros medios relacionados con el arte –lo cual incluye al mismo texto desempeñando otra de sus funciones. Esta visibilidad que rodea y atraviesa los textos, junto con

³³⁰ Según la “Cartilla de los Derechos Humanos Culturales”:

En nuestro país se encuentran reconocidos como derechos humanos los previstos por la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos y los tratados internacionales en los cuales el Estado Mexicano es parte; lo cual brinda a nuestro sistema jurídico de un amplio catálogo sobre la materia, complementado por los mecanismos jurisdiccionales y no jurisdiccionales de protección a nivel nacional e internacional. Dentro de la Constitución Política, se hace un reconocimiento explícito a los siguientes derechos humanos de índole cultural: protección de las manifestaciones de los pueblos indígenas (artículo 2o., apartado A); acceso a los beneficios del progreso científico (artículo 3o., fracción III); participación en la vida creativa y libertad para la actividad creativa (artículo 4o., duodécimo párrafo); al igual que la protección a los intereses morales y materiales correspondientes a las producciones científicas, literarias o artísticas (artículo 28, décimo párrafo). A lo expuesto, cabe añadir que el duodécimo párrafo del artículo 4º Constitucional establece una cláusula general de respeto y protección de todos los derechos culturales, de lo que se permite concluir que existe un sistema jurídico consistente de protección a tales derechos en nuestro orden nacional. Los instrumentos internacionales básicos para la protección de los derechos económicos, sociales y culturales prevén importantes disposiciones al respecto, como el caso del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (artículo 15), y el Protocolo Adicional a la Convención Americana sobre Derechos Humanos (artículo 14) o “Protocolo de San Salvador”. Además, dicha protección se aborda en otros tratados internacionales del ámbito universal y regional en materia de derechos civiles, como la Convención Internacional sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación Racial (artículo 5); Convención sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación contra la Mujer (artículo 13); Convención sobre los Derechos del Niño (artículo 31); y la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad (artículo 30).

En: Comisión Nacional de los Derechos Humanos, “Cartilla de los Derechos Humanos Culturales”, México, CNDH, 2016, pp. 15-17.

³³¹ Néstor García Canclini, *La sociedad...*, p. 10.

las estrategias para involucrar al arte contemporáneo, tienen como objetivo enfrentar o al menos señalar la desaparición del sentido de la historia, el fascismo social en el que se encuentran inmersas estas producciones artísticas y cuya consecuencia es la precariedad y la ausencia de rumbo, y finalmente, el agotamiento en un sentido generalizado.

Ante este contexto, los recursos estéticos pretenden abordar o reelaborar el pasado por medio del proyecto, la memoria que va tejiendo sus relatos con la historia, la importancia del proceso y el reordenamiento. Todas estas características resultan afines y presentadas principalmente en las obras o actos artísticos más contemporáneos a los que nos exponen Enrique y Gerber. Y esto, quiero remarcar, nos impele en tanto consumidoras y consumidores de productos artísticos, pues nos ofrece otras perspectivas para revalorar a estos productos, pero también el lugar del artista, de las mismas imágenes en la vida cotidiana. E inclusive, las coincidencias entre autoría y consumo, porque las redes sociales³³² también visibilizan nuestra actividad de consumo y valoración de las artes. Miles de personas comparten públicamente a qué museo fueron, qué librería visitaron, etcétera. Esto suma a las posibilidades de creación y nos equipara en modos de vida con las y los creadores. Son espejos de nuestra propia cotidianidad y relación con las artes.

4.3.1. Notas sobre la continuidad en los estudios entre artes

Enlisté muy al inicio algunas obras realizadas por artistas o escritores que responden a otros géneros, como el libro de artista, o que exploran más la imagen que la narrativa. Es pertinente volver a señalar que, en esos casos, el texto involucrado también puede ser analizado bajo los criterios de la crítica literaria. Creo que ese es un camino cada vez más explorado —ejemplo de ello

³³² El tema de las redes sociales y la visibilidad en ese medio sobrepasa los límites de esta investigación, por ello lo dejo como una nota final y un posible camino para pensar en los lugares de cada involucrado en el engranaje de la producción artística y cultural.

es la bibliografía utilizada en este estudio— y que invita a una mayor apertura ante los estudios extendidos entre medios (otros ejemplos son el estudio de la novela gráfica, la ciencia ficción o la literatura infantil,³³³ pues suelen producirse en objetos que involucran diversos medios o extenderse hacia ellos).

Ante este panorama, cito a mi compañera del posgrado, Elizabeth Martínez Murcia, quien al inicio de su artículo sobre *Conjunto vacío* menciona la importancia no sólo de la autoficción en el contexto latinoamericano, sino de una gama amplia de expresiones en las que sería necesario poner el ojo desde la crítica literaria:

Considero que en nuestro contexto geográfico, social y político, lo que habría que buscar es la diversificación: legitimar la pluralidad de las expresiones literarias (y artísticas en general) y no tratar de adaptarlas a esta jerarquización abstracta que ha sido el canon, que presenta una visión bastante sesgada. Sabemos que, ante todo, está formado por obras de hombres blancos occidentales y, preferentemente, heterosexuales.³³⁴

Martínez, en sintonía con Schmitter y la mayoría de las investigadoras citadas en este trabajo, coinciden en la necesidad de una búsqueda que amplíe el canon, ya sea porque se incluyen autoras, temas o formatos que han sido poco analizados o porque invitan a la exploración de obras y marcos teóricos diversos, provenientes de otros campos y que se han integrado a la bibliografía de los estudios literarios.

En este sentido, un resultado de esta tesis es señalar que algunos elementos teóricos necesarios para el análisis de creaciones como las de Enríque y Gerber no pertenecen estrictamente a la teoría literaria. Por ello el marco teórico y contextual se conforma de algunos textos

³³³ Menciono un solo ejemplo de cada caso: en la Universidad de León existe un grupo de estudios sobre cómic y narración gráfica, <<https://www.unileon.es/grupos-investigacion/detalles-grupo.php?id=3&grp=390>>. En la Ciudad de México, en el Centro Nacional de las Artes se organiza Interfaz. Encuentro Estéticas de la Ciencia Ficción <<https://interfaz.cenart.gob.mx/video/encuentro-esteticas-ciencia-ficcion/#tab-id-1>> en donde participan egresados y académicos de escuelas y facultades de literatura a la par que de artes. La Universidad Iberoamericana imparte un diplomado en Literatura Infantil y Juvenil, y ya cuenta con una publicación dedicada al género: *LIJ Ibero. Revista de Literatura Infantil y Juvenil Contemporánea*, <<https://ibero.mx/lij-ibero>>.

³³⁴ Elizabeth Martínez, “La identidad femenina autoficcional en *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber”, *Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea*, 01/09/2020, <<https://www.senalc.com/2020/09/01/la-identidad-femenina-autoficcional-en-conjunto-vacio-de-veronica-gerber/>>.

provenientes de la crítica de arte, la antropología social y los estudios interartísticos, con la finalidad de ampliar la visión sobre las obras. Si bien la crítica literaria ha sido fundamental para el estudio de las artes en general, no suele entablarse el diálogo inverso. Me parece que otro resultado de la tesis es recopilar algunos textos teóricos que sí lo hacen para dialogar en torno a problemas específicos en la obra de Gerber y Enrigue, con el objetivo de pensar éstas y otras obras de manera extensa, sin olvidar otros de sus componentes, pues son tan importantes como el texto, completan la narración, estructuran argumentos, motivan personajes, emulan e introducen otros medios. En breve: superan la noción de tema. Reconocer esto en el ámbito literario es relevante para ampliar el horizonte epistemológico.

Finalmente, otra exploración relevante en la que coincido plenamente con Elizabeth Martínez es la de considerar el contexto propio, no sólo de la obra, sino de nosotras en tanto investigadoras en formación. Resulta vital leer, reelaborar y producir pensamiento teórico y crítica literaria que observen las condiciones de producción locales. En este sentido, también son muy necesarias las traducciones comentadas de textos teóricos y los artículos en donde se analiza teoría proveniente de los centros para señalar lo que puede adecuarse de ésta al contexto específico y lo que no –en este trabajo, en ocasiones, adapté los textos al contexto local a la luz de otras investigaciones que ya lo hacían, como las de Néstor García. Porque si bien, como nos muestran las novelas de Enrigue y Gerber, es indispensable pensar de manera global igualmente lo es el trabajo en nuestro contexto inmediato, tanto académico como social.

Compartir con las y los colegas de nuestros propios centros de investigación las acciones, trabajos y demás productos de la investigación es uno de los trabajos esenciales de la formación en investigación. También lo es reforzar el acceso universal al conocimiento y la cultura por medio de productos realizados para la divulgación, dirigidos al público en general que consume artes y

literatura (no importa si es por placer, tarea, formación básica o curiosidad). Las investigaciones interdisciplinarias nos sensibilizan respecto a la recepción e interacción con el arte y la crítica.

La divulgación y formación de públicos diversos derriba los clichés y mitos de la inaccesibilidad alrededor de las producciones más contemporáneas e inclusive amplía el campo de trabajo de la investigación. En términos de la continuidad de los estudios entre artes, me parece que un camino indispensable a seguir es continuar con la comunicación de las preguntas, procesos y resultados de la investigación en formatos diversos, amplios y flexibles, pero también locales. Para estos fines, la formación y crítica interdisciplinar permite proponer otros acercamientos de lectura y experiencia de las artes, amplían no sólo el diálogo entre academias, sino con las y los espectadores. Retomo la idea de que este tipo de acercamiento colabora a la percepción de las pausas en el sentido, a poner en duda el relato (de la historia) para entablar una relación diferente con el pasado y, por lo tanto, con el orden de lo posible.

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu, Anaïs, “Mutar nos asusta, pero es fundamental: otra perspectiva sobre la desaparición del Fonca”, *Revista Común*, Opinión, 5 de mayo de 2020, <<https://www.revistacomun.com/blog/mutar-nos-asusta-pero-es-fundamental-otra-perspectiva-sobre-el-fonca>>.
- Alberdi, Begoña, “La cámara lúcida: diálogos entre Salvador Elizondo y Roland Barthes”, *Confluencia*, vol. 3, núm. 2, primavera 2017, pp. 2-14.
- Agencia Proceso de Información, “Más que piedras: Cenart, muchos pendientes”, *Proceso*, 25 de octubre de 2004, <<https://www.proceso.com.mx/237145/mas-que-piedras-cenart-muchos-pendientes>>.
- Aguilar, Gonzalo, “La disolución del arte (sobre Crónicas de Bustos Domecq)”, *Variaciones Borges*, núm. 49, abril 2020, pp. 33-48.
- Aguirre, Mariana y Javier Pulido, “Kurizambutto: la crítica de arte en la era de las redes sociales”, Alejandro Pisanty *et al.*, *Pensar internet*, col. Lecturas de sileno, México, Universidad Iberoamericana, 2016, pp. 105-124.
- Altuna, Belén, “La imaginación moral, o la ética como actividad imaginativa”, *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, núm. 74, mayo-agosto 2018, pp. 155-169.
- Amaro Castro, Lorena, “En torno a la autoría y las autoficciones de cinco narradoras latinoamericanas contemporáneas”, en Christian Sperling, Daniel Samperio, Gabriel Ramos, Alberto Rodríguez (eds.), *Desafíos y debates para el estudio de la literatura contemporánea*, México, UAM, 2021.
- _____, “Estrategias del yo: construcción del sujeto autorial en los textos de cinco autobiógrafas chilenas”, *Literatura y Lingüística*, núm. 26, pp. 15-28.

____, “Otras formas de ver. *Mudanza* de Verónica Gerber”, en el Congreso Internacional Pensar lo real: autoficción y discurso crítico, Mesa de ponencias V, 25/06/2021, 17:30h, Universidad de Alcalá. [en línea]

Arfuch, Leonor, “Childhood Exile: Memories and Returns”, *a/b: Auto/Biography Studies*, vol. 33, no. 3, 2018, pp. 687-704, DOI: 10.1080/08989575.2018.1504393. [en línea]

Artigas Albarelli, Irene, *Galería de palabras: la variedad de la ecfrasis*, México, Bonilla-Artigas-UNAM-Iberoamericana, 2013.

Artsy, “Art & Language, Paintings I, 1966, These Scenes, 2016”, <<https://www.artsy.net/show/carolina-nitsch-contemporary-art-art-and-language-paintings-i-1966-these-scenes-2016>>.

Auditoría Superior de la Federación, “Auditoría Cumplimiento Financiero: 2017-0-48100-15-0279-2018”, *Informe Individual del Resultado de la Fiscalización Superior de la Cuenta Pública 2017*, México, Cámara de Diputados, febrero 2019, <https://www.asf.gob.mx/Trans/Informes/IR2017b/Documentos/Auditorias/2017_0279_a.pdf>, pp. 1-16.

Aznar, Mario, “Un movimiento centrífugo: literatura y crítica de arte en María Gainza”, *Centro universitario internacional de Barcelona*, secc. Actualidad, 29/01/2020, <<https://www.unibarcelona.com/int/actualidad/noticias/un-movimiento-centrifugo-literatura-y-critica-de-arte-en-maria-gainza>>.

Azpurgua García-Jalón, Carmen, “Posmodernidad: *Crisis? What crisis?*”, *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, vol. 18, núm. 2, Madrid, Ediciones Complutense, 2018, DOI: 10.5209/ARAB.58637, pp. 233-244.

Azúa, Félix de, “¿Qué arte contemporáneo?”, *Letras Libres*, 28 de febrero de 2003, <<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/que-arte-contemporaneo>>.

- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Javier Franco (trad.), Madrid, Cátedra, 1990. [col. Crítica y estudios literarios]
- Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, trad. de Helena S. Kriúkoya y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989. [col. Teoría y Crítica Literaria]
- Banda, Humberto y Susana Chacón Domínguez, "La crisis financiera mexicana de 1994: una visión política-económica", *Foro Internacional*, vol. 45, núm. 3, México, COLMEX, julio-septiembre 2005, <<https://forointernacional.colmex.mx/index.php/fi/article/view/1754/1744>>, pp. 445-465. [pdf]
- Barthes, Roland, "El susurro de la lengua", *El susurro del lenguaje Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994, pp. 99-102.
- Basso Benelli, Cristián, "«Encontré tres palabras para jugar hoy: exacto, excéntrico, extremo»: el efecto performático en los cuentos de Nadine Alemán", *Philologica Canariensis*, vol. 27, 2021, pp. 27-47.
- Bautista Botello, Ester, "Proceso de re-escritura en *La muerte me da*. Una con-ficción fragmentaria", *Letras femeninas*, vol. 42, núm. 2, invierno-primavera 2016-2017, pp. 44-51.
- Bojórquez Vértiz, Daniela, texto de Verónica Gerber Bicecci, *Roma 13-24*, col. Libros/proyecto, México, ESPAC, 2018.
- Bonilla Sánchez, Arturo, "México: la primera gran crisis en la globalización financiera", *Problemas del desarrollo*, vol. 26, núm. 102, México, UNAM, pp. 85-108.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares, "El ojo selectivo", *Crónicas de Bustos Domecq*, Buenos Aires, Losada, 1992.

- Brea, José Luis, “Fábricas de identidad (Retóricas del autorretrato)”, *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, 3ª ed., joseluisbrea.net/ediciones_cc/3rU.pdf, 2009, pp. 81-88. [pdf].
- Bruno, Fernando, “Sobre el lenguaje y sus límites. Las escrituras ilegibles de Mirtha Dermisache”, *Post*, Nueva York, MoMA, 14/11/2018, <<https://post.moma.org/sobre-el-lenguaje-y-sus-limites-las-escrituras-ilegibles-de-mirtha-dermisache/>>.
- Canal Ilce (ed.), “La muerte de un instalador. Álvaro Enrigue 2/3”, serie *18 para los 18*, 2011, video, <<https://www.youtube.com/watch?v=kY8mMtelgDM>>.
- Canal Once, “Palabra de autor - Álvaro Enrigue (11/04/2015)”, *Palabra de autor*, México, 11 de mayo de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=DoZ8Xn_SJD8>.
- Caracoles Teatro, [@caracolesteatro], Instagram, <<https://www.instagram.com/p/CR44vxZqM9J/>>, <https://www.instagram.com/p/CRhW_3khENT/>, <https://www.instagram.com/p/CScv_TJLp72/>, julio 2021. [en línea]
- Castelazo, José R., “El rol de la empresa pública en México”, *La empresa pública en México y en América Latina: entre el mercado y el Estado*, col. Debate y reflexión, México, unam, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2015, pp. 55-68.
- Certeau, Michel de, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, Alejandro Pescador (trad.), México, Universidad Iberoamericana, 2000
- Cid Priego, Carlos, “Algunas reflexiones sobre el autorretrato”, *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, no. 5, 1985, DOI: 10.17811/li.5.1985. [en línea]
- Clark de Lara, Belem y Ana Laura Zavala Díaz, *La construcción del modernismo (Antología)*, México, Coordinación de Humanidades – UNAM, 2002. [col. Biblioteca del estudiante universitario 137]

- Clüver, Claus, “Intermediality and Interarts Studies”, en: eds. Jens Arvidson, Mikael Askander, Jörgen Bruhn y Heidrun Führer, *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Suecia, Inter Media Studies Press, 2007, pp. 19-37 (PDF).
- Comisión Nacional de los Derechos Humanos, “Cartilla de los Derechos Humanos Culturales”, México, CNDH, 2016.
- Conde, Oscar, “Las formas anagramáticas en Lunfardo”, *Gramma*, vol. 24, núm. 51, 2013, pp. 87-94.
- Cortázar, Julio, “Casa tomada”, *Cuentos completos I*, Madrid, Punto de lectura, 2004, pp. 141-147.
- Cruzvillegas, Abraham, *Round de sombra*, México, CONACULTA, 2006.
- Curzio Gutiérrez, Leonardo, “El TLC México-Estados Unidos-Canadá: Integración y desigualdades regionales”, *Problemas del desarrollo. Revista Latinoamericana de Economía*, vol. 22, núm. 87, México, UNAM, octubre-diciembre 1991, DOI: 10.22201/ieec.20078951e.1991.87, pp. 33-50.
- De Quincey, Thomas, *Del asesinato como una de las bellas artes*, Luis Loayza (trad.), Barcelona, Bruguera, 1991.
- Derrida, Jacques, *Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruines*, París, Réunion des musées nationaux – Louvre, 1991.
- Dussel, Enrique, *Filosofía de la cultura y transmodernidad: ensayos*, col. Historia de las ideas, México, UACM, 2015.
- Eco, Umberto, *Historia de la fealdad*, María Pons Irazazábal (trad.), Barcelona, Lumen, 2007.
- Eder, Rita, “Sin memoria”, en: ed. Rita Eder *Tiempo de fractura. El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de México durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)*, México, UAM-UNAM, 2010, pp. 27-38.

Enrique, Álvaro, *La muerte de un instalador*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

_____, *La muerte de un instalador*, México, Random House Mondadori, 2008.

_____, *La muerte de un instalador*, México, Joaquín Mortiz, 1996. [serie del volador]

_____, *Muerte súbita*, Barcelona, Anagrama, 2013. [e-pub]

_____, *Valiente clase media*, Barcelona, Anagrama, 2013.

Favela, Margarita, “Sistema político y protesta social: del autoritarismo a la pluralidad”, en: coord.

Ilán Bizberg y Francisco Zapata, *Movimientos sociales*, México, El Colegio de México, 2010, pp. 101-146. [col. *Los grandes problemas de México*, vol. VI]

Forbes Staff, “‘Obsesión infinita’ de Kusama recibió a 330,000 personas”, *Forbes*, Portada, México, 19/01/2015, revista en línea, <<https://www.forbes.com.mx/obsesion-infinita-de-kusama-recibio-a-330000-personas>>. [en línea]

Foster, Hal, *El retorno de lo real*, Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Madrid, Akal, 2001.

_____, “El impulso de archivo”, Constanza Qualina (trad.), *Nimio*, núm. 3, ISSN 2469-1879, septiembre 2016, pp. 102-125.

_____ (comp.), *La posmodernidad*, Jordi Fibla (trad.), Barcelona, Kairos, 1988.

Franco, Daniela, *Los Sandy en Waikiki*, México-Barcelona, Editorial RM, 2010.

de la Fuente, José Luis, “La narrativa del «post» en Hispanoamérica: una cuestión de límites”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 28, Universidad Complutense de Madrid, 1999, pp. 239-266.

Gache, Belén, *Escrituras nómades*, Gijón, Ediciones Trea, 2006.

Gainza, María, *Nervio óptico*, Barcelona, Anagrama, 2017.

Gallego, Miguel, “*Ut pictura poesis*. El nervio óptico de María Gainza como pre y postexto”, *Casa de las Américas*, núm. 299, abr-jun 2020, pp. 152-157.

Garbuno Aviña, Eugenio, *Estética del vacío. La desaparición del símbolo en el arte contemporáneo*, México, ENAP UNAM, 2012.

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990.

_____, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires – Madrid, Katz, 2010.

_____, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, 1ª reimp, 2011, Buenos Aires-Madrid, Katz editores, 2010. [col. Conocimiento]

_____, “Aviversarios incómodos”, en: ed. Rita Eder, *Tiempo de fractura. El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de México durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)*, México, UAM-UNAM, 2010, pp. 11-15.

García Castillo, Jesús Eduardo, “Estética del cuerpo devastado: *La muerte de un instalador*, de Álvaro Enrígue”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, núm. 23, El Paso, University of Texas, 2004, pp. 75-80.

García Villegas, Rafael, “Cambios y fortalecimiento al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Entrevista a la Subsecretaria de Desarrollo Cultural de la Secretaría de Cultura, Marina Núñez Bernal”, *Noticias 22*, México, Canal 22, 21 de abril 2020, <<https://youtu.be/aMkD0teOWXw>>.

Garone Gravier, Marina y María Andrea Giovine Yáñez (eds.), *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*, UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2019.

Gasparini, Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, París, Seuil, 2008. [col. Poétique]

Gerber Bicecci, Verónica, *Conjunto vacío*, México, Almadía 2015.

_____, *Mudanza*, México, Almadía, 2017.

- _____, *Los hablantes*, coord. ed. Ekaterina Álvarez Romero, México, MUAC - UNAM, 2014.
- _____, *La estética del silencio*, dibujos, 2019, <<https://www.veronicagerberbicecci.net/la-estetica-del-silencio-the-aesthe>>. [en línea]
- _____, *Verónica Gerber Bicecci*, sitio web <<https://www.veronicagerberbicecci.net>>. [en línea]
- Goldberg, Roselee, *Performance Art*, trad. Hugo Mariani, Barcelona, Ediciones Destino, 1996.
- Gombrich, Ernst. *La Historia del Arte*. 16ª ed. México: Diana – Conaculta, 1999.
- González Aktories, Susana e Irene Artigas Albarelli (eds.), *Entre artes entre actos. Ecfrasis e intermedialidad*, México, UNAM-Bonilla Artigas, 2011, pp. 27-50.
- González, Alberto, “Al acecho de un instalador. Entrevista con Álvaro Enrígue”, *Nexos*, <<https://cultura.nexos.com.mx/al-acecho-de-un-instalador-entrevista-con-alvaro-enrique/>>, 23/05/2021. [en línea]
- Graham, Dan, “Art workers’ coalition open hearing presentation”, en eds. Alexander Alberro y Blake Stimson, *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2000, pp. 92-94.
- Grupo de estudios sobre cómic y narración gráfica, Universidad de León <<https://www.unileon.es/grupos-investigacion/detalles-grupo.php?id=3&grp=390>>.
- Guasch, Anna María, *Arte y Archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, col. Arte contemporáneo núm. 29, Madrid, Akal, 2011.
- _____, “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”, *Materia*, núm. 5, 2005, pp. 157-183.
- _____, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000. [col. Alianza Forma]
- _____, “Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión”, *Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, núm. 1, noviembre 2003, pp. 8-16.

- Guadarrama Olivera, Rocío, Alfredo Hualde Alfaro y Silvia López Estrada, *La precariedad laboral en México. Dimensiones, dinámicas y significados*, México, El Colef – UAM Cuajimalpa, 2015.
- _____, “Precariedad laboral y heterogeneidad ocupacional: una propuesta teórico-metodológica”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 74, núm. 2, México, abril-junio 2012, pp. 213-243.
- Guerrero, Gustavo, “Literatura, nación y globalización en Hispanoamérica: explorando el horizonte post-nacional”, *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 46, 2012, pp. 73-81.
- Hacking, Ian, *Representar e intervenir*, Sergio Martínez (trad.), México, Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM - Paidós, 1983. [col. Problemas científicos y filosóficos]
- Harvey, David, *París, capital de la modernidad*, José Ma. Amoroto Salido (trad.), Madrid, Akal, 2008. [col. Cuestiones de antagonismo]
- Heidegger, Martin, “El arte y el espacio”, en José Lebrero Stals (ed.), *Toponimias. Ocho ideas del espacio*, Madrid, Fundación la Caixa, 1994, pp. 39-42.
- Helguera, Pablo, *Manual de estilo del arte contemporáneo*, México, Tumbona, 2013.
- Heffernan, James, “Introduction”, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago – Londres, The University of Chicago Press, 1993.
- Hernández, Miguel Ángel, “La novela como laboratorio: espacios de contacto entre arte y literatura”, *Cuadernos hispanoamericanos*, Dossier, núm. 283, enero 2019, p. 2, <<https://cuadernoshispanoamericanos.com/la-novela-como-laboratorio-espacios-de-contacto-entre-arte-y-literatura>> [en línea]
- Hernández Hernández, Fernando, *Teoría de Conjuntos. Una introducción*, 2ª ed., col. Textos nivel medio, núm. 13, México, Sociedad Matemática Mexicana, 1998.

- Herrera, Luis, “Subsidios a galerías, entre el arte y el lucro”, *Reporte Índigo*, diciembre 4 de 2014, <<https://www.reporteindigo.com/reporte/subsidios-galerias-entre-el-arte-y-el-lucro>>.
- Huysmans, Joris Karl, *À Rebours*, París, TV5, 2014. [pdf]
- Ibáñez Moltó, María Amparo, “Galería de arte en la obra de Julio Cortázar”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 364-366 - Homenaje a Julio Cortázar, octubre – diciembre 1980, pp. 624-639.
- Ingenieros Civiles Asociados, “Colonia Cuauhtémoc”, *El Universal*, de la serie La Ciudad de México en el tiempo, <<http://www.eluniversal.com.mx/galeria/metropoli/df/2015/07/18/la-ciudad-en-el-tiempo-la-colonia-cuauhtemoc#imagen-1>>, 18/07/2015.
- Interfaz. Encuentro de Estéticas de Ciencia Ficción, Ciudad de México, CENART, 2017, <<https://interfaz.cenart.gob.mx/video/encuentro-esteticas-ciencia-ficcion/#tab-id-1>>.
- Jameson, Fredric, *Ensayos sobre posmodernismo*, comp. Horacio Tarcus, trads. Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco, Buenos Aires, Ediciones Imago Mundi, 1991.
- Jiménez, José, “La vida como azar. Espacio y tiempo históricos en la Alemania del primer tercio del siglo”, *Utopías. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM*, núm. 1, 1989, p. 42.
- Kandinsky, Wassily, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, trad. Roberto Echavarren, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Kotz, Liz, *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2007.
- Lammers-Pérez, Gerardo A, “Los espectadores ante la obra de Luis Camnitzer. Un análisis de interpretación en las artes visuales”, tesis de maestría, Maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura, Tlaquepaque, ITESO, 2015.

- Landoni, Carolina, “¿Hartos del yo? Derivaciones del autorretrato contemporáneo”, Revista Materia Artística, núm. 2, Rosario, Escuela de Bellas Artes - Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario, 2017, pp. 105-126.
- Lefebvre, Henri, *La production de l'espace*, col. Ethnosociologie, París, Anthropos, 2000.
- Legado Mirtha Dermisache, “Episodio 2. 1967-1974. Del garabato al grado cero de la escritura y de Lanús al mundo”, *Legado Mirtha Dermisache*, <<http://mirthadermisache.com/artista.php?lan=1#298>>.
- Lessing, Gotthold Efraim, *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, Barcelona, Iberia, 1957. [col. Obras maestras]
- Lewis, Ben, *The Great Contemporary Art Bubble*, prod. A BLTV para BBC/2DF/Arte en asociación con Avre/YLE/NRK/DR TV/Schweizer Fensehen/ SVT/Australian Broadcasting Corp., 2010, <<https://www.idfa.nl/en/film/1c68303e-d400-4e87-87afa47861da212e/the-great-contemporary-art-bubble/docs-for-sale>>. [película en línea]
- Lewitt, Sol, “Sentences on conceptual art”, en Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.), *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge, Mass, mit Press, 2000, pp. 106-107.
- LIJ Ibero. Revista de Literatura Infantil y Juvenil Contemporánea*, <<https://ibero.mx/lij-ibero>>.
- Loaeza, Soledad, “La metamorfosis del Estado: del jacobinismo centralizador a la fragmentación democrática”, Soledad Loaeza y Jean-François Prud'homme, (coords.), *Los grandes problemas de México*, vol. XIV Instituciones y procesos políticos, México, COLMEX, pp. 23-70.
- Luiselli, *Desierto sonoro*, trad. Daniel Saldaña París y Valeria Luiselli, México, Sexto piso, 2019.
- Macho Stadler, Marta, “Conjunto vacío, de Verónica Gerber Bicecci”, literatura y matemáticas, *divulgaMAT*, Real Sociedad Matemática Española, 4/01/2019,

<http://www.divulgamat.net/index.php?option=com_content&view=article&id=18039&directory=67>. [en línea]

Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, 6ª ed., Madrid, Akal, 1994. [col. Arte y estética]

Martínez Murcia, Elizabeth, “La identidad femenina autoficcional en *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber”, *Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea*, 01/09/2020, <<https://www.senalc.com/2020/09/01/la-identidad-femenina-autoficcional-en-conjunto-vacio-de-veronica-gerber/>>. [en línea]

Marquet, Vinicius, *Bucle. Archivo de ficciones*, col. Incunables, México, Centro de Cultura Digital, 2017, <<https://editorial.centroculturadigital.mx/libro/bucle-archivo-de-ficciones>>.

Mejía J., Marco Raúl, “La globalización educativa reconstruye el sujeto de la modernidad”, en dir. María Cristina Laverde Toscano, Gisela Daza Navarrete, Mónica Zuleta Pardo, *Debates sobre el sujeto*, col. Encuentros, Bogotá, Siglo del Hombre Editores - Universidad Central - DIUC, 2004, pp. 149-177, [en línea] <<http://books.openedition.org/sdh/324>>.

Meloni, Lucilla, *Arte guarda arte. Pratiche della citazione nell'arte contemporanea*, Milán, Postmedia books, 2013.

Miller, Arthur, *Death of a Salesman. Certain Private Conversations in Two Acts and a Requiem*, Nueva York, Penguin Books, 1998.

Miller, Karina, “La experiencia del vacío: tedio y política en novelas argentinas del 2000”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXX, núm. 247, abril-junio 2014, pp. 677-692.

Montero, Daniel, “El Cubo de Rubik: Arte mexicano en los años 90”, tesis doctoral, Ciudad de México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2012.

_____, *El cubo de Rubik. Arte mexicano en los años 90*, col. Académica, México, Fundación Jumex Arte Contemporáneo - RM, 2014.

- Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, “Art and Language. *Paintings I*”
<<https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/art-language/paintings-i-no-8>>.
- Nauman, Bruce, *Pay attention please: Bruce Nauman's words*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2005.
- Negrete Sandoval, Julia Érika, “Archivo, memoria y ficción en Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza”, *Literatura Mexicana*, vol. 24, núm. 1, junio 2013, pp. 91-110.
- Nicata, Nicolas, “Orden y desorden: una lectura de *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber”, en el Congreso Internacional Pensar lo real: autoficción y discurso crítico, Mesa de ponencias II, 22/06/2021, 18:30 h, Universidad de Alcalá. [en línea]
- Olaizola, Andrés, “Las heroínas transmediales de *Alba Cromm*, de Vicente Luis Mora, y *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza”, *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, vol. 22, núm. 91, 2020, pp. 65-78.
- Ontoria Peña, Mercedes, “Julio Cortázar y Marcel Duchamp o nuevos encuentros a deshora”, *Impossibilia*, núm. 7, abril 2014, p. 34.
- Ostria González, Mauricio, “*Rayuela*: poética y práctica de un lector libre”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 364-366 - Homenaje a Julio Cortázar, octubre – diciembre 1980, pp. 431-445.
- Pantini, Emilia, “La literatura y las demás artes”, *Introducción a la literatura comparada*, trad. Luigi Giuliani, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 215-240.
- Paz, Octavio, *Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, 2a ed., México, El Colegio Nacional - Ediciones Era, 2008.
- Piglia, Ricardo, *La ciudad ausente*, 2a ed., Barcelona, Anagrama, 2003.
- Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*, 2ª reimp., México, siglo xxi editores – UNAM, 2016.

____, “Ecfrasis y lecturas iconotextuales”, *Poligrafías. Revista de literatura comparada*, núm. IV, 2203, pp. 205-215.

Pöllmann, Andreas y Olivia Sánchez Graillet, *Cultura, lectura y deporte. Percepciones, prácticas, aprendizaje y capital intercultural*, col. Los mexicanos vistos por sí mismos. Los grandes temas nacionales, núm. 13, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas UNAM, 2015.

Redacción, “De dos mundos”, *El informador*, secc. D, Guadalajara, 03/06/1995, pp.1-2.

Redacción, “Estas son las cuatro recomendaciones de AMLO para usar fondos de fideicomisos extintos”, *El financiero*, 3 de abril de 2020, <<https://www.elfinanciero.com.mx/economia/estas-son-las-cuatro-recomendaciones-de-amlo-para-usar-fondos-de-fideicomisos-extintos>>.

Reyes, Alfonso, *Notas sobre la inteligencia americana*, col. Cuadernos de cultura latinoamericana núm. 15, México, UNAM, 1978.

Rivera Garza, Cristina, *La muerte me da (en pleno sexo)*, México, Tusquets, 2016. [col. Maxi 20 años]

Río, Marina Cecilia, “Mario Bellatin: el arte escrito” en Héctor Jaimes (ed.), *Mario Bellatin y las formas de la escritura*, Carolina del norte, editorial A Contracorriente, 2020, pp. 305-326.

Salas, Alexis, “You Had to Be There: Ten Installations at Club Hípico La Sierra in 1991”, Irene Tsatsos (ed.), *Below the Underground: Renegade Art and Action in 1990s Mexico*, Pasadena, Armory Press - Armory Center for the Arts, 2019, pp. 112-133.

San Martín Córdova, Iván, “Visibilidad de comunidad gay y lesbica en el espacio público de la Ciudad de México: la Zona Rosa”, *Revista Digital Universitaria*, vol. 11, revista en línea, <<http://www.revista.unam.mx/vol.11/num9/art85/index.html>>, 1/08/2010.

Sansot, Pierre, *Del buen uso de la lentitud*, Mercedes Corral y Jean-Michel Pikias (trad.), Barcelona, Tusquet Editores, 1999. [col. Los 5 sentidos]

- Santos, Boaventura de Sousa, *La caída del angelus novus: ensayos para una nueva teoría social y una nueva práctica política*, Bogotá, ILSA, 2003. [col. En clave de sur]
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2012.
- Savater, Fernando, *La tarea del héroe*, Barcelona, Ariel, 2009.
- Schmitter, Gianna, “Contar con todo: análisis de las estrategias intermediales en la novela Conjunto vacío, de Verónica Gerber Bicecci”, *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language & Literature*, vol. 14, núm. 1, Feb-mar 2021, <<https://doi.org/10.55>>, pp. 1-27. [pdf]
- Schoijet, Mauricio, “Matemáticas subversivas”, *Nexos*, México, agosto 1979, <<https://www.nexos.com.mx/?p=3404>>. [en línea]
- Siegelaub, Seth (ed.), *18 Paris IV. 70*, Nueva York, International General, 1970.
- Sierra, Sonia, “Jóvenes creadores del Fonca, no es dinero perdido”, *El Universal*, Cultura, 27 de febrero de 2019, <<https://www.eluniversal.com.mx/cultura/jovenes-creadores-del-fonca-no-es-dinero-perdido>>.
- Sontag, Susan, “La estética del vacío”, *Estilos radicales*, Eduardo Goligorsky (trad.), Buenos Aires, Suma de Letras, pp. 13-60.
- Souriau, Étienne, “Vacío”, *Diccionario Akal de estética*, Ismael Grasa, Xavier Meilán, Cecilia Mercadal y Alberto Ruiz (trads.), Madrid, Akal, 1998, p. 1049.
- Stendhal, *Le rouge et le noir*, col. Bibliothèque numérique, París, TV5 Monde, s/f. [pdf],
- Stoichita, Victor I., *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*, Madrid, Siruela, 2005.
- Suárez, Gerardo, “Jesusa Rodríguez contra becas del Fonca”, *El Herald de México*, junio 10 de 2019, <<https://heraldodemexico.com.mx/artes/jesusa-rodriguez-contra-becas-del-fonca>>.

- Toca Fernández, Antonio, “Centro Nacional de las Artes”, *Casa del Tiempo*, secc. Ménades y meninas, vol. 3, época V, núm. 34, Ciudad de México, UAM, noviembre 2016, pp. 43-51.
- Tornero, Angélica, “Intermedialidades, intermediaciones y configuración de singularidades en novelas hispanoamericanas recientes”, en: Ángel Miquel, Fernando Delmar, Lydia Elizalde, Angélica Tornero, *Intermedialidades en las artes visuales y la literatura*, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos - Juan Pablos Editor, 2017, pp. 145-185.
- Torras Francés, Meri, “Mirándote mirarme. Las negociaciones de autorización en la (auto)representación de los cuerpos de las mujeres creadoras”, en Oana Ursache (coord.), *Éste es mi cuerpo. Estudios de cuerpología femenina artística*, Turku, Universidad de Turku, 2017, pp. 25-40.
- Urrutia, Antonio, “Los territorios plásticos de Julio Cortázar”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 364-366 - Homenaje a Julio Cortázar, octubre – diciembre 1980, pp. 618-623.
- Usigli, Rodolfo, *Ensayo de un crimen*, 3ª ed., Ciudad de México, Penguin Random House, 2018.
[col. De bolsillo]
- Vázquez Enríquez, Emily C., “The Sounds of the Desert: *Lost Children Archive* by Valeria Luiselli”, *Latin American Literary Review*, vol. 48, núm. 95, 2021, pp. 75-84.
- Vásquez Rocca, Adolfo, “Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, vol. 37, núm. 1, 2013, <https://doi.org/10.5209/rev_NOMA.2013.v37.n1.42567>.
- de la Vega, Miguel y Roberto Ponce, “Del INBA al CNCA; 48 años de política cultural”, *Proceso*, 10 de diciembre de 1994, <<https://www.proceso.com.mx/168395/del-inba-al-cnca-48-anos-de-politica-cultural>>.

- Villegas Morales, Gladys, “La imagen femenina en artistas contemporáneas mexicanas: una perspectiva no androcéntrica”, tesis doctoral, Madrid, Facultad de Bellas Artes – Universidad Complutense, 2001.
- Villoro, Juan, “Murder As Installation Art”, *Voices of Mexico*, núm. 47, México, CISAN – UNAM, 1999, pp. 106-108.
- Wilde, Oscar, *La decadencia de la mentira*, trad. María Luisa Balseiro, 7ª ed., Madrid, Siruela, 2013. [col. Biblioteca de ensayo / Serie menor – 10]
- Wilson, Ian, “Conceptual art”, en eds. Alexander Alberro y Blake Stimson, *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2000, p. 414.
- Wolf, Werner, “‘Intermediality’: Definition, typology, related terms”, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam, Rodopi / Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, 1999, pp. 35-50.
- _____, “(Inter)mediality and the Study of Literature”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 13, núm. 3, 2011, <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>>. [en línea]
- ____ y Walter Bernhart, *Framing Borders in Literature and Other Media*, col. Studies in Intermediality 1, Amsterdam, Rodopi, 2006.
- ____, Walter Bernhart y Andreas Mahler, *Immersion and Distance. Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*, Amsterdam, Rodopi, 2013.
- Zubieta García, Judith, Tomás Bautista Godínez, Ana Hilda Gómez Torres y María del Rosario Freixas Flores, *Educación. Las paradojas de un sistema excluyente*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas UNAM, 2015. [col. Los mexicanos vistos por sí mismos. Los grandes temas nacionales, núm. 3]

Materiales diversos:
Presencia y función del arte contemporáneo en dos novelas mexicanas del cambio de siglo (Álvaro Enrique y Verónica Gerber)



Susana Trejo Santo
SUSANA TREJO SANTOYO
ALUMNA

REVISÓ

Rosalía Serrano
MTRA. ROSALÍA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

Con base en la Legislación de la Universidad Autónoma Metropolitana, en la Ciudad de México se presentaron a las 13:00 horas del día 15 del mes de marzo del año 2022 POR VÍA REMOTA ELECTRÓNICA, los suscritos miembros del jurado designado por la Comisión del Posgrado:

DR. GABRIEL JAHIR RAMOS MORALES
DRA LORENA DE LA PAZ AMARO CASTRO
DRA. MARIA ANDREA GIOVINE YAÑEZ

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTORA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: SUSANA TREJO SANTOYO

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

A P R O B A R

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

Juan Manuel Herrera
DR. JUAN MANUEL HERRERA CABALLERO

PRESIDENTE

Gabriel Jahir Ramos
DR. GABRIEL JAHIR RAMOS MORALES

VOCAL

Lorena de la Paz Amaro
DRA LORENA DE LA PAZ AMARO CASTRO

SECRETARIA

Maria Andrea Giovine
DRA. MARIA ANDREA GIOVINE YAÑEZ

El presente documento cuenta con la firma –autógrafa, escaneada o digital, según corresponda- del funcionario universitario competente, que certifica que las firmas que aparecen en esta acta – Temporal, digital o dictamen- son auténticas y las mismas que usan los c.c. profesores mencionados en ella