



**Casa abierta al tiempo**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD IZTAPALAPA  
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
POSGRADO EN HUMANIDADES

**La intermedialidad como directriz de la escritura: la conjunción del lenguaje visual y literario  
en *Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci**

TESIS

QUE PRESENTA

Lic. Luz Monserrath Mejía Saldivar

MATRÍCULA: 2203802860

mejiasaldivarluz@gmail.com

PARA OBTENER EL GRADO DE

Maestra en Humanidades (Literatura)

DIRECTOR:

DR. ÁNGEL ALFONSO MACEDO RODRÍGUEZ

JURADOS:

VOCAL: DRA. MAYULI MORALES FAEDO

SECRETARIA: DRA. CLAUDIA MIRIAM CHANTACA SÁNCHEZ

Iztapalapa, Ciudad de México, 7 de agosto de 2023

*A todas las mujeres de mi vida: mamá, abuelita, tías, amigas, hermanas.*

*A todos los desaparecidos, cuerpos y almas perdidas*

## ÍNDICE

<b>Introducción.....</b>	<b>4</b>
<b>I. Territorio de creación. El lugar de Verónica Gerber en el campo artístico.....</b>	<b>7</b>
1.1 Estética femenina: tradición, lectura y compostaje.....	9
1.2 Romper los bordes: recepción y crítica de <i>Conjunto vacío</i> .....	27
<b>II. Palabra e imagen: una misma teoría .....</b>	<b>41</b>
2.1 Arte y literatura: un tropo cultural básico .....	42
2.2 Redes en el arte: teoría de la intermedialidad.....	49
2.3 Picturebook y Libro de artista .....	69
<b>III. Del vacío al conocimiento.....</b>	<b>83</b>
3.1 Intermedialidad como transposición: precedentes creativos de <i>Conjunto vacío</i> en la producción de Gerber .....	83
3.2 Intermedialidad como combinación y referencialidad: niveles de interrelación entre imágenes y texto.....	103
3.2.1 Género, estructura y voz narrativa a través de la autoficción.....	104
3.2.2 Arte, ciencia y lenguaje .....	116
<b>Conclusiones.....</b>	<b>130</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>133</b>

## Introducción

Con una vocación temprana por la literatura y las artes, mi formación ha estado marcada por una mirada multidireccional que me ha permitido atravesar los cruces entre disciplinas, así como entender sus semejanzas y diferencias. Esa manera de comprender el mundo del arte ha tenido una influencia enorme en mi breve, pero consistente camino en la investigación literaria. A partir de las obras plásticas retratadas dentro de obras literarias fue que comencé a volverme consciente de que disciplinas dispares no sólo compartían temas y motivos, sino también recursos formales que se adaptaban al medio, pero conservaban su esencia.

En la investigación terminal de licenciatura analicé la inclusión de obras plásticas de distintos periodos en *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza, a la cual llegué por coincidencia gracias a una clase. A partir de ese estudio, las posibilidades analíticas y teóricas que tenía a la vista se ampliaron e impulsaron una búsqueda de obras que implementaran de manera orgánica varias disciplinas artísticas. A la par, el auge de las escritoras dentro el mundo editorial y la necesidad de leer sus voces abrieron una vía hasta otras obras contemporáneas de carácter transgresor. Así, me encontré con la autora mexicana Verónica Gerber Bicecci, “artista visual que escribe”, cuya obra me atrajo por sus diferentes matices en la exploración del lenguaje y las imágenes.

De *Conjunto vacío*, la novela que será mi corpus principal en este trabajo, llegué a otras obras plásticas y literarias de Gerber como *Mudanza*, *Escritura de tiempo*, *Inhumación*, *Trail*, *Homesick* e *Invisible Indecible*, en las cuales vi que los ejes creativos de la autora se apuntaban hacia varias vertientes y se complementaban entre sí. Ante mí, se desplegó un campo amplio con una gran fertilidad para el análisis; *Conjunto vacío* no sólo permitía un estudio literario y artístico, sino también uno poético en el que entraban en juego las principales influencias, motivos y temas recurrentes en la obra de Gerber.

Elegí la primera novela de la autora mexicana para desarrollar esta investigación no sólo porque permitía tener una visión global del resto de sus obras, sino también porque sus temas y sus recursos formales estaban en sintonía con mi etapa de la vida. He escrito esta introducción desde mi experiencia lectora porque en *Conjunto vacío*, Gerber permite a los “lectoespectadores” integrarse a un mundo donde ella se retrata como un personaje vulnerable ante la pérdida, el duelo y la búsqueda de una identidad adulta. Además de borrar los límites entre ficción y realidad, Gerber se interesa por generar un diálogo con sus lectores mediante la consciencia de que ninguna obra surge a la intemperie sin la protección de otras. En ese diálogo es que tienen cabida mis reflexiones como lectora, investigadora y escritora, puesto que Gerber no sólo incentiva la escritura creativa en el ámbito literario, sino también en el académico.

Por lo tanto, este trabajo no sólo se enmarca en los contornos teóricos y académicos propios de la labor de investigación, sino también en los de las experiencias artísticas, de lectura y de vida que he tenido a lo largo de estos dos años de maestría. El primer capítulo de este trabajo, como una coincidencia afortunada, surgió de las reflexiones de la clase de Crítica Literaria Feminista, en la que pude profundizar y comprender mejor las circunstancias de un sistema desigual que repercute en todos los entornos de la realidad, entre ellos el cultural y el literario.

Teniendo en cuenta la complejidad de perspectivas que hay en la Crítica Feminista, mi análisis está sustentado en las ideas que Gerber desarrolla en torno a su propia labor creativa. Mediante sus ensayos, la autora mexicana coloca su obra dentro de una tradición disruptiva en la que se cuestionan y trastocan los límites disciplinares. En el mismo capítulo, incluyo el estado de la cuestión planteado a partir de la función de los lectores, la idea de innovación y el mercado. Con esas dos líneas, el primer capítulo funciona como panorama

general del contexto en el que se sitúa *Conjunto vacío*, así como la labor de la autora mexicana.

El segundo capítulo es resultado de un intento por comprender de manera integral el funcionamiento del arte y la literatura, o las imágenes y el texto, en la obra de Gerber. Aunque el análisis se sostiene por el eje de la Intermedialidad, teoría enfocada en la sobreposición de medios y disciplinas, también resultó fundamental entender esa mezcla a partir de las proposiciones filosóficas de pensadores en el terreno del arte como W. J. T. Mitchell y Jacques Rancière. Estos autores se preguntan acerca de los parámetros principales que han conducido a la distinción de las disciplinas y aquellos que las unen de manera intrínseca. Del mismo modo, consideré elemental plantear el marco teórico a partir del contexto donde se inserta la obra, un panorama donde el formato libro se contempla como arte. Para ello, establecí una línea histórica-teórica entre *Conjunto vacío* y las manifestaciones del Libro de artista de los años sesenta del siglo XX.

El último capítulo, correspondiente al análisis de la obra, está dividido en dos partes. En el apartado inicial, entrecruzo los elementos de otras obras de Gerber con *Conjunto vacío*, debido a que la autora le da continuidad a ideas y procesos creativos anteriores dentro de su primera novela. En el segundo apartado, vinculo esos componentes exteriores con el mundo interior ficcional que la autora construye textual e imaginativamente insertando a los lectores en los espacios, la perspectiva y la mente de la protagonista. En este capítulo donde se concreta mi investigación apelo no sólo a la parte intelectual de quien me lea, sino también a la sensibilidad y la empatía que impulsan uno de los actos fundamentales de la investigación literaria: leer para hallar articuladas nuestras experiencias, así como las ajenas.

## I. TERRITORIO DE CREACIÓN: EL LUGAR DE VERÓNICA GERBER EN EL CAMPO ARTÍSTICO

De un árbol, lo que queda a la vista son ramas, corteza, hojas y algunas raíces; lo que escapa al ojo son las marcas del tiempo de incendios y enfermedades. La unión de todos los árboles nos permite delimitar los contornos de un bosque, un ecosistema que funciona armónicamente; no obstante, cada ser vivo que lo compone tiene su propia manera de crecer e insertarse en ese espacio. Al echar un vistazo a la literatura también surgen de manera inmediata algunos de los rasgos que hacen coincidir a unas obras con otras, el bosque genérico, estilístico o de corriente, al cual pertenecen, sin dejar de tener sus particularidades.

El contexto en el que crece un árbol determina la forma de su tronco; de la misma manera, los espacios simbólicos, intelectuales e históricos a partir de los cuales escribe un autor definen sus obras y su desarrollo creativo. Ante la producción de la artista mexicana, Verónica Gerber, podemos situarnos en distintos puntos geográficos, pues su doble labor nos conduce de las artes a la literatura o a la ciencia dentro de una misma obra. Su producción parece tener límites y medios definidos, la literatura va de la mano con los libros y las obras plásticas con las galerías; sin embargo, todo depende del lugar desde donde se miren. Por ejemplo, en *Conjunto vacío*, el formato y la presentación nos colocan, en primer lugar, en el terreno de lo literario, pero ese mapa se disuelve en el carácter científico y visual de las imágenes que la integran.

La pertenencia de una obra a diferentes disciplinas no sólo permite problematizar los confines de las mismas, sino también mirar a profundidad el lugar de creación que ocupa cada autor. Detrás de ello, no hay un afán desmedido por la biografía, sino un interés relevante en la manera que los autores tienen de reflexionar y situar su propia obra. En el

caso de Gerber, el lugar de creación se traza en un movimiento zigzagueante, en el que la autora no deja de pensar intelectual y artísticamente sobre los pasos que ha ido dando. Entre sus obras, no sólo se pueden encontrar ensayos donde la autora delinea los ejes de sus influencias y sus intereses, sino también distintas expresiones artístico-literarias construidas a partir de un fuerte sentido crítico sobre las posibilidades del lenguaje, la expresión visual y el devenir artístico.

La producción de Gerber puede contemplarse como un conglomerado orgánico donde se repiten y se redondean las ideas y los procedimientos artísticos. Tomar en cuenta la posición que ocupa dentro del campo artístico<sup>1</sup> resulta indispensable al momento de analizar sus obras, no sólo debido a esa integración creativa, sino también por su trabajo consciente de construir su espacio. Al retomar la obra y la labor de otros artistas y escritores, Gerber dialoga con una tradición en la que, históricamente, las mujeres han aparecido de manera escasa. Si pretendemos delinear el lugar de una autora, el género resulta una de las líneas principales para llevar a cabo esa tarea.

Debido a lo anterior, en este primer capítulo, trazaré los ejes más relevantes para comprender cuál es el sitio que ocupan la autora y su obra dentro del campo artístico. En el primer apartado, partiré de las nociones de género y *posicionalidad*, así como de las reflexiones ensayísticas de Gerber sobre la creación y la tradición, para analizar su labor respecto al *statu quo* en las artes y la literatura. En el segundo apartado, recuperaré los comentarios críticos sobre *Conjunto vacío* con la intención de ubicar la obra en las intersecciones de la creación, la lectura y el mercado.

---

<sup>1</sup> En esta noción se tienen en cuenta los planteamientos que Bourdieu desarrolla en *Campo de poder, campo intelectual* sobre la constitución del campo intelectual, espacio simbólico donde cada artista tiene una posición específica determinada por sus relaciones con otros actores del campo, en la que hay una búsqueda de legitimidad y poder.



## 1.1 Estética femenina: tradición, lectura y compostaje

En toda su producción, Verónica Gerber Bicecci reconoce en sus procedimientos artísticos el lado negativo del lenguaje en el que las palabras resultan insuficientes para articular muchas de nuestras experiencias. Autodenominada como “artista visual que escribe”, Gerber sitúa su obra en una encrucijada donde se sobreponen los caminos. Los pasos de ida y vuelta que la artista da entre un medio y otro nos hablan de su intención por dirigirse a unos receptores activos, a quienes en una entrevista reciente llama “lectoespectadores” (González).<sup>2</sup>

El lector ideal, en esta concepción, es aquel capaz de decodificar varios registros y mirar más allá de los límites de la obra, donde comienzan a bordarse las fibras del compostaje, noción con la que Gerber se refiere a las múltiples voces reunidas en su producción. Esta no sólo es una manera de comprender las obras “como organismos que crecen de organismos que ya conocíamos” (Campo), sino también una toma de consciencia sobre el lugar que ocupa la propia creación. Al mismo tiempo que la autora dialoga con otras obras construye su lugar dentro de la literatura y las artes apropiándose de ellas y recreándolas.

La creación de ese espacio pone en relación varios factores como la formación de la autora, los medios con los que trabaja y, por supuesto, su género. Si bien, como se verá más adelante, Gerber se vincula a una tradición masculina, lo hace alterando los esquemas convencionales de la misma. Esa transgresión está demarcada por la función de lectora activa que la autora desempeña y busca en sus receptores, la cual es definida por Patrocinio Schweickart como una práctica necesaria ante el dominio de las estrategias de interpretación

---

<sup>2</sup> Esta entrevista, así como aquella realizada por Óscar Daniel Campo, se suscitaron con motivo de la publicación de otro de los libros de la autora, titulado *La compañía*. En ambas, la autora deja entrever varias de sus ideas sobre la producción y la recepción de sus obras.

androcéntricas (140). Nuestra lectura y sus efectos dependen de la perspectiva adoptada, pero ¿cuáles son los valores con los que se lleva a cabo ese proceso?

Schweickart, además de resaltar el predominio de los valores masculinos, destaca sus repercusiones en las mujeres, quienes no ven articulada su experiencia en los textos:

[...] la literatura androcéntrica estructura la experiencia de la lectura de manera distinta según el género del lector. Para el lector masculino, el texto sirve como lugar de encuentro entre lo personal y lo universal. Se aproxime o no el texto a las particularidades de su propia experiencia, queda invitado a validar la igualdad de lo masculino con lo universal (126).

Como lectoras, mujeres y estudiosas, se enseña a las mujeres a identificarse con un punto de vista masculino, y a aceptar como normal y legítimo un sistema masculino de valores, uno de cuyos principios centrales es la misoginia (127).

A partir de la ausencia de representatividad de la mujer y de los estudios sobre lectura que se enfocan en otorgarle el poder al lector o al texto, Schweickart plantea una forma de lectura alternativa, resistente y dialéctica, en la que la creación artística y el receptor tienen la misma relevancia.<sup>3</sup>

En esa igualdad de condiciones el texto no pierde su lugar central en la literatura, pero sí le hace un espacio a la autonomía de la lectora porque sin ella “es inerte e inocuo” (Schweickart 140). Así pues, la resistencia y lo alteridad se encuentran en asumir el control de la experiencia de lectura desde la consciencia de los valores universales que dominan todo:

[...] leer el texto como *no* se debería de leer, leerlo en contra de sí mismo [...] identificar la naturaleza de las opciones que el texto ofrece y, de manera igualmente importante, lo que el texto excluye –es decir, la posibilidad de leer como mujer sin ponerse en la posición del otro, de leer para afirmar la condición de ser mujer como otro paradigma, igualmente válido, de la existencia humana (Patrocinio 140-141).

---

<sup>3</sup> Su perspectiva no encasilla los textos en compartimentos compactos, pues se muestra crítica ante ellos. Por ejemplo, considera que, en algunos textos masculinos, a pesar de prevalecer los valores dominantes, hay una mayor representatividad de las mujeres, por lo que requieren ser analizados con una hermenéutica dual (130).

Afirmar esa condición de mujer en el proceso de lectura no implica definir un otro homogéneo, sino ratificar a través de la mirada crítica del texto las particularidades de cada experiencia. Es en la lectura donde “la literatura se realiza como praxis”, ella “actúa sobre el mundo al actuar sobre sus lectores” (Schweickart 123). La reinención de los modos de interpretar la literatura, desde una perspectiva de género, no sólo requiere visibilizar la obra de las mujeres sino también reexaminar el canon: “Una feminista no puede simplemente negarse a leer textos patriarcales, pues se hallan en todas partes y condicionan su participación dentro de los proyectos literarios y críticos” (Schweickart 141).

Gerber reflexiona en varios de sus escritos sobre la tradición masculina y, aunque sus planteamientos no se guían por una consciencia feminista explícita, reinventa las formas de comprender esa tradición, como lo expresa al introducir su tesis de licenciatura: “En todo caso, lo que tiene de negativo este trabajo es que se trata de una recopilación de exclusiones. Una serie de ideas y eventos cuya naturaleza es la exclusión, la excepción, la singularidad” (9, 2005). Su función como lectora de obras e ideas que representan la excepción dentro de un *statu quo* se desenvuelve en la línea del compostaje y del cuestionamiento sobre la estabilidad los valores universales. Al mismo tiempo que funge como receptora y curadora de la obra de otros, se desenvuelve como creadora y forja su propio espacio en el campo cultural, como podrá verse más adelante.

Definir las funciones de lectora y creadora que desempeña Gerber, desde una perspectiva feminista, parece una labor contradictoria, ya que delinear una “estética femenina” puede implicar volver a encerrar la creación de las mujeres en valores herméticos y excluyentes como los masculinos. Vinculando esa reflexión al ámbito empírico y político, Weigel señala:

[...] la frase «lo personal es político» resulta también engañosa, porque promete una solución política para los sufrimientos personales. Gracias al cielo, no puede haber ninguna solución política— es decir, organizada, formal— a lo realmente personal, porque eso significaría la suspensión de toda autodeterminación individual. El amor, el dolor y la felicidad, el deseo de superar los propios límites y la autoafirmación no se pueden distribuir según unas reglas; eso tendría por resultado el colapso de las relaciones humanas. (87)

Esa dimensión de lo personal pone de relieve un cuestionamiento central para situar la producción de Gerber: ¿a partir de qué parámetros contemplar la repercusión del género en el arte si los contextos y las obras de las creadoras son diversos?

Aralia López, en su introducción a la compilación de estudios sobre narradoras mexicanas del siglo XX, *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos*, propone con rigurosidad una vía de análisis ante esas cuestiones. Mediante una visión integral del sujeto teórico y empírico, la teórica establece tres ejes necesarios para el estudio de la creación femenina: subjetividad, identidad y *posicionalidad*. La primera corresponde a las estructuras de conciencia y actividad deseante de la persona, enmarcadas en normas, códigos y discursos socioculturales. En la segunda, se remite a todos los factores externos que determinan al sujeto, como la raza, la clase social, la lengua, la religión, el estado civil, el trabajo, etc. (14)

En conjunto, esos parámetros determinan la *posicionalidad*: “La llamada condición femenina es, entonces, una posición particular y relativa en un contexto histórico y social siempre cambiante; es decir, en una red de relaciones específicas” (15).<sup>4</sup> Ese lugar particular de cada autora y de su producción es donde se encuadran sus experiencias como artista y como mujer, las cuales ponen de relieve sus logros, transgresiones y diálogos respecto a la tradición masculina.

---

<sup>4</sup> Aralia López traza una perspectiva cercana a la de Bourdieu en *Campo de poder, campo intelectual*, pero agrega la noción fundamental de “sujeto con género” que amplía el estudio de la posición de las mujeres en el campo intelectual, pues entran en él bajo condiciones distintas a las de los hombres.

Las dos condiciones de Gerber, como artista visual y como escritora, se reflejan la una a la otra al tomar como punto de cruce su género. Desde esa perspectiva, tanto en una disciplina como en otra, la crítica feminista ha puesto su atención sobre aspectos tales como la exclusión y la reivindicación de las creadoras, el cuerpo de la mujer y su representación, así como en el cuestionamiento de los valores críticos, estéticos e históricos masculinos. En el plano de la teoría, esas coincidencias permiten tener una visión más amplia de ambas áreas. Ahora bien, ¿qué elementos de la crítica artística y literaria feministas contribuyen a delinear la obra de Gerber?

La conformación del canon y la representación se ubican en una posición central al adentrarnos en la discusión. Lo anterior es puesto de manifiesto por Patricia Mayayo, en su estudio feminista sobre la historia del arte, al ejemplificar la “hipervisibilidad de la mujer como objeto [...] y su invisibilidad persistente como sujeto creador” con el póster del colectivo feminista Guerrilla Girls donde preguntan: “Do women have to be naked to get into the Met. Museum?” ¿Quién mira y quién es objeto de contemplación? ¿quién tiene el poder sobre la percepción del otro?

Estos cuestionamientos, íntimamente relacionados al arte, iluminan dentro de la literatura la idea de que hay una perspectiva dominante que define la realidad y la ficción. El vínculo entre esas dos vertientes queda claramente ejemplificado por la anécdota con la que Woolf desarrolla sus ideas en *Un cuarto propio*. La búsqueda personal de la autora, adjudicada a su personaje femenino, la conduce a percatarse de que “en todas partes habrá hombres opinando sobre mujeres” (41), esto es representándolas y dotándolas de valores condicionantes.

Además de esas imágenes distorsionadas, la autora se enfrenta al hermetismo de un canon que le niega a su personaje la entrada a la biblioteca por no ir acompañada de un

hombre, lo que se traduce como una imposibilidad de acceder a un pensamiento universal masculino. La conformación de los criterios que dan cabida o no a una obra dentro de la historia, así como la obra misma, tal como señala Mayayo, no son actos carentes de ideología, sino que se determinan por los discursos dominantes de las sociedades donde se generan (164).

Woolf traza una vía diferente para interpretar a las autoras y sus obras al cuestionar los valores que prohíben a las mujeres entrar a una biblioteca o ser encasilladas en las características “propias de su género”. De alguna manera, la autora inglesa comienza a quebrar el círculo vicioso que Patrocinio contempla como una especie de autogénesis: “Un canon androcéntrico genera estrategias de interpretación androcéntricas, que a su vez favorecen la canonización de textos androcéntricos y la marginación de los ginocéntricos” (Schweikart 133).

Para Patricia Mayayo, ese camino de ida y vuelta, curvado e interminable, tiene el rostro de “los criterios de evaluación estética establecidos en la historia del arte institucional” (que nos orillan a desplazar a los grupos que “responden a otros modelos de creatividad” (48). Dichos criterios dejan ver su casi nula maleabilidad en textos canónicos como *La historia del arte* de Ernst Gombrich, donde la única mujer artista que aparece es Käte Kollwitz, pese a que la edición consultada es de 1995. Con esa distancia temporal, el autor pudo haber integrado más creadoras a su obra.

No obstante, cada uno escribe con fines propios, donde relucen los colectivos, y Gombrich tiene la clara intención de ofrecer una obra didáctica sobre una tradición masculina. Su historia es “una historia que, ante todo y principalmente, trata de las soluciones a ciertos problemas artísticos” (600), que las mujeres no contribuyeron, desde sus contextos,

a reflexionar. Ninguna participó de los grandes descubrimientos del desarrollo del arte según su lógica.<sup>5</sup>

La repetición de los valores dominantes no sólo atañe a aquellos que se benefician de los mismos; pues una de las contradicciones más relevantes de la crítica feminista gira en torno a la necesidad de incidir en ellos para repensar la creación de las mujeres. El canon, la formación académica y los valores sociales que los enmarcan nos enseñan a pensar desde una “neutralidad intelectual”, “como hombres” (Patrocinio 125), pues son ellos quienes, principalmente, han producido, definido y dominado el campo artístico. Como ejemplo, Patricia Mayayo retoma la exposición *Women Artists*, en la que Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin integraron ciento cincuenta obras de ochenta y seis artistas de diferentes épocas y nacionalidades bajo los parámetros masculinos convencionales de autoría, calidad e influencia (45).

El trabajo de las historiadoras estadounidenses tiene su valía en el desarrollo de la crítica feminista y pone de relieve la necesidad de enriquecer el pensamiento y la creación desde distintas vertientes. En palabras de Gisela Breitling:

Es imposible para alguien que está en el mundo del arte tener idea de lo que significa ser un pintor si ella/él no toma en cuenta todo el arte accesible para ella/él, lo que le interesa a ella/él, y lo incluye en su proceso de aprendizaje, en su gama de experiencias que, después de todo, tiene como meta final la conquista del mundo entero (217).

Por lo tanto, para una nueva creación o una nueva forma de conocimiento resulta imprescindible vincularse, de alguna manera, con lo anterior. Formular un sujeto de estudio o cuestionar el canon han requerido que la crítica feminista parta de lo conocido, aunque ello implique retomar los valores universales masculinos.

---

<sup>5</sup> Otro texto académico importante es la *Historia general del arte* de Horst Voldemar Janson, quien al preguntarle por qué no había ninguna mujer artista en su obra, respondió que no conocía a ninguna que hubiera cambiado la historia del arte (Mayayo 46).

En esa línea, las reflexiones de Verónica Gerber sobre su propia producción artística revelan los diálogos, transgresiones y reinterpretaciones que la autora hace de la tradición masculina. Sus primeras vías de pensamiento pueden rastrearse en su tesis de licenciatura, donde, a pesar de recuperar únicamente la obra de hombres, se relaciona a una vertiente que la autora denomina como la de “la exclusión, la excepción, la singularidad” (Gerber 2005, 9).

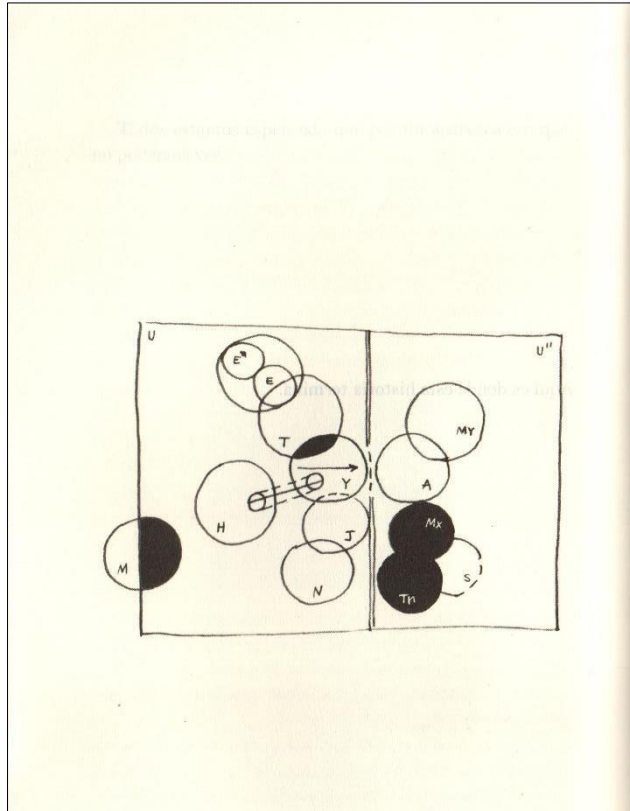
La primera de las tradiciones que Gerber retoma es la de las matemáticas, central en la configuración de *Conjunto vacío*, representada por Leonard Euler y John Venn, cuyos trabajos permitieron el desarrollo de la teoría y los diagramas de conjuntos. La autora parte de un cientificismo de carácter universal masculino para adentrarse en los límites, las intersecciones y los espacios vacíos de lo inefable. Por eso, lleva de la mano al lector en la comprensión de los diagramas:

La primera abstracción espacial necesaria para diagramar conjuntos es dibujar un rectángulo, el universo de sucesos, un conjunto universal contiene la totalidad de los elementos que intervienen en una discusión, y se representa con la letra U; los conjuntos al interior de ese universo se nombran sucesivamente con las primeras letras del abecedario: A, B, C (10). Así pues, el espacio negativo podría representarse como la línea que dibuja cualquier conjunto o un conjunto cualquiera [...] Aquí se propone que la línea en sí, el límite, es también una especie de conjunto. El conjunto que incluye una serie de exclusiones no negadas, no excluidas del todo porque existen justamente en ese límite, el que dibuja una línea cualquiera (Gerber, 2005, 13).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Coloco el año en la referencia para distinguir las obras ensayísticas de la autora que citaré en este apartado.





(Gerber, *Conjunto 58*)

A Gerber le interesa, sobre todo, la dimensión espacial en la que los conjuntos representan lo irrepresentable. La autora reinterpreta un pensamiento estable, basado en la objetividad, y disuelve los límites de abstracción propios de la naturaleza de los diagramas. Desde una tradición reconocida académicamente, Gerber se arroja a lo desconocido con la finalidad de explorar las distintas vertientes expresivas del lenguaje y de las imágenes. El lugar donde ambos medios de expresión se unen se halla en los diagramas, pues éstos se componen por formas geométricas y letras que mantienen relaciones de oposición significativa, como el lenguaje.

En otros apartados de su tesis, Gerber repara en los distintos ámbitos que la ciencia se ha dedicado a explicar, sobre todo, aquellos donde sobresalen fenómenos de lo inefable. Uno de ellos, central para el estudio científico, es el origen y el funcionamiento del universo,

campo de estudio que genera preguntas donde se potencia el conocimiento, pues la observación del cosmos tiene sus cimientos en el tiempo como principio explicativo que mide la distancia entre una galaxia y otra, la existencia humana respecto a la longevidad del sistema solar o el movimiento de la tierra en su propio eje.

En esa observación científica caben transformaciones, nacimientos y muertes que una vida humana no alcanzaría a ver, sino sólo a través de recursos que nos muestran todo a destiempo y con lejanía, como un telescopio o una fórmula matemática:

En realidad, no podemos acceder a ese pasado de las estrellas, no podemos ver completamente la mayoría de las cosas, pero pensarlas y conocerlas cambia nuestra perspectiva del entorno en el que vivimos día a día, el presente y la particular manera que tenemos para medir el tiempo [...] Sabemos mucho más de lo que en realidad alcanzamos a ver o presenciar, pero sabemos muy poco; tanto la distancia más corta, como el universo más distante están llenos de espacios indecibles, sucesos transparentes, energías: límites a nuestro entendimiento, la sensación inaprensible de lo desconocido o, mejor dicho, en el límite de lo desconocido [...] (Gerber, 2005, 26)

A pesar de las limitaciones temporales de la experiencia humana, la autora traslada esa poética de lo inaprensible al lugar donde cada individuo se sitúa: “Vivimos en un tiempo que solamente corre con nosotros, en un espacio que sólo ocupa cada ente, cada individuo, sin posibilidad alguna de ocupar otro, de moverse en otro sentido [...] (Gerber, 2005, 51).

Gerber no sólo problematiza la articulación de ciertos fenómenos de nuestro mundo, sino de toda la realidad, lo que implica poner en duda todas las tradiciones masculinas forjadoras de conocimiento: “Entre más sabemos, más difícil resulta afirmar cualquier cosa y lo que hoy tomamos como cierto, alguna vez, también, fue falso [...] La búsqueda de la verdad sólo ha dejado enormes vacíos, siempre la arista que no habíamos contemplado o la palabra que falta para terminar y completar algo, perdida en la punta de la lengua [...] (Gerber, 2005, 48).

Ante los vacíos generados por el conocimiento objetivo, Gerber contempla el arte como una posibilidad viable, aunque no totalizadora, de articular las experiencias y la comprensión del mundo: “El arte, creo, no es un reflejo de la realidad ni su interpretación sino un modo de habitarla y conocerla, de entenderla. La interpretación viene después del arte, no antes. El arte no es una descifración [sic] sistemática y numérica sino afectiva” (Gerber, 2005, 63). No obstante, en todas las expresiones artísticas esa posibilidad se ve condicionada por el lenguaje, pues éste, junto con los sentidos, es uno de los filtros más importantes de la experiencia y el conocimiento humanos. Por eso la artista mexicana le otorga una función central en toda su producción.

La literatura y en especial la poesía se presentan como las rutas centrales para quebrar, voltear y trastornar la palabra: “El poema es espacio negativo en relación al lenguaje, el abismo de la sintaxis, la resignificación, la escapatoria [...] (Gerber, 2005, 81). En este sentido, en la obra de Gerber se presentan distintas maneras de indagar en los quiebres del lenguaje, distintas visiones de lo que puede haber más allá de las fronteras: “Tenemos la suerte de poder mirar antes de decir, sentir antes de hablar, hacer un ruido... La experiencia negativa es esa, la que está justo antes; el material, el color o la idea en un lapso x de tiempo anterior, generalmente muy corto. El silencio y el vacío remarcan ese espacio, lo alargan.” (Gerber, 2005, 68). Si el lenguaje, aún el literario, limita la articulación de las experiencias, la disolución de los límites genéricos y disciplinares se convierte en una búsqueda natural por resaltar el espacio negativo, el de la experiencia netamente sensorial y emocional, que se halla entre cada uno.

Estas reflexiones se extienden hasta otro de los textos ensayísticos de la autora, titulado *Mudanza*, donde define la tradición en la que ella misma se inserta. La necesidad de pensar sobre la propia obra no sólo se encuentra intrínsecamente ligada a los procesos de

creación, sino también a una toma de consciencia sobre la posición y el diálogo que se establece con otras obras. Al tomar en cuenta el género como una variante que define la posición de una autora en el campo artístico, la identidad creativa forjada por Gerber resulta ser también un camino de resistencia que contribuye a ensanchar el espacio de las mujeres en el arte.

De frente a una tradición masculina insoslayable, la artista mexicana se pregunta en *Mudanza*, de una manera lúcida, en qué diálogos y a partir de qué obras se delinean sus procesos creativos: “he buscado personajes con destinos ambliopes, aquellos que, en una demencia consciente, deciden renunciar, abandonarse a la contingencia para poner su vida, cuerpo y trabajo en el mismo espacio de indeterminación” (Gerber 2010, 16). El marco biográfico, como se nota en el fragmento anterior, da forma a cada uno de los breves ensayos que integran el libro, pues Gerber trabaja con los componentes formales del género de la misma forma que lo hace con otros medios; atraviesa las fronteras diluyendo teoría y vida, ficción y realidad.

*Mudanza* se estructura en una circularidad marcada por la biografía de la autora. Ante la falta de una tradición de mujeres artistas hay una necesidad de nombrar las particularidades que definen la propia creación: “Comparto con los personajes de este libro la necesidad por el absurdo y estoy convencida de que mi condición, la de ser zurda, ambliope y llamarme Verónica, fue el pasaporte con visa al mundo al otro lado del espejo” (Gerber 2010, 110). Estos rasgos determinan una manera de mirar el mundo que se encuentra en la encrucijada de lo imposible; cada artista con el que se relaciona Gerber piensa el lenguaje desde sus limitaciones, cada uno contempla el espacio negativo de la expresión literaria.

El hilo conductor de los ensayos de *Mudanza* se entreteje por la transición de varios literatos hacia el mundo de las artes, como Ulises Carrión y Marcel Broodthaers, cuyas obras

Gerber se apropia en *Conjunto vacío*. La referencia a los artistas que se nombran en los ensayos se divide en dos líneas creativas que Gerber relabora a lo largo de su producción: por un lado, el juego con la organización espacial y la materialidad del lenguaje, por otro, la reflexión sobre la sonoridad del mismo y el pensamiento metaliterario. En la primera vertiente, se encuentran Carrión, Broodthaers y Vito Aconcci, quienes recuperan las estructuras visuales que hay detrás de los discursos, como lo hace Gerber al apropiarse de los diagramas de conjuntos de Venn para configurar sus pequeñas novelas visuales en *Los hablantes* (2014)<sup>7</sup>.

Carrión y Broodthaers son dos referentes centrales del libro de arte de la segunda mitad del siglo pasado que experimentaron ampliamente con la materialidad del mismo. El primero quiso “entender las disciplinas como soportes para las ideas y no como universos de conocimiento diferenciado y distante” (Gerber 2010, 51). El segundo situó su labor en “la nulidad del objeto, el espacio entre decir, hacer y contar [...] ese espacio ininteligible, disonante” (Gerber 2010, 76). En cuanto a estas dos figuras, resulta importante señalar que desarrollaron una amplia experiencia en la creación y reflexión literaria antes de enfocarse en las artes plásticas.

Carrión realizó estudios de posgrado a la par de sus trabajos creativos y Broodthaers escribió poesía durante un largo tiempo. Sobre la obra del primero, Gerber destaca la búsqueda del artista por poner de relieve visualmente las estructuras lingüísticas. En sus reflexiones sobre Broodthaers, la autora se centra en la noción de vacío que el artista retoma materialmente a través de objetos que implican una contradicción debido a su vacuidad

---

<sup>7</sup> Esta obra es un precedente central de *Conjunto vacío*, pues la autora sigue un esquema similar para componer el argumento visual de la novela; cada vínculo de la protagonista tiene su respectivo diagrama, como podrá verse en el tercer capítulo. La primera obra se presentó como murales autoadheribles en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM.

interior. Por ejemplo, el libro de cemento que sólo puede abrirse si se rompe, pero si se rompe se pierde su contenido. Al igual que ellos, Aconcci cuestionó los alcances del lenguaje y convirtió su cuerpo en el instrumento principal para materializar “las posibilidades espaciales de la hoja de papel en la que escribía” (Gerber 2010, 22).<sup>8</sup>

En la segunda línea, se encuentran los trabajos de Öyvind Fahlström y Paul Auster, quienes, al igual que los artistas ya mencionados, despegaron sus reflexiones y experimentación artística a partir del lenguaje. El primero se dedicó al teatro, la poesía y la traducción antes de interpretar los sonidos de la naturaleza y llenar sus páginas “con un idioma cuya lógica es la resonancia” (Gerber 2010, 95). El escritor estadounidense, al que quizás Gerber se asemeja más, no ha tenido una transición tan radical como los otros artistas, pero sí piensa sobre las limitaciones del medio de expresión que está a su alcance:

*Language is not truth. It is the way we exist in the World. Playing with words is merely to examine the way the mind functions, to mirror a particle of the world as the mind perceives it. In the same way, the world is not just the sum of the things that are in it. It is the infinitely complex network of connections among them [...] Escribir o hablar, monedas al aire: el peligro latente de que los significados se acomoden en formas insólitas (Gerber 2010, 67).*

La misma Gerber se muestra consciente de sus propias restricciones, las cuales se imponen por el medio que utiliza para reflexionar. La intención de comunicar los pensamientos sobre los sistemas que otros han implementado para llevar al límite la expresión encierra la contradicción de no poder utilizar una escritura “ambliope o ambigramática” (Gerber 112). Como se verá en *Conjunto vacío*, Gerber se ocupa de las mismas nociones que los artistas de su pequeña tradición, propuesta en *Mudanza*, sin romper

---

<sup>8</sup> El artista estadounidense configuró varios performances donde articuló con su cuerpo la distribución espacial del discurso. Por ejemplo, en uno de ellos se dedicó a asechar extraños en un museo “como acechan dos puntos a la siguiente oración; el mismo era una frase pegada a la anterior y se quedaba ahí parado hasta que la otra persona, incómoda, se quitaba por completo” (Gerber 2010, 30).

por completo con las limitaciones del lenguaje: trabaja con las fronteras entre los medios, la espacialidad y la materialidad del discurso y del formato libro.

La lectura feminista de los diálogos artísticos donde se inserta la autora mexicana y define su posicionalidad, respecto a la tradición masculina dominante, pone de relieve varios aspectos. En primer lugar, la ausencia de mujeres en la línea creativa donde Gerber se incluye puede resultar incongruente con la manera de comprender la consciencia que tiene sobre su labor. Si bien las reflexiones de la autora no se enfocan en la reivindicación de las mujeres, pese a su mayor visibilidad en el arte desde el siglo pasado, sí trazan un camino para ellas dentro de la tradición masculina ineludible. Ya que es imposible deslindarse de ella, se vuelve necesario repensarla relacionándola a la propia producción.

La manera en que Gerber contempla la historia cultural contraviene las convenciones a partir de las cuales se configura la misma: objetividad, sistematicidad y cronología. En *Mudanza*, la autora borra la distancia entre ella y su objeto de análisis mediante el tratamiento de las figuras de los artistas. En todos los ensayos, Gerber recupera aspectos biográficos que repercuten en la obra de sus referentes a quienes se dirige, en varios casos, con su nombre de pila. Por ejemplo, al hablar de la obra de Öyvind Fahlström, Gerber resalta el espacio natural donde el artista vivió su infancia: “Adentro muy adentro de un bosque no tan lejano, Öyvind Fahlström montó un campamento de una semana. La chicharra chirría. Ahí comenzaron sus labores de intérprete” (Gerber 90). Otro ejemplo se halla en su falta de sentido cronológico, pues ni en estas reflexiones ni en su tesis de licenciatura, la autora establece una línea histórica en la que la producción de cada creador sea consecuente con la de otro.

Aunque todos los artistas con los que dialoga la autora se caracterizan por insertarse en la modernidad y tienen como punto de unión su búsqueda en el lado negativo de la expresión, no se agrupan en una sola corriente y contexto. En la tradición delineada por

Gerber no importa qué artista o pensador se enfocó primero en las limitaciones del lenguaje, sino la simultaneidad de perspectivas con las que se ha tratado la cuestión. De manera contradictoria a los temas que trata, el medio que la autora utiliza para comunicar sus reflexiones se delinea por contornos definidos, pues si hubiera elegido algún otro, *Mudanza*, su tesis de licenciatura y *Conjunto vacío* serían “páginas escritas en el envés, desde y para el otro lado”, textos “completamente inaccesible[s]”.

A partir de una lectura feminista, el pensamiento de Gerber se muestra como una toma de consciencia explícita sobre la manera trazar el propio camino creativo, pues la autora asume la función de lectora y receptora activa, necesaria para cuestionar y reinventar la tradición. Mediante su pensamiento, la autora configura su posición dentro del campo artístico y da apertura a que otras creadoras hagan lo mismo. De esta manera, Gerber incide en cuestionamientos centrales para la crítica feminista: ¿Desde dónde leer a las mujeres? ¿En qué espacios incluir su obra?

La autora nos muestra que cada obra y cada artista pueden leerse mejor, no en relación a toda la historia que cargan detrás, construida con valores universales, sino dentro de una serie de diálogos simultáneos de un pequeño núcleo. Hay que leer a las autoras donde ellas mismas se incluyen, así sea en el espacio problemático de la negatividad. Gerber hace evidente, a través de la reescritura y reelaboración de otras obras, la tradición donde ella se incluye y con la que dialoga de diversas formas. El predominio de los referentes masculinos dentro de su obra pone de relieve las tensiones o la mirada bizca con la que las mujeres se mueven dentro de un sistema en transición (Weigel 39).

Gerber se reconoce en un devenir artístico predominantemente masculino, pues selecciona sus influencias con un sentido de transgresión: los artistas que recupera cuestionan las formas, límites y materialidades de sus disciplinas, feminizando así la creación:



[...] feminización que se produce cada vez que una poética o que una estética del signo rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina [...] Cualquier literatura que se practique como *disidencia de identidad* respecto al formato reglamentario de la cultura masculino-paterna [...] Cualquier escritura en posición de descontrolar la pauta de la discursividad masculino/hegemónica compartiría el devenir minoritario [...] de un femenino que opera como paradigma de desterritorialización de los regímenes del poder y captura de la identidad normada y centrada por la cultura oficial (Richard 133).

Así, el carácter femenino de la escritura de Gerber reside no sólo en una subjetividad e identidad definidas por la contrariedad de la exclusión histórica de la mujer, sino también en las prácticas artísticas anti hegemónicas.

La transgresión de los modos de percepción en *Conjunto vacío* se orienta, entonces, hacia las diversas posibilidades de ocupar el lugar del prójimo, una estética de la otredad que da cabida a las experiencias negadas por el sistema y el Estado patriarcales, como la del exilio y la femenina. Gerber dialoga y hace compostaje con la tradición, pero con una tradición que, a pesar de haberse asimilado al mercado y a la academia, cuestiona las formas de articular la experiencia y la percepción subjetiva y artística. En la entrevista ya referida realizada por Campo, Gerber plantea su labor en los siguientes términos:

Me interesa la propuesta de Donna Haraway en su último libro: *Seguir con el problema*, y a partir de algunas de sus ideas, pienso ahora en procesos de compostaje de la escritura, y en las piezas como organismos que crecen de organismos que ya conocíamos. Todo esto tal vez para intentar alejarme de la tradición del apropiacionismo del siglo XX (Campo).

Por lo tanto, la finalidad del compostaje de la escritura tiene un carácter desautomatizador en el campo artístico masculino y en la creación femenina amplía sus connotaciones, pues las transgresiones de las escritoras y artistas se doblan porque se enfrentan a una historia, a una serie de valores, instituciones y modos de percepción que les han negado un lugar.

La producción de la artista mexicana se sitúa en ese espacio transicional contemplado por Weigel y replanteado por Aralia López, esa “doble conciencia, o doble vida, que se construye mediante la interacción, en general conflictiva, entre la identidad establecida y la

emergencia de una identidad emancipada” (39). Los recursos formales de los que se vale Gerber se relacionan con una tradición masculina de quiebre e innovación, pero también con las limitantes lingüísticas, expresivas e históricas impuestas a la mujer:

[...] el lenguaje expresa nuestra subjetividad, el modo de organizar nuestra conciencia. La reflexión feminista en el terreno de la lingüística muestra como la estructura androcéntrica del lenguaje ha omitido la presencia y la universalidad de la mujer, negándola en lo gramatical y en lo social mediante la supresión de sus características discursivas (López 36).

La determinación de la mujer como sujeto con género repercute en las reglas sociolingüísticas y en las relaciones socio-comunicativas que le son impuestas por el sistema patriarcal (López 37). Frente a esa normatividad es que Gerber implementa distintas estrategias desautomatizadoras, como borrar y transformar visualmente los textos de otros escritores en obras como *Trail* (2012) y *Exhumación* (2006), donde recupera las obras de Paul Auster y T.S. Eliot para resignificarlas con un sentido personal. De esta manera, la autora responde al silencio, históricamente obligado; en los recursos que emplea traslucen los límites del lenguaje que condicionan a todos los hablantes, así como la mirada bizca donde se ubica la mujer y también todo creador que pretende feminizar su obra.

En este análisis se han establecido los puntos clave de la subjetividad, identidad y *posicionalidad* de Gerber en el campo artístico. Mediante el cuestionamiento del pensamiento androcéntrico, se ha puesto de relieve la exclusión discursiva, histórica e intelectual de la mujer del desarrollo ambas disciplinas, al que la autora mexicana ahora contribuye con una producción que apela a nuevas formas de percibir y trazar los límites entre los distintos medios de expresión. Aunque a lo largo de su producción pueden rastrearse esas líneas, *Conjunto vacío* se coloca como una obra central configurada desde la subjetividad de la autoficción, ese vaivén entre realidad y ficción que conduce a los lectores a identificarse con la protagonista.

El quiebre de las fronteras, cruzadas de ida y vuelta, expande las posibilidades de acercarnos a aquello que siempre escapará al lenguaje, el lugar que nunca veremos, el dolor que jamás sentiremos. Ante los discursos homogéneos que silencian las experiencias de las supuestas minorías, Gerber ofrece una obra heterogénea que permite articular lo indecible; develando el verdadero compromiso social de todo artista: proporcionar verdades y realidades diversas como alternativas al discurso oficial y dominante.

## **1.2 Romper los bordes: recepción y crítica de *Conjunto vacío***

En la actualidad, el alcance de los medios masivos de comunicación ha repercutido en la manera de relacionarnos y de experimentar la realidad. Las proyecciones a futuro siempre han sido parte de los mundos ficticios, lo que vivimos ahora ya ha sido narrado con otros nombres. Las múltiples conexiones del universo virtual han traído consigo confrontaciones y violencia, pero también encuentros afortunados y una gran ampliación y difusión del conocimiento.

Sin duda, la existencia del internet ha modificado y, en muchos casos, facilitado el trabajo de la crítica literaria. Ya no parece tan necesaria la investigación detectivesca para hallar las obras perdidas de un autor, pues la mayoría de veces podemos acceder a ellas gracias a las bases de datos y los archivos digitales. Contamos con más herramientas para dialogar con la crítica de otros países y continentes, así como con canales más abiertos para extender el conocimiento. Dentro de ese mundo desmesurado y fecundo que puede ser el internet, se encuentra una cantidad considerable de crítica generada en torno a *Conjunto vacío*. La diversidad de recursos empleados por la autora en la configuración de la novela no sólo nos habla de las líneas que guían su labor creativa, sino también de su relación con la tecnología.

La amplitud del internet ha brindado a Gerber la posibilidad de crear su propio archivo, donde se encuentran ordenadas cronológicamente tanto sus producciones plásticas como literarias, así como fragmentos de las mismas. La autora difunde su obra con una herramienta de gran alcance y da la coherencia y las claves para estudiarla; desde su tesis de licenciatura, revisada anteriormente, hasta otras producciones donde sobresalen sus lecturas de Auster, Eliot y Hawkings, por mencionar algunos. La relación de Gerber con las tecnologías actuales pasa por tres vertientes: creatividad, difusión y diálogo. La autora no sólo produce nuevas obras a través de las herramientas digitales, sino que también las contempla como un medio para edificar puentes comunicantes con sus lectoespectadores

Los lectores tienen una función central en la producción de Gerber, pues la autora, además de ponerla al alcance de todos, se vale de recursos formales para constituirlos como un juego lúdico que apela a la participación activa de los receptores. En su página de internet, no sólo es posible acceder a los fragmentos e imágenes de sus obras, sino también a su versión digital, en algunos casos, así como al archivo y a los diálogos que las conforman. La autora busca por distintos medios ofrecernos una experiencia estética más completa, en la que podamos contemplar el resultado, pero también su proceso.

El lugar central de los lectores en la obra de Gerber tiene una doble articulación, que en términos del teórico alemán, Hans-Robert Jauss, se puede comprender como el horizonte de expectativas (código primario implicado en la obra) y el horizonte de experiencia (código secundario suplido por el lector) (Jauss 34, 1981)<sup>9</sup>. La constitución de la obra y sus efectos estéticos se determinan por la inseparable relación autor-lector, que en la producción de Gerber sobresale en los recursos formales que ponen de relieve un diálogo multidireccional.

---

<sup>9</sup> Coloco el año de la referencia para distinguir los dos textos del mismo autor.

La autora dialoga con las obras de otros, pero también da una total apertura para que sus lectoescritores lo hagan con la de ella.

Según Jauss, los receptores forman parte de un entramado diverso y cambiante denominado como “lector explícito” (Jauss 78, 1987). Social e históricamente determinado, ese tipo de lector abarca todas las posibles experiencias estéticas derivadas de una obra. La labor crítica nos proporciona un cúmulo de experiencias estéticas, reconocidas académica o periodísticamente, donde se alcanzan a vislumbrar algunas de las perspectivas del resto de los lectores.

A partir de esa perspectiva, la crítica se comprende como un ejercicio de lectura donde hay “un intercambio de experiencias o, si se quiere, un diálogo, un juego de preguntas y respuestas” (Jauss 35, 1981) que pone de relieve la posición central del proceso de recepción en la conformación de las obras:

En el puesto de la obra como portadora, o forma fenoménica, de verdad, está la creciente concretización del sentido, que se constituye en la convergencia del texto y la recepción, de la estructura previamente dada de la obra y de la interpretación apropiadora. El lado productivo y el receptivo de la experiencia estética entran en una relación dialéctica: la obra no es nada sin su efecto, su efecto supone la recepción, el juicio del público condiciona, a su vez, la producción de los autores” (Jauss 73, 1987).

La labor crítica funciona como un espejo donde se reflejan los efectos estéticos de una obra en una época dada, pues nos muestra las directrices para contemplarla en una encrucijada temporal. Así pues, expresión y efecto forman parte de ese movimiento dialéctico, en el que se completa y continúa el arte.

En esa línea de razonamientos, la crítica sobre *Conjunto vacío* será analizada aquí como un ejercicio de lectura que entra en los mismos parámetros definidos por la autora para relacionarse con sus lectoescritores: creación, difusión y diálogo. El propósito principal de este apartado se enfocará, entonces, en comprender los efectos estéticos generados por

*Conjunto vacío* tomando como punto de partida sus comentarios críticos. A partir de ellos, se atravesarán otras vertientes como el mercado, los valores de venta, la influencia del contexto en la recuperación de la obra de mujeres y la consciencia lectora.

En primer lugar, resulta necesario partir de la clasificación editorial del texto: delineada y vendida como una novela, *Conjunto vacío* se caracteriza por tener unos límites genéricos difusos, pues los personajes y la historia no sólo se desarrollan a través del lenguaje, sino también de las imágenes. En casi todas las reseñas y artículos, los autores destacan la tendencia de Gerber a cruzar los límites. Carlos Pardo plantea que “*Conjunto vacío* es un libro que se niega a pertenecer a un género identificable” y Luis Borges vislumbra la orientación de la autora hacia lo ensayístico y lo poético.<sup>10</sup>

Esas observaciones vienen no sólo de la obvia relación entre artes y literatura, sino también del interés de Gerber por otros géneros que puede verse tanto en otras obras como en su novela. Por ejemplo, en otros trabajos como *Mudanza* (2010) y su tesis de licenciatura sobresale la tendencia de la autora a pensar su labor en los contornos de lo ensayístico, pues recupera la obra de artistas y autores con los que comparte el cuestionamiento de los límites genéricos y lingüísticos. En la novela, su inclinación hacia el ensayo puede vislumbrarse en la necesidad de problematizar temas como el exilio, la pérdida y limitaciones del lenguaje mediante distintos recursos.

En su reseña sobre el libro, Nadia Rosales Moreno considera que a pesar de lo llamativa que puede resultar la sobreposición de disciplinas o géneros, según la perspectiva con la que lo miremos, la estructura del argumento “resulta bastante convencional”. Estas observaciones resaltan una de las claves sobre la clasificación editorial de la obra; en

---

<sup>10</sup> Todas las fuentes críticas que aparecen sin su referencia se encuentran en páginas de internet que pueden ser consultadas en la bibliografía.

*Conjunto vacío*, finalmente, encontramos una historia, aunque sea una historia contada en distintas dimensiones, una novela literaria y visual.

El movimiento dialéctico de la obra se suscita dentro de un esquema genérico: “El acto constitutivo del proceso total de recepción es la recepción de estructuras, esquemas o «señales», que orientan previamente, en cuyo marco de referencia es percibido el contenido del texto y esperada la realización de su significado” (Jauss 69). La disolución de los límites genéricos se ata a un marco definido por la narración; la autora narra con palabras y también con imágenes.<sup>11</sup> Así, vemos que los quiebres literarios realizados por la autora se delimitan por parámetros conocidos, las diferencias se proyectan sólo desde ahí.

En la línea académica, Constanza Tanner resalta el carácter innovador otorgado por la editorial que publicó la obra en España:

Los fundadores del proyecto editorial, quienes se consideran a sí mismos como “resistencia creativa”, postularon su interés por recuperar y hacer circular aquellos géneros —ensayo, aforismo, cuento— que no gozaban de la atención de las grandes editoriales, como así también aquellas obras cuyo formato o propuesta destacase de modo particular (...) 68

La noción de novela no se encuentra entre los propósitos de la editorial, aunque la obra de Gerber esté a la altura estética de otras obras novelísticas. Lo innovador o lo diferente sobresalen como valores de un proyecto editorial y de mercado; lo cual pone de relieve la incidencia de este último. Queramos o no, una de las dimensiones de *Conjunto vacío* es la de ser un producto de consumo determinado por un mercado que “concede y resta importancia a los tipos prevalecientes de producción” (Williams 99) y que tiene el propósito de “reducir costos, ya sea mejorando los medios técnicos de reproducción, alterando la naturaleza del producto o ejerciendo presión para que adquiriera otras formas” (Williams 97).

---

<sup>11</sup> Ese sentido narrativo puede contemplarse en sus murales auto adheribles expuestos en el MUAC, pues constituyen un precedente de las imágenes del texto. La autora denomina los murales como “pequeñas novelas visuales”.

Dentro de esa lógica, el factor de la innovación o combinación de medios se convierte en un elemento atrayente para los lectores/consumidores acostumbrados a leer bajo la categoría de novela otro tipo de configuraciones artísticas. La relevancia del mercado se halla en su capacidad de absorberlo todo, incluso elementos que resultan disruptivos moral y literariamente:

Un libro marxista, una guía del anarquista, los ataques a la institución familiar, las canciones que ensalzan las drogas ilegales, las películas y obras para televisión que exaltan la violencia física o muestran el delito como una acción justificable y provechosa, pueden llegar a ser y efectivamente son [...] mercancías que producen una ganancia en un mercado dentro de un Estado y una cultura que oficialmente [...] desapruaban o se oponen a todas esas actividades” (Williams 96).

A pesar de las exigencias e influencia del mercado, las innovaciones de Gerber responden también a un proyecto creador propio, ya delineado en el apartado precedente. Tal como lo anota Nora de la Cruz, el carácter novedoso puede apuntar hacia lo ilegible y orientarse hacia un “alarde de propuesta estética” (67), pero en el caso de Gerber, se contempla un uso orgánico y sobresaliente de ambas disciplinas, en el que ambos códigos se integran naturalmente a la narración.

En dicha integración, pueden notarse también las características de los receptores a los que se dirige Gerber. En una entrevista reciente respecto a otro de sus libros, titulado *La Compañía*, la autora habla de su proyecto creador en los siguientes términos: “Lo que procuro hacer es más un análisis de la estructura (y no la creación de un método) en el que la imagen y el texto puedan convivir. Trato de pensar estructuras en las que la relación entre imagen y texto cambien y nos propongan leer de distintas maneras” (Campo). La cualidad de “lectoespectador” no sólo es una noción con la que la autora delinea la figura de sus receptores ideales, también es una manera de percepción en el mundo globalizado.



Leemos y miramos simultáneamente una gran cantidad de estímulos día con día. Tal como Benjamin lo predijo, los avances tecnológicos nos han llevado a relacionarnos con el arte, las imágenes y el lenguaje de otra manera. Varios son los críticos y reseñistas de *Conjunto vacío* que inciden en esa manera distinta de leer a la que nos invita la autora. En este punto, cabe preguntarse ¿para qué tipo de receptores escribe Gerber? Al analizar el desarrollo de la novela latinoamericana, Ángel Rama da una posible respuesta:

Los narradores [...] escriben para su grado social algo ampliado. De ningún modo escribe[n] para la sociedad entera de su país, y, menos aún, para la comarca hispanoparlante [...] se mueve el escritor [...] entre quienes son, por lo general, de su misma extracción, de su mismo o parecido nivel de formación intelectual, de su misma o similar situación económica (27).

Por lo tanto, los principales “lecto-espectadores” de *Conjunto vacío* pertenecen a una élite interesada en el arte y la literatura que tiene los medios tanto monetarios como intelectuales para recibir la obra. Esa élite académica, a pesar de ser reducida, finalmente conforma un público consumidor en el mercado.

Las perspectivas críticas sobre la obra dan por sentado a ese tipo de lectores; poner de relieve su posición resulta de vital importancia si trazamos el marco de las transgresiones realizadas por la autora, entre las que se incluyen la rescritura y re significación de la obra de otros a través de un sentido personal. En su estudio, Emilia Deffis apunta que existe una concordancia entre los medios utilizados por la autora y sus lectores: “El hecho de construir un objeto artístico complejo como este, donde lo visual expresa tanto o más que lo verbal, es una experiencia tendiente a facilitar la percepción de los jóvenes lectores, aquellos que no vivieron el periodo dictatorial” (29)<sup>12</sup>. Así pues, Gerber articula una experiencia del pasado

---

<sup>12</sup> En su reseña, Federico Cantoni también vincula el tema del exilio a los elementos utilizados por la autora.

a través de recursos que resultan atrayentes para los receptores actuales, incidiendo en su conciencia y formación histórica.

Por su parte, Carlos Pardo considera que la autora “juega con las expectativas de una lectura lineal (si la novela comienza con una ruptura debería finalizar con un nuevo amor, otro comienzo) y las enfrenta a irónicos juegos circulares”. La idea de la circularidad ronda cada una de las partes de la novela, pues tiene una estructura que críticos como Federico Cantoni y Emilia Deffis comprenden bajo los términos de *myse en abyme* y autorreferencia. La proyección de un recurso sobre otro se integra a una configuración que, de acuerdo con Sergio Rodríguez Blanco, está delimitada por el “paradigma codificar-decodificar [...] motor de *Conjunto vacío*” (441).

Así pues, los “lectoespectadores” realizan un movimiento de ida y vuelta; entran a la obra por un lugar habitual, el género novela, pero se desvían hacia lo incógnito, la mezcla de medios, gracias al reconocimiento de su propia función como lectores. El proceso de codificar-decodificar con el que se termina de construir la obra mediante su recepción, implica una disposición intelectual y una apertura a la interdisciplinariedad. Podría decirse que el arte es universal y permanece latente a ser recibido por cualquier público, pero no cualquier público tiene el acceso (monetario, lingüístico, intelectual) y el tiempo para interesarse en él. En otra entrevista, la autora menciona lo siguiente:

Sí me interesa experimentar con las posibilidades de la lectura. Y es cierto que esta búsqueda atraviesa todo mi trabajo. También me interesa sacar al lector-espectador de su “estado de confort”, pero no para “ponerlo a trabajar” gratuitamente, sino con la firme intención de dejar de subestimarle (Cuevas 2015).

Tomando en cuenta las generalidades del contexto donde se encuentran los lectores de *Conjunto vacío*, su entrada a la obra se delinea, de acuerdo con Jauss, por un horizonte de expectativas que puede estar determinado por su clasificación editorial, el renombre de la

autora o por el premio que obtuvo con ella, destinado a narradoras jóvenes.<sup>13</sup> Otra puerta de acceso a la novela pueden ser los trabajos artísticos de Gerber; en este caso, las expectativas del lector se encuentran más definidas por la constante transgresión de ambas disciplinas.<sup>14</sup>

Esa combinación innovadora tan llamativa para los receptores se asienta en una de las ideas revisadas en el apartado anterior: las limitaciones de los medios de expresión y su transposición. Esta idea atraviesa, bajo distintos planteamientos, los trabajos críticos sobre *Conjunto vacío*. Como Luis Borges señala, la relación entre las imágenes y el texto no se ajusta a lo convencional, pues no hay una jerarquía donde las primeras tengan una mera función ilustrativa. En la obra de Gerber, ambos medios se ubican en el mismo nivel; a través de ellos, el lector persigue “un significado resbaladizo y siempre inalcanzable” (Deffis 20). Lo central en la novela no es si un medio es más importante que otro, sino “la imposibilidad de comprensión que queda afuera de ellos, tanto en un sentido escritural como en el visual” (Rodríguez 445).

La literatura y el arte en general se presentan como medios que permiten articular una experiencia resaltando sus particularidades. En *Conjunto vacío*, no sólo se halla problematizada la idea de que los significados son resbaladizos e inalcanzables, sino también que el arte puede ser un medio propicio para intentar comprender mejor la realidad, pese a que nos distancia de ella. Como lectores, buscamos ese espacio donde se puedan nombrar y delinear las experiencias; el arte, de manera convencional, cumpliría esa función, pero la novela de Gerber nos coloca en ese conjunto vacío tan problemático, donde miramos de frente la imposibilidad.

---

<sup>13</sup> Con *Conjunto vacío* Verónica Gerber ganó el Premio Aura Estrada en su tercera edición del 2013.

<sup>14</sup> Respecto a la disolución de los límites genéricos, Deffis indica que “Gerber no se limita al trabajo en un único marco de producción, y esto a su vez la lleva a descreer de los compartimientos estancos para la clasificación de una obra (...) 71.

Hasta este punto, he revisado las variantes genéricas, editoriales y estéticas que influyen en la recepción de una obra considerada por la crítica como innovadora, pero otra de las líneas principales en la recepción de *Conjunto vacío* está determinada por la figura de la autora y su *posicionalidad* dentro del campo intelectual. Actualmente, estamos ante un contexto en el que la obra de las mujeres ha cobrado mayor relevancia. No es gratuito que una novela reciente, escrita por una mujer, acreedora a un premio relevante, cuente con más reseñas de difusión que trabajos académicos.

El auge actual de las escritoras pone de relieve los frutos del trabajo crítico realizado en proyectos como el Taller de Teoría y Crítica Diana Morán, conformado por académicas de distintas instituciones, especializadas en estudios de género, con varias publicaciones centrales para la difusión y el reconocimiento de literatura escrita por mujeres.<sup>15</sup> Ese trabajo se ha extendido hasta proyectos como la colección Desbordar el Canon sobre Escritoras Mexicanas, integrada por varios volúmenes donde se estudian las varias vertientes de la obra de distintas escritoras. Estos trabajos no sólo surgen de la necesidad de recuperar y editar la obra de autoras latinoamericanas, sino también de repensar la teoría feminista para comprender a cada una en su contexto. Ante la diversidad de planteamientos teóricos, la labor crítica realizada en esos proyectos ha apuntado a delinear la obra de cada autora dentro de su particular realidad social, histórica y artística, como se nota en el estudio de Aralia González citado anteriormente.

El trabajo precedente de la crítica ha marcado un camino donde se ha destacado la función de las mujeres como creadoras; esa vía también ha estado fuertemente influida por

---

<sup>15</sup> Entre las que se encuentran tres obras centrales, publicadas por el Colegio de México: *Las voces olvidadas* (1991), editado por Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac; *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos* (1995), coordinado por Aralia López y *Escribir la infancia* (1996), compilado por Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco.

el contexto violento que nos rodea y por la lucha que se ha ido produciendo en el centro de los debates sociales y políticos. La búsqueda de justicia y de derechos no sólo nos ha orillado a contemplar las grietas del sistema y el pensamiento, sino también a preguntarnos de qué manera nos narramos y narramos al otro. El hoyo negro del mercado ha terminado por absorber el impacto de esos fenómenos de manera ventajosa para las escritoras, pues su instauración como productoras, además de destejer su invisibilidad de la historia, está reconfigurando un campo intelectual anteriormente dominado por hombres.

En ese contexto, la figura y obra de una escritora resultan naturalmente sugerentes, lo que en el caso de *Conjunto vacío* adquiere mayor importancia debido a los recursos autoficcionales de los que se vale la autora. Al contemplar esos recursos, se vuelve necesario preguntarse sobre los límites de la ficción: ¿hasta dónde vincular autora y personaje? ¿tomamos la historia como verosímil o real? ¿interpretamos la obra de acuerdo con la biografía de Gerber? No cabe duda de que estos cuestionamientos surgen subrepticamente en la lectura. Para los lectores, la autoficción puede ser el lugar de encuentro con quien se imaginan tan lejano, pues se diluyen los límites de la creación y la recepción.

En su estudio, Constanza Tanner toma como eje la biografía de la autora para establecer un vínculo entre *Mudanza* y *Conjunto vacío*. La crítica incide, en primer lugar, sobre un dato biográfico de Gerber: “En tanto es ambliope, lo que ella ve es “inestable”, “desigual”, y asusta. Se comprende, entonces, que se profundice la desconfianza hacia las palabras [...] más aún si se le suma una falta de control sobre los mecanismos físicos que intervienen en la lectura [...] (Tanner, 77). Si bien la misma artista destaca dentro de *Mudanza* su condición física, lo hace dentro de los límites de lo literario y, como ya se apuntó, con la finalidad de insertarse en una tradición de artistas. Al referirse a los artistas recuperados en sus ensayos, Gerber señala lo siguiente: [...] he buscado personajes con

destinos ambliopes, aquellos que, en una demencia consciente, deciden renunciar, abandonarse a la contingencia para poner su vida, cuerpo y trabajo en el mismo espacio de indeterminación” (16). Por lo tanto, la anécdota personal es el pretexto literario y ensayístico para problematizar sus intereses artísticos, no un parámetro determinante de su labor.

La autoficción nos da la posibilidad de saciar nuestra curiosidad en los lugares íntimos del otro. Entramos a un juego donde está permitido mirar lo que hay detrás de la ventana y los miedos de quien se coloca enfrente, pero ese juego es ante todo un entramado estético que dirige nuestra percepción. La autora se sitúa a sí misma dentro de la historia no sólo para abrir parte de su intimidad, sino también para ser otra con el mismo nombre, principio central de la ficción. En los ensayos de *Mudanza* ocurre algo similar, la autoficcionalización funciona como un recurso, entre varios otros, que le permiten a la autora pensar su labor y posición en el campo artístico e intelectual.

La incidencia de la figura de Gerber dentro de *Conjunto vacío* no sólo ocurre mediante la autoficción, sino también en su función de curadora. Es una presencia que Rodríguez Blanco contempla, sobre todo, en las imágenes utilizadas por Gerber:

En la curaduría misma, encontramos la estrategia de la reescritura en el caso de estos dibujos, por un lado, porque la curaduría es una forma de reescritura como montaje; pero además, la reescritura palpita en el hecho de que las piezas no son calcas de las obras completas, sino reencuadres, por lo que se convierten en obras nuevas que dejan a las piezas originales como hipotextos, como palimpsestos indescifrables (Genette, 1989) en cuanto a contenido, pero legibles en cuanto a la relación con su obra matriz (449).

En *Conjunto vacío*, la curaduría resalta recursos estéticos de índole dialéctica, pues al mismo tiempo que se diluyen los contornos de la autoría, se pone de relieve al sujeto pensante que une los fragmentos y apropiaciones de otras obras e ideas. La figura de la autora aparece y desaparece constantemente de la obra como si invitara a los lectores a formar parte de ese

vaivén creativo. Gerber les cede la batuta de la creación a sus lectoespectadores al dejarles la puerta abierta para apropiarse de *Conjunto vacío*, así como ella lo hace con otras obras.

En esta revisión sobre la crítica de *Conjunto vacío*, he destacado los puntos centrales en cuanto a la recepción de la obra desde la posicionalidad y el género de la autora. En primer lugar, consideré las nociones de innovación y transgresión de los límites genéricos y disciplinares debido al doble lugar que ocupa la autora en el campo intelectual, como artista visual y como escritora. Esas nociones también reflejan los propósitos de un proyecto editorial y una vía atrayente para los lectores-consumidores. La transgresión surge del proyecto creador de Gerber y de la posición que se construye dentro de una tradición de artistas disruptivos, pero se asimila al mercado como una bandera de venta y de diferencia respecto a otras obras y editoriales.

El quiebre de los géneros y las disciplinas no sólo se instauro bajo esos ejes, sino que también modifica el proceso de recepción invitando a los lectores a ampliar sus propias concepciones sobre la literatura. Los lectores llegan con una idea de novela, un horizonte de expectativas ya asentado en la tradición, en la que las imágenes sólo podrían cumplir una función ilustrativa, pero en *Conjunto vacío* se encuentran con la posibilidad de narrar en varias dimensiones y con la inestabilidad que tienen los medios de expresión para aprehender totalmente la realidad.

El otro parámetro central para comprender la crítica de la obra fue el género y la figura de la autora. En una vista rápida a los escritos sobre la novela puede notarse el predominio de reseñas de carácter periodístico y de difusión, que no por estar en ese ámbito tienen menor agudeza, pero sí nos muestran aspectos relevantes sobre la recepción de la obra de Gerber. Por ejemplo, el creciente interés en la obra de escritoras, tanto desde la academia como una labor de recuperación y reconstrucción del canon, como desde el mercado en

cuanto a ejes de venta. La obra de las mujeres ha cobrado mayor relevancia en un contexto en el que sus derechos, su vulnerabilidad y sus funciones sociales están en la mira de la reestructuración social. Así que la actual centralidad de las escritoras resulta coherente con dichos fenómenos; se las voltea a ver no sólo porque puedan venderse mejor, sino también porque nos ofrecen un espejo en el que vemos otras maneras de articular las experiencias.

En *Conjunto vacío* esa articulación alternativa ocurre, en gran medida, mediante los mecanismos de autoficción, con los que la autora trastoca las concepciones convencionales sobre la autoría y la distancia que se tiene con el lector. La autoficción, si bien no nos adentra en los cuadros como muchas exposiciones actuales, sí nos acerca al lado humano de quien escribe, ese ser que se abre y se transforma a través de sus obras. No miramos a la autora de carne y hueso, sino sus infinitos rostros ficticios; nos miramos en su reflejo para abrir nuestro propio camino de creación, ese que reside no en la profesionalización sino en la necesidad de articular y ver articuladas nuestras propias experiencias.



## II. PALABRA E IMAGEN: UNA MISMA TEORÍA

¿Hasta dónde llega nuestra labor como estudiosos de la literatura si nuestra formación ha estado definida por los recursos específicos de la disciplina? En algún momento de nuestra vida académica nos encontramos con obras que nos llevan a cuestionar los límites de la creación y la crítica literarias. Desde el terreno textual, llegamos a encontrar un atisbo de la maleabilidad de esos lindes al toparnos con las teorías de la intertextualidad o la amplia tradición de la écfrasis. El diálogo y la apropiación de textos ajenos, así como la descripción de obras de arte, ponen de relieve las relaciones transversales que unen palabra e imagen, los cuestionamientos y las concepciones que tienen en común, más allá de los valores dominantes de cada época.

Mediante la intertextualidad, puede notarse que cada obra entra en una serie de relaciones implícitas y explícitas con otras; un autor tiene diversos referentes al momento de escribir, entre los que también pueden estar disciplinas ajenas. La écfrasis, además de definir un tipo de relación entre arte y literatura, apunta hacia la necesidad de producir mediante el texto un efecto similar al de las imágenes. Ya sea que funcione como un punto de partida para la labor creativa o como una fuente para potenciar los recursos formales de la literatura, la permeabilidad entre palabra e imagen se establece como una dialéctica central en la práctica y la crítica del arte. Estamos ante lo que el historiador del arte estadounidense, W. J. T. Mitchell, denomina como “una especie de tropo cultural básico lleno de connotaciones que van más allá de sus diferencias meramente formales o estructurales” (Mitchell 11).

Este tropo que atraviesa toda la cultura se despliega en distintas perspectivas, obras y praxis, por lo cual este capítulo estará dedicado a contemplar el pensamiento, la teoría y la

definición genérica de palabra e imagen, con énfasis en *Conjunto vacío* y en la labor general de Gerber como artista y escritora. Para introducir la discusión en torno a los cruces disciplinares realizados por la autora, me enfocaré en las ideas generales sobre la delimitación e interrelación intrínsecas al arte y la literatura. Después, recuperaré los planteamientos en torno a la teoría de la intermedialidad, en la cual se establecen categorías para vislumbrar el funcionamiento y los efectos de obras que se conforman por varios medios. Para finalizar, propondré una delimitación genérica de la obra de estudio a partir de las nociones de libro de artista y *picturebook*.

## **2.1 Arte y literatura: un tropo cultural básico.**

Dos pensadores relevantes para entender la sobreposición de medios en nuestra época son W.J. T. Mitchell y Jacques Rancière. Ambos autores proponen una pregunta doble que resulta central al momento de reflexionar sobre la conjunción del arte y la literatura: ¿qué es lo que une palabra e imagen y qué es lo que las separa? La producción y labor de Gerber pueden vislumbrarse a partir de esos dos ejes. En su autodefinición de “artista visual que escribe” se hallan marcados ciertos límites entre una actividad y otra, pero en su idea de “lectoespectador” confluyen ambas disciplinas. En el capítulo anterior, pudo notarse el interés de la autora por problematizar su labor creativa en las artes plásticas a partir de la escritura, lo que termina por convertirse en otra creación.

Tanto Mitchell como Rancière responden a la pregunta desde su ámbito dominante de estudio, el primero desde lo visual y el segundo a partir del texto. Con puntos de encuentro, los dos pensadores toman como punto de partida los parámetros comunes a partir de los cuales se han diferenciado la literatura y las artes para después observar su necesaria

interrelación. En una línea central, ambos inciden en la repercusión de las instituciones sobre la división crítica y creativa de las disciplinas:

La estructura corporativa y departamental de las universidades refuerza la sensación de que los medios visuales y verbales tienen que entenderse como algo diferente y separado, dos esferas para las ideas que convergen sólo en un nivel más alto de abstracción (la estética, las humanidades o la oficina del rector) (Mitchell 80).

La manera en la que se enseñan y se difunden la literatura y las artes responde a una estructura socioeconómica donde es necesario marcar límites, aunque en la práctica se diluyan. Del mismo modo, la percepción de las obras de una y otra disciplina está marcada por una educación compartimentada, definida por valores dominantes establecidos institucionalmente.

En los planteamientos de Rancière, la perspectiva sobre las instituciones se acerca más a la teoría de la recepción, pues palabra e imagen se encuentran intrínsecamente unidas a través del que interpreta. Al referirse al arte moderno orientado a destejer la relación de la pintura con el texto, el autor señala que:

El texto crítico, en la época estética, ya no dice lo que el cuadro debe ser o debería de haber sido. Dice lo que es o lo que hizo el pintor. Pero decir eso es ordenar de otra forma la relación de lo decible y lo visible, la relación del cuadro con lo que es ajeno. Es reformular de otra forma el *como* del *ut pictura poesis*, el *cómo* por el que el arte es visible, por el que su práctica se otorga a una mirada y señala un pensamiento. No ha desaparecido. Ha cambiado de lugar y de función. Se ocupa de la desfiguración, de la modificación de lo que es visible en su superficie, y por ende de su visibilidad como arte.

La recepción del arte se configura como un proceso complejo donde no sólo intervienen los sentidos, otra forma convencional de separar las disciplinas, sino que también hay un proceso intelectual a través del cual se nombran las experiencias estéticas. En ese nombrar es donde sobresale la presencia de las instituciones, quienes proveen de nociones formales e históricas para delimitar la recepción del arte. En otras palabras, las obras de arte están incompletas sin el lenguaje que las dota de sentido a través de los actos pensantes del receptor.

Por otro lado, en las ideas de Mitchell es notoria una mayor inclinación hacia lo que el autor denomina como “giro pictorial”; una especie de ansiedad ante el inminente dominio de las imágenes:

La posibilidad de un giro pictorial, de una cultura totalmente dominada por imágenes, se ha vuelto ahora una posibilidad real en una escala global [...] Lo que quiera que sea el giro pictorial, debe quedar claro que no se trata de una vuelta a la mimesis ingenua [...] se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad. Es el descubrimiento de que la actividad del espectador [...] puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de lectura (Mitchell 23).

Para el autor también resultan primordiales las funciones del receptor, pero pone de relieve el miedo a que las imágenes se coloquen en el lugar que ocupan las palabras dentro del proceso intelectual de nombrar las experiencias estéticas. Al incidir en la actividad del espectador y todos los problemas que se derivan de ella, el autor se sitúa en las complejas articulaciones lingüísticas en las que se justifica el dominio de las imágenes en nuestra cultura, pues el pensamiento siempre fungirá como la base de las mismas.

El vínculo que establecen Mitchell y Rancière entre palabra e imagen no sólo se asienta en el terreno intelectual de la recepción, sino también en el de los recursos formales y los materiales que comparten. El filósofo francés cuestiona una de las premisas fundamentales para distinguir una disciplina de otra, la especificidad de su medio: “Todo el mundo admitirá que lo característico de una actividad es usar los medios que le son propios. Pero, un medio es propio de una actividad en la medida en que es propenso a realizar el fin que le es apropiado” (Rancière 84).

Sin duda, es posible distinguir, en una simplificación, las particularidades materiales de la producción de Gerber, pero al mirar el diálogo, el intercambio y la afinidad entre ambas disciplinas se abren otros caminos de análisis. En su producción sobresale lo que Rancière

denomina “conquistar el *medium*”; la autora se apropia de otros medios para hacer un fin en sí y niega la “relación de medio con fin que es la esencia de la técnica” (Rancièrè 85). La exploración de la escritura que hace Gerber no sólo pone de relieve la recuperación de los recursos literarios, sino también una larga tradición en la que palabra e imagen se han tomado conjuntamente para plantear preguntas acerca del arte, la ciencia y el pensamiento.

En esa posibilidad de apropiarse de distintos medios sobresale la idea de que “todas las artes son artes «compuestas» (tanto el texto como la imagen); todos los medios son mixtos, combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales cognitivos” (Mitchell 88). Con especial énfasis en el proceso de recepción, el autor estadounidense agrega:

Que las imágenes, los cuadros, el espacio y la visualidad sólo puedan aparecer de forma figurativa en un discurso verbal no quiere decir que no aparezcan, ni que el lector/oyente no «vea» nada. Que el discurso verbal sólo se pueda evocar de forma figurativa o indirecta en una imagen no quiere decir que esta evocación sea impotente, que el espectador no «escuche» ni «lea» nada en la imagen (Mitchell 89).

La capacidad de evocar figurativa y literalmente se presenta no como un rasgo propio de cada disciplina, sino como una función que se puede presentar de diferentes formas tanto en la palabra como en la imagen. Esa tendencia natural a mezclarse proviene de la forma en la que nos comunicamos a través de los cinco sentidos y de la disposición humana para simbolizar e intelectualizar nuestras experiencias.

La idea de permeabilidad puede parecer obvia en primera instancia si pensamos en expresiones artísticas antiguas como el teatro griego, pero resulta importante destacar que la unión de nuestros sentidos nos da una percepción completa del mundo que nos rodea, por eso, Mitchell la considera un tropo común. Tomando en cuenta lo anterior, es fácil trasladar los rasgos más representativos de cada medio. Por ejemplo, el historiador estadounidense

observa que la “visualidad” reside en distintos medios y en las palabras puede notarse a través de “la descripción, la «visión narrativa», los objetos y lugares representados, las metáforas, los arreglos formales y las distinciones de función textual, incluso en la tipografía” (Mitchell 92).<sup>16</sup>

De manera similar, Rancière observa que la “imagineidad” se encuentra en distintas disciplinas, lo que lleva a los artistas a buscar recursos expresivos en distintos medios: “Es por eso que Eisenstein pudo buscar modelos de montaje cinematográfico en Zola o Dickens, al igual que en el Greco o Piranesi, y Godard pudo componer un elogio del cine con las palabras de Elie Faure acerca de la pintura de Rembrandt” (Rancière 21). A partir de esta perspectiva de intercambio, inversión de valores y disolución de los límites, Mitchell propone una noción dialéctica para vislumbrar la intrínseca relación de ambos fenómenos: “El punto de partida es la entrada (o salida) del lenguaje del campo pictorial en sí, un campo que se entiende como un medio complejo que siempre ya es mixto y heterogéneo, situado dentro de instituciones, historias y discursos: la imagen entendida como imagentexto” (Mitchell 91).

Si bien, sigue siendo notoria la predilección del autor por las imágenes, que son su área principal de estudio, su idea de “imagentexto” conduce nuevamente a los planteamientos sobre fin y medio de Rancière. La noción formulada por Mitchell resalta, además de la relevancia de las instituciones culturales, la unión de palabra e imagen en un mismo medio y su dirección hacia un mismo fin. Por eso, el autor propone como punto de partida una metodología de análisis distinta a la comparación; en lugar de enlistar las diferencias y similitudes entre palabra e imagen, considera más viable preguntar: “¿Qué efecto tienen esas

---

<sup>16</sup> En su inclinación por resaltar lo visual en las palabras, el autor también señala que “la escritura, en su forma física y gráfica, constituye una sutura inseparable de lo visual y de lo verbal, la «imagentexto» encarnada” (Mitchell 89).

diferencias o similitudes? ¿por qué es importante la forma en que las palabras y las imágenes se yuxtaponen, se mezclan o se separan?” (Mitchell 86).

Estas preguntas contienen de manera implícita la idea de que hay un contexto determinado donde se vinculan imágenes y texto, pues sus efectos y la relevancia de su unión dependen de diversos factores como el tipo de receptores y su entorno sociocultural, la materialidad de las obras y las instituciones. Estos aspectos, se han observado en la obra de Gerber a lo largo del primer capítulo, donde resalté su importancia en cuanto a la posicionalidad de la autora, su auto inserción en una tradición disruptiva y la recepción de su obra. La mirada abarcadora que se desprende de las preguntas de Mitchell permite situar el funcionamiento de la “imagentexto” en cada una de las obras interdisciplinarias.

El medio y su apropiación, así como el fin que se persigue a través de ellos se delinear por un contexto donde las disciplinas se dividen en compartimentos separados, pero entre ellas también hay diálogo, permeabilidad y transformación constantes. En la obra de Gerber, fin y medio se determinan fuertemente por los referentes de la autora, la problematización que hace de su labor y la tradición en la que se piensa a sí misma, como lo expresa en una de sus entrevistas:

Creo que mi trabajo tiene la intención de destruir límites, pero no necesariamente los límites entre los géneros, creo que esa es más bien una consecuencia de la intención de destruirlos en otros términos. Quiero destruir límites del lenguaje, en todo caso, aunque igual suena un poco exagerado, pero digamos que hacia allá mira (su obra), no digo que llegue ahí, pero mis proyectos y piezas buscan eso. (Campo)

Así, la noción de “imagentexto” funciona como una balanza que puede estar más inclinada hacia la palabra o la imagen, o bien, en equilibrio como en la obra de Gerber, pero siempre se encuentra atada por la connatural amalgama de los sentidos.

Los planteamientos de Rancière en torno a la fusión de ambas disciplinas se orientan hacia uno de los temas centrales para vislumbrar su funcionamiento conjunto: la

representación. En sintonía con la idea de extrañamiento, proveniente de los planteamientos de Shklovski, el filósofo caracteriza la representación en el arte como “la alteridad de la semejanza” que está presente en toda imagen (28). Esa alteridad puede adquirir distintas formas bajo diversos procedimientos dependiendo de la época y el contexto. El autor se enfoca en una de las formas centrales de representación: “la mimesis no es la semejanza entendida como relación de una copia o un modelo. Es una manera de hacer funcionar las semejanzas en el seno de un conjunto de relaciones entre maneras de hacer, modos de palabra, formas de visibilidad y protocolos de inteligibilidad” (Rancière 86).

En su comprensión de mimesis, Rancière también delinea una intrínseca relación entre palabra e imagen, pues el sistema en el que funciona el arte se determina por una doble articulación que va desde su creación hasta su recepción e interpretación. El cómo se produce, se contempla y se comprende intelectualmente el arte moldean la alteridad del mismo según el contexto. La mimesis implica sólo uno entre varios regímenes del arte que hay a lo largo de la historia, por eso al hablar sobre el Arte moderno, Rancière señala que en él “la destrucción del régimen representativo no define una esencia finalmente encontrada del arte en sí mismo. Define un régimen estético de las artes que es otra articulación entre prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad” (89).

La manera en la que el arte se constituye como alteridad se va transformando con el tiempo. Si pensamos nuevamente en las ideas sobre evolución literaria de Tinianov, podemos comprender la representación como un sistema conformado por distintos elementos que cambian de estatuto y pueden ser dominantes dependiendo de la época. En cada sistema de representación o régimen del arte hallamos distintos puntos de encuentro entre disciplinas, una “imagineidad” que reside en diversos medios. Por lo tanto, la articulación entre palabras y formas visuales en la obra de Gerber se define por un régimen del arte que, como se verá



en el último apartado de este capítulo, tiene en el centro una concepción genérica del libro, medio de exploración de escritores y artistas.

## **2.2 Redes en el arte: Teoría de la Intermedialidad**

Como toda gran obra, *Conjunto vacío* se abre ante distintas vías de análisis; sus dos ejes creativos, texto y artes, se despliegan en diversas posibilidades de experimentación y sentido. De todas las rutas analíticas, este apartado descubrirá sólo la que contempla de manera general el vínculo y el funcionamiento de los distintos modos semióticos que utiliza la autora para construir y hacer llegar a los receptores su obra.

La noción central para el estudio de *Conjunto vacío* es la de intermedialidad debido a que en su definición básica se tienen en cuenta el diálogo, el intercambio y la sobreposición constante de medios: it “refers to the relationships between media and is hence used to describe a huge range of cultural phenomena which involve more than one medium” (Hallett 1). En el terreno literario, sin duda, esta perspectiva hace eco de uno de los ámbitos de estudio teóricamente más ricos: la intertextualidad.<sup>17</sup> Aunque la teoría de la intermedialidad se dirige hacia otros ámbitos, como las nuevas tecnologías, también se desarrolla sobre la idea de que toda obra o todo medio se conecta con los demás, así como con el gran texto cultural.

Al proponer la referencialidad como una subcategoría de la intermedialidad, Rajewsky establece una de las diferencias primordiales con la intertextualidad:

Intermedial references, then, can be distinguished from intramedial (and thus intertextual) ones by the fact that a given media product cannot use or genuinely reproduce elements or

---

<sup>17</sup> Al respecto, Irina Rajewsky, una de las teóricas más importantes de la intermedialidad, señala lo siguiente: “In some approaches (in particular those of the 1990s), intermediality is in fact addressed as a fundamental condition along the lines of Bakhtin’s concept of dialogism and Julia Kristeva’s theory of intertextuality. But other approaches, for the most part more recent ones, base this conception of intermediality on media-theoretical or media-philosophical positions, without referring to the intertextuality discussion” (47).

structures of a different medial system through its own media-specific means; it can only evoke or imitate them (55).

Una teoría centrada en la pluralidad de medios incide en aspectos que quedan fuera del análisis textual, como las especificidades estructurales y sistémicas de cada modo semiótico. Así pues, tal como Julio Prieto lo contempla, la intermedialidad ayuda a expandir la intertextualidad tomando en cuenta otros ámbitos y medios donde también se producen diálogos (Prieto 8).

Ese alcance, al mismo tiempo que amplía el potencial teórico del análisis textual, genera conflictos al momento de llegar a un acuerdo sobre la definición de la intermedialidad. Dichos conflictos ponen de relieve la variedad de fenómenos, desarrollos y disciplinas que se engloban bajo el término:

In literary studies as well as in such fields as art history, music, theater, and film studies, there is a repeated focus on an entire range of phenomena qualifying as intermedial. Examples include those phenomena which for a long time have been designated by terms such as transposition d'art, filmic writing, ekphrasis, musicalization of literature, as well as such phenomena as film adaptations of literary works, "novelizations," visual poetry, illuminated manuscripts, Sound Art, opera, comics, multimedia shows, hyperfiction, multimedial computer "texts" or installations, etc." (Rajewsky 50).

Dentro de los mismos parámetros de la literatura, la comprensión y delimitación de la intermedialidad resultan complejas como puede verse en los ejemplos anteriores, así como en una de las compilaciones analíticas más importantes sobre el tema, *Handbook of intermediality*.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> La compilación, publicada en 2015, reúne diversos estudios y se divide en apartados que se titulan "Ekphrasis", "Literature and photography", "Literature and the moving image", "Literary visuality and intermedial framing", "Intermedial narration: text-picture combinations" y "Music, sound and performance". Así pues, a partir de un marco teórico intermedial, se contemplan los vínculos de la literatura con diferentes disciplinas.

La dificultad de acotar teóricamente el término no sólo viene de las múltiples disciplinas que lo han adoptado, sino también de otros factores como la especialización que secciona el trabajo interdisciplinario necesario para un análisis completo (Wolf 3, 2011); así como la definición de “medio”. Este último problema está en el centro de muchos de los cuestionamientos acerca de los fenómenos intermediales, pues al tener claro lo qué es un medio pueden trazarse sus límites y sus quiebres. Tal claridad sólo puede tener un sentido heurístico como cualquier teoría: “What constitutes a medium depends very much on the scholarly background and purpose of the investigator” (Hallet 9).

Para delimitar los propósitos de este estudio resulta útil la clasificación que hace Wolfgang Hallet sobre los posibles acercamientos a la noción de medio, la cual coincide con la concepción de Werner Wolf: “Generally, media make a difference as to what kind of content can be evoked, how these contents are presented, and how they are experienced” (Wolf 2). Por lo tanto, la noción de medio que cada estudioso proyecte dependerá de una perspectiva semiótica que tome en cuenta los códigos y los canales de comunicación, la materialidad y tecnología que soporta dichos códigos y el contexto cultural donde se originan (Hallet 9).

En *Conjunto vacío* pueden contemplarse fácilmente tales ejes: la unión de los códigos lingüístico-literario y artístico-matemático, la materialidad del formato libro-códex como puente entre texto y artes, así como el ambiente cultural y político determinado por el auge de la tecnología y las dictaduras militares. Además de estos elementos, la noción de medio se delinea por el proyecto creador de la autora y su interés por insertarse en una tradición como pudo verse en el capítulo anterior. Sobre la centralidad de sus intereses estéticos, Gerber propone una idea fuertemente política de medio al cuestionar, a través de sus obras, la preminencia del lenguaje como vía de conocimiento. Para la autora, el medio tiene límites

definidos que nos permiten hablar desde una perspectiva determinada, pero también tiene puertas de entrada y salida donde se establecen diálogos, intercambios y permeabilidad. De esta manera, el medio no sólo está delimitado por las intenciones interpretativas del lector-estudioso, sino también por el entendimiento y tratamiento que cada autor tiene del mismo.

A partir de esta comprensión del medio, se desdoblán incógnitas acerca del tipo de acercamiento teórico necesario para estudiar una obra como la de Gerber. En su propuesta teórica, considerada como una de las más importantes, Irina Rajewsky observa tres ejes principales para el tratamiento teórico de los fenómenos intermediales: el literario, enfocado en determinados productos o vínculos mediales, el filosófico, centrado en las funciones de los medios, y el de los estudios orientados hacia los procesos de mediación (Rajewsky 49):

(...) approaches coming out of literary, or so-called media-philological studies primarily emphasize the forms and functions of intermedial practices in given media products or medial constellations. By contrast, approaches derived from media studies tend not to focus on already medialized configurations (such as individual films, texts, paintings, etc.), but instead on the very formation of a given medium, on the process of mediation or medialization as such, and on medial transformation processes.<sup>15</sup> While other, more media-philosophical approaches predominantly aim at questions of media-recognition (Medienerkenntnis) or at understanding the various functions of media. Moreover, each of these types of approaches in turn offers varying definitions of intermediality, depending on the specific, individual phenomena it examines. (Rajewsky 49).

Como se ha visto, los objetivos de este trabajo despuntan hacia una visión amplia de *Conjunto vacío*; por lo cual, resulta imprescindible entrecruzar los tres tipos de acercamientos observados por Rajewsky.

El primero de ellos encauza el camino de esta investigación no sólo hacia una de las obras de Gerber que es el principal objeto de estudio, sino también hacía el resto de su producción, a partir de la cual pueden delinearse los vínculos mediales constantes en su trabajo. El segundo acercamiento, el filosófico, permite establecer cruces entre las funciones centrales que los diferentes teóricos de la intermedialidad han contemplado, como son la

representación y la evolución de los géneros y las formas.<sup>19</sup> El tercer parámetro comprende la interacción entre las diversas categorías analíticas, así como las teorías de carácter semiótico. Tomando en cuenta estas tres líneas, a continuación, se hará un recorrido crítico por las miradas más sustanciales en el terreno de la intermedialidad con la finalidad de reforzar el entendimiento de la creación de sentido, producida al unir dos disciplinas distintas.

Para comenzar, uno de los orígenes centrales del término devela varias de las funciones significativas de las prácticas intermediales. En 1960, en una nueva efervescencia creativa, el artista norteamericano Dick Higgins publicó un artículo titulado “Intermedia”. En el texto podemos leer una crítica mordaz a las condiciones institucionales del arte de la época que determinaron la conformación del movimiento llamado Fluxus, al cual Higgins perteneció. El movimiento reunió creadores de diferentes disciplinas, desde músicos hasta actores, dramaturgos y artistas plásticos.<sup>20</sup>

Las intenciones del grupo se definieron por la interdisciplinariedad y la exploración de nuevos medios y materialidades, por lo cual no dictaron normas limitantes como las de otros movimientos. Más bien, mostraron apertura al movimiento y la crítica del arte: “Promote a revolutionary flood and tide in art. Promote living art, anti-art, promote non art reality to be grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals” (Maciunas).<sup>21</sup> Esta visión revolucionaria y de quiebre con las instituciones puede verse claramente en el texto Higgins:

---

<sup>19</sup> Esta evolución se comprende en los términos de Tinianov para quien el sistema literario funciona bajo las reglas de la movilidad. Un género o una forma pueden tener un estatuto dominante en determinada época para después ceder su lugar a otras. Al hablar de evolución en otras partes del estudio se considerará esta perspectiva.

<sup>20</sup> Algunas de las personalidades más sobresalientes son John Cage, Alison Knowles, Robert Filliou y Peter Brötzmann.

<sup>21</sup> La agresividad que caracteriza a los manifiestos se orienta, en este caso, hacia las instituciones: “Purge the world of the bourgeois sickness, «intellectual», professional and commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, –PURGE THE WORLD OF «EUROPANISM»” (Maciunas).

It is absolutely natural (and inevitable in) the concept of the pure medium, the painting or precious object of any kind. That is the way such objects are marketed since that is the world to which they belong and to which they relate. The sense of “I am the state,” however, will shortly be replaced by “After me the deluge”, and, in fact, if the High Art world were better informed, it would realize that the deluge has already begun (Higgins 2).

Si bien la producción de Gerber no rompe completamente con los marcos institucionales, sí se define por una intención transgresora, “un extrañamiento intermedial”, que para Julio Prieto es fundamental al hablar del tipo de transformación que produce una obra:

Ante la intermedialidad como ante cualquier objeto de estudio [...] la tarea crítica es distinguir las prácticas que prolongan inercias sistémicas o reproducen hábitos sociales e institucionales de aquellas que los perpetúan y cuestionan— las prácticas transformadoras que disienten o implican algún modo de interrupción creativa (Prieto 14).

La distinción entre un ejercicio creativo conservador y uno transformador coloca a los autores como los actores principales de la evolución literaria y artística, pues ellos fungen como los principales receptores de una tradición que pueden redefinir a través de nuevas prácticas estéticas y políticas (Prieto 14).

Las líneas que conectan la obra de Gerber con el texto y el contexto de Higgins, además de la intermedialidad, se definen por la transgresión y la adopción de distintos materiales y medios para transmitir el arte.<sup>22</sup> En esta vertiente se inscribe uno de los géneros desarrollados en la época de Higgins que más repercute en la comprensión general de *Conjunto vacío*: el libro de artista. Dentro de este género se asienta esa necesidad de explorar diversos materiales y sentidos que determinan los propósitos creativos de Fluxus. Como se verá más adelante, en el apartado dedicado al libro de artista, varios de sus referentes no

---

<sup>22</sup> En el mismo manifiesto escrito por Maciunas puede observarse el interés por mezclar materiales y técnicas: “Chem & Metal. **a** Any substance or mixture to promote fusion [...] **b** Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as rosin” (Maciunas).

estuvieron implicados en el movimiento, pero sí se vieron empapados de las ideas predominantes de su época.

La concepción de género no resulta irrelevante al hablar de intermedialidad, pues, aunque se diluyen los límites entre las prácticas estéticas, también se establecen formas dominantes de creación:

The conception of, say, opera or film as separate genres makes explicit that the combination of different medial forms of articulation may lead to the formation of new, independent art or media genres, a formation wherein the genre's plurimedial foundation becomes its specificity (Rajewsky 52).

En el texto de Higgins no sólo vemos los precedentes teóricos de la noción de intermedialidad, sino también el camino y el establecimiento de unas prácticas estéticas que llegan hasta la actualidad en obras como la de Gerber.

En las prácticas propuestas por Higgins y el movimiento Fluxus se distingue también una de las batutas compositivas de *Conjunto vacío*: la disolución entre realidad y ficción o la unión entre arte y vida. Higgins comprende ese ejercicio a partir del *ready-made*, precedente central de las ideas de su momento: “The ready-made or found object, in a sense an intermedium since it was not intended to conform to the pure medium, usually suggests this, and therefore suggests a location in the field between the general area of art media and those of life media” (Higgins 2). Aunque el artista estadounidense toma como ejemplo ese género, deja entrever una consciencia sobre el alcance histórico y geográfico de dichas prácticas estéticas: “I would like to suggest that the use of intermedia is more or less universal throughout the fine arts, since continuity rather than categorization is the hallmark of our new mentality” (Higgins 3).

Como ya se ha esbozado anteriormente, Gerber juega con los límites de la ficción a través de estrategias autoficcionales que incluyen no sólo al texto, sino también a las

imágenes. Se recrea así misma como protagonista de su obra e inserta a los receptores en la dimensión visual de los personajes. Si bien este tipo de estrategias no son novedad ni en la literatura ni en las artes, a partir del texto de Higgins sobresale el vínculo directo de la obra de Gerber con el arte de los años 60 y 70. La relativa cercanía de dicho periodo nos lleva a mirar una serie de valores y prácticas que ya se encontraban presentes y se aceleraron con los avances tecnológicos y el mayor acceso a la información. Gerber continúa, no sólo en *Conjunto vacío*, sino en toda su producción, con la combinación de medios y materiales, así como con la transgresión de los límites disciplinares y ficcionales vislumbrados por Higgins.

Debajo de esas formas de creación subyace la idea de que la representación artística se ha transformado a lo largo del tiempo. A partir de esta concepción es que David Bolter y Richard Grusin desarrollan sus planteamientos en torno a la intermedialidad en su libro titulado *Remediation* (2000). En este texto, los autores exploran la manera en que los nuevos medios han modificado, mejorado y expandido el efecto de realidad generado a partir de los medios anteriores.<sup>23</sup> La idea de perfeccionamiento o remediación puede notarse desde su definición de medio: “It is that which appropriates the techniques, forms, and social significance of other media and attempts to rival or refashion in the name of the real [...] A medium in our culture can never operate in isolation, because it must enter into relationships of respect and rivalry with other” (Bolter 65).

En esta concepción aparecen de manera implícita las vertientes consideradas por Wolf y Hallet al delinear la noción de medio: semiótica, materialidad y cultura. No obstante, Bolter y Grusin comprenden el desarrollo del arte en términos evolutivos y de mejora que no tendrían que ocurrir de manera estricta en todos los casos, pues no todos los receptores

---

<sup>23</sup> Debido a esto, autores como Julio Prieto consideran que la postura adoptada por Bolter y Grusin se desenvuelve en el terreno de la Comunicología, desde una perspectiva diacrónica (12).



actuales buscan el mismo efecto de realidad e inmersión, pese a formar parte de un mundo globalizado. Lo mismos autores reconocen que las prácticas analizadas por ellos se sitúan en determinados grupos y momentos que, si bien son dominantes, no incluyen a todo el mundo (Bolter 20). De esa idea de perfeccionamiento se puede recuperar la constante permeabilidad que hay en el arte: los géneros, las formas, los materiales y los propósitos de una disciplina también cambian al alimentarse de otras.<sup>24</sup>

A pesar de la perspectiva comunicológica adoptada por Bolter y Grusin, sus planteamientos permiten apreciar que no hay nada nuevo bajo el sol más que el creciente predominio de la combinación de medios y la inclusión consciente del receptor en las obras: “Remediation did not begin with the introduction of digital media. We can identify the same process throughout the last several hundred years of westerns visual representations [...] All of them seek to put the viewer in the same space as the objects viewed” (Bolter 11). Esa intención transgresora de fundir arte y vida, expresada por Higgins en su texto, se extiende más allá de nuestra época como lo vemos en el juego del manuscrito encontrado en el *Quijote*.

El proceso de remediación se entrecruza por dos aristas que los autores definen como inmediación e hipermediación. La primera define las prácticas y creencias entorno a la necesidad de tener un efecto de realidad mediante las obras (30). En *Conjunto vacío*, los mecanismos de autoficción y la inclusión de las imágenes no sólo concretan esa necesidad, también contribuyen a generar una consciencia en los lectores sobre los artificios con los que está hecha la obra. Dicha consciencia corresponde a uno de los valores principales que Bolter y Grusin atribuyen a la remediación: “In every manifestation, hypermediacy make us aware

---

<sup>24</sup> Los autores comprenden la remediación de la siguiente manera: “We have adopted the word to express the way in which one medium is seen by our culture as reforming or improving upon another” (Bolter 59). El cine funge como uno de sus ejemplos más notables de ese proceso, ya que perfecciona varios medios que lo preceden como la fotografía y las representaciones teatrales.

of the medium or media and (in sometimes subtle and sometimes obvious way) remind us our desire for immediacy” (Bolter 34).

La hipermediación que completa las nociones principales de Bolter y Grusin conecta su propuesta teórica con la intermedialidad, pues hace referencia a la multiplicidad y sobreposición de medios y estrategias compositivas.<sup>25</sup> Los dos términos centrales de su estudio implican dos formas de comprender la representación: “If the logic of immediacy leads one either to erase or to render automatic the act of representation, the logic of hypermediacy acknowledges multiple acts of representation”.

Bajo estos términos, la representación en una obra intermedial se configura a partir de distintos actos semióticos que resaltan los matices de la realidad y le proporcionan al receptor una experiencia estética más cercana a la inmediatez: “The desire to get past the limits of representation and to achieve the real [...] the real is defined in terms of the viewers experience; it is that which would evoke an immediate (and therefore authentic) emotional response” (Bolter 53). Gerber nos ofrece en *Conjunto vacío* distintos actos de representación de emociones y sucesos difíciles de recrear en el ámbito de la inmediatez, como el dolor y el duelo. La autora, como pudo verse en el capítulo precedente, tiene consciencia de las limitaciones del lenguaje, por eso se vale de diferentes recursos para acercar un poco más al lector a la experiencia del vacío.

La siguiente propuesta teórica se desarrolla en el ámbito de la literatura, no obstante, en ella encontramos categorías críticas que permiten extender el análisis hacia otras disciplinas. Irina Rajwesky, al igual que otros teóricos, señala la larga permanencia de las prácticas intermediales: “While is true that some new aspects and problems have emerged,

---

<sup>25</sup> Aunque los autores se enfocan sobre todo en la hipermediación que se produce en la virtualidad del internet, recuperan también otros ejemplos entre los que se incluye el arte barroco (Bolter 35).

specially, with respect to electronic and digital media, intermedial relation and processes *per se* remain phenomena which have been recognized for a long time” (Rajewsky 44). Los vínculos intermediales no se han originado a partir de los avances tecnológicos, pero gracias a ellos han abierto nuevos problemas y han hecho más perceptibles la materialidad y la mediación de las prácticas artísticas (Rajewsky 44).

Dado que la teoría de la intermedialidad abarca diversos fenómenos y prácticas, Rajewsky se concentra sólo en configuraciones específicas mediante las cuales se puedan trazar algunas de las cualidades intermediales de una obra: “We should, therefore, distinguish groups of phenomena, each of which exhibits a distinct intermedial quality” (Rajewsky 50). La teórica propone tres categorías para contemplar de manera global la intermedialidad. La primera de ellas hace eco de la idea de remediación desarrollada por Bolter y Grusin; en la “transposición medial” subyace el sentido de transformación que ocurre cuando un medio se basa en otro al producirse una nueva obra. Sin embargo, el perfeccionamiento o la mejora no se mantienen como regla: “the «original» text, film, etc., is the «source» of the newly formed media product, whose formation is based on a media-specific and obligatory intermedial transformation process” (Rajewsky 51).

Los ejemplos de Rajewsky entran en la especificidad a la que se propone atenerse, pues al hablar de transposición medial piensa en el vínculo de una obra determinada con otra, como ocurre con las películas basadas en libros que, a pesar de agregar otros recursos comunicativos, mantienen el esqueleto de la narración original (Rajewsky 51). Así, aunque ocurre una transformación a través de las prácticas intermediales, hay una estructura general que se mantiene entre un medio y su referente. Si bien Rajewsky comprende dicha categoría en un sentido particular, es posible ampliarla hasta contemplar las estructuras más pequeñas

que puede haber entre un medio y otro al pasar por una transformación. Un fragmento o una sola idea también pueden ser el sustrato de una nueva obra o medio.

La siguiente categoría propuesta por Rajewsky tiene cierta equivalencia con la que formulan Bolter y Grusin para vislumbrar la mezcla de medios. De manera general, hipermediación y “combinación” sugieren: “so called multimedia, mixed media, and intermedia [...] the result or the very process of combining at least two conventionally distinct media or medial forms of articulation” (Rajewsky 52). Sin embargo, Rajewsky marca una diferencia al tener en cuenta los límites entre los medios como punto de partida del análisis intermedial: “the point of intermedial practices is precisely a perceptible medial difference between two or more individual media” (Rajewsky 62). En esa distinción es que la autora articula el funcionamiento de la “combinación de medios”, pues al trazar los límites que puede tener cada uno, se pueden contemplar los aspectos que aportan a la significación de la obra donde se sobreponen (Rajewsky 52).

Para Bolter y Grusin ese funcionamiento tiene dos matices vinculados a la inmediatez; ante el deseo y la preeminencia de producir un efecto de realidad, los límites entre los medios se diluyen, pero también hacen consciente al receptor de las prácticas intermediales puestas en juego. En los ejemplos que recupera Rajewsky, como el cine o el teatro, podemos observar distintos cruces entre las fronteras sin perder de vista la necesaria distinción entre medios como eje del análisis intermedial. Pese a las diferencias de sus respectivos estudios, tanto Bolter y Grusin como Rajewsky mantienen la idea de que la significación de una obra intermedial se produce gracias a los varios medios que la conforman.

La tercera categoría propuesta por Rajewsky, ya mencionada al inicio de este apartado, tiene un vínculo más cercano con la literatura, ya que funciona de manera similar

a una de las formas descriptivas más antiguas: la écfrasis. Tanto en las “referencias intermediales” como en la écfrasis se puede contemplar el proceso de configuración artística que Rajewsky describe de la siguiente manera:

The media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium [...] the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another conventionally distinct media through the use of its media-specific means (Rajewsky 52-53).

Así como la écfrasis consiste en hacer ver una pintura a través de la palabra, las “referencias intermediales” buscan generar un efecto similar al del medio al que aluden. Ambas crean la ilusión de instaurar las prácticas de medios ajenos (Rajewsky 53).

Michael Riffaterre, uno de los teóricos de la écfrasis, vincula dicha ilusión a las intenciones de cada autor, pues a través de las palabras no tenemos una visión objetiva de la obra de arte, sino la interpretación de quien la describe. Del mismo modo, en las referencias intermediales, cada autor recrea las prácticas de acuerdo con sus intenciones expresivas. Por lo tanto, esta categoría tiene un punto de partida y uno de llegada; los propósitos del autor necesitan ser reconocidos por unos receptores que identifiquen el vínculo con otros medios.

Aunque Rajewsky divide las categorías que propone, también reconoce la posibilidad que tienen de sobreponerse, pues la teoría sólo funciona como una herramienta:

With respect to this tripartite division it is important to note that a single medial configuration may certainly fulfill the criteria of two or even of all three of intermedial categories [...] The subdivision of intermedial practices into medial transposition, media combination and intermedial references, is of course in no way exhaustive, doing justice neither to the broad range of phenomena nor to the great variety of objectives that characterize the intermediality debate as a whole (Rajewsky 53).

La teórica nos proporciona una vía consistente en el terreno de la literatura para comprender la intermedialidad en los distintos niveles de una obra; desde los recursos formales del texto, hasta su materialidad y su medio de transmisión.

A pesar de que Rajewsky se enfoca en configuraciones intermediales específicas, sus planteamientos son considerados como un referente central desde la perspectiva literaria, pues otros teóricos relevantes recuperan sus categorías. Dentro de los estudios en literatura comparada, Werner Wolf considera como ejes principales de análisis las nociones de “transposición medial” y “referencias intermediales” en el mismo sentido que lo hace Rajewsky. No obstante, al observar la mezcla de medios, Wolf propone un término diferente al de “combinación” acercándose más a una distinción genérica de los fenómenos intermediales a través de la idea de “plurimedialidad”.

Si bien Rajewsky también considera que hay distintos géneros de producciones intermediales, la idea de “plurimedialidad” implica la existencia de un contexto ya determinado por la sobreposición de medios que estimula el surgimiento de obras con sus mismas condiciones, así como una consciencia y una disposición por parte del receptor (Wolf 5). Wolf entiende las producciones plurimediales a partir de la idea de que todos los medios comparten características; en la noción de “transmedialidad” reside una visión de la literatura “as a medium that shares transmedial features with other media” (4).

En este sentido, Wolf visualiza el reverso de uno de los principios primordiales de la intermedialidad propuestos por Rajewsky, la diferenciación de los límites que tiene cada medio. Así, la comprensión de los lindes adquiere una perspectiva dialéctica, en la que resulta central contemplar los contornos de los medios que entran en juego en una obra, pero también las características que comparten. En este tenor, Wolf desarrolla otro de sus estudios donde se enfoca en la narrativa y la narratividad en las artes. En él, demuestra que dicha disciplina también cuenta con un marco narrativo comúnmente asociado sólo a la literatura. El autor se

basa en una perspectiva social-cognitiva para plantear que la posibilidad de transmitir las experiencias humanas y la percepción del tiempo residen en lo narrativo (Wolf 184).<sup>26</sup>

Las premisas de Wolf ejemplifican la naturalidad con la que se combinan los medios; naturalidad que se ha visto modificada a lo largo del tiempo por el surgimiento de nuevas tecnologías y materiales. Así pues, las nociones de transmedialidad y plurimedialidad, a diferencia de la de combinación, dejan entrever la inherente tendencia de los medios y las disciplinas a la permeabilidad y la mezcla. Dentro de ese intercambio, consustancial a todas las artes, es que todo creador puede explorar y cuestionar los límites de la propia labor, tal como lo hace Gerber.

Para cerrar este apartado, me enfocaré en otra de las vías teóricas de la intermedialidad vinculada a la idea de género dentro de la narrativa. A partir de un grupo de novelas que integran formas simbólicas y modos de representación no lingüísticos, Wolfgang Hallet propone la noción de “multimodalidad” para contemplar una tendencia creativa desarrollada en el contexto norteamericano de finales del siglo XX. Al estar conformadas por distintos recursos como fotografías, diagramas, mapas, capturas de pantalla, dibujos, caricaturas, algoritmos y cálculos matemáticos, ese tipo de obras representan un dilema a la hora de categorizarlas como novelas. En el mismo sentido que Tinianov contempla la evolución literaria, Hallet sugiere que los elementos dominantes que definen una novela han

---

<sup>26</sup> Wolf plantea 3 nociones de narrativa; la primera hace referencia al marco cognitivo adquirido culturalmente que define una manera de organizar el discurso y otras formas de significación; la segunda delinea una historia o realización particular de dicho marco; la tercera corresponde a una expresión u obra concreta a la cual se puede aplicar la noción de “narrativo”. A partir de las funciones principales que el autor atribuye al marco narrativo, es posible comprender por qué éste abarca distintas formas de expresión humanas:

Narrative provides a conscious perception of time and thus contributes to creating and stabilizing central epistemological category as a basis of human experience [...] Narratives provides a possibility of accounting for the flux of experience in a meaningful way [...] Narrative is the basis for communicating, re-presenting and storing memorable sequences of experience (Wolf 184).

cambiado, por lo cual: “makes it necessary to expand the notion of ‘the novel’ and ‘the literary text’ beyond Word-based forms of representation and meaning-making” (638 Hallet).

En los planteamientos de Tinianov y Hallet sobresale la perspectiva dialéctica que Wolf propone en la noción de plurimedialidad, pues ambos autores sostienen la idea de una estructura base que puede modificarse con el tiempo. Para Tinianov, la literatura se configura como un sistema que está en constante contacto con otros, cuyos componentes se movilizan y cambian de estatuto dominante y de función a través del tiempo (133): “con el «desgaste», un elemento literario cualquiera no desaparece, pero su función cambia, se vuelve auxiliar” (128).

Si consideramos que nuestra concepción de novela moderna nace con el *Quijote*, podemos observar que el sistema al que pertenece *Conjunto vacío* se ha desarrollado a partir de la transgresión genérica, el cuestionamiento de los límites de la representación y la apertura a incorporar nuevos recursos expresivos. La novela moderna pone de relieve la movilidad de todo sistema y su propia ductilidad, por lo que resulta razonable ir ampliando y modificando nuestra concepción del género.<sup>27</sup>

La ampliación del género que propone Hallet se determina por la conjunción significativa de distintos medios y componentes:

[...] they are distinctive visual or textual entities that form an integral part of the narrative discourse; they are at the narrator’s disposal and displayed as the narrative unfolds. Often, the verbal narrative refers to them or addresses them more or less explicitly [...] they are an intrinsic part of the fictional world at different diegetic levels. They are artifacts that are produced, used and located in the fictional world of the novel and are thus related to the characters, actions and perceptions or the narrator’s ways of thinking, communicating and making sense of the world (Hallet 638).

---

<sup>27</sup> A partir de este entendimiento, más adelante se contemplará la doble clasificación de *Conjunto vacío* mediante la observación del Libro de artista como género.



En la novela multimodal, el lector está ante distintas formas de construcción narrativa, a través de las cuales ve ampliada su experiencia del mundo ficcional (Hallet 646).

Aunque la teoría de la intermedialidad es un referente para Wolfgang Hallet, el autor establece las diferencias con la multimodalidad:

Whereas in the former the verbal text and a visual image are regarded and described as different, interrelated media, text-image relations in the multimodal novel (as in multimodal texts in general) are not conceptualized as intermedial relations, but as an interplay of two distinctive semiotic modes (textual entities) in the same 'medium' [...] which jointly contribute to the production of one whole meaning in a single act of communication (Hallet 642).

Si bien, la vertiente tomada por Hallet se asienta en la semiótica, no dista mucho de la intermedialidad, pues en ambas perspectivas cada medio contribuye a la significación de la obra que conforma. Hallet observa que en la intermedialidad los medios se comprenden como compartimentos con reglas propias que aportan una significación al fenómeno donde entran en juego, pero en la multimodalidad se conciben de una manera similar cuando se habla de “modos semióticos”.

En la visión de Hallet, los modos semióticos tienen relaciones de complementariedad unos con otros tal como en la idea de transmedialidad de Wolf; la permeabilidad y la conciliación son tendencias inherentes a ellos. Las diferencias más relevantes entre estas teorías hermanas se determinan por los aspectos que cada una focaliza.<sup>28</sup> Si en la propuesta de Rajewsky vemos categorías centradas en determinados productos y vínculos mediales, en la idea de multimodalidad enfocamos, desde una perspectiva socio histórica, las funciones que tienen esos vínculos, así como los procesos de mediación.

---

<sup>28</sup>Corresponden a las tres formas propuestas por Rajewsky en que se puede tratar teóricamente la intermedialidad: desde una perspectiva literaria, filosófica o de los medios (49).

En *Multimodality, A social semiotic approach to contemporary communication*, Gunther Kress y Theo van Leeuwen plantean que el significado se construye mediante otros medios, además del lenguaje: “Whereas traditional linguistics had defined language as a system that worked through double articulation, where a message was an articulation as a form and as a meaning, we see multimodal texts as making meaning in multiple articulations” (Kress 4).<sup>29</sup> En un estudio posterior, Gunther Kress define el texto multimodal de la siguiente manera: “The modes in use are writing, image, number, color and facial expression. Social semiotics is able to say something about the function of each of the modes in this multimodal texts: about the relation of these modes to each other and about the main entities in this text” (Kress 59, 2010).

Los autores proponen que hay distintos dominios a partir de los cuales se construye el significado de una obra; como son el discurso, el diseño, la producción y la distribución. Estos dominios se relacionan de manera no jerárquica y apuntan hacia otros ámbitos que los teóricos de la intermedialidad no consideran explícitamente. Por ejemplo, la construcción del discurso se observa desde su dimensión social, pues el contexto incide en los intereses y las determinaciones que lo motivan (Kress 20). El diseño es comprendido por los autores como una conceptualización de las formas orientada hacia la mezcla: “designs are (uses of) semiotic resources in all semiotic modes and combinations of semiotic modes” (Kress 21).

La producción hace referencia a la manera en que se organiza materialmente la expresión: “the actual material articulation of the semiotic event or the actual material production of the semiotic artefact” (Kress 27). Mediante la noción de distribución, Kress y

---

<sup>29</sup> Los dos textos sobre multimodalidad que se citarán se referirán por el apellido del mismo autor, pero uno corresponde al trabajo conjunto de Kress y Leeuwen del 2001 y otro, al estudio individual del primer autor publicado en 2010.

Leeuwen observan la manera en que se difunde una obra, atendiendo no sólo a la materialidad de la misma sino también a los mecanismos socio culturales que la impulsan (Kress 27). Cada uno de los dominios delimitan el ambiente social que para los autores es base del análisis multimodal: “Social-semiotic theory is interested in meaning, in all its forms. Meaning arises in social environments and in social interactions. That makes the social into the source the origin and the generator of meaning” (Kress 54, 2010).

A partir de esta visión, surgen otros cuestionamientos que no aparecen de la misma forma en la teoría de la intermedialidad, tales como: “Whose interested and agency is work at here in the making of meaning?”, ‘¿What meaning is being made here?’, ‘¿How is meaning being made?’, ‘¿With what resources, in what social environments?’” (Kress 57, 2010). Tomando en cuenta lo social como centro de toda expresión, Kress y van Leeuwen entienden la permeabilidad de los medios que reside en la noción de transmedialidad como un fenómeno constante en la construcción del significado (Kress 10). Si en la teoría intermedial ese proceso se visualiza en un nivel macro de las estructuras, en la multimodalidad se llega hasta el signo, resaltando aún más la inmanencia de la mezcla de medios a la comunicación.

Gunther Kress contrapone sus planteamientos a los de Saussure al visualizar la articulación del signo desde la motivación y no desde la arbitrariedad.<sup>30</sup> Esto conlleva entender dicho proceso a partir de una perspectiva donde se conjugan lingüística, pragmática, sociolingüística y multimodalidad (Kress 58-60 2010). Al estar motivado socialmente, el signo se re articula constantemente: “In the process of representation sign-makers remake concepts and ‘knowledge’ in a constant new shaping of cultural resources for dealing with the social world” (Kress 62, 2010).

---

<sup>30</sup> Kress retoma también los planteamientos de Pierce y de Wittgenstein.

La mirada social sobre la articulación del signo pone de relieve la función primordial de los receptores en ese proceso, algo que no se contempla en la teoría de la intermedialidad: “communication depends on some ‘interpretive community’ having decided that some aspect of the world has been articulated in order to be interpreted” (Kress 8). En esta visión, los lectoespectadores que proyecta Gerber pertenecen a un sistema cultural que los provee de las herramientas para comprender obras multimodales. Aunque ese tipo de producciones modifiquen el horizonte de expectativas de los lectores, ellos ya cuentan con ciertas nociones que les permiten establecer las conexiones entre distintos medios.

Todos los planteamientos teóricos que he revisado se acercan a los fenómenos y a las prácticas intermediales enfocándose en distintos aspectos de las mismas. Para Higgins, el trabajo conjunto de artistas de distintas disciplinas y la exploración con diversos medios implica, dentro de su contexto, un acto de carácter revolucionario que cuestiona las instituciones y el acercamiento académico al arte. En su texto vemos la raíz teórica de la intermedialidad, pero también la lógica histórica que nos conduce hasta la producción de Gerber. Mediante la obra de Bolter y Grusin nos acercamos a la modernidad y a los avances tecnológicos como resultado de una constante búsqueda por perfeccionar los medios y las formas de representación con un sentido de realidad.

En los trabajos de Rajewsky y Wolf se vislumbra un conjunto de categorías críticas que permiten contemplar una serie de prácticas intermediales, la interrelación inherente que une todas las artes y el contexto que propicia su existencia. En la multimodalidad hallamos fuertes ecos de la perspectiva sobre la mezcla de medios, pero nos adentramos en un terreno semiótico donde se toma en cuenta la raíz estructural de la obra literaria: el signo. La multimodalidad se hermana con la teoría de la intermedialidad y la amplía al incidir en la articulación social de signo y en todos los factores que la conforman. Así pues, a través de

sus semejanzas, estas propuestas delinear un arsenal teórico completo construido sobre una visión semiótica, socio histórica y estética que permite situar y analizar minuciosamente una obra como la de Gerber

### **2.3 Picturebook y libro de artista**

A lo largo de los apartados anteriores, he observado que existe una larga relación entre literatura y artes, un vínculo natural donde se inserta la producción de Gerber. Dentro de las nociones de intermedialidad ya revisadas subsiste la idea de que las diferentes prácticas artísticas se constituyen y agrupan genéricamente según el contexto y la época. La clasificación editorial de *Conjunto vacío* como novela apunta hacia dos vertientes de esa perspectiva evolutiva. Por un lado, al integrar su obra por distintos códigos, Gerber nos ofrece una concepción distinta del género, en la que los elementos dominantes de la novela han cedido lugar a otras formas de narrar. Por otro lado, *Conjunto vacío* no sólo entra en una tradición genérica literaria, sino que también forma parte de una tradición en la que el formato libro ha fungido como medio de expresión tanto para escritores como para artistas.

Este apartado estará destinado a delinear el marco genérico de la obra de Gerber en relación a esas dos vertientes: la narración donde confluyen imagen y palabra y la apropiación del libro como medio para la expresión y problematización artística. Para llevar a cabo esta tarea, recuperaré la terminología desarrollada sobre el libro de artista tomando en cuenta las distintas vertientes y transformaciones que ha tenido. Por otro lado, retomaré algunas ideas en torno a los libros infantiles, los cuales funcionan bajo una lógica similar a la de *Conjunto vacío*; en esta área, los teóricos contemplan en igualdad el funcionamiento de la literatura y las artes valiéndose de algunas de las nociones formales de cada disciplina.

En esas dos perspectivas, el libro se encuentra en el centro de la discusión porque funge como punto de encuentro entre las artes y la literatura. En el amplio recorrido histórico que hace Riva Castleman en *A Century of artists books*, uno de los trabajos críticos y bibliográficos fundamentales sobre el tema, sobresale el largo reconocimiento institucional de ese tipo de obras. La autora hace referencia, por ejemplo, a una de las exposiciones precedentes de su trabajo de curación en el MoMA de 1936 llamada *Modern Painters and Sculptors as Illustrators*, en la que se reunieron colaboraciones entre artistas, escritores y editores.<sup>31</sup>

Castleman muestra las distintas vertientes en las que se fue transformando el libro como un medio diverso de expresión, enfocándose sobre todo en la participación de los artistas en el contexto editorial: “Because the relationships artists have had with publishers, authors, and printers have not only given books their form but, even more important, have stimulated the artist’s imaginations” (Castleman 12). La incidencia de la autora en el contexto editorial resalta la natural interdisciplinariedad de las artes; si palabra e imagen se fusionan en obras como la de Gerber se debe a la existencia de múltiples factores socioculturales que inducen a ello. En palabras de Castleman “producing books is a complex activity” (13), una labor en la que no sólo intervienen creativamente artistas y escritores, sino también editores, tipógrafos y hasta coleccionistas.

*Conjunto vacío* no sólo se inserta en la tradición disruptiva donde la autora se incluye, sino también en la del libro como un medio con múltiples formas de expresión. En una perspectiva amplia, la obra de Gerber puede incluso relacionarse con trabajos anteriores que Riva Castleman denomina como *do-it-yourself book*, tratados científicos o artísticos donde

---

<sup>31</sup> Entre las obras reunidas en la exposición se encuentra *Parallèlement* (1900), con el trabajo editorial de Ambroise Vollard y la colaboración entre Paul Verlaine y Pierre Bonard.

se hacían estudios del cuerpo o de fenómenos físicos que requerían de las imágenes para una comprensión más profunda (Castleman 14-15). Aunque es posible remitirse a la antigüedad para apreciar la larga tradición sobre la utilización de imágenes y texto dentro de un mismo espacio, la línea establecida por Castleman se diferencia por la forma integral de concebir la labor de cada participante en la elaboración del libro.

La autora estadounidense parte de la especialización que tenían editores, artistas y escritores para después adentrarse en la permeabilidad que se produjo gracias al trabajo conjunto que tuvieron. Castleman traza una línea histórica en la que los editores aprendieron los quehaceres del proceso técnico de impresión y los artistas se adentraron en el mundo de la escritura adquiriendo, en menor o mayor medida, saberes multidisciplinares. Esa necesidad de apropiarse de recursos y saberes externos a la propia disciplina representa un eje de distinción categórica entre las diferentes manifestaciones de libros de arte.

La diversidad de libros realizados a lo largo de la historia ha representado un reto en el terreno de análisis. Resulta fácil perderse entre las distintas nociones del libro porque las demarcaciones históricas son móviles y difusas, por lo que varios estudiosos señalan la problemática variedad de clasificaciones. Bibiana Crespo Martín esboza, a partir del trabajo de Anne Moeglin-Delcroix, una de las principales teóricas sobre el tema, una categorización en la que “Libro-Arte” engloba diferentes formas de expresión: “queremos distinguir cada una de las acepciones que puede adoptar el concepto de Libro-Arte, desterrando el error que fomenta el hecho de denominar Libros de Artista a todo un compendio de obras, cuando éstas son solamente una de las tipologías que el Libro-Arte acoge” (Crespo 9, 2010).<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Debido a las dificultades para conseguir en México el libro de Delcroix, haré referencia a una de sus conferencias del 2002 basada en la segunda edición de su libro *Esthétique du livre d'artiste* (1997).

En la clasificación de Crespo, hay tres nociones fuertemente vinculadas a la categorización de Delcroix, así como a la obra de Gerber: el libro-objeto, el libro-ilustración y el libro de artista.<sup>33</sup> La primera definición, a pesar de ser la más alejada de *Conjunto vacío*, nos habla de una condición intrínseca al libro, la interacción material del receptor:

[...] lo que distingue la lectura de los Libros Objeto como un todo de la de otro tipo de creaciones, es que el artista ha previsto su manipulación como libro, es decir, ha supuesto que el espectador lo sostendrá en sus manos girándolo, inspeccionándolo e indagando para abrirlo, convirtiéndose esto en la propia lectura de la obra, a diferencia de aquellas obras cuya lectura se da a varios metros de distancia por el emplazamiento que las caracteriza (Crespo 19, 2010).

En esta categoría, como Delcroix lo señala, hay una completa transformación del libro en un objeto de arte, en la que destaca más la vertiente plástica que la textual (Milliot 12). Aunque Gerber no le otorga una dimensión “casi escultórica” (Crespo 17) a su obra, sí le proporciona a sus “lectoespectadores” un acercamiento mayor a imágenes que provienen de una de sus exposiciones. La idea de experimentar el libro en sus varios niveles también está presente en *Conjunto vacío*.

La línea de los libros-ilustración se encuentra asentada en el trabajo crítico de Castleman, marcado por la incursión de artistas en la producción de libros.<sup>34</sup> En esta vertiente histórica sobresale una gradual inmersión de los artistas en los recursos materiales del libro. Los creadores precedentes comienzan a explorar el formato ya sea por proposición de un

---

<sup>33</sup> La autora también incluye las nociones de *Livres d'Artiste* o de *Peintre*, Revistas y Manifiestos Artísticos, Libros-Instalación, Libros-Performance y Libros-Electrónicos.

<sup>34</sup> La noción de libro-ilustración se toma aquí de manera más general contemplando el recorrido que hace Castleman, puesto que Bibiana Crespo hace una distinción más minuciosa al agregar la clasificación de *Livre d'artiste*. El término delinea el origen eminentemente francés de la colaboración entre editor, escritor y artista plástico:

La participación de cada uno de ellos dentro del libro está completamente definida. El editor gesta y supervisa el proyecto. El poeta aporta el texto, éste puede ser de un autor vivo o muerto. Y el artista realiza las imágenes. Pero, a diferencia de los Libros Ilustrados, en los *Livres d'Artiste* las imágenes toman un protagonismo que “compite” con el texto, no son meras acompañantes de los textos, sino que se les confiere un papel tan relevante como el del poema (Crespo 14, 2010)



editor o como un medio para conformar una unidad artística.<sup>35</sup> En la historia de Castleman, los artistas pasan de adaptar sus obras a otros formatos a colaborar con escritores, hasta hacer interpretaciones visuales de textos literarios y aprender las tareas de edición e impresión para explorar las varias dimensiones del libro.<sup>36</sup>

Esta exploración del libro delimita el camino hacia la categoría más cercana a la producción de Gerber: el libro de artista. La principal teórica de esta línea, Anne Moeglin-Delcroix, establece dos vertientes que continúan la línea trazada por Castleman: una en la que los escritores se concentran en las dimensiones materiales del libro y otra en la que los artistas encaminan sus búsquedas hacia la literatura (Delcroix 16:00-16:54). Ambas se insertan en los movimientos artísticos despuntados durante los años sesenta, de los cuales ya se ha esbozado un poco en el apartado anterior al hacer referencia al artículo de Higgins y el influjo de Fluxus.<sup>37</sup>

La distinción de la obra de Gerber dentro de esta corriente se determina por las funciones que adquiere el artista al orientar sus finalidades creativas hacia otros elementos del libro. Hallet Milliot estudia la transformación de dichas funciones como un camino de los artistas hacia la autoedición. La categoría de “libro de artista” se delimita por un contexto que está más cercano a la obra de Gerber, así como a la problematización que la autora hace de ella, pues varios de los artistas a los que se refiere tanto en *Conjunto vacío* como en *Mudanza* se insertan en ese marco histórico.

---

<sup>35</sup> Este segundo ejemplo puede notarse en *Los Caprichos* (1799) de Goya, quien reúne sus grabados sobre la crisis sociopolítica de su época en una misma secuencia. Su trabajo es considerado por Castleman y Crespo como un precedente central de los Libros-Arte modernos. Los ejes principales que Crespo toma en cuenta para definirlo así son los siguientes: su unidad temática, técnica y formal, así como la secuencia de lectura que hay entre las estampas de la serie (Crespo 221, 2014).

<sup>36</sup> También están los artistas que como Gerber utilizaron el libro y la palabra como medios para problematizar su obra, por ejemplo, Kandinsky, Paul Klee o Moholy-Nagy (Castleman 42).

<sup>37</sup> Los principales movimientos relacionados al Arte Contemporáneo que Delcroix recupera en su libro son Fluxus, el arte conceptual y el arte minimalista.

El conocimiento de los procesos editoriales, así como el acceso a los medios de impresión que tuvieron los artistas de los años sesenta, marca para Milliot una gran diferencia con las producciones de otros periodos:

Dans les années 1960, le livre est donc un moyen de rompre avec une conception traditionnelle et élitiste de l'art. Le statut de l'artiste est aussi remis en dehors des livres d'artistes des installations ou des performances. Il développe une conception plus expérimentale de la création en s'appropriant des moyens non artistiques issus de la société (le livre, le disque, le corps, le réseau postal ou le tampon) (Milliot 21).

La intención de generar una obra disruptiva, delineada el primer capítulo en torno a la producción y el pensamiento de Gerber, sobresale en la visión de los artistas de la época en la que se concentra Milliot.

El formato libro y el camino hacia la autoedición les proporcionó a los artistas una vía para sacar sus obras de las galerías y distanciarse de ese marco elitista.<sup>38</sup> Si bien la artista mexicana no se distancia por completo de dicho marco ni tampoco interviene ampliamente en el proceso editorial, sí utiliza el libro y la palabra en conjunción con las artes para problematizar su labor y trazar la propia tradición transgresora. De alguna manera, la perspectiva disruptiva con la que surge el libro de artista continúa y se transforma actualmente en las concepciones intermediales del libro.

La distancia que tomaron los artistas de los años sesenta respecto a la tradición se definió, sobre todo, por el público al que pretendían llegar; el libro les ofrecía la posibilidad de que su obra tuviera un mayor alcance y llegara a diversos receptores: “le livre permet à l'artiste de garder le control de son oeuvre de la conception a la diffusion” (Delcroix 24:50-

---

<sup>38</sup> Muchos artistas siguen una senda natural al autoeditarse, pues varios tienen conocimientos al respecto. Por ejemplo, Diether Roth era tipógrafo además de experimentar con la poesía concreta; por su parte, Edward Ruscha sabía cómo enmaquetar. Esos conocimientos condujeron a varios a fundar sus propias casas editoriales como la Diether Roth's Familien Verlag (1975) o Something Else Press (1965) de Dick Higgins y Alison Knowles.

25:22). El formato del libro les otorgó a los artistas una libertad con la que no contaban institucionalmente, pues les permitía fungir como productores y difusores de su propia obra. No obstante, esa visión disruptiva fracasó cuando las ediciones de los libros de artista fueron absorbidas por las galerías: “Les artistes ont l’impression d’atteindre un public plus étendu avec le livre, mais ils échouent en réalité dans leur volonté de démocratiser l’art. La plupart des livres d’artistes sont édités par des galeries et ne sortent pas du cercle fermé de l’art contemporain” (Milliot 33).<sup>39</sup>

Aunque las pretensiones de los artistas de la época se vieron frustradas, su visión sobre el papel central del receptor repercutió en la obra de artistas posteriores. Por ejemplo, Gerber tiene una clara intención de atravesar los espacios creativos y de difusión. En *Conjunto vacío* y en otros de sus libros hay una línea que conduce a los lectores a las obras plásticas y las exposiciones que les dieron origen, transformando así el espacio narrativo en un espacio de contemplación semejante al de los museos. La autora considera a sus lectoespectadores en cada una de sus obras, pues las desarrolla con la consciencia de que a partir de ellas se desprenderán múltiples diálogos. La función activa de los receptores en el arte de los años sesenta se conserva actualmente, con otros matices, en la obra de artistas como Gerber.

Todos los estudiosos del libro de artista toman como parámetro los aportes de Moeglin-Delcroix en *Esthétique di livre d’artiste*, pero cada uno otorga mayor peso a ciertos elementos. Para Hallet Milliot el punto central de análisis de esta manifestación artística se

---

<sup>39</sup> Los rasgos característicos que Delcroix asocia a los libros de artista de la primera generación son: la apropiación de la forma ordinaria del libro, la reproducción fotográfica en offset, ejemplificada en obras como *Twenty-six Gasoline Stations* (1963) y *Every Building on The Sunset Strip* (1963) de Edward Rucha, y la intención de insertar los libros en los circuitos masivos de difusión y venta, como los puestos de revistas y la correspondencia postal.

encuentra en la apropiación de los medios de edición e impresión. En la misma línea, se ubican las definiciones enfocadas en las múltiples funciones asumidas por los creadores en el proceso editorial y de impresión que, al remitirnos a la época estudiada por Delcroix, comprenden esa forma de expresión como “un libro concebido y realizado por entero por el propio artista” (Alarcón 304).

Aunque esa concepción totalizadora no puede atribuirse a la obra de Gerber porque ella no imprime ni edita su libro por cuenta propia, sí pone en evidencia un cambio en las funciones y los intereses de los artistas. En la historia de Castleman puede notarse dicha transformación, pues los artistas primero ilustraban los textos por encargo y poco a poco se fueron adentrando en el lenguaje hasta abrir las puertas para que creadores de otras disciplinas hicieran lo mismo.<sup>40</sup> A diferencia de los libros ilustrados, en el libro de artista, un mismo individuo concibe la unión y organicidad entre imágenes y texto; los procesos de creación intermediales no se atribuyen al especialista de cada área, como ocurre en el cine o el teatro, sino que se engendran de manera individual.

Debido a eso, para otros estudiosos como Salvador Haro González uno de los factores principales para definir el libro de artista es el vínculo intrínseco entre forma y significado: “De esta simbiosis surge un trabajo que es simultáneamente obra de arte y libro, sin que ninguno de estos atributos pueda existir de manera independiente” (Haro 11). Aunque esta simbiosis nos habla del trabajo interdisciplinar hecho por un artista, resulta más factible comprenderla mejor como una significación múltiple, o sea, el artista aplica distintos lenguajes: “literario, artístico, a sus diferentes técnicas, a sus diversos sistemas de

---

<sup>40</sup> Por eso Delcroix hace la distinción marcada más arriba, de los literatos que exploran las artes y la de los artistas que indagan en la literatura. La primera vertiente se asienta, sobre todo, en la primera generación de la que tenemos como ejemplo a Edward Ruscha.

comunicación y divulgación, y, también, a la necesidad de jugar de una manera única y especial con los conceptos de espacio y tiempo” (Polo 6).

Desde el lado de la recepción, los múltiples lenguajes o significados proporcionan una experiencia completa en varias dimensiones: “El libro como obra de arte invita al espectador-lector a leer lo visual y a mirar lo textual. Hay dos miradas que confluyen tanto en el que crea el libro como en el espectador-lector, una mirada interior o introspección visual y una mirada exterior o expresión literal” (Polo 7). A diferencia del lienzo que se expone en un museo o de los libros convencionales, con el libro de artista, los receptores pueden manipular las imágenes y hacerse conscientes de otros aspectos físicos del proceso de lectura: “Los Libros-Arte se pueden explorar, leer y percibir de múltiples maneras” (Crespo 2, 2012).

Otro de los rasgos distintivos de los libros de artista es la recuperación de los aspectos cotidianos de la realidad.<sup>41</sup> Los artistas de los años sesenta conceptualizaron sus búsquedas creativas al mismo tiempo que utilizaron el libro como un medio para restituir las experiencias personales. El retorno hacia la realidad no sólo se puede vislumbrar en los trabajos de *ready-made*, sino también en el carácter autobiográfico de los libros de artista. Esa línea se encuentra fuertemente en *Conjunto vacío*, pues, a pesar de que como estudiosos de la literatura debemos tener claros los límites entre autor y personaje, Gerber restituye lo personal mediante la autoficcionalización, la cual se asienta en una dimensión narrativa que atraviesa imágenes y texto.

La mayoría de los críticos que trabajan el libro del artista se concentran en su carácter intermedial de manera general, sin hacer énfasis en cada uno de sus elementos compositivos. A diferencia de ellos, Bibiana Crespo Martín propone una serie de parámetros bajo los cuales

---

<sup>41</sup> Delcroix apunta este rasgo como una contradicción con la desmaterialización del arte que guía las problematizaciones del arte contemporáneo (Delcroix 40:00- 43:59).

pueden estudiarse distintas obras sin dejar a un lado su especificidad. Mediante las nociones de secuencia, texto y forma el análisis de los libros de artista se concentra en aspectos formales que completan la perspectiva de este estudio. Estos mismos ejes sobresalen en la propuesta teórica de Maria Nikolajeva y Carole Scott, *How Picturebooks Work*, sobre los libros infantiles, en la que establecen distintos tipos de interrelación entre imágenes y texto tomando en cuenta aspectos formales provenientes de la literatura.<sup>42</sup>

En el primero de los ejes considerador por Crespo se distingue un entrecruzado entre tiempo y movimiento. La secuencia implica una “temporización que se ha establecido en el libro, determinando el ritmo de «lectura» de una obra” (Crespo 3, 2012), en la cual se entrecruzan los distintos componentes intermediales. Crespo parece enfocarse más en la interacción física del receptor con el libro, lo cual puede resultar subjetivo, pero pone de relieve los distintos formatos de libro de artista que existen: “Ni todas las narraciones ni todas las secuencias son lineales. La complicación de una forma narrativa puede producirse según el nivel de relación entre texto e imagen dentro de la estructura de un libro” (Crespo 5).<sup>43</sup>

Para Nikolajeva y Scott el vínculo entre tiempo y movimiento se determina también por los rasgos materiales del libro, pero se acerca más a los recursos literarios con los que se conforman. Las autoras retoman la distinción que hace Genette entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato (Nikolajeva 157). En dicha distinción pueden contemplarse los elementos formales de las dos disciplinas que utiliza Gerber, pues ambos tiempos se delinear

---

<sup>42</sup> Aunque los libros infantiles están dirigidos a unos receptores diferentes a los del libro de artista, tienen en común con este último que imágenes y texto conforman un todo orgánico. La concepción de Nikolajeva y Scott parte de esa organicidad y por eso funciona para estudiar una obra como la de Gerber. Algunos de los capítulos de su estudio se titulan: “Setting”, “Time and movement”, “Narrative perspective” y “Figurative language, Metafiction and Intertext”

<sup>43</sup> Crespo enlista diferentes formatos como el acordeón, la estructura veneciana, el rollo, el punto fijo y el codex, en el cual se presenta la obra de Gerber (Crespo 14-17, 2012)

por una causalidad orientada a relacionar las distintas partes del libro de artista. Si bien las imágenes transmiten temporalidad y movimiento de manera compleja, ya que los receptores no leen linealmente como sí lo hacen con las palabras (Nikolajeva 139), estas últimas también pueden leerse fragmentariamente.

El receptor puede encontrarse con una línea temporal recta o zigzagueante dependiendo la composición y el formato de la obra. El estudioso tendrá como objetivo develar la manera en que se constituye el tiempo a través de las imágenes, la materialidad y el texto. Lo primordial de los planteamientos de Nikolajeva y Scott se encuentra en la interrelación de las imágenes y el texto: “The reason we claim that the pictures expand the words rather than duplicate them is that both word and image have substantial gaps in temporality” (Nikolajeva 151). Por lo tanto, la línea temporal trazada en una obra intermedial puede pasar por uno y otro medio con distintas curvas y pendientes; lo que no se encuentra en las palabras lo puede develar la imagen y viceversa.

En los otros dos ejes contemplados por Crespo, texto y forma, además de delinearse la causalidad temporal y estructural de las obras, se asientan otros elementos de carácter literario como la caracterización de los personajes, la perspectiva narrativa o poética, la demarcación de los espacios y el uso metafórico del lenguaje. Nikolajeva y Scott comprenden la construcción de estos elementos en la alternancia entre imágenes y texto. Los vaivenes inquebrantables entre una y otra disciplina son planteados por las autoras en distintos niveles de composición que atraviesan todos los recursos de una obra: “symmetrical”, “complementary”, “expanding or enhancing”, “sylleptic” y “counterpoint” (Nikolajeva 12).

Según las autoras, el grado de integración de imágenes y texto aumenta progresivamente desde la simetría al contrapunto, pero hay otros elementos relevantes que anotar sobre cada nivel. En la simetría tenemos una duplicación del contenido, los dos medios

funcionan como espejo uno del otro, pero esa aparente similitud puede estar conformada por matices (Nikolajeva 14), como ocurre en algunas partes de *Conjunto vacío*, donde las imágenes parecen duplicar la narración, pero apuntan hacia otros problemas. La complementariedad hace referencia a una integración en la que imágenes y texto llenan las grietas de cada uno. Aunque Nikolajeva y Scott observan estos dos primeros niveles como los que dejan menos al lector, en el trabajo de Gerber sobresale una problematización en la que los vacíos no se pueden llenar con ninguna de las dos disciplinas, pese a su simetría y complementariedad.

Las relaciones de expansión y silepsis no son desarrolladas por las teóricas porque se incluyen implícitamente en las otras vertientes; pueden contemplarse según el grado de interdependencia de imágenes y texto en cada obra. El contrapunto se presenta como el centro de las categorías propuestas por Nikolajeva y Scott; en él se articula la natural tensión entre ambas disciplinas sin importar su nivel de integración: “Clearly, the picturebooks that employ a counterpoint are especially stimulating because involve the reader’s imagination” (Nikolajeva 24). Debido a esto, las autoras despliegan la noción en diferentes elementos compositivos como la recepción, el estilo, la modalidad, la yuxtaposición, la perspectiva, el espacio y tiempo y la metaficción (Nikolajeva 24-26).

El contrapunto va a fungir como el resorte que acerca y aleja palabras e imágenes, dependiendo de los vacíos de cada uno, pero también de la problematización que haga cada autor y del proceso de lectura. A partir de cada una de las relaciones planteadas por Nikolajeva y Scott se podrán observar los distintos niveles de interrelación entre imágenes y texto en la novela de Gerber subrayando los temas que la autora problematiza mediante los recursos formales. El despliegue analítico de cada categoría me permitirá comprender



*Conjunto vacío* en sus varias dimensiones, desde la voz narrativa, hasta la perspectiva visual y las funciones del lector.

Aunque en este repaso teórico me he detenido en diferentes categorías e ideas, el entrelazamiento de las mismas dará como resultado un análisis completo de la obra de Gerber. Por un lado, tendré presente la línea histórica en la que se encuentra *Conjunto vacío* al tomar como eje central la teoría de la intermedialidad y los planteamientos desarrollados en torno al libro de artista. A través del estudio de la obra, construiré un puente entre las manifestaciones artísticas de mediados del siglo pasado y la transformación que Gerber hace de las mismas, teniendo un panorama más amplio de la tradición en la que la autora se incluye a sí misma.

Con las nociones de intermedialidad y multimodalidad tendré en cuenta la natural fusión de medios y disciplinas en un contexto que evoluciona tecnológicamente de manera constante. Mediante las categorías propuestas por Crespo Martín y Nikolajeva y Scott contemplaré los recursos formales de la obra en una articulación orgánicamente conjunta, sin olvidar los parámetros de análisis propios de la literatura y las artes. La misma naturaleza de la obra de Gerber exige un arsenal teórico diverso que se adapte críticamente a ella y persiga uno de los impulsos centrales que la autora busca generar en sus lectores: la creación de otras ideas y obras.



### III. DEL VACÍO AL CONOCIMIENTO

#### **3.1 Intermedialidad como transposición: precedentes creativos de *Conjunto vacío* en la producción de Gerber.**

En este recorrido crítico, he puesto de relieve el trabajo consolidado de una autora que ha buscado, por su propia naturaleza humana, distintos caminos para, si no resolver, ampliar sus interrogantes creativos. Con una mente que cuestiona su mundo a través del lenguaje, lo descifra mediante las imágenes y viceversa, Verónica Gerber ha ido desarrollando de a poco sus obras sin agotar sus recursos. Al igual que el camino reflexivo sobre su labor, la autora va trenzando sus obras en un constante retorno a las ideas, conceptos e imágenes que las conforman.

En un ejercicio dialógico, la autora retoma dentro de *Conjunto vacío* elementos de sus obras anteriores, los cuales no sólo funcionan como una cita o una alusión a las mismas, sino como un desarrollo que amplía sus sentidos originales. Para el lector curioso, esa composición se presenta como un juego lúdico lleno de pistas y cruces. Si bien, la autora no hace explícito el recorrido que han tenido las ideas y recursos que emplea en la novela, sí traza una línea ficcional que permite rastrearlos. Su doble en el mundo ficcional va del lenguaje a las imágenes para explicar los fenómenos temporales que moldean su identidad. No pasa desapercibido que la protagonista lleve el nombre de la autora y se dedique a las artes; al convertirse a sí misma en personaje, Gerber hace un guiño a sus lectores y los invita a indagar en toda su producción. Así pues, tenemos la puerta abierta para quedarnos en el libro o ir fuera de él.

Con esa libertad que la misma Gerber nos concede es que en este primer apartado exploraré su producción para hallar las primeras huellas de *Conjunto vacío*. La tarea resulta central al analizar la obra, puesto que la autora se retrata a sí misma en el proceso creativo de

dichas huellas. Como lectores, además de atravesar los espacios materiales de la recepción, también testificamos el mítico proceso creativo, reflejado no sólo en las referencias a sus obras anteriores, sino en el flujo narrativo en el que la protagonista piensa sus relaciones interpersonales.

Aunque, por su relevancia, se tendrían que analizar primero los murales de *Los hablantes* (2014) debido a su vínculo con la teoría de conjuntos, he optado por seguir un orden cronológico para delinear las encrucijadas de *Conjunto vacío* con la producción de Gerber.<sup>44</sup> El primero de esos puentes comunicantes se cimienta en *Escritura de tiempo* (2005), también denominado por la autora como “escrituras aleatorias del tiempo”. Si en la novela vemos a su personaje pintar una tabla de triplay, fuera de la ficción nos encontramos con la imagen descrita:

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, nudos. A veces las enormes tablas tiradas en el piso también me hacían pensar en el océano. Tal vez porque las tonalidades de grises, blancos y negros de pronto se tornaban ligeramente al azul. A algunos frascos de pintura les pasa eso, el negro suelta una tonalidad azulada casi imperceptible (*Conjunto 72*).



(Figura 1)

---

<sup>44</sup> He dejado fuera de este análisis otras obras donde la autora también se concentra en la relación entre imágenes y texto como *Cómo hacer una obra de arte* (2001), *Historia del tiempo* (2006), *Imágenes inexactas* (2013) y *Conferencia secreta* (2014), debido a que su vínculo con la novela resulta periférico.

En esta interrelación sobresale la necesaria divagación que requiere la creatividad, rotación del pensamiento inserta en la cotidianidad. El personaje de Verónica comienza a preguntarse sobre los anillos de los árboles impulsada por el duelo de su ruptura amorosa y el ocio que éste trae consigo; ella intenta reparar con tablas de triplay la humedad que hay en su casa y termina por pintarlas y contemplarlas como una metáfora de sus vínculos personales. El arte, como la ciencia, no sólo surge del diálogo sostenido con otras mentes, también se origina en las preguntas emanadas de las experiencias ordinarias. La autora utiliza un material convencional, frecuente en los arreglos arquitectónicos, y lo transforma en una pregunta, el reverso de la realidad.

La capacidad de crear a partir de la vida diaria nos habla de una búsqueda incesante por articular la complejidad de la misma: la narradora se vale del lenguaje, los conjuntos, las obras de otros artistas y las vetas de los árboles para entender la fragmentación de su identidad. Las escrituras aleatorias que Gerber visualiza en su obra plástica se trasladan a su novela en forma de cuestionamientos. El vínculo intermedial de transposición ocurre de manera extensa, pues la autora no sólo convierte una obra en otra, sino que las fusiona y complementa; en *Conjunto vacío* dice lo que no pudo decir en *Escritura de tiempo*.

Desde su título, la obra plástica se enlaza con el lenguaje; las vetas de los árboles se comprenden como una escritura llena de matices, metáforas e historias que la dendrocronología, ciencia concentrada en datar el crecimiento de los anillos, se encarga de revelar. En cada uno de los aros del tronco pueden leerse los procesos de vida del árbol, lo que implica poner al descubierto sus periodos de crisis, como los incendios forestales o las

---

<sup>45</sup> Todas las obras de la autora pueden consultarse en su página oficial <https://www.veronicagerberbicecci.net/>, de donde he tomado todas las referencias e imágenes.

condiciones climáticas adversas. La dendrocronología trabaja con rastros que están fuera del lenguaje, pero que necesitan de él para hacerse accesibles a la mente humana. Al transponer su obra plástica en *Conjunto vacío*, Gerber propone a sus lectores un ejercicio de desciframiento que conlleva leer lo que hay detrás de las imágenes, así como en las vetas de un árbol.

La protagonista de la obra visualiza en las tablas de triplay un desordenamiento temporal de la vida del árbol que hace coincidir distintos momentos en un mismo plano:

Me hubiera gustado ser dendrocronóloga. Pero en las tablas de triplay no se ve la edad de un árbol. El gran sacapuntas giratorio rebana el tronco con un ángulo inclinado. Ese corte diagonal lo desordena todo: en cada viruta hay distintos momentos saltados de la vida del árbol, no una cronología lineal y mucho menos concéntrica. [...] 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 el futuro lo suficientemente lejano para que nunca lleguemos al momento de enfrentarlo. En este tipo de disertaciones se me iba la mañana (Gerber 40).

La reflexión sobre el desorden del tiempo parece llegar de forma espontánea y natural de acuerdo con las circunstancias del personaje, pero en ella se encuentran implícitamente las claves centrales para comprender la estructura narrativa.

Al igual que la sobreposición de las vetas en las tablas de triplay, la autora y su personaje desorganizan los sucesos de la historia y los presentan circularmente, orillando a los lectores a mirar el cuadro completo. Si en *Escritura de tiempo* contemplamos a la vez distintos periodos de la vida del árbol, en *Conjunto vacío* nos vamos topando con fragmentos dispersos de una historia que parece no tener final. Conforme vamos avanzando en la lectura de la novela los pedazos inconexos se van uniendo y adquieren sentido. Aunque es posible trazar las líneas narrativas en las que se desarrollan los vínculos personales del personaje de Verónica, los recursos empleados por Gerber se orientan a suspender el tiempo como un efecto de la pérdida.

La autora traslada la estructura narrativa del tronco del árbol a la novela, así como el efecto visual que se produce al mirar una tabla de triplay. El inicio de la historia queda perdido entre los fragmentos que la protagonista trastoca a voluntad; al abrir la obra se puede encontrar la siguiente advertencia:

Tengo talento para empezar. Me gusta esa parte. 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. Emprendo la huida hacia la nada a la menor provocación. Por eso esta vez no quiero preámbulos, intentaré evadir el comienzo, ya tengo demasiados. 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 irremediablemente trucas (Gerber 9).

La proyección de un comienzo se disuelve entre la figura de una madre viva pero ausente, la casa de la abuela materna detenida en el tiempo, las rupturas amorosas y la crisis profesional de la protagonista. Sin una resolución, todos esos sucesos se presentan sobre puestos a la mirada del lector que, como al contemplar una pintura, debe unirlos y darles sentido.

Así como el dendrocronólogo devela mediante el lenguaje las narrativas que contiene el tronco, Gerber escribe a su manera el desorden que se encuentra en las tablas de triplay, asumiendo seriamente las labores del científico mediante la literatura. El trabajo que la autora inicia en *Escritura de tiempo* tiene una continuidad incontestable en *Conjunto vacío* que resulta necesaria debido a las características de la dendrocronología, una ciencia enfocada en hacer inteligible para la mente humana lo que se expresa sin palabras.

La siguiente obra plástica de Gerber no tiene una relación tan marcada con la novela, pero sí se sustenta en uno de los principios que la conforman: el vacío y el silencio. En *Exhumación* (2006), Gerber realiza una traducción visual de un fragmento del primer poema de los *Cuatro cuartetos* de Eliot, en la que explora la maquinaria invisible del silencio:



(Figura 2)

(*Exhumación* 2006)<sup>46</sup>

En esta obra, el vínculo convencional entre la literatura y las artes se desarrolla en el ámbito de la interpretación, pues en ella subyace la imagen de un estudioso que describe y explica una pintura o de un artista que crea a partir de un texto.

La traducción es una labor que requiere descifrar y alterar la estructura original de cualquier obra, por ejemplo, el ejercicio de Gerber como dendrocronóloga al retomar *Escritura de tiempo*. Al traducir se siguen las huellas de un camino ya trazado, pero se pisa con la propia planta del pie. En la figura 2, Gerber retoma el inicio del primer cuarteto de Eliot donde el yo lírico discurre sobre el tiempo y su ruptura:

El tiempo presente y el tiempo pasado  
Acaso estén presentes en el tiempo futuro  
Y tal vez al futuro lo contenga el pasado.  
Si todo tiempo es un presente eterno  
Todo tiempo es irredimible.  
Lo que pudo haber sido es una abstracción  
Que sigue siendo perpetua posibilidad  
Sólo en un mundo de especulaciones.  
Lo que pudo haber sido y lo que ha sido  
Tienden a un solo fin, presente siempre. (Eliot 9)

---

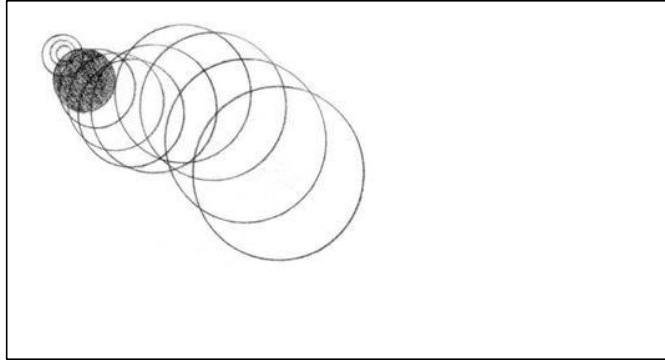
<sup>46</sup> La imagen proviene de un video animado donde puede verse el proceso de construcción de la obra, la cual puede encontrarse en la página oficial de la autora.



Gerber traduce la dimensión visual del silencio enfocándose en los cruces temporales del poema que confunden un momento con otro; las formas superpuestas cambian el curso cronológico de la lectura y nos muestran que la recepción de una obra y las vivencias personales inciden en nosotros de manera transversal. Así como en *Exhumación*, en *Conjunto vacío* la autora vuelve otra vez sobre el desorden que implica forjar una identidad adulta que se enfrenta a una pérdida tras otra. En el poema y en el proceso de duelo, el tiempo se suspende porque resulta necesario volver sobre lo ya leído y vivido para comprenderlo.

La búsqueda de la artista mexicana por alcanzar el otro lado del lenguaje y la comunicación se ve en *Exhumación* a través de la expresividad hallada en el silencio. En su poema, Eliot propone imágenes difíciles de recrear debido a lo abstracto que resulta el tiempo, por eso Gerber intenta hacerlo mediante lo no dicho, una superposición de figuras donde hay quiebres, cruces y conjuntos (figura 2). En su novela, la autora configura de nueva cuenta un entramado donde delinea el carácter abstracto del tiempo de las vivencias individuales. Gerber traduce la obra de Eliot sabiendo que esta labor, al igual que la experimentación de la realidad, es relativa al contexto de cada uno.

La transición hacia la dimensión personal del tiempo esbozada en *Exhumación* se asienta en *Homesick* (2007), archivo de un hogar y una mudanza. La intimidad de los artistas, considerada por Moeglin-Delcroix como una de las características principales en la línea de libros de artista de los años sesenta y setenta, funge como una de las fuentes primarias en la obra de Gerber. En lo que la autora denomina como un “libro de pared”, pueden observarse mapas, fotografías y correos electrónicos que registran procesos vitales de transformación:



(Figura 3) (*Homesick* 2007)



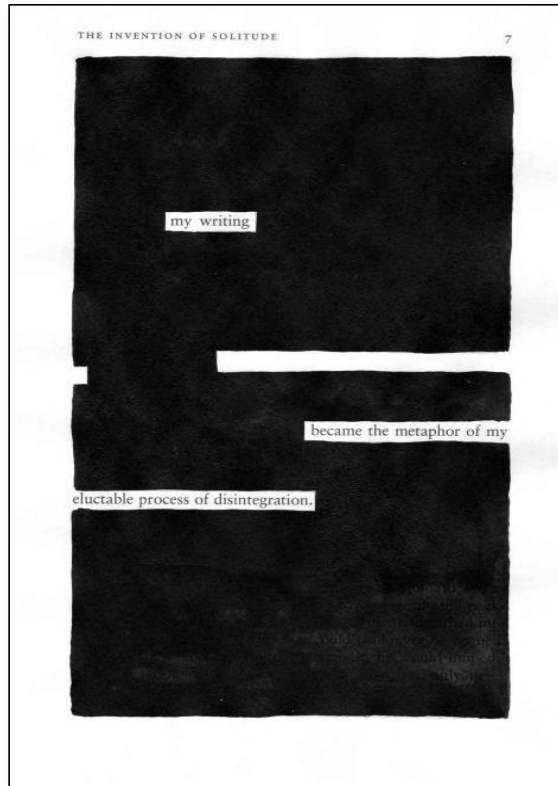
(Figura 4)

(*Homesick* 2007)

Aunque la obra se puede descargar en el formato convencional del libro tipo codex, la concepción original del mismo se determina por la transgresión de los espacios de percepción del arte. Una exposición se configura a partir del trabajo curatorial que le otorga orden y sentido, pero las imágenes y los textos de *Homesick* pueden leerse desorganizadamente, al igual que el caos de cualquier mudanza. Los mapas que inserta la artista mexicana recuerdan a los silencios trazados de *Exhumación* y a los conjuntos que aparecen en la novela; lo íntimo se dibuja en las intersecciones, similitudes y diferencias, así como en su superposición (Figura 3). Al igual que en el tronco de un árbol, en la obra de Gerber, los procesos personales de cambio se expresan visualmente teniendo como aliado al lenguaje.

En *Homesick*, como en *Conjunto vacío*, la artista mexicana salta de un espacio a otro; inicia su recorrido creativo en la noción convencional de libro, contemplándolo como una secuencia orgánica que significa textual y visualmente, para después ampliar los límites espaciales y receptivos del mismo. El “libro de pared” ensancha la perspectiva de los lectores y les permite sobreponer imágenes y texto. Con la novela, la autora realiza un movimiento inverso al pasar de la galería al libro, pues sus ideas sobre la teoría de conjuntos y las relaciones interpersonales se asientan primero en una obra plástica (*Los hablantes*) para después transformarse en una obra literaria e intermedial. *Homesick* representa un antecedente creativo de la novela donde se delinean dos de sus ejes principales; la autoficción y la transversalidad entre disciplinas y medios.

El diálogo incesante que la autora mantiene con otras mentes y obras se construye sobre el eje del desciframiento. En sus obras, no sólo sobresale la natural permeabilidad del arte, sino también la necesidad de encontrar lo oculto, lo que no dicen explícitamente las obras de otros. En *Trail* (2012), Gerber interviene *Portrait of an invisible man*, del escritor estadounidense Paul Auster, con la finalidad de escribir otra historia a partir de sus palabras:



(Figura 5) (Trail 2012)

Si en toda obra hay fragmentos velados, el trabajo de Gerber recalca la participación activa del receptor, así como las particularidades de su contexto, en el proceso de sacarlos a la luz. Las apropiaciones que la autora hace de otras obras a lo largo de su producción pueden contemplarse bajo ese mecanismo; al insertarlas en los parámetros de la propia creación, Gerber las altera poniendo al descubierto sus sentidos ocultos. Recepción activa y desciframiento son dos vías creativas que la autora desarrolla de distintas maneras en su obra. Si en *Exhumación* Gerber descubre la maquinaria invisible del silencio, en *Trail* (Figura 5), traza sus propias historias a partir de las palabras de Auster y, en *Conjunto vacío*, escribe sobre los vestigios científicos y creativos de otros pensadores dándoles una dimensión personal.

En estos ejercicios dialógicos sobresale una de las funciones primordiales del arte, trastocar el mundo individual, pues la recepción de cualquier obra implica expandir,

cuestionar y modificar nuestras ideas y nuestra perspectiva. Así, la producción de Gerber se observa como una recepción activa/creativa de otras obras; antes que ser artista, ella funge como una ávida lectora de su entorno artístico que crea con la finalidad de establecer múltiples diálogos. Debido a eso, quienes leemos su obra estamos ante fructíferos caminos para el conocimiento y la imaginación.

En este punto, vale la pena hacer un paréntesis y romper el orden cronológico con el que he repasado la producción de Gerber, pues otras obras como *Poema invertido* (2010), *Conferencia secreta* (2014) y *Tercera persona* (2015) están construidas a partir de las mismas ideas sobre el lenguaje cifrado y la recepción creativa. En ellas, la autora parte de una referencia ya establecida y busca su reverso. En *Poema invertido* (2013) (Figura 6), la autora trata de interpretar la “lengua desconocida” del *Poema plástico* (1952), del artista alemán Mathias Goeritz, mediante la configuración del negativo del mismo que puede apreciarse en la siguiente impresión:<sup>47</sup>



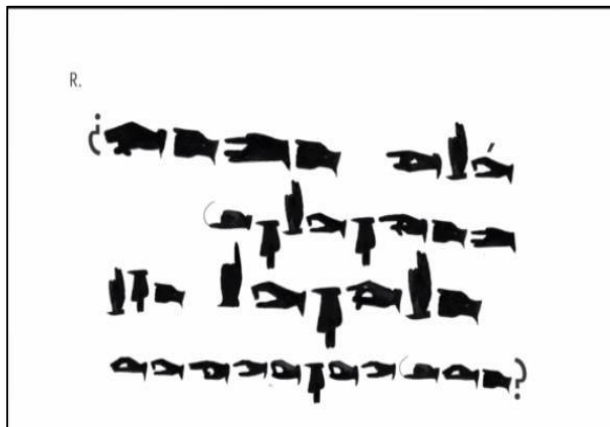
(Figura 6) (*Poema invertido* 2013)

---

<sup>47</sup> El poema-escultura de Goeritz se encuentra en el Museo Experimental el Eco de la UNAM; también hay una réplica en la biblioteca de la Facultad de Arquitectura de la universidad.

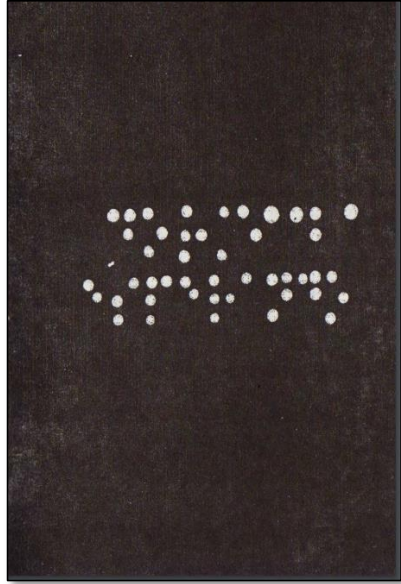
El texto que acompaña al negativo del poema de Goeritz se integra por las voces de otros a los que Gerber acudió para completar su tarea de desciframiento, reflejada en los esquemas y trazos que acompañan la transcripción de cada conversación. Goeritz renovó la práctica y la enseñanza de la arquitectura en México, desde su llegada a principios de los años cincuenta. A través de la idea de una “arquitectura emocional”, el artista alemán buscaba ofrecer experiencias artísticas mediante los espacios escultóricos. Estas ideas resuenan en la labor de Gerber y en su insistente preocupación por explorar otras dimensiones del lenguaje; la autora no sólo incide en la insuficiencia del mismo sino también en cómo se experimenta individualmente.

En *Poema invertido* se marca fuertemente el sendero de indagaciones andado por Gerber, camino de expresiones artísticas cifradas de las que *Conjunto vacío* forma parte. En *Conferencia secreta* (Figura 7), la autora realizó un performance “literario y visual” para explorar “las paradojas entre «contar» y «guardar»; entre secreto, escritura y lenguaje” a partir del lenguaje de señas. En *Tercera persona* (Figura 8) la autora rescató el alfabeto en braille para contar doce historias de una sola línea sin dimensión táctil:



(Figura 7)

(*Conferencia secreta* 2014)



(Figura 8)

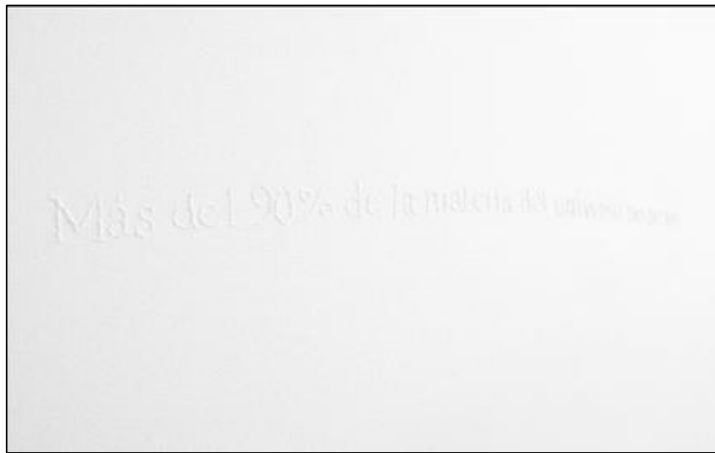
(*Tercera persona* 2015)

Tanto en estas dos obras como en *Poema invertido*, Gerber se concentra en las limitantes que tiene cada lenguaje. La escritura cuneiforme de Goeritz (Figura 6), el braille (Figura 7) y el lenguaje de señas (Figura 8) son compartidos por grupos reducidos: estudiosos, personas con discapacidad visual o auditiva y sus familiares cercanos, así como los curiosos que se interesan por aprender. Estas formas de comunicación encierran un secreto que la mayoría desconocemos; la discapacidad y el contexto histórico de cada uno se convierten en una manera especial de concebir el mundo, la potencialidad de ver lo que otros no ven. La tarea de la artista se muestra como una necesidad humana de descifrar lo que no entendemos, aunque eso suponga ponerse en el lugar del otro al no poder leer ni escuchar la *Conferencia secreta* y las historias de *Tercera Persona*.

La labor de descifrar una obra, central en los procesos creativos de Gerber, también conlleva indagar en sus dispositivos de narración; la manera en que se desarrolla una idea o se cuenta una historia nos habla de los diálogos que cada autor ha tenido. Con diversos

referentes científicos, artísticos y literarios, Gerber articula variadas formas narrativas. En *Escritura de tiempo*, la historia proviene de la superposición de los anillos del árbol; en *Homesick*, la lógica de la mudanza desordena los sucesos de la vida cotidiana y, en *Trail*, lo propio se cuenta mediante fragmentos de palabras ajenas. En *Conjunto vacío* se encuentra la unión de varias vertientes narrativas que la autora ya ha explorado en sus otras obras; desde el fragmento hasta las palabras, imágenes y frases sueltas. El mundo narrativo de Gerber diversifica las maneras convencionales de contar una historia, tanto que la imposibilidad de hacerlo también forma parte de esa pluralidad.

En *Invisible-indecible* (2010) las historias no contadas, lo no nombrado y lo negado se transforman en “micronarraciones de una cotidianidad que no se puede ver ni oír”. La artista mexicana borda diferentes palabras y frases con hilo del mismo color que sus lienzos, poniendo en entredicho la realidad que nuestros cinco sentidos hacen perceptible:



(Figura 9)

(*Invisible-indecible* 2010, “más del 90% de la materia del universo no se ve”)

En el trabajo de Gerber, la búsqueda de maneras alternas de narrar abarca también la exploración de otros géneros, disciplinas y formas de pensamiento. Por lo cual, no resulta extraño que también denomine esta obra como un “ensayo de pared”.



En la publicación que acompañó la exposición de *Invisible-Indecible*, la autora reflexiona sobre los sentidos de la invisibilidad mediante breves estructuras narrativas vinculadas a su infancia y a su familia. La definición de “lo invisible” se plantea mediante la experiencia, pues la autora parte del sentido general que tiene la palabra en el uso común del lenguaje para adentrar a sus receptores en el contexto personal donde ella la comprende. Cada micro narración y cada palabra tienen, en el fondo, otras narraciones que les confieren un sentido particular. En *Conjunto vacío*, Gerber traza una línea similar de carácter deductivo, ya que recupera la teoría de conjuntos, con todo y su universalidad científica, para narrar lo propio. Así, al reconocer una palabra, una teoría científica o una obra de arte nos colocamos también frente a todas las narrativas personales que las redefinen.

La insuficiencia de los medios de expresión, el lenguaje cifrado y lo no dicho dibujan las dos caras de una moneda que Gerber ha lanzado al aire, en distintas obras, con el fin de indagar en el vacío que conlleva nuestra necesidad de comunicarnos. Ya sea que la artista abra la puerta de lo privado o se dirija al ámbito colectivo a través de la ciencia, la filosofía, la literatura o las artes, la construcción de su producción y de su pensamiento artístico se alimenta del lado negativo de la realidad. En *Los hablantes* (2014), Gerber vuelve sobre una de las bases del desciframiento: el diálogo. Mediante los diagramas de Venn provenientes de la Teoría de conjuntos y los pronombres personales, la autora contempla las diferentes funciones del diálogo.

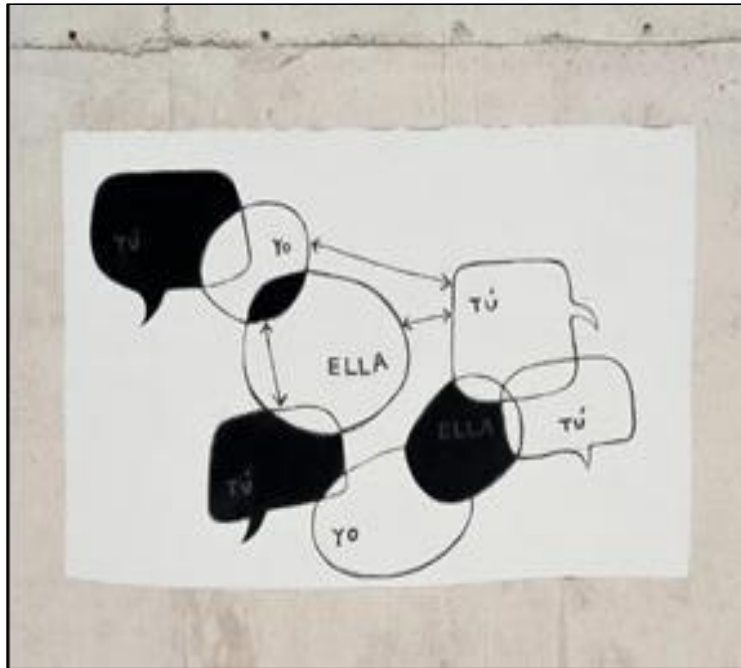
En el texto que presenta los murales autoadheribles expuestos en el MUAC de la UNAM, Amanda de la Garza señala:

Gerber no busca inscribir proposiciones o fragmentos de conversaciones dentro del lenguaje matemático y del conjunto de reglas que propone la teoría. Emplea en cambio algunas de sus ejecuciones básicas para trasladarlas al lugar de la conversación: la unión, intersección y diferencia, la posibilidad de que una parte del conjunto A esté contenido en el

conjunto B bajo un principio de identidad y desigualdad ( $A \subseteq B$  o  $A \not\subseteq B$ ). La conversación es entonces entendida como un universo en donde los elementos que entran en relación son al mismo tiempo los sujetos y las palabras (*Los Hablantes*)<sup>48</sup>.

En la obra de Gerber, el tratamiento de la teoría de conjuntos adquiere sentidos complementarios a los de su origen científico. La intersección, la unión y la diferencia ponen de relieve los diferentes contextos de los que provienen los hablantes, así como la diversidad de experiencias lingüísticas sobre las que se entabla un diálogo.

Mediante los pronombres personales, la artista mexicana va de la dimensión personal a la colectiva de la conversación:



(Figura 10)

(*Los hablantes* 2014)

---

<sup>48</sup> Los textos que formaron parte de la curaduría de esta obra pueden consultarse de manera digital en la página oficial de Gerber.



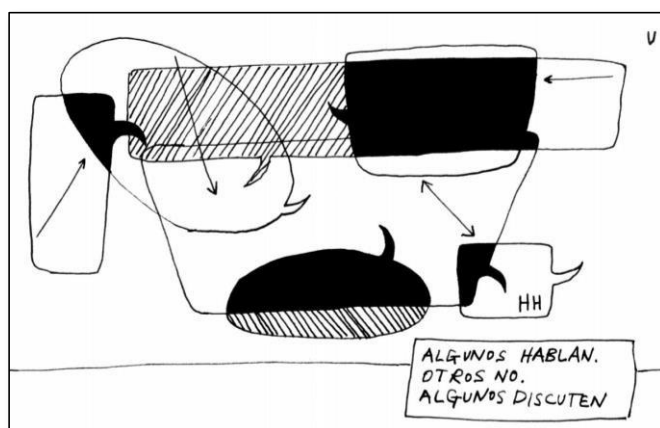
(Figura 11) (*Los hablantes* 2014)

Este movimiento nos habla de las funciones dialécticas del diálogo; el yo diferencia su conversación interna de la del resto de individuos, al mismo tiempo que se integra a un grupo. En otras palabras, vamos construyendo nuestra forma de pensar y de expresarnos cotidiana y artísticamente a partir de lo que otros han dicho o dicen.

La autora traslada ese vaivén a *Conjunto vacío* matizándolo con lo personal; si en *Los hablantes* los conjuntos se denominan a partir de los pronombres con los que el espectador se puede identificar fácilmente, en la novela, los mismos adquieren nombre e identidad. Aunque, en *Conjunto vacío*, la autora conserva el yo (Y) y se refiere a los otros personajes con los nombres generales de mamá (M) y hermano (H), crea una tensión entre los elementos personales de su historia y el reflejo que esta puede representar para los lectores. Así como

el personaje de Verónica encuentra una realidad paralela en la vida de la escritora Marisa, cuyo archivo se dedica a ordenar, los lectores podemos rastrear las huellas de nuestros propios duelos y cuestionamientos existenciales en los diagramas de conjuntos.

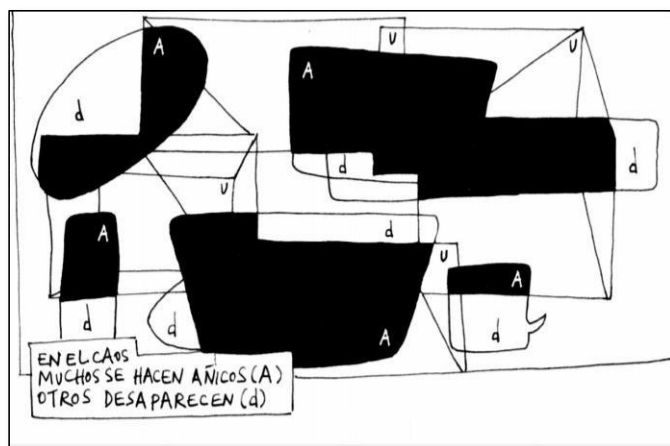
Gerber presenta *Los hablantes* como un grupo de “novelas visuales”, a través de las cuales ensaya y piensa las funciones del diálogo. La utilización de los pronombres personales da apertura a que el lector termine de escribir el texto que se oculta detrás de las imágenes. En la disposición espacial de los diagramas de Venn sobresale la gestualidad que todo diálogo encierra, una gestualidad que cada lector interpreta de acuerdo con sus circunstancias lingüísticas.<sup>49</sup>



(Figura 12) (*Los hablantes* 2016)

---

<sup>49</sup> Esta imagen y la siguiente conformaron la continuación de la primera exposición del 2014. En *Los hablantes* 2, Gerber retoma *Historia de dos cuadrados*, libro infantil de El Lissitsky publicado en 1922, así como los elementos del cómic abstracto. Aunque este trabajo es posterior a *Conjunto vacío*, emana de las mismas ideas sobre el diálogo y las refuerza.



(Figura 13) (*Los hablantes* 2016)

Una misma frase puede tener distintos sentidos dependiendo del tono y la expresión corporal del hablante; así, una palabra inocente se puede volver violenta en un contexto distinto. Gerber nos lleva al terreno de la empatía a través de la diferencia, pues, en mayor o menor medida, todos tenemos diálogos lastimosos con nuestra historia familiar, hemos atravesado o atravesaremos varios duelos que nos harán reconstruir nuestra identidad. De diferente forma, cada uno enfrenta circunstancias adversas, por lo que *Los hablantes* y *Conjunto vacío* nos permiten mirarnos iguales en el dolor y distintos en nuestras historias de vida.

Por otro lado, mediante la gestualidad contenida en los diagramas de conjuntos, la autora vuelve a incidir en la imposibilidad de comunicarse, ya que los silencios y la dimensión visual de los diálogos ocultan lo que no se dice, pero también importa. Para los hablantes puede haber distintas maneras de interpretar una conversación según su contexto; la mayoría suele quedarse con la primera impresión que producen las palabras de otro sin entender que éstas forman parte de su historia. La empatía basada en la diferencia que sobresale en los diagramas transformados por Gerber apunta a escuchar a nuestros interlocutores más allá de la superficie, sabiendo que hay algo más que descifrar en sus

palabras, aunque no podamos hacerlo por completo o nos quedemos a medias a la hora de expresarnos.

La trasposición de *Los hablantes* a *Conjunto vacío* sigue una causalidad que responde a un trabajo y a un pensamiento de carácter científico; la autora parte de lo general para aterrizar en lo particular, donde el diálogo y los hablantes son parte integral de la propia historia. Las uniones, intersecciones, diferencias y posibilidades del diálogo interno y colectivo se construyen dialécticamente; lo que decimos a otros y a nosotros mismos proviene de las comunidades de hablantes donde hemos estado insertos a lo largo de nuestra vida como la familia o la escuela. Las experiencias lingüísticas individuales se insertan en marcos colectivos donde se redefinen constantemente.

La producción de Gerber puede comprenderse orgánicamente como una espiral en la que la autora rodea las mismas ideas desde sitios distintos. La noción de intermedialidad como transposición implica una transformación entre una obra y otra, así como entre un código y otro, en la cual algo se pierde, pero también se ganan nuevos elementos. En su labor de desciframiento, la artista mexicana va de la ciencia a las artes o a la literatura para encontrar todas las aristas de una idea. Todas las obras que he revisado se vinculan a *Conjunto vacío* implícitamente en los distintos tratamientos sobre la noción de desciframiento y la insuficiencia de las diversas formas de expresión.

En las obras que anteceden a *Conjunto vacío*, se trazan los caminos creativos y de pensamiento que conducen naturalmente a la artista a convertirse en escritora; a través de ellos, se diluyen los contornos entre realidad y ficción, galería y libro, lenguaje e imágenes. Gerber entreteje en su novela una vía directa hacia sus obras plásticas al autoficcionalizarse y poner ante nuestros ojos lo que su protagonista mira. En la historia encontramos al personaje de Verónica creando y pensando obras reales, así como algunas reproducciones de

los referentes artísticos que aparecen en *Mudanza*. El lector de *Conjunto vacío* está invitado a descifrar la obra en sus varias vertientes e ir más allá del libro para contemplar otros matices del duelo, la identidad y la expresividad humana.

La transversalidad de la labor creativa de Gerber se traduce en una experiencia estética de varias dimensiones; el lector entreteje la historia con los fragmentos de lenguaje e imágenes, escucha y mira al mismo tiempo que piensa y descifra. Por lo tanto, el movimiento de entrada y salida a la obra que la autora articula de manera imaginativa, científica y creativa conduce consecuentemente las pesquisas realizadas en este análisis. Mi labor crítica ha dado frutos a partir de una obra que me ha impulsado a descifrar y encontrar respuestas a mis propias preguntas sobre la vida y el arte.

### **3.2 Intermedialidad como combinación y referencialidad: niveles de interrelación entre imágenes y texto.**

La revisión de la obra plástica de Gerber, además de redondear las reflexiones sobre *Conjunto vacío*, ha funcionado como una manera de anudar el mundo ficcional y el real. He puesto de relieve cómo la autora reincide en las mismas ideas mediante distintos recursos al dialogar con la obra de otros y la de ella misma y contemplar los límites que hay en cada proceso creativo. Entre lo que se puede articular y lo que no, Gerber crea transversalmente sin olvidar sus obras anteriores, a las que transforma, retrata y expande en su novela.

Las prácticas intermediales atraviesan aventuradamente toda la producción de Gerber, pues sus procesos creativos se asientan en la búsqueda de lo propio a través de lo ajeno. Sus creaciones plásticas no sólo aparecen transpuestas en *Conjunto vacío*, en ellas también se nota una transformación que surge de otras obras, así como la necesaria combinación y referencialidad de lenguajes y formas. Desde sus inicios, Gerber ha

desarrollado una producción en la que artes y literatura dialogan a través de sus propios componentes, así como de sus efectos. Lo visual se traslada al lenguaje, al mismo tiempo que las imágenes se apropian de las narrativas y las metáforas del primero. Los espectadores leen y ven los lienzos y los libros de la autora mexicana; en ellos, creación y recepción nacen de la mezcla de ambas disciplinas.

En el apartado anterior, contemplé esa permeabilidad de ideas, procesos y técnicas a partir de una búsqueda exterior a *Conjunto vacío*, impulsada por los referentes personales que contiene la misma obra. En este apartado, me internaré en el funcionamiento de imágenes y texto en la creación del mundo ficcional de la novela de Gerber. Para lograr ese cometido, tendré en cuenta los parámetros convencionales del análisis literario como el narrador, la perspectiva, el tiempo de la historia y del relato y los espacios, así como algunos elementos de la teoría del arte y de la intermedialidad.

### **3.2.1 Género, estructura y voz narrativa a través de la autoficción**

Al pensar en un género se suele hacer referencia a la manera en que forma y contenido se compenetrán. La estructura maleable de la novela permite un espacio más amplio de experimentación y desarrollo narrativo que da cabida a distintas formas y contenidos; por ejemplo, la novela caballerescas, la picaresca, la policial, la de aventuras, la realista, la filosófica, la breve, etc. Todos los mundos parecen tener un lugar dentro de esa amplitud que ha sido la puerta por la que Gerber ha expandido su labor literaria. Esa maleabilidad le ha permitido a la autora valerse de diversos elementos para conformar una obra que linda con variados géneros. Al recuperar elementos del ensayo, el informe científico, la bitácora y hasta el libro de viajes, Gerber pone de relieve la posibilidad de contar historias a través de variadas formas discursivas.



En cada tipo de novela se puede contemplar una manera particular de organizar y presentar los hechos de la historia, desarrollar los personajes, describir los espacios y crear atmósferas, así como de reflexionar sobre los temas que le competen a cada época o autor. La evolución del género, hablando en términos de Tinianov, ha respondido a las necesidades de diferentes contextos y perspectivas dando lugar a otras disciplinas, por ejemplo, la ciencia y las artes plásticas. La noción de novela multimodal revisada en el capítulo anterior se determina por la ductilidad de los componentes de la obra, delineada por esa perspectiva de evolución. La concepción básica del género se mantiene íntegra, sin importar qué nuevos elementos vayan conformando la estructura, mientras éstos se relacionen en sentidos completos y orgánicos. En la multimodalidad se dibuja la labor de artistas que, como Gerber, se apropian de los medios que les proporciona su contexto.

La concepción que Gerber tiene de la novela no sólo se sustenta en la apertura y la diversidad con la que se ha desarrollado modernamente el género, un camino que consecuentemente se ha trazado hasta llegar a obras como *Conjunto vacío*, sino también en sus propias necesidades expresivas y temáticas. Como se ha podido comprobar a lo largo de este estudio, la autora rodea constantemente las ideas de la imposibilidad comunicativa, el desciframiento y la re-creación, por lo que la caracterización de novela multimodal que se le puede adjudicar a su obra también proviene de su propio camino creativo.

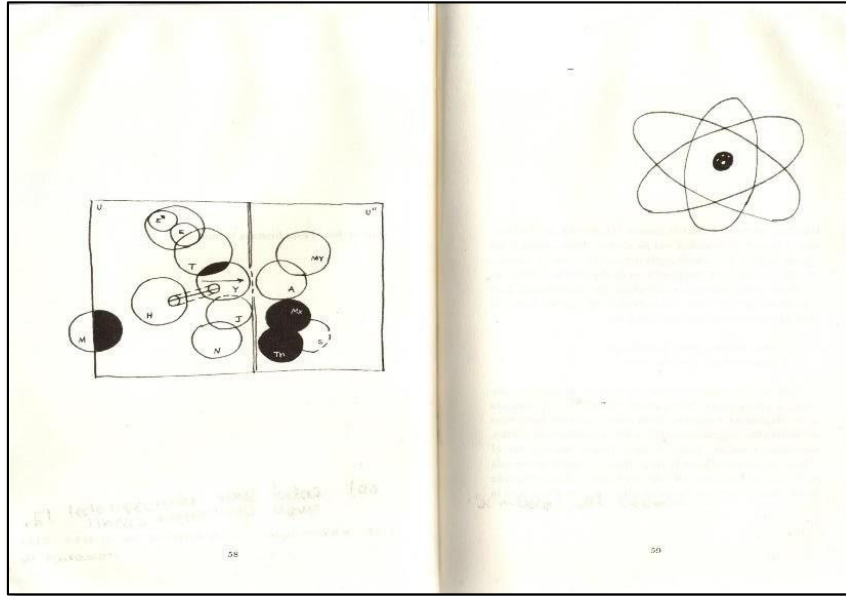
La libertad con la que Gerber se apropia de las posibilidades de la novela puede observarse a partir de los personajes. La protagonista de *Conjunto vacío*, al igual que Gerber, es hija de padres argentinos exiliados en México, se dedica a las artes plásticas y utiliza ampliamente el lenguaje para expresarse. Aunque la delgada línea de la ficción no se rompe por el estatuto de jamás confundir a autor con personaje, sí hay un quiebre entre ambos mundos que se orienta a resaltar otras funciones del arte. La sola posibilidad de llamar por el

mismo nombre a autora y protagonista, nos permite, como lectores, indagar en la parte más humana del arte y empatizar con el otro.

Mediante la autoficción, la autora genera un efecto de realidad que le da mayor verosimilitud a la historia y la acerca al lector, pues no sólo hallamos las similitudes entre realidad y ficción, sino que nos situamos en una perspectiva doble. Mediante la mezcla de imágenes, diagramas y texto, Gerber nos invita a mirar la manera en que ella contempla a sus referentes científicos, literarios y artísticos. Vemos en los ojos de la protagonista los intereses y cuestionamientos creativos de la autora; desde esta dualidad se edifica el mundo autoficcional de *Conjunto vacío*.

La posibilidad de contar historias con lo que se tiene a la mano es un acto de supervivencia que saca la parte más creativa o atroz de cada individuo. Algunos se concentran en los silencios y los sonidos a su alrededor, otros son más sensibles a la distribución espacial y la nitidez de los colores. En la perspectiva y en la voz de la narradora de la novela, la historia surge a partir de lo individual para llegar a lo colectivo. La protagonista, como la autora, relata los hechos a través de los varios códigos que tiene a la mano, dándole la vuelta a la forma convencional de hacerlo. A partir de su punto de vista, se desenvuelve una estructura dinámica y fragmentaria que nos lleva a distintos espacios, épocas y formas discursivas.

En *Conjunto vacío*, texto e imágenes funcionan simétrica y complementariamente, pues las segundas reproducen y amplían al primero:



(Figural)  
(Conjunto 58-59)

En esta imagen se reúnen todas las líneas narrativas y los vínculos interpersonales que la autora desarrolla a lo largo de la novela; no obstante, se encuentra un poco antes de la mitad del libro, donde textualmente el lector tiene poca información.

A través de una estructura desordenada que se corresponde con la de las vetas del árbol en la tabla de triplay, Gerber invita a los lectores a colaborar en el ejercicio de descifrar en dónde se halla el inicio de la historia:

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 la 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 los árboles. De otra manera no hay retorno, aunque a veces parezca que sí, que volvemos a empezar, que la vida nos escupe frente a la terrorífica maestra de tercero de primaria (Conjunto 168).

La negación de la protagonista a poner un punto de partida a su relato no sólo pone de relieve la estructura general de la obra, sino también la dimensión afectiva de la misma, donde el personaje de Verónica confronta todas sus pérdidas a partir del duelo amoroso.

En el nivel estructural, es notorio que Gerber cuenta una historia donde las descripciones y los desarrollos convencionales resultan escasos, pero tienen una carga fuertemente emotiva y visual, como si la falta de rasgos definidos nos situara en ese espacio vacío de la identidad en crisis. A lo largo de la obra, los vínculos personales de la protagonista se van construyendo no por sus cualidades físicas, sino por su ubicación espacial:

Actuábamos como si todo fuera normal, pero al departamento, a casa, no entraba nadie.

Lo bautizamos como el búnker.

Una cápsula de tiempo donde todo permanece en perpetuo abandono.

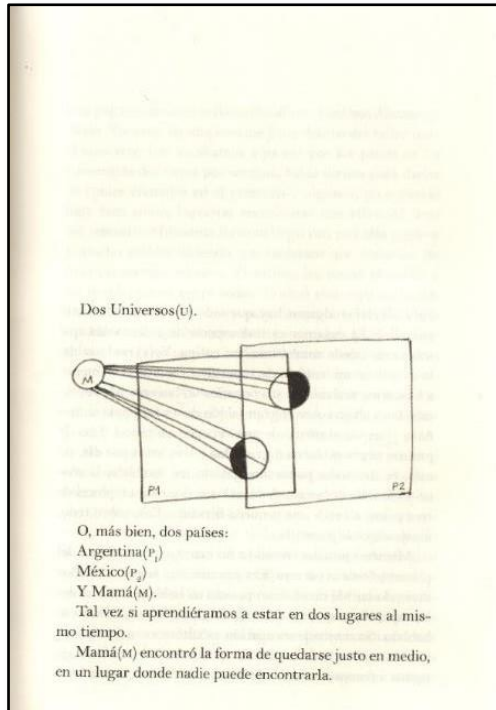
Un sistema perfectamente cerrado que Mamá (M) construyó antes de desdibujarse, y que había logrado producir algún tipo de singularidad.

Mi hermano (H) empezó la universidad poco después y Yo (Y) entré a la preparatoria. Papá tardó muchos años en darse cuenta de que Mamá (M) no estaba. A veces no estoy completamente segura si se enteró, ellos no se dirigían la palabra desde el divorcio (o tal vez es mucho mejor que nosotros actuando como si no pasara nada) (*Conjunto 19*).<sup>50</sup>

El espejo en el que se mira el personaje de Verónica no le devuelve una versión disímil o más madura de ella, sino una ausencia; la madre no se caracteriza por la semejanza física con su hija o por su cercanía a ella, ni siquiera por pensar diferente. La incertidumbre sobre la propia identidad se origina desde que no hay una figura materna perceptible con la cual disentir o empatizar. A partir de la figura de la madre y de su lugar, llamado el búnker, la autora edifica los muros perdidos de una casa donde todos los diagramas de conjuntos se miran desde diversas caras:

---

<sup>50</sup> En las citas textuales reproduzco la distribución editorial del texto por considerarla un elemento relevante en la significación de la obra como un todo orgánico.



(Figura 2) (Conjunto 37)

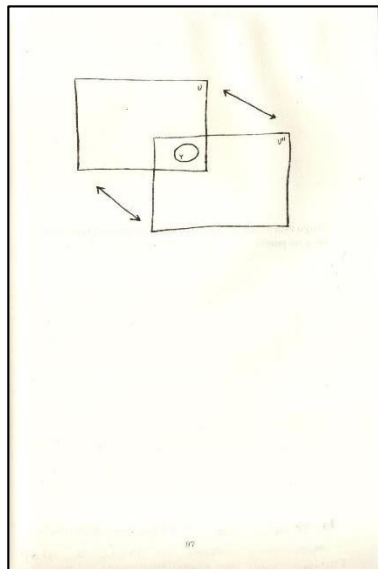
Mediante el juego autoficcional, el lector está invitado a entrar a esa casa que se va definiendo conforme se unen los fragmentos de la obra, pues entramos al cuarto más íntimo sin olvidar la distancia que produce el artificio. En la alternancia entre un universo y otro, el de México y Argentina, el personaje de Verónica omite mucha información sobre su madre; la única referencia al pasado resulta insuficiente para trazar sus rasgos de carácter.

Pese a la falta de contexto, la figura de la madre resulta central en la configuración y el desarrollo de los diagramas de Venn, pues de ella surgen las otras relaciones afectivas de la protagonista. La casa materna que se edifica a través de distintas imágenes da cabida a la configuración de otros espacios. Ante la insuficiencia del lenguaje, Gerber traza cada lugar mediante las imágenes: la casa materna en México, la casa de la abuela en Argentina y la casa de Marisa se constituyen de manera pragmática. Como en un esquema actancial,

miramos las coordenadas y los movimientos de los personajes en un plano visual más que textual.

El lector no se encuentra con amplias descripciones donde se detallen los rasgos de cada espacio o personaje, pero sí halla una ventana por la cual mirar las varias perspectivas de la protagonista. Aunque la dimensión visual y la textual se integran complementariamente, por momentos, una expresa lo que la otra calla incitando al lector a descifrar lo oculto. Estos cambios de función pueden notarse en los paralelismos que la protagonista encuentra entre el espacio propio y el ajeno al reflexionar sobre el exilio, la identidad y el duelo:

Marisa (M<sub>\*</sub>) Chubut nació diez años antes que Mamá (M). También era exiliada de la dictadura argentina. Pero su historia fue distinta a la de mis padres. Utilicé un sistema sencillo para ordenar todo lo que salía de su secreter. Primero en grupos grandes: documentos, recortes de periódico, manuscritos, recetas. Luego una clasificación detallada de cada bonche. Le dije a Chema que necesitaba fóliders y al día siguiente tenía una caja con cien fóliders verdes y otra con cien fóliders rosas. Para ese momento la habitación de Marisa (M<sub>\*</sub>) se había convertido en una ciudad, las pilas de papeles eran los edificios y las calles el espacio que quedaba entre ellas. Me gustaba estar ahí. Repartí el tiempo entre ese Universo paralelo (U<sup>m</sup>) en el que convivía con la ausencia de Marisa (M<sub>\*</sub>) y mi Universo (U) original, en el que convivía con la ausencia de Mamá (M). Me desplazaba del perímetro del búnker al perímetro de esa habitación en el último piso de una casa en Tizapán, San Ángel (y viceversa) (*Conjunto 96*).



(Figura 3) (*Conjunto 97*)

En este ejemplo, palabra e imagen expresan de manera subrepticia la angustia de no saber adónde se pertenece; en la segunda, puede contemplarse claramente que ambos mundos se articulan en el personaje de Verónica. La sobreposición de los diagramas tiene como resultado una imagen con varias perspectivas, donde la figura de la protagonista se sitúa en una posición ambigua dentro de la ficción. Ella funge como puente comunicante entre ambos universos, el de Marisa y el de su Madre, el de México y Argentina; no obstante, su figura queda flotando en un vacío donde no se dibuja cristalinamente su propia identidad.

Por otro lado, en el texto del ejemplo puede notarse la importancia que tiene la noción de archivo dentro de la obra. Lo autobiográfico sustenta la corriente de libros de artista con la que se relaciona el trabajo de Gerber; en ese entretejido, hay una intención de archivar las propias vivencias a través del arte, una necesidad de resguardar del olvido lo que está sujeto a la pérdida de la memoria. El personaje de Verónica encuentra paralelismos con el mundo de Marisa porque en su realidad le es imposible volver sobre las huellas de su madre y restablecer su memoria:

A veces también hemos pensado que la historia de Mamá (M) tendría más sentido si pudiéramos ir a un lugar como la Plaza de Mayo a exigir que nos la devuelvan, a preguntar: ¿Dónde estás? Pero es absurdo porque no desapareció como los demás, ¿o sí? Es absurdo porque, si mi Hermano (H) y Yo (Y) pudiéramos reclamarla ahí, no habríamos nacido. (*Conjunto* 108)

En los dos universos de exilio, el de su madre y el de Marisa, la protagonista halla los estragos no nombrados de la dictadura argentina. Su labor de archivar que comienza como un trabajo remunerado, enfocado en seleccionar lo indispensable, se convierte también en una tarea personal y política orientada a preservar la historia. La recolección de documentos, cartas y fotografías dentro del contexto colectivo resulta una manera de buscar a los propios desaparecidos, aquellos que como la madre de Verónica se esfumaron en la falta de palabras

ante el exilio. Por eso, las imágenes, especialmente los diagramas de Venn, cumplen la función de articular esa desaparición sin nombre:

A través de ellos se puede ver el mundo «desde arriba», por eso me gustan los diagramas de Venn. No hay mucha documentación al respecto, pero durante la dictadura militar en Argentina se prohibió su enseñanza en las escuelas. Sabemos, por ejemplo, que un jitomate pertenece al conjunto de jitomates (JI) y no al de cebollas (C) ni al de chiles (CH). ¿Dónde está la amenaza en un razonamiento como ese? En la teoría de conjuntos, los jitomates, cebollas y chiles podrían darse cuenta de que son alimentos distintos, pero también de que tienen cosas en común, como el hecho de que todos podrían pertenecer al conjunto salsa pico de gallo (SPG) y, al mismo tiempo, al Universo (U) de plantas cultivadas (PC) y, tal vez, unir fuerzas contra algún otro conjunto o Universo (U), por ejemplo, el de la salsa picante enlatada (SPE) (*Conjunto* 91).

Gerber recupera los diagramas en un acto rebelde que reivindica la memoria personal y colectiva: une dos historias que no pudieron unirse en su momento debido al contexto violento, entreteje los silencios de su madre y de Marisa para transgredir, en un tiempo suspendido, las normas de la dictadura. La autora convierte el símbolo del conjunto vacío en la posibilidad latente de reescribir la historia a través de la ficción:



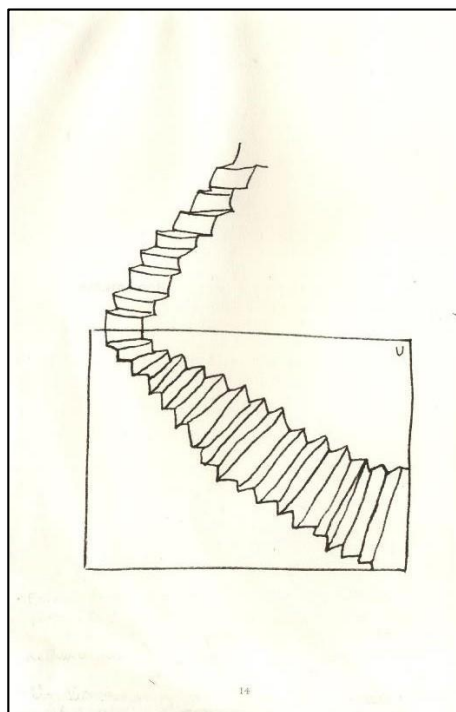
(Figura 4) (*Conjunto vacío*)

Así, la noción de archivo no sólo se desarrolla en el plano de la historia, sino también en el de la construcción de la obra al entenderla como un todo orgánico, constituido por distintos registros discursivos y recursos visuales que ponen de relieve otras vertientes del exilio. El movimiento intrínseco de la autoficción entre dos mundos se desarrolla naturalmente en



*Conjunto vacío*, pues los mismos temas y recursos empleados por la autora requieren de ese vaivén propio del archivo.

A partir de esa alternancia entre realidad y ficción, Gerber fusiona distintos momentos, espacios, historias e identidades. Anteriormente, hice referencia a los tres lugares centrales de la historia, pero ha faltado detenerme en la casa de la abuela materna, con la que los paralelismos afectivos y físicos de la protagonista se profundizan más. Al inicio de la obra, como un fragmento perdido de una casa se encuentra la siguiente imagen:



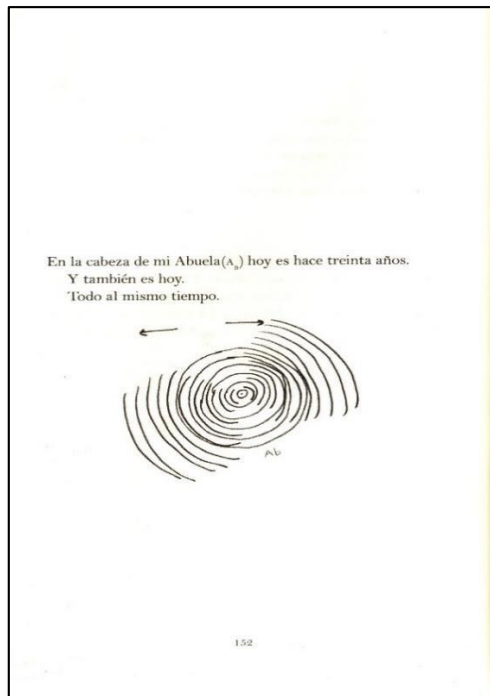
(Figura 5) (*Conjunto 14*)

La historia y la identidad de la protagonista se comienzan a construir aleatoriamente como en la Dendrocronología. Al mirar la imagen sin su referente textual, la inutilidad de las escaleras y su trazo en el vacío se entrevén como un camino de eterno retorno, en el que todas las relaciones interpersonales estuvieran destinadas a desaparecer. A partir de este inicio visual se despliega la estructura narrativa de la obra que, como las escaleras sin destino, va y

viene en el tiempo y el espacio, pues los sucesos se recortan transversalmente perdiendo parte de su sentido secuencial. La referencia textual sobre las escaleras sin destino la hallamos hacia “el final” de la obra:

La escalera que el abuelo construyó en la sala no lleva a ningún lugar. Ni siquiera se puede subir, la Abuela (AB) 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. Mi Abuela (AB) dice que el abuelo intentó detenerla, pero no pudo; Mamá (M) y papá se subieron al avión el 24 de marzo de 1976. 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. (*Conjunto*198)

En la visión de la protagonista, la casa a medio construir de la abuela funciona como metáfora de una identidad fragmentada y sin dirección: “La casa de la Abuela (AB) está definitivamente inacabada, como todo en mi vida” (*Conjunto*184). En esa perspectiva, también se descubren los vestigios de una vida abandonada a causa del exilio, llena de posibilidades:



(Figura 6) (*Conjunto* 152)

Gerber construye dicotómicamente la visión retrospectiva de lo que hubiera pasado sin la dictadura y sin el exilio. En *Conjunto vacío*, los espacios y los personajes como la madre y la abuela están estancados en el horizonte temporal de quiebre donde es posible articular los sucesos de manera ficcional, pero también representan la impotencia dolorosa de una historia inalterable.

La manera casi matemática en la que Gerber se refiere a los personajes destaca por la preminencia de ciertos vínculos afectivos sobre otros; a la madre, a la abuela y al hermano los menciona con letras mayúsculas y un símbolo entre paréntesis, pero al abuelo y al padre los deja en minúsculas y los excluye de los diagramas restándole importancia a su participación en la trama. El recuento de la historia familiar se convierte en una manera de buscar las propias huellas en la línea materna:

¡Es idéntica a Coty!, cuchichean las amigas de la Abuela (AB) en la casa de cultura del barrio. La Abuela (AB) logró estar lista a tiempo, así que fuimos los tres a una función de baile regional. Coty es mi Mamá (M). Se pronuncia acentuando *la* y *griega*: “Cotý”. Nunca pregunté por qué le dicen así. No sé si están conscientes de que es una marca de perfume. Suplantaron conmigo la imagen de Mamá (M) que les hace falta. No me veían a mí sino a Coty, incluso mi Abuela (AB). Una tribu a la que le basta con llenar los huecos. En mi Hermano (H) ven a mi abuelo. Hay una suerte de superposición temporal. Nosotros somos el pasado (*Conjunto* 193).

La sobreposición temporal surgida de estas huellas no sólo proviene de la necesidad de hallar el propio camino, sino también de los efectos producidos por el arte. Al pasar por un tratamiento artístico, la dispersión del pensamiento que puede resultar abrumadora en la vida cotidiana, adquiere cierta orientación y sentido.

En *Conjunto vacío*, la imbricación del tiempo y el espacio es el resultado de una introspección sobre la manera en que se forma la identidad a través de las relaciones interpersonales y del diálogo con distintas disciplinas. La autora nos permite ponernos en los zapatos de la protagonista para mirar desde ahí sus fracturas personales, sus preguntas sin

respuesta y su manera de experimentar la realidad. La autoficción brinda la posibilidad de que los lectores se identifiquen con los personajes y se adentren en el mundo ficcional sin olvidar en arte. Por lo cual, el espacio artístico en *Conjunto vacío* se experimenta también como empírico, reflexivo, colectivo y personal.

### **3.2.2 Arte, ciencia y lenguaje**

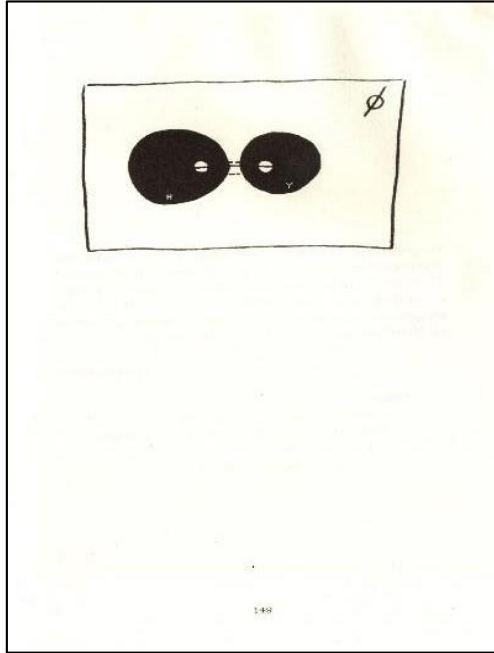
En el arte, los espacios reales y simbólicos conviven y se entretajan orgánicamente; en su labor, Gerber une ambos no sólo a través de la transgresión de los lugares de difusión, sino también mediante el intercambio de recursos entre una disciplina y otra. Se ha visto cómo los espacios que no se describen minuciosamente en el texto tienen una dimensión visual que los complementa. El lector no sólo puede imaginar las casas (de la madre y de la abuela) que representan la identidad fragmentaria de la protagonista, sino también instalarse en ellas a través de las imágenes.

En cada página se pueden encontrar los muros perdidos del hogar que el personaje de Verónica descubre a través de su relato, por lo que el formato libro no sólo es un medio para transmitir la historia, sino también para construirla estéticamente. Gerber dispone de manera azarosa las piezas de su obra para que el lectoespectador las vaya uniendo a la vez que se instala en ellas. La identificación del lector con la perspectiva de los personajes o del narrador, normalmente, se logra a través de variados recursos literarios como la focalización, las descripciones detalladas, la conjugación verbal o el lenguaje metafórico. En *Conjunto vacío*, además de retomar algunos de esos elementos, Gerber coloca a sus lectores en la mirada de la protagonista gracias a las imágenes, entrecruzando experiencias vitales con procesos creativos.

Las nociones intermediales de trasposición y referencialidad se desarrollan de diversas maneras en la novela de la artista mexicana. No sólo vemos una transformación entre una obra a otra o un intercambio usual de recursos formales, sino también una permeabilidad en cuanto a la construcción del conocimiento. El personaje de Verónica piensa su realidad desde distintos ejes convirtiendo lo científico en artístico, lo literario en visual y lo empírico en metafórico. Este movimiento continuo del pensamiento puede entreverse en la articulación de los otros vínculos relevantes de la protagonista: el de hermandad y el sexo-afectivo. El primero se define por la concepción compartida de los espacios principales y de las experiencias familiares-domésticas:

¿Has visto a Mamá (M)?  
No. ¿Tú?  
Me asomo al escusado. Me pregunto si el torbellino de agua se la tragó. No.  
¿Salió?  
No. (...)  
¿Entonces cuándo fue la última vez que la viste?  
No sé. ¿Tú?  
No sé.  
Ya sé.  
¿Dónde?  
Estábamos en el desayunador.  
¿Cuándo?  
Tú tenías un plato de cereal.  
Eso pudo ser cualquier día (*Conjunto 23*)

En el intento de rastrear a la madre y recuperar los recuerdos dispersos de una vida, el hermano funge como testigo que corrobora o desmiente lo que la protagonista ha visto; al mirar la perspectiva de esta última y la manera en que delinea y define su hogar, también estamos ante lo que el hermano contempla. Nuestra comprensión del mundo y la imagen que nos formamos de él dependen, en gran medida, de lo que imaginamos y construimos con otros:



(Figura 7) (Conjunto 149)

Las preguntas que se plantean ambos personajes en la cita de arriba pretenden corroborar la existencia de una experiencia difícil de nombrar, pues con un ímpetu científico tratan de descubrir lo que ocurrió con su madre. De esa incógnita es que surge la necesidad de buscar a través de diferentes lenguajes y disciplinas, por lo que la ciencia se convierte en algo íntimo y lo artístico en algo científico:

Todas las cosas se descubren después. La soledad, por ejemplo. No cuando creemos que estamos solos ni cuando nos sentimos abandonados. Eso es otra cosa. 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. Aparece inesperadamente al mirar hacia atrás, instalada en un momento en el que no habíamos reparado. Creo que nunca he estado más sola que cuando Mamá (M) desapareció. No me detuve a pensarlo, no había tiempo para eso. Me veo sentada con mi Hermano (H) en el comedor, cada uno con un sándwich de pan Bimbo, queso, un poco de mostaza y Coca-Cola en vasos de plástico, y me da tristeza. Los dos actuando como si los vasos fueran de vidrio. ¿Qué más podíamos hacer? Descubro lo solos que estábamos, los dos. Lo desamparados que estábamos mi Hermano (H) y Yo (Y) (Conjunto 148)

En este caso, la definición de la soledad pasa del entendimiento colectivo a la experiencia personal que le otorga mayor profundidad. Gerber hace una distinción entre el

conocimiento universal y el individual, aunque parte de elementos generales, como los diagramas de Venn, los desarrolla en el terreno de lo propio, donde el conjunto vacío se corresponde con la soledad de la protagonista. Los lectoespectadores fungimos como testigos de la búsqueda científica/artística en la que el personaje de Verónica plantea preguntas, traza mapas y redefine el lenguaje a partir de sus experiencias.

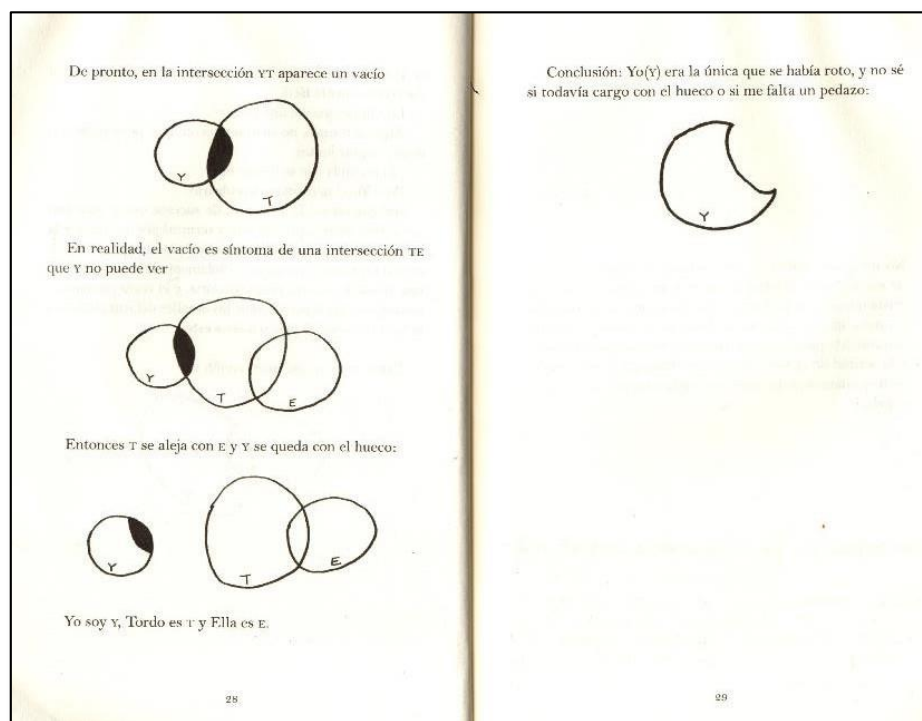
En los ejemplos anteriores, texto e imagen parecen funcionar simultáneamente; la soledad, el espacio y la falta de la madre compartidas con el hermano se repiten en ambos códigos. En la figura 7, las dos formas que representan a Verónica y a su hermano integran el mismo esquema y el mismo punto de fuga como si fueran espejo una de otra, pero cada una tiene sus propias proporciones y su espacio en el vacío que las separa. A pesar de que dos personas vivan los mismos sucesos, como los personajes, siempre se van a distinguir en algo; así, las diferencias y similitudes no sólo van de la ciencia a las artes o de lo colectivo a lo individual, sino de individuo a individuo.

Por otro lado, la alternancia entre ciencia y artes sostiene, de igual forma, el tratamiento de los vínculos sexo-afectivos de la protagonista, quien intenta hallar la razón de su rompimiento con el Tordo:

Lo último que me dijo fue:  
Algo se rompió, no sé exactamente qué, pero ya no podemos seguir juntos.  
Él no sabía qué se había roto.  
Pero Yo (Y) necesitaba descubrirlo  
Así que repasé la secuencia de sucesos una y otra vez, corté minutos de aquí y de allá, y terminé por darme cuenta de lo obvio: siempre estamos haciendo un dibujo que no alcanzamos a ver por completo. Solamente tenemos un lado, una arista de nuestra propia historia, y el resto permanece oculto. No vale la pena contar los detalles del rompimiento, pero el proceso fue más o menos este:  
Érase una vez una intersección YT

La insuficiencia de palabras proviene de falta de explicaciones de la otra persona al concluir la relación, pero también de la incapacidad de cualquier razonamiento para volver el tiempo.

La narradora no aporta detalles sobre los sucesos que ocurren en su vida, aunque termina profundizando en cada uno mediante las imágenes. En una secuencia de diagramas, el personaje de Verónica repasa con una lógica científica su relación con el Tordo:



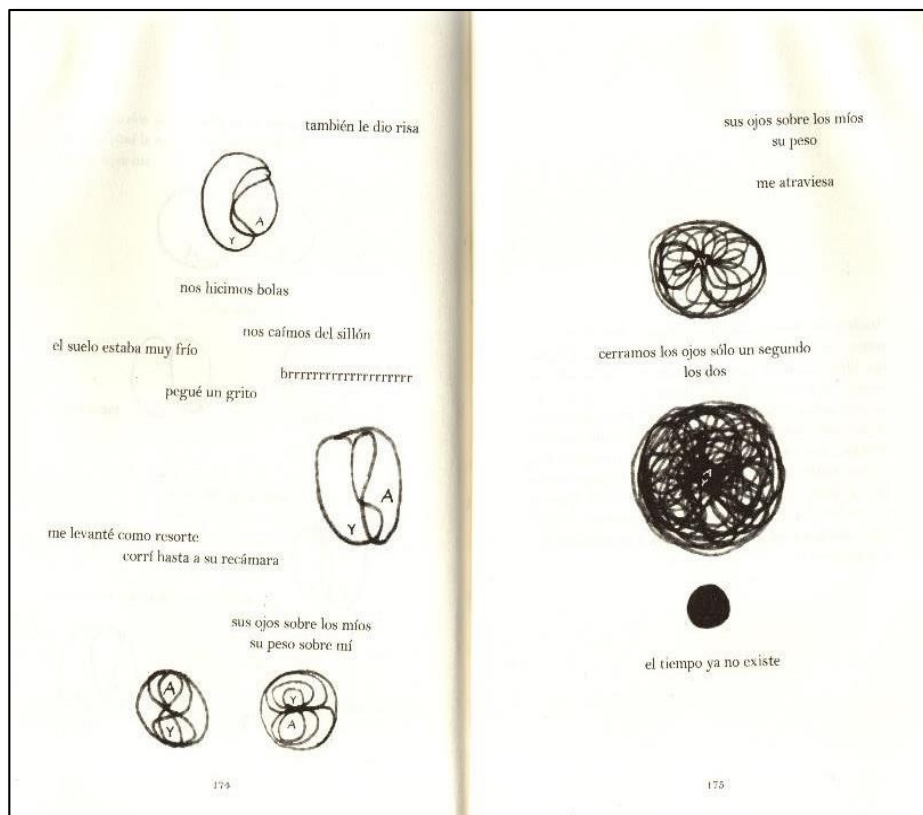
(Figura 8)  
(Conjunto 28-29)

En esta sucesión, los diagramas se personalizan y ponen en evidencia los aspectos que cada relación modifica en nosotros. El conjunto se conforma a partir de dos figuras que se sobreponen invadiendo cada una su espacio; esa cercanía provoca una falta en la que una de las figuras queda incompleta al alejarse de la otra. El nivel de compenetración en un vínculo tan cercano, como lo es el sexo-afectivo, tiene como consecuencia la disolución de la propia identidad con la del otro, hasta el punto de perdernos si esa persona ya no está. Mediante los diagramas, la protagonista observa, como una científica, los estadios por los que pasó su relación, simplificándola para llegar a una conclusión.



El quiebre del vínculo afectivo con el Tordo tiene una función central en el desarrollo de la historia; aunque Gerber construye la obra dispersando cada una de sus partes y la protagonista omite el inicio de su relato, la ruptura amorosa funge como un detonante de los hechos. Ese suceso impulsa el retorno de Verónica a la casa materna, donde recuerda que su vacío se extiende más allá del presente y una pérdida refleja a otra de manera interminable. En el plano de las imágenes y los diagramas, es a partir de la intersección de (Y) (Verónica) con (T) (Tordo) que se despliega el resto de configuraciones visuales donde la protagonista se relaciona con otros personajes.

Otro de los vínculos sexo-afectivos relevantes para el desarrollo de la historia es el que la protagonista tiene con Alonso, el hijo de la escritora cuyo archivo se dedica a ordenar. Además de los paralelismos que Verónica encuentra en el mundo de Alonso mediante el exilio de sus padres, su relación transforma la primera perspectiva de los diagramas, en la que todo parece trazado con exactitud científica. A partir de la relación con Alonso, los diagramas de Venn se transforman en otras variaciones de figuras que se corresponde con la manera juguetona en que se comunican los personajes:



(Figura 9)  
(Conjunto 174-175)

Aunque la secuencia tiene un sentido climático, las deformaciones de las figuras llevan a otro nivel la configuración original de los diagramas de Venn, donde un conjunto toca a otro sin alterarlo drásticamente. En ese contacto fortuito no sólo se nota la maleabilidad de los cuerpos geométricos, sino también de la identidad y de las emociones; cambio constante que Gerber reivindica a lo largo de *Conjunto vacío*. La autora pone en el ojo de los lectoespectadores el movimiento a través de las imágenes; a las que seguimos como si estuviéramos en el lugar de la ficción.

La relación con Alonso parece tener más detalles a través del texto, pero se delimita por uno de los recursos centrales en la producción de Gerber: el desciframiento. En la obra se encuentran varias páginas donde se pueden leer de primera mano los correos que, en lenguaje cifrado, Verónica intercambia con Alonso:

24 de septiembre

¡Solona!

Dasto sal nasñama ne im ramacáre es chacues: “*plaf, plaf, plaf, plaf, plaf*” (sol noscive tánes docienha glosrrea). Ose em zohi sarpen neo l led “frazdis”. “*Plaf*” se anu bralapa nis frazdis, ¿on seerc?

Y golue, biéntam sépen anu talis ed braslapa noc frazdis: *manido, inconsútil, gracejada, domeñar, variopinto, sosegado, desasosegado, alud...* Yah sám rope íha ol jode.

V.

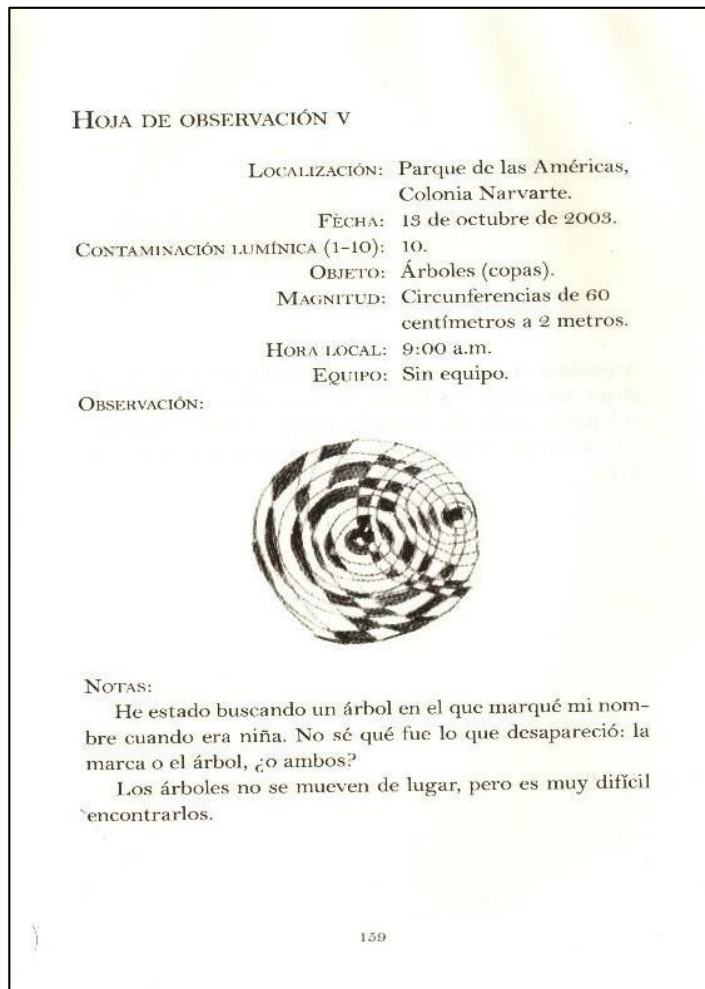
Además de ponernos en el papel del personaje que lee y escribe los correos, la autora nos invita a entrar a ese juego de desciframiento que cambia el registro y las coordenadas de la narración, pues en lugar de conocer su contenido a través del relato de Verónica, leemos y somos espectadores en primera fila.

Los cambios de registro en la voz narrativa resultan interesantes en el marco de una estructura con líneas divergentes y especulares. El texto citado arriba se caracteriza por un tono desenfadado que da cabida a reflexiones pueriles y cotidianas. A lo largo de la obra, estos cambios de registro se presentan lingüística y estructuralmente; no sólo hallamos juegos de palabras y referencias a aspectos de la vida cotidiana con un tono lúdico, sino también diversas formas genéricas que nos llevan de la formalidad de la ciencia a la introspección y el juego.

Los límites entre una disciplina y otra se diluyen en la posibilidad de saltar de una forma discursiva a otra. La autora apuesta a diferentes registros porque las respuestas que la ciencia persigue también se pueden hallar mediante el arte. En las ciencias se practica la observación con el fin de comprobar, en las artes para crear o experimentar y en la literatura para construir imaginariamente los rasgos de un mundo o un personaje. En *Conjunto vacío* la articulación de la mirada, en sus diferentes perspectivas, une el mundo ficticio y el real, pues, a partir de ella, la autora construye los espacios y las coordenadas de los personajes;

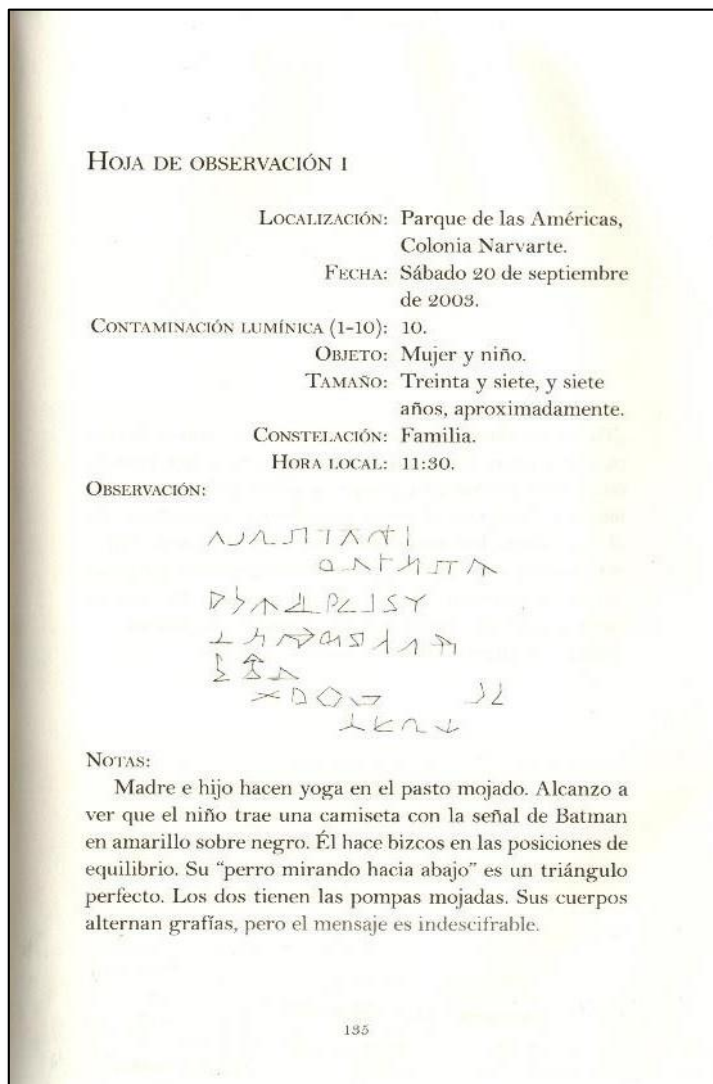
los lugares más significativos de la historia se edifican en nuestra imaginación, pero también ante nuestros ojos. Los contornos científicos/artísticos que Gerber traza en los diagramas de conjuntos se extienden a otros elementos visuales con los que también trastoca las disciplinas y los géneros.

En el tratamiento de la mirada, Gerber descubre la pérdida y el duelo como una oportunidad para observar detenidamente el entorno. A lo largo de la historia, el personaje de Verónica pasa gran parte de su tiempo entre la casa de su madre y la de Marisa sin nada que hacer más que pensar y mirar:



(Figura 10) (Conjunto 159)

La “hoja de observación” tiene una estructura claramente científica en la que se anotan los pormenores de cada suceso. En el hilo de la narración estaríamos ante un tiempo cero del relato; nada sucede más que el acto de contemplar y describir, pero las acciones relevantes se llevan a cabo en el plano afectivo. Aunque la protagonista parece evadir la confrontación con sus propios vacíos a través de sus divagaciones, siempre vuelve a la historia personal:



(Figura 11) (Conjunto 135)

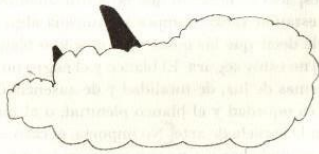
Por ejemplo, en esta imagen los movimientos de la madre y el hijo se traducen como indescifrables debido a la peculiaridad de su relación; en ese entendido, cada vínculo tiene sus propios códigos de comunicación. La protagonista no comprende lo que observa, aunque lo examina metódicamente, porque no se puede ver reflejada, pues la imagen del parque le muestra una cercanía que ella no tiene con su madre. Parece como si la ininteligibilidad de la ciencia estuviera más relacionada a su distanciamiento de nuestra realidad inmediata que a sus formas discursivas y sus códigos.

La imagen captada en la hoja de observación detiene la mirada en un momento preciso que se convierte en presente para el lectoespectador, pero a través del texto se mueve en el tiempo de la historia:

HOJA DE OBSERVACIÓN III

LOCALIZACIÓN: Azotea hacia el cielo.  
FECHA: 1 de octubre de 2003.  
CONTAMINACIÓN LUMÍNICA (1-10): 7, tarde.  
OBJETO: Nube.  
CONSTELACIÓN: Aeroméxico.  
TAMAÑO: Boeing 747.  
HORA LOCAL: 18:30.  
DIRECCIÓN: Desconocida.  
EQUIPO: Telescopio.  
FILTRO: No.

OBSERVACIÓN:



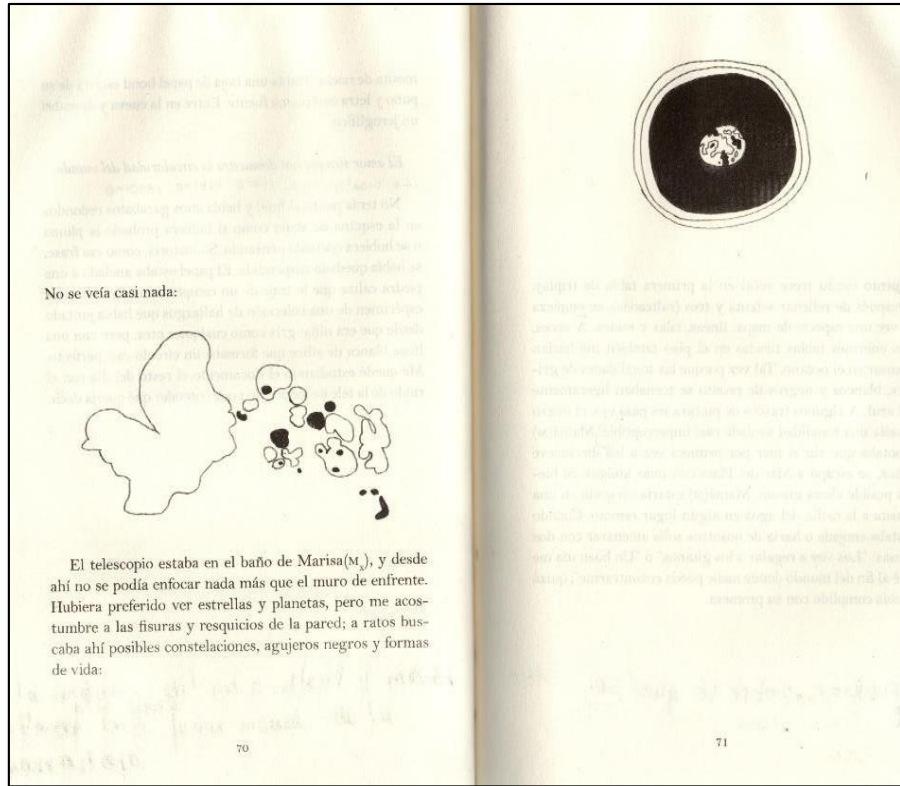
NOTAS:  
En algún momento me obsesionaron los aviones. Me parecían el símbolo perfecto de mi historia familiar. Los aviones nos habían separado y, algunas veces, volvían a juntarnos. También son lo más parecido que existe a una máquina del tiempo. Cuando aterrizo en Argentina, donde vive mi Abuela(A.), siempre me parece que estoy en otra época o en una vida anterior, que apenas recuerdo.

25

(Figura 12) (Conjunto 25)

A través de la referencia textual, la protagonista sitúa la historia entre el pasado, antes del exilio de sus padres, y el futuro, en su visita a la casa de la abuela en Argentina. Esos traslados en el tiempo que aparecen de manera sutil se explican en el entramado científico/artístico de la historia; para comprender un suceso, la protagonista lo reconstruye siguiendo un método de observación enfocado en lo cotidiano, pues el flujo natural de la memoria acontece de manera similar. Gerber toma el camino de la ciencia para articular experiencias difíciles de nombrar como el duelo o el vacío; por eso, recupera una estructura sistemática como la hoja de observación que va de lo deductivo a lo inductivo.

La narración científica de Gerber tiene directrices semejantes a la académica; en ambas se plantea una hipótesis, se hacen preguntas, se experimenta, se observa, se comprueba y se dejan abiertos nuevos cuestionamientos para futuras investigaciones. La autora no sólo retoma las herramientas teóricas de la ciencia en la construcción de su obra, sino también los instrumentos tecnológicos de la misma. En la siguiente imagen se resalta la utilización de un telescopio en el registro del entorno:



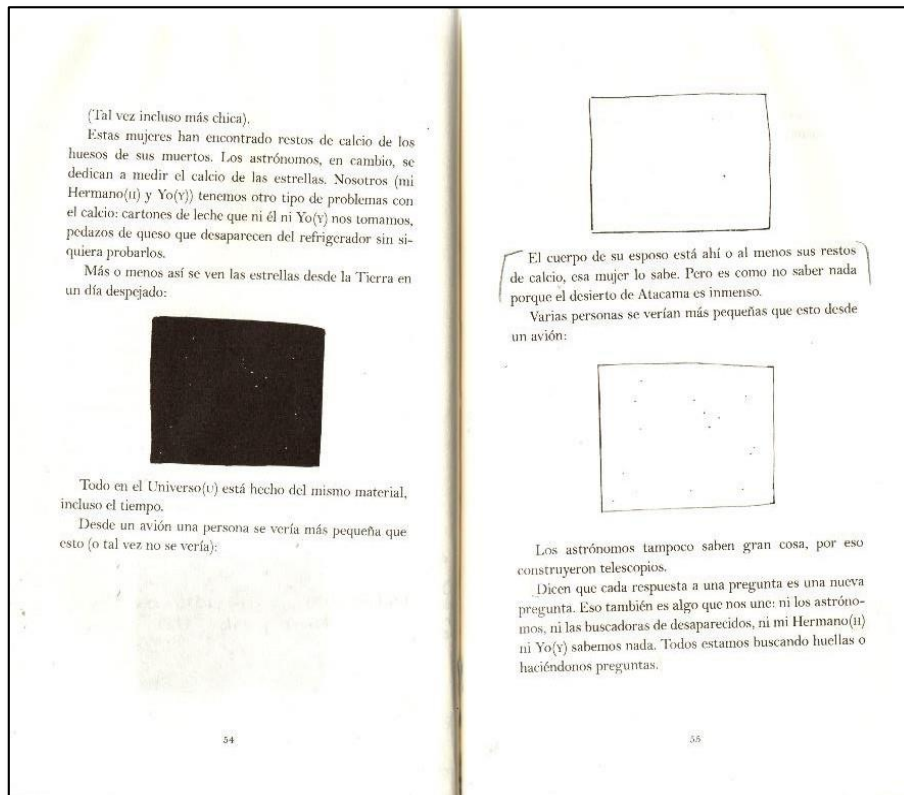
(Figura 13)  
(Conjunto 70-71)

En esta imagen, los lectoespectadores miramos una vez más la perspectiva directa del personaje. Aunque una de las funciones principales del telescopio es acercar visualmente lo que en muchos casos resulta inalcanzable, como las estrellas, la protagonista lo utiliza para profundizar en su realidad inmediata, la de las paredes enmohecidas y desgastadas. El mundo interior se compara con la amplitud del espacio en los aspectos que el personaje de Verónica no termina de comprender sobre sí misma. La mancha en la pared, similar al tronco de un árbol, refleja una historia de vida fragmentaria en la que se cuentan distintos estragos, retornos y cuestionamientos.

La alternancia entre la realidad perceptible e imperceptible propia de la ciencia se rearticula en *Conjunto vacío* en las huellas familiares de la protagonista. Así como los fenómenos no tangibles de la realidad pueden conocerse y nombrarse mediante distintas



teorías, la historia familiar de Verónica, lejana en el tiempo y el espacio, se relata a través de recursos que la vuelven tangible y cercana.



(Figura 14)  
(Conjunto 54-55)

Para comprender algo que no se vive en primera persona resulta imprescindible un sistema que organice y explique matemáticamente cada suceso. En la obra de Gerber, la ciencia da un poco de certeza sobre lo desconocido y devela subrepticamente la experiencia profunda del duelo y el autoconocimiento; no obstante, como vemos en la figura 14, sus alcances son limitados para devolver a los desaparecidos y llenar los vacíos de una identidad quebrada. Así, la ciencia se contempla como un arma de doble filo que expande nuestro conocimiento, pero también nos muestra nuestra incapacidad de entender y actuar ante ciertas circunstancias.

## Conclusiones

Al iniciar y al terminar una investigación se traza el camino recorrido, primero con algo de ingenuidad y después con un poco más de certeza. Los pasos dados en un trabajo de largo aliento permiten observar nuestro objeto de estudio con distintas posiciones, ideas y sentimientos. La espiral crítica que he formado en torno a la obra de Gerber, a lo largo de esta investigación, me ha mostrado que cada obra y fenómeno literario se constituye por distintos matices e intereses que pueden resultar problemáticos entre sí.

Al asumir una postura crítica feminista mi perspectiva sobre la labor de Gerber se modificó. Inicialmente, no había considerado esa línea crítica debido a que la autora no trata explícitamente los temas centrales del feminismo, ni recupera la obra de otras artistas, sin embargo, sí mantiene un diálogo desobediente con la tradición. Esa desobediencia determinó la postura que asumí al momento de revisar el pensamiento ensayístico de la autora sobre su propia labor y los medios a su alcance. Al cuestionar los límites del lenguaje y la expresión artística, Gerber no sólo relaciona su obra con la de “artistas visuales que escriben”, sino también se distancia de aquellos cuya labor se delinea por los valores dominantes, eminentemente patriarcales.

En las obras estudiadas, Gerber no habla explícitamente de feminismo, pero sí pone en entredicho las formas convencionales de producir conocimiento y expresarse artísticamente. Más que clasificar sus obras como feministas, la lectura que he realizado de ellas, vinculándolas al campo cultural donde se desenvuelve la autora, se ha enmarcado en esa perspectiva crítica. Sin la variante del género, la obra y el pensamiento de Gerber no podrían situarse justamente en la posición disruptiva en la que se encuentran, puesto que además de entrar en juego en la evolución del arte, confrontan una historia cultural donde las mujeres han sido mayormente excluidas. Esta posición no descarta otras, pero sí proyecta mi

lugar como lectora que observa la diversidad y complejidad de perspectivas que pueden tener las escritoras; pues cada una crea de acuerdo con su contexto socio político y cultural.

El énfasis que puse en el contexto de la obra y de la autora me condujo de manera consecuente a conformar el marco teórico a partir de distintos referentes. La teoría de la intermedialidad funcionó como una de mis bases principales, debido a que ya estaba familiarizada con ella gracias a la investigación de licenciatura. En este nuevo acercamiento, hallé otros puntos de encuentro en los que la intermedialidad se articulaba con variadas perspectivas: desde el arte de los años sesenta que devela parte de la historia de obras como la de Gerber, hasta la semiótica y el estudio de la evolución de los medios.

La intermedialidad como fuente teórica general me permitió contemplar el diálogo e intercambio entre disciplinas dentro de *Conjunto vacío* en un nivel histórico, filosófico y práctico; tres variantes que considero fundamentales para realizar un estudio preciso de cualquier obra. Si bien en este trabajo, vinculé la obra de Gerber con las nociones genéricas de Libro de artista, Picturebook y Novela multimodal, la perspectiva intermedial permite ampliar el análisis hacia otras áreas y categorías. Habrá estudiosos que prefieran enmarcar su labor en los límites del arte contemporáneo y vean la escritura como un elemento complementario de la labor artística de Gerber. Sin importar la posición que se adopte, la producción de Gerber exige un receptor que esté abierto a experimentar el arte en distintos medios y dimensiones.

Los caminos de la teoría intermedial no sólo ponen de relieve que hace tiempo estamos ante una reinención de las experiencias artísticas, sino también de los géneros y las formas. *Conjunto vacío* está conformada y clasificada editorialmente como una novela, en ella se desarrollan una historia y un conjunto de personajes, pero no de manera convencional. Las imágenes, los esquemas y las apropiaciones de otras obras plásticas conforman ese

mundo ficcional escaso en descripciones. La autora no necesita describir los contrastes entre México y Argentina o entre la casa materna y la de la abuela, pues inserta a los lectores en esos espacios mediante la mirada. Con la obra de Gerber tenemos un sobresaliente ejemplo de la evolución de los géneros literarios; la idea académica de novela se mantiene como premisa en el proceso de lectura, pero sus recursos dominantes se ubican entre el arte, la literatura e incluso la ciencia.

Este trabajo no sólo es resultado de una ardua labor de pensamiento, sino también de los impulsos creativos hallados en *Conjunto vacío* y en la producción de Gerber. Así como la autora alimenta su creación a partir de la obra de otros y hace explícita su función central, este estudio se ha enriquecido al descifrar los referentes ocultos y las otras posibilidades de articulación el arte. En cada obra de Gerber se encuentran preguntas implícitas que conducen a otra promoviendo un diálogo orgánico entre ellas. Aunque en este espacio sólo me he concentrado en *Conjunto vacío* y en las obras de la autora que la rodean o aparecen en ella explícitamente, su producción da la posibilidad de realizar un análisis extenso de los diferentes motivos, técnicas e ideas que la atraviesan.

Los lectoespectadores, centrales en la conformación de la obra, nos adentramos en el mundo ficcional a través del lenguaje y las imágenes. Gerber nos invita a descifrar los fragmentos de la historia, de los espacios, de las palabras no dichas para descubrir en ellos nuestros propios procesos de duelo y búsqueda. La autora propone su obra como un medio alternativo para articular lo imposible y contrarrestar un sistema que desaparece personas y permite la desigualdad social. Ante ese sistema que absorbe todo a su paso sólo queda revolucionar el pensamiento a través de un arte que invite al diálogo, al intercambio, a la empatía y a la creación sin esquemas.

## Bibliografía

- Alarcón Ibáñez, Verónica, “Del libro y del artista. Páginas artísticas/libros de artista”, *Archivo de arte valenciano*, núm. 89, 2008, pp. 303-320.
- Bolter, Jay David y Richard Grusin, *Remediation, Understanding new media*, Massachusetts, MIT, 1999.
- Bourdieu, Pierre, “Campo intelectual y proyecto creador”, *Campo de poder, campo intelectual*, trad. Verónica Chamorro, Montessor, Tucumán, 2002, pp. 9-50.
- Breitling, Gisela, “Lenguaje, silencio y discurso del arte: Sobre las convenciones del lenguaje y la autoconciencia femenina”, *Estética feminista*, ed. Gisela Ecker, Barcelona, Icaria, 1986, pp. 213-230.
- Bovenschen, Silvia, “¿Existe una estética feminista?”, *Estética feminista*, ed. Gisela Ecker, Barcelona, Icaria, 1986, pp. 21-58.
- Castleman, Riva, *A Century of artists books*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1994.
- Cuevas, Andrea, “Entrevista/Verónica Gerber Bicecci”, *GAS TV*, <http://gastv.mx/entrevista-veronica-gerber-bicecci/>, 2015, consultado en mayo 2020.
- Crespo Martín, Bibiana, “El Libro-Arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte”, *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 22, núm. 1, 2010, pp. 9-26.
- , “El Libro-arte/ Libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras”, *Anales de Documentación*, vol.15, núm.1, 2012, pp. 1-25.
- De la Cruz, Nora, “Óptica sanguínea de Daniela Bojórquez y Conjunto vacío de Verónica Gerber Bicecci”, *Casa del tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, 2, 23, época V, 2015-2016, 66-68.
- Gerber Bicecci, Verónica, *Conjunto vacío*, México, Almadía, 2015.
- , *Espacio negativo*, Tesis de licenciatura, <https://www.veronicagerberbicecci.net/>, 2005
- , *Mudanza*, México, Almadía, 2010.
- , Verónica, *Verónica Gerber Bicecci*, <https://www.veronicagerberbicecci.net/>, consultado en mayo 202
- Gombrich Ernst, *La historia del arte*, trad. Rafael Santos Torroella, 16° ed., Madrid, Debate, 1997.
- Gomes, Miguel, *Los géneros literarios en Hispanoamérica*, Navarra, Universidad de Navarra, 1999.
- Hallet, Wolfgang, “A Methodology of Intermediality in Literary Studies”, *Handbook of Intermediality*, Boston, Gruyter, 2015, pp. 605-618.
- , “Non-verbal semiotic Modes and Media in the Multimodal Novel”, *Handbook of Intermediality*, Boston, Gruyter, 2015, pp. 637-651.
- Haro González, Salvador, “El libro como disciplina artística: Una aproximación al libro de artista”, *Creatividad y sociedad*, 2013, núm. 20, pp. 3-21.
- Higgins, Dick, “Intermedia” *The something else Newsletter*, vol. 1, núm.1, 1960.
- Jauss, Hans Robert, 1981: “Estética de la recepción y comunicación literaria”, en *Punto de vista*, a. IV, n° 12, Buenos Aires.
- Kress, Gunther y Theo van Leeuwen, *Multimodal Discourse, The modes and media of contemporary communication*, Nueva York, Oxford University Press, 2001.

- Kress, Gunther, *Multimodality, A social semiotic approach to contemporary communication*, Nueva York, Routledge, 2010.
- López González, Aralia, “Justificación teórica: Fundamentos feministas para la crítica literaria”. *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos*, México, El Colegio de México, 1995, pp.13-48.
- Lukács, György, “¿Narrar o describir?” (1936), *Literatura y sociedad*, trad. Cristina Iglesia, comps. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, CEAL, Buenos Aires, 1977, pp. 33-63.
- Macho Stadler, Marta, “Cuando las palabras no son suficientes: *Conjunto vacío*”, *Cuaderno de cultura científica*, <https://culturacientifica.com/2019/01/16/cuando-las-palabras-no-son-suficientes-conjunto-vacio/>, 2014, consultado en mayo 2020.
- Maciunas, George, *Fluxus Manifesto*, [www.moma.org/collection/works/127947](http://www.moma.org/collection/works/127947), consultado en marzo 2022, 1963.
- Mayayo, Patricia, *Historias de mujeres, Historias de arte*, Madrid, Cátedra, 2011.
- Milliot, Elsa, *Histoire de l'autoédition du livre d'artiste en France des années 1980 à nos jours*, Université de Lyon, 2010, <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00711391>.
- Mitchell, W.J.T., *Teoría de la imagen*, trad. Yaiza Hernández Velazquez, Chicago, Madrid, The University Press of Chicago, Ediciones Akal, 1994, 2009.
- Moeglin-Delcroix, Anne, *Conférence sur le livre d'artiste*, Bibliothèque Municipale de Lyon, 4/05/2012, [https://www.bm-lyon.fr/spip.php?page=video&id\\_video=623](https://www.bm-lyon.fr/spip.php?page=video&id_video=623), consultado en mayo 2022.
- Mukařovský, Jan, “Sobre el estructuralismo”, *Escritos de estética y semiótica del arte (1932-1947)*, selección, prólogo, notas y bibliografía de Jordi Llovet, trad. de Anna Anthony-Višová, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 157-170.
- Nikolajeva, Maria y Carole Scott, *How picturebooks work*, Nueva York, Routledge, 2006.
- Ortiz, Enrique. “Escritora del año: Verónica Gerber Bicecci”, *La tempestad*, <https://www.latempestad.mx/veronica-gerber-arte-mexico/>, 2019, consultado en mayo 2020.
- Pardo, Carlos. “Estrategias del ermitaño: *Conjunto vacío*”, *El País*, [https://elpais.com/cultura/2017/07/25/babelia/1500996937\\_667123.html](https://elpais.com/cultura/2017/07/25/babelia/1500996937_667123.html), 2017, consultado en mayo 2020.
- Polo Pujadas, Magda, “El libro como obra de arte y como documento especial”, *Anales de Documentación*, vol.14, núm.1, 2011, pp. 1-26.
- Prieto, Julio. “El concepto de Intermedialidad: una reflexión histórico-crítica”, *PASAVENTO, Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 18, núm. 1, 2017, pp. 7-18.
- Rancière, Jacques, *El destino de las imágenes*, trad. Lucía Vogelfang y Matthew Gajdowski, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2011.
- Rajewsky, Irina, “Intermedial, Intertextuality and Remediation: Literary Perspective on Intermediality”, *Intermedialités*, núm. 6, 2005, pp. 43-64.
- Richard, Nelly, “¿Tiene sexo la escritura?”, *Debate feminista*, vol. 9, núm. 1, 1994, pp. 127-139.
- Rifaterre, Michael, “La ilusión de la écfrasis”, *Literatura y Pintura*, coord. Antonio Monegal, Madrid, Arco de Libros, 2000, 161-183.
- Rodríguez-Blanco, Sergio, “La atadura entre imagentexto y autoficción, Mecanismos de lo irrepresentable en los libros *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber y *Óptica sanguínea*, de Daniela Bojórquez”, *CONFLUENZE*, vol. 11, núm. 2, 2019, pp. 438-468.

- Rosales Moreno, Nadia, “*Conjunto vacío, Verónica Gerber*”, *Tierra Adentro*, <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/conjunto-vacio-veronica-gerber/>, 2016, consultado en mayo 2020.
- Schweickart, Patrocino, “Leyéndo(nos) nosotras mismas: hacia una teoría feminista de la lectura”, *Otramente: Lectura y escritura feministas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, pp. 112-151.
- Tanner, Constanza, “La escritura más allá de las palabras: sobre la obra híbrida de Verónica Gerber”, *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, núm.18, 2019, pp. 66-92.
- Tinianov, Juri, “Sobre la evolución literaria”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, comp. Tzvetan Todorov, trad. Ana María Nethol, Siglo XXI, México, 2017, pp. 123-140.
- Weigel, Sigrid, “La mirada bizca: Sobre la historia de la escritura de las mujeres”, *Estética feminista*, ed. Gisela Ecker, Icaria, Barcelona, 1986, pp. 69-98
- Wolf, Virginia, *Un cuarto propio*, trad. Jorge Luis Borges México, Colofón, 2012.
- Wolf, Werner “(Inter)mediality and the study of Literature, *Comparative Literature and Culture*, núm.13, 2011.
- , “Narrative and narrativity: a narratological reconceptualization and its applicability to the visual arts”, *Word and Image*, vol. 9, núm. 3, 2003, pp. 180-197.
- Williams, Raymond, “Medios de producción”, *Sociología de la cultura*, trad. Graziella Baravalle, Barcelona, Paidós, 1981, 81-110.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

# ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00458

Matrícula: 2203802860

La intermedialidad como directriz de la escritura: la conjunción del lenguaje visual y literario en *Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 11:00 horas del día 7 del mes de agosto del año 2023 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. ANGEL ALFONSO MACEDO RODRIGUEZ  
DRA. MAYULI MORALES FAEDO  
DRA. CLAUDIA MIRIAM CHANTACA SANCHEZ

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: LUZ MONSERRATH MEJIA SALDIVAR

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



LUZ MONSERRATH MEJIA SALDIVAR  
ALUMNA

REVISÓ

MTRA. ROSALÍA SERRANO DE LA PAZ  
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

MTRD. JOSE REGULO MORALES CALDERON

PRESIDENTE

DR. ANGEL ALFONSO MACEDO RODRIGUEZ

VOCAL

DRA. MAYULI MORALES FAEDO

SECRETARIA

DRA. CLAUDIA MIRIAM CHANTACA SANCHEZ