

**Interferencia. Entre la escritura y la imagen visual
en *Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci¹**

Catalina Acosta Díaz
Universidad de Buenos Aires (UBA)
Instituto de Literatura Hispanoamericana (ILH)
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET)

Resumen

Este texto analiza el encuentro entre escritura e imagen visual dentro de la literatura de América Latina al comenzar el siglo XXI, en particular *Conjunto vacío* (2015) de Verónica Gerber Bicecci (México 1981). Este libro es un espacio susceptible de una doble aproximación crítica por parte de las artes visuales y de la literatura, esto es posible gracias al desplazamiento experimental en ambos campos. Las lecturas críticas sobre este libro trabajan, por un lado, el tema de la posmemoria, lo que implica una inscripción particular dentro de la literatura y, por otro lado, la disposición de los elementos visuales desde un modelo inter- y transmedial. Ante estas perspectivas se propone como alternativa una reflexión sobre el carácter poroso o heterogéneo de la escritura de Gerber Bicecci, para ello se recurre a la noción de interferencia entendida como una figura que permite una revisión de la dinámica de los elementos literarios y visuales.

Palabras clave: escritura, imagen visual, interferencia, Verónica Gerber Bicecci.

**Interference. The meeting of visual image and writing in
Conjunto vacío by Verónica Gerber**

Abstrac

This paper analyzes the meeting of visual image and written text in early 21st-century Latin American literature, specifically *Conjunto vacío* (2015), by Verónica Gerber Bicecci (Mexico, 1991). This paper offers a double critical approach to the work, through visual studies and literature

¹ El texto se inscribe en el proyecto de Investigación UBACyT “Temporalidades en conflicto: prácticas artísticas de la ruina y el anacronismo más allá del presentismo”, dirigido por la Dra. Isabel Quintana. Este análisis responde a un objetivo particular de mi proyecto de investigación en el que exploro la presencia de las imágenes visuales en la literatura de América Latina.

studies, to address the experimental path of this visual artist. Prior analyses of *Conjunto vacío* have, on the one hand, utilized post-memory, which implies a particular way of framing this work in Latin American literature and, on the other, studied the disposition of elements through an inter- and trans-medial model. In response to these perspectives, I propose an alternative view for reflecting on the porous and heterogeneous nature of Verónica Gerber Bicecci's writing, using the notion of interference, understood as a figure capable of analyzing the dynamic between literature and visual elements.

Keywords: writing, interference, visual image, Verónica Gerber Bicecci

[...] darle vuelta a la literatura para reencontrarse con ella
como si fuera la primera vez;
solamente al trasladarla, al verla desde otro lugar,
es como puede sorprendernos su simpleza
y mostrarnos sus agujeros”
Verónica Gerber Bicecci (*Mudanza* 77).

Introducción

Al explorar las variaciones en la relación de distancia entre la imagen visual y la escritura se subraya la idea de inestabilidad, idea que en un momento quiso sugerir Gerard Genett para hablar de una “figura” como “intervalo variable”, “imperceptible, pero siempre activo” entre la “letra” y el “espíritu” (107). El presente análisis no pretende delinear esas dos orillas, sino que busca dar forma a los interrogantes que suscita un caso de intersección entre el arte y la literatura. Estos lugares de encuentro señalan otras perspectivas y, de este modo, se erigen como construcciones inestables o, como los llamaría Reinaldo Laddaga en *Estética de Laboratorio* (2010), “cristalizaciones momentáneas” (14) susceptibles de lecturas en continua mutación.

En el caso de Verónica Gerber Bicecci, la reapropiación de la palabra como imagen visual se presta para pensar en un “desplazamiento” entre superficies y lenguajes, no en vano la autora titula *Mudanza* (2009) a su libro de ensayos –anterior a *Conjunto vacío*– donde expone su inquietud sobre el desplazamiento y la creatividad de varios artistas que trabajaron las palabras, su resonancia, visualidad, así como su revés (67). Las obras de Vito Aconcci, Marcel Broodthaers, Ulises Carrión, Sophie Calle, Paul Auster, entre otros, se convierten en breves ensayos para pensar la propia experiencia vital que lleva a la autora a interrogar su exclusión del “mundo de las letras” y luego afirmar que desde esa “falla” es posible una exploración diferente del mundo

(75). En ese moverse de un campo a otro, es decir, en el trabajo de incorporación de elementos literarios y, en general, de la escritura sobre diferentes soportes; se encuentra el embrión experimental de su obra. Vale aclarar que tal embrión no invita al rastreo de un origen, en el sentido teleológico del término, sino desde el entrecruzamiento de referentes del arte, su reconocimiento y vigencia, incluso puede pensarse *Mudanzas* como un libro sobre las elecciones creativas².

Por otro lado, en la web oficial de la autora se encuentran piezas en las que ocurre un gesto de apropiación y traducción: *Tercera persona* (2015), *Palabras e imágenes* (2018), *La estética del silencio* (2019), *La compañía* (2018), *En el ojo de Bambi* (2020); en ellas la puntuación se vuelve partitura, hay escritura de caligramas, se abre la posibilidad e imposibilidad de nuevos abecedarios o se interroga un falso *braille*. Cada obra es una apuesta creativa en la que se desdobra, adapta lenguajes e integra referentes literarios.

Dentro de este marco, *Conjunto vacío* (2017) es un libro en el que se disponen piezas visuales que se intersecan con relatos sobre vínculos afectivos, configura una propuesta temporal y, como se verá, propone un encuentro entre imagen visual y escritura. La apropiación del diagrama de Venn altera la linealidad del relato, ya que configura una perspectiva visual y ofrece una experiencia para quien lee-observa. Por estas características, *Conjunto vacío*, de acá en adelante *Cv*³, puede analizarse desde diferentes puntos de vista y, en consecuencia, desafía metodologías de lectura literaria.

Hasta el momento se identificaron dos inscripciones sobre *Cv*. La primera destaca la lectura sobre los procesos actuales de memoria a partir del impacto de la dictadura en la vida de los hijos de exiliados, en el artículo de Emilia Deffis “‘La necrópolis interior’ en *Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci” (2020) y, la segunda lectura, refiere el análisis de Gianna Schmitter, “Contar con todo” (2021), que se basa en la teoría intermedial para construir un modelo transmedial. En ese sentido, tanto el “potencial interdisciplinario” que ofrece la presencia simultánea del texto y la imagen (Schmitter 1-27) como la importancia del conocimiento por el montaje para referir múltiples principios de “narraciones mutiladas” (Deffis 22-23) son fructíferos para el análisis que

² Y si se quisiera pensar de otro modo, como un relato de parentescos artísticos, intersecciones de experiencias que van más allá de los marcos de la nacionalidad, de la consanguineidad y de la idea de especificidad de las artes. El libro como experiencia de escritura.

³ De acá en adelante las citas de Gerber Bicecci solo se refieren al libro objeto de análisis, es decir, *Conjunto vacío* en la edición de Sigilo (2017).

aquí se propone a partir de la figura de *interferencia* como una noción que permite particularizar las lecturas-observaciones posibles de un libro como *Cv*.

Para visualizar tal noción es necesario acudir a unas fotografías. De 1958 a 1951, Berenice Abbott trabajó en un proceso de traslado visual de algunos conceptos abstractos de la física (Wheelock, Weaver, dir. *Berenice Abbott: A View of the 20th Century*), dentro de los resultados se encuentran *Interference of waves, Focusing water waves* (MOMA [1958-61]), entre otras fotografías en las que se ilustran diferentes interferencias de onda generadas por fuentes de movimiento sobre un cuerpo de agua. Al tomar distancia del lenguaje de la divulgación científica, estas fotografías, además de señalar escenas de interdisciplinariedad, se ofrecen como punto de partida para imaginar el entrecruzamiento de ondulaciones instantáneas⁴ dentro de los campos de la literatura y las artes visuales.

El término interferencia es una herramienta que no pretende agotar todas las posibles lecturas sino generar otros interrogantes sobre los desplazamientos entre literatura y visualidad – correspondencia (conservación) o bien hacia la experimentación (deriva)–. Más allá de servir de metáfora espacial, la interferencia convoca la multiplicidad e intercambio, el traslado, la apropiación, el entrecruzamiento o encuentro de experiencias creativas que, de hecho, hoy tiene un espacio en la crítica literaria. Miguel Dalmaroni, por ejemplo, afirma que la visualidad en la literatura es un campo nutrido y en continuo fluir de discusiones y resistencias; diferencia un tipo de imagen “imaginada” y una imagen “mecánica” (2016 párr. 5). Uno de los tipos de tensión es reseñado por Ana Lía Gabrieloni, quien afirma que ante la tradición crítica –la analogía *ut pictura poiesis*–, Martin Jay pone sobre la mesa tanto una “desnarrativización de lo ocular” como la ambigüedad y ondulación de lo observable o no (2007 VII, nota 11).

En otros espacios dentro de la crítica argentina, Mario Cámara y Adriana Kogan compilan en el libro *Intersecciones. Literatura latinoamericana y otras artes* (2018) diferentes lecturas críticas ante la presencia de fotografías, mapas, ilustraciones, gráficas explicativas o dibujos que esbozan entrecruzamientos, trasposiciones, cruces, pasajes y contrapuntos que alteran los modos de aproximarse a la literatura⁵. El presente artículo se sitúa en esa tensión entre literatura y

⁴ Las acepciones del término pueden entenderse como “error” en el aprendizaje de una segunda lengua; en el campo del arte aparece como “irrupción” sobre la imagen hegemónica en Graciela Sacco (101). Asimismo, la reflexión sobre la instantaneidad y la fluidez ensaya nuevas miradas, como es el caso de Marcela Sinclair quien cita la Teoría de Christian Huygens (párr. 2).

⁵ Fuera de este libro, existen dos recientes lecturas sobre este espacio de tensión entre imagen y literatura. Una tesis dedicada a los libros fotográficos por Fernanda Piderit (2016) y otra tesis que trabaja las figuraciones del arte contemporáneo en la literatura por Marina Ríos (2019).

visualidad, propone explorar algunos apuntes sobre la noción de interferencia dentro del relato en relación a la imagen y cómo propone, no una novedad sino un nuevo comienzo.

Retornos o nuevos comienzos

Verónica, la protagonista homónima a su autora, narra el proceso de duelo que se encarna en varias historias o pasajes que no están delineados cronológicamente, sino que, por el contrario, plantean observar un nuevo comienzo o giro; de allí la palabra “rangmeboon” (13), es decir, *boomerang*, palabra que amplía la observación hacia tres imágenes visuales. La primera, una escalera dibujada de modo tal que genera un efecto visual de entrada y salida a un conjunto universal (U) (14); la segunda imagen corresponde a otro diagrama de ese conjunto universal (U) en el que un círculo replica el efecto de la escalera, solo que se añade una flecha curva que rodea ese círculo e indica un giro o retorno al conjunto universal (U) (173). En cuanto a la tercera imagen, casi en la última hoja del libro (s.p.), se halla un diagrama compuesto por flechas que delinean las fuerzas que inciden en un movimiento de rotación similar a la de un *boomerang*. Aunque la palabra boomerang esté distanciada de los diagramas mencionados dentro del libro, la relación de correspondencia alimenta la idea de un giro sobre sí y se traslada a la apertura de la narración: un final es, también, un principio⁶. Al intentar una historia lineal se moldean dos sentidos del retorno, ya que no solo se anclan en el departamento-búnker (174) familiar, sino también a un estado de reinicio que se urde continuamente y que, en consecuencia, altera la estabilidad de Verónica. Entonces, retornar a un espacio es la metáfora de un nuevo comienzo. El departamento familiar en México es un lugar al que se retorna⁷. El primer retorno de Verónica ocurre tras la ruptura con su pareja, el Tordo; el segundo, después de un viaje a Argentina. En ese lugar estuvieron reclusos ella y su hermano desde la desaparición de su madre; sobre esa

⁶ Si no obedeciera a la paginación, este libro podría pensarse como un dispositivo al que se puede acceder desde cualquier página, tal como define Hubert Damisch al libro (102). Un ejemplo dentro de *Cv* se destaca en la frase “Aquí es donde esta historia termina” (55) alimenta esa idea del dispositivo libro.

⁷ La idea de retorno y nuevo comienzo va de la mano de una abstracción visual. Además de la dendrocronología, la figuración temporal menciona el movimiento ondular del agua tomada de S. Hawking incluye al “Tordo (T) y Mamá (M), y el reflejo superpuesto de ambos en el futuro...” (90-91). El tiempo presente es un encuentro de los dos círculos concéntricos (pasado y futuro), es decir que, el tiempo que configura la historia de Verónica se expande y admite otros comienzos. La introducción de conceptos de la física pretende la especulación, pero al mismo tiempo suscitan debates respecto al modo en que se vincula la imagen y el tiempo por fuera del ámbito de la Historia del arte (George Didi-Huberman 70-71); la experiencia de enfrentar estas dos ausencias se repite, o sea, ocurre de un modo intempestivo, lo cual obliga a la protagonista a plasmar visual y metafóricamente esta incertidumbre del retorno y lo constituye como un nuevo comienzo.

ausencia no se dan mayores detalles, el padre no aporta “pistas”, tan solo los ruidos en el departamento vacío se confunden con el sigilo de la gata Nuar y los restos de una taza rota en el suelo. En *Cv* se narra lo ocurrido en ese tiempo que transcurre entre un retorno y otro: los tiempos muertos y la falta de dinero obligan a Verónica a trabajar con las pertenencias de una mujer recién fallecida, Marisa Chubut, una artista casi contemporánea a su madre, argentina también. Ese par de coincidencias crea una relación de parentesco que se fortalece a partir de cartas, manuscritos e imágenes (*collage*, fotografías, álbumes familiares), estos no necesitan mostrarse para construir una idea de verosimilitud o de constatación de un origen porque hay una distancia del relato biográfico que se construye a partir de reflejos, ya que tanto el archivo familiar (ajeno) como la serie de diagramas (de Venn) son elementos para sugerir comienzos distintos⁸.

Las combinaciones posibles de la visualidad tejen el vínculo de la protagonista con Alonso, el hijo de Marisa, con quien Verónica recorre los pasillos de un museo, lugar del cual se hablará el siguiente apartado.

Visita al museo

Para hablar de una literatura “transmedial” es importante abordar el trabajo de Claudia Kozak quien destaca una lectura compleja y los “modos de afectación recíproca [...] que desestabilizan [...] espacios de origen” y cómo influyen en las escrituras experimentales más recientes (237-239). Ante esa posición, la presente lectura se restringe a revisar la manera en que la experiencia de la percepción y las posibilidades narrativas de la escritura y la imagen visual⁹ se imbrican en la construcción de una subjetividad como Verónica, por el momento toma distancia de los entornos mediales y la tecnología involucrada¹⁰. Tras esta aclaración, solo se afirma que efectivamente hay una continuidad o réplica de estilo de la obra plástica de Gerber Bicecci en las páginas de *Cv*, dentro de las diferentes series de gráficos se resaltan acá los homenajes a otros

⁸ Nuevos comienzos dialogan con la multiplicidad de pertenencias y, en consecuencia, la inestabilidad de los marcos: familiares, disciplinares, nacionales o generacionales.

⁹ En la literatura de América Latina más reciente se puede reconocer estos textos heterogéneos que ponen ante el lector-observador objetos que dialogan con el relato e insinúan relaciones de correspondencia. Ocurre con la escritura de Cynthia Rimsky, Cristina Rivera Garza, Mario Bellatin, María Negroni, Diamela Eltit, entre otros.

¹⁰ Hay otra serie de figuras visuales en *Conjunto vacío* que escapa al objetivo que propongo acá, estas corresponden a un manual de uso de un telescopio (131-132), las imágenes vistas a través de este (68-69), las hojas de observación (25, 129, 152, 159, 195), trazos que ensayaban el concepto del tiempo (39, 59, 65, 146, 152, 169) o los delineamientos que insinúan lo imperceptible al ojo humano (57, 195).

artistas situados en una sección particular de este libro en la que Verónica y Alonso recorren un museo (109-115).

De una forma no explícita, en este museo se exhibe la ductibilidad o maleabilidad de las letras en el intento por hacer visible su revés, es decir, se insiste en la importancia de la imagen sin propósito comunicativo; propone detenerse en el ejercicio de observación de lo visual y es así como el recorrido por este museo es un pasaje sobre las preferencias visuales de Verónica y Alonso¹¹. La frecuencia de la relación entre la palabra y la imagen visual muestra su tensión en el diálogo de estos dos personajes ante una pieza de Ulises Carrión: “¿No lees nunca los textos de sala?, me dice. / No, nunca se entienden. Deberían ponerlos al final. / ¿Y esto sí se entiende?” (110).

El recorrido de este museo da cuenta de una interrupción o distancia entre el relato familiar que venía tejiéndose y las imágenes visuales y, en cambio, propone hacer énfasis en lo que no es posible reproducir: en el secreto. La relación de correspondencia entre una conversación entrecortada de estos dos personajes y la secuencia de los homenajes visuales expuestos en ese museo exigen la atención del lector/observador.

Este recorrido, además de pensarse como una extensión de los ensayos de *Mudanzas* (2010), sugiere una reflexión sobre la experiencia y el arte, dialoga con una de las acotaciones que Reinaldo Laddaga hizo sobre la escritura de César Aira en la que se afirma que hay una “vasta interferencia” entre el “dibujo y la vida”, una forma de contigüidad en la escritura, entre “fuerzas que se suceden” (127-128). La interferencia en Gerber Bicecci no es equiparable a la operación que ofreció Aira, sin embargo, puede prestarse para identificar fuerzas o comienzos vitales para la figura de Verónica respecto al vínculo con Alonso (que significó un nuevo modo de aproximarse a su propia historia familiar). Es decir, el recorrido por este museo ofrece una interferencia de construcción (o continuidad) con la actividad creativa de la autora, ya que hay una referencia no explícita a su libro de ensayos *Mudanza* y, por otro lado, expresa una interferencia (en tanto ruptura o falta de correspondencia) entre las imágenes y la conversación de Alonso y Verónica. Ambos son transeúntes ante un conjunto de imágenes del pasado (pinturas y archivos).

¹¹ No hay que olvidar que Alonso es autor de una ponencia con un título “mamón” y “con subtítulo de tesis”: “Poéticas de lo ilegible: disgrafía, hipergrafía, letrismo y otras escrituras visuales del siglo XX” (47).

El rotoscopio o la figura materna

Como se mencionó antes, el museo en *Cv* expone una experiencia visual de quien narra, pero, además, alude a la fuerza de lo indescifrable e incomprensible. De la misma manera, ocurre un desplazamiento metonímico hacia el intervalo no visible del pasado familiar de su protagonista, debido a que los diagramas buscan hacer visible aquello que no es posible narrar con las palabras o figuras:

“...el caso es que las cosas que no podemos ver no se ocultan en las mezclas grisáceas ni en el blanco ni en el negro sino en la delgada línea que separa esas dos totalidades. Un lugar que ni siquiera podemos imaginar, un horizonte de no retorno. Es en los límites donde todo se torna invisible. Hay cosas, estoy segura, que no se pueden contar con palabras. Hay cosas que solamente suceden entre el blanco y el negro y muy pocos pueden verlas. Algo así pasó con Mamá (M): una ilusión óptica, un misterio inexplicable de la materia” (*Gerber Bicecci* 26).

El régimen escópico, o sea, el modo en que se delinean los cuerpos, en este caso a partir de una práctica escritural, ofrece una asociación entre el relato genealógico (no consanguíneo) y la experiencia visual que se dinamiza en *Cv* a partir de una operación de semejanzas. Tales semejanzas no están pensadas por la fisonomía, poses o rostros, sino por historias de vida y archivos consanguíneos¹² (Marisa Chubut y (M) o Coty), por las ausencias y la falta de certeza. La orfandad y la ausencia física se traducen en una “ilusión óptica” (26), es decir, en ese deseo de materializar la figura materna que evoca el efecto del rotoscopio: un juguete óptico que a partir del movimiento de dos imágenes hace visible el cambio de los dibujos, pero no el instante de esa transformación. Esa línea entre el blanco y el negro es un intervalo donde se instala la perplejidad e incluso tiene una cualidad temporal y evanescente. La descripción de este intervalo entre imagen visual y literatura en *Cv* es un desafío que, por el momento, ensaya un lugar para la realidad que rodea a la protagonista¹³.

¹² Este aspecto puede conducir a otros horizontes de trabajo frente a los que se toman distancia, por el momento, me refiero a investigaciones sobre el archivo. Ana María Guasch. Se destaca por ejemplo dos operaciones en las “máquinas de archivo”: un orden señalado por la procedencia y, por otro lado, una disposición guiada por una “pulsión de heterogeneidad” (2011 15-16). Este último aspecto reviste un esfuerzo adicional que, por el momento, no se registrará aquí y que, sin embargo, permitirá darle mayor densidad a la noción de interferencia en un futuro.

¹³ La figura materna se instala en ese intervalo del mundo imaginado en los diagramas de Venn, es parte de un Universo de línea punteada (200, 202).

Ahora, desde este impulso escópico que propone Gerber Bicecci, la temática “posdictatorial” que trabaja Emilia Deffis (17-32) adquiere un nuevo ángulo de aproximación, debido a que es susceptible de atender no solo a un propósito político ante el recambio generacional y su coexistencia con el olvido; sino también a las exploraciones visuales y materiales que buscan narrar continuidades e interrupciones de las historias de vida¹⁴. La memoria en *Cv* responde también al concepto de postmemoria que hace algún tiempo subrayó Marianne Hirsch (3-23), sin embargo, es necesario especificar que ante un largo hacer sobre las representaciones de la memoria¹⁵, en este libro se explora una modulación del encuentro imagen visual y la literatura e interroga una filiación extendida con otras experiencias cercanas a acontecimientos de represión ocurridos simultáneamente en otros países, por ejemplo, Chile.

Al mencionar las escenas del documental *La nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán (cdt. en Gerber Bicecci 51) ocurre una aproximación y distanciamiento ante el deseo de hacer visibles los cuerpos, solo que estos dejan de lado su forma humana para expandirse más allá del espectro de lo visible y orientarse hacia una escala mineral: “El cuerpo de su esposo está ahí o al menos sus restos de calcio, esa mujer lo sabe. Pero es como no saber nada porque el desierto de Atacama es inmenso” (53). Las coordenadas de búsqueda van más allá de lo perceptible y de la temporalidad, esto se confirma cuando la narradora dice que “[l]os astrónomos tampoco saben gran cosa, por eso construyeron telescopios” (53), es decir, la idea de la visión como fuente de saber deja de ser predominante y los parentescos ficcionales, o sea, no consanguíneos, empiezan a tener mayor relevancia.

¿Qué leer en *Conjunto vacío*?

Como se intentó explicar antes, las inscripciones intermedial y de la memoria posdictatorial aportan puntos de vista que pueden adecuarse a diferentes contextos –en la didáctica y la crítica cultural–, pero también añade otras preguntas en cuanto al régimen visual delimitado en este libro. La lectura intermedial sostiene que hay relación de complementariedad entre los dibujos y la escritura de *Cv*, ante esta apreciación puede pensarse que también ocurre lo contrario, o sea, una falta de correspondencia, sugiriendo a quien lee a que se detenga en la experiencia de

¹⁴ Como sucede con los dibujos en la madera (60)

¹⁵ Jelin y Longoni exploraron las diferentes manifestaciones artísticas que expresaron las dictaduras en el Cono sur, tal como lo afirman en la introducción de su libro *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión* (XXI-XXII).

sensibilidad o de reflexión ante la imagen (sin necesidad de leer el texto que la acompaña), como ocurre en el recorrido por el museo (109-115). Al final, en los agradecimientos, Gerber Bicecci menciona los nombres de los y las artistas que inspiraron su apropiación y deja de lado títulos y fechas de las obras originales (s.p.), o sea, esquiva el encasillamiento temporal de los artistas y se enfoca en las posibilidades de la letra como imagen visual y su lindero con el sonido. En suma, omitir esos datos exige otra mirada e interroga hasta qué punto la imagen visual puede ser apreciada al desvincularse de datos situados.

El análisis estructural del modelo de Schmitter es práctico para la identificación de un orden cronológico (que también puede variar gracias a los espacios vacíos), hace un llamado a la interdisciplinariedad y, facilita la identificación de los elementos y cómo se vinculan entre sí. Se trata de una lectura que requiere un análisis sobre cómo se entrelazan tales elementos con la memoria y la política.

Un ejemplo de la relación entre la lectura política y los elementos visuales en *Cv* es el uso de los diagramas de Venn. La abstracción visual de los vínculos afectivos, sean familiares o no consanguíneos, deja ver un parentesco entre historias gracias a las intersecciones. La decisión de incorporar estos diagramas se hace explícita en la voz de Verónica cuando afirma que su lógica era contraria al adiestramiento de la dictadura. De esta manera, al restringir la posibilidad de “ver el mundo ‘desde arriba’” (87) se quitaba la posibilidad de trasladar la atención al dolor común. Esto no implica una igualación de experiencias sino, por el contrario, una búsqueda de la sensibilidad humana acatando a las diferencias de los contextos.

Para entender mejor este giro que quiso señalar la autora de *Cv*, es necesario citar a Ricardo Piglia en su regreso del exilio. El escritor argentino señaló que uno de los objetivos de la dictadura fue generar “la amenaza explícita, pero invisible”, en suma, ocultar y, paradójicamente, “hacer ver” (108). El cruce de esa imposición y la experiencia cotidiana también instruye la mirada, o sea, señala un registro particular que, dependiendo del contexto, fragua la disposición de quienes leen/observan. En el contexto de este libro, no busca registrar en extenso el despliegue de posibilidades del decir y del ver dentro de un régimen escópico, solo se detiene en un repertorio particular que convoca la actividad creadora de la escritura y la visualidad; no se apuesta por

desafiar lo nuevo sino por el reconocimiento de lo ya escrito e incluso, de modo oblicuo, lo sensorial¹⁶.

En ese sentido, la inscripción a una escritura posdictatorial encuentra en *Cv* una perspectiva política que encauza la lectura a la identificación de diferencias dentro de las escrituras de la memoria. Así mismo, *Cv* esquivo esta inscripción, debido a que sus imágenes toman distancia de un archivo despejado de toda referencia a la dictadura, es decir, los diagramas admiten una memoria inestable sin rostros (trazos que sin el relato podrían sugerir *Blanco sobre blanco* de Kasimir Malevick, por ejemplo), y soslayan la centralidad de los espacios o monumentos.

Volviendo a las posibilidades de un análisis dentro de la escritura de la memoria, Deffis, citando a Jelin (29), prescinde de una parte del relato de la hija de exiliados, su condición de excepcionalidad respecto a la narrativa de la posdictadura, es decir, la historia de Verónica no ingresa al espacio de memoria colectiva en la Plaza de Mayo. Este fragmento es uno de los ejemplos del distanciamiento que el libro propone ante estas dos adscripciones.

“...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” (Gerber Bicecci 103).

Las formas de abordar *Conjunto vacío* nutren otras cuestiones sobre la visualidad y la posmemoria y que suscitan otros interrogantes para trabajar en otro texto: Además de la importancia de la teoría de conjuntos, si revisáramos la multiplicidad de orígenes de cada una de las apropiaciones de la visita al museo (en su mayoría de los años 70), ¿cuál es el gesto vanguardista que recupera este libro? Y, respecto a la experiencia, ¿de qué modo estas subjetividades encuentran en el *vacío* un espacio poroso para tratar las ideas de pertenencia, las intersecciones a partir del exilio, la dispersión de los archivos y los cuerpos?, ¿hasta qué punto el *vacío* permite especular sobre los límites de lo sensible?

Interferir los cierres

¹⁶ Esta observación a propósito de la presencia de las figuras que emulan el sonido de una máquina de escribir (109) o las notaciones musicales en el recorrido del museo de *Conjunto vacío* (111) o incluso los ruidos y restos dentro del departamento abandonado (o bunker).

El trabajo de situarse ante narrativas complejas como *Conjunto vacío* demanda herramientas y “conceptos operativos”, pero al mismo tiempo adhiere a lo que afirma Claudia Kozak en *Tecnopoéticas argentinas*: “más allá de perspectivas *tecnofilicas* o *tecnofóbicas*, las tecnologías no garantizan la experiencia estética del arte que continúa dependiendo de su capacidad metafórica de aprehender el mundo” (210). En ese sentido, la noción de interferencia se apoya en la idea de identificar algunas de las modulaciones de distancia entre la imagen visual y el relato lineal, es decir, reconocer tanto la correspondencia como la diferencia que en mayor o menor medida renuevan tanto la temática como el relato cronológico. En *Conjunto vacío*, como se mencionó antes, hay otras imágenes que establecen una relación de correspondencia con el relato (observar el cielo, la madera o representar los vínculos afectivos), sin embargo, se hizo énfasis en aquellas que proponían una divergencia o generaban una ruptura con la pertenencia familiar o con las demás imágenes dentro del *Conjunto vacío*: el boomerang y los trazos del museo. El primero, sugiere girar para ver desde otro punto de vista el comienzo de una historia, de cualquier historia (de la mirada, de la violencia o de los fracasos amorosos). Los segundos trazos del museo tienen un doble sentido, por un lado, son distintos a los demás diagramas y a su vez, dialogan con el exterior de la obra de la artista visual. En ambos casos se sugiere el efecto del rotoscopio: los cambios entre un lugar y otro, entre la presencia y la ausencia son imperceptibles, son elipsis que dan pie a las distintas interpretaciones.

En resumen, al particularizar la noción de interferencia para *Conjunto vacío* se tiene en cuenta una doble relación de distancia que se denominará como *desplazamiento amplio* y *desplazamiento discreto*. La primera interferencia ocurre en un desplazamiento amplio a partir de la identificación de algunos gestos creativos de la autora, es decir, al adoptar, irrumpir o incorporar la escritura literaria en su actividad como artista visual. Este libro propone otros inicios a partir de la recuperación de otras posibilidades existentes que, ante lo convencional o esperable dentro de la literatura, puede considerarse como error o falta, una interferencia o tropiezo.

La segunda interferencia responde a un desplazamiento discreto dentro del libro, o sea, a la disposición de las imágenes respecto a los fragmentos escritos (tanto en la relación de correspondencia como su ruptura), lo cual repercute en el modo en que se perciben las experiencias comunes del exilio y la posmemoria, y en cómo se esquivo la idea de pertenencia o inmovilidad. *Conjunto vacío*, además de lo que apunta su título, relata la necesidad de volver a empezar e interferir (en el sentido de interrumpir) los cierres, lo cual obliga a la relectura de esos hilos sueltos.

Es así como la obra de desplazamiento de Gerber Bicecci sugiere un tipo de análisis de doble vía o de transición continua y, a la vez, exige explorar legados compartidos por la literatura y la visualidad. La interferencia propone destacar la incertidumbre y el vacío como lugar propicio para la especulación, como revés de lo visible y escribible circunscrito en el dispositivo libro, o sea, en una red de elementos.

La porosidad del límite de *Conjunto vacío* admite el tránsito de materiales y procesos y, en ese sentido, la protagonista prueba, ensaya, especula en la medida en que se mueve y observa los objetos con diferentes instrumentos para intentar ver o imaginar¹⁷. La noción de interferencia reconoce las diferentes relaciones de distancia entre la imagen visual y la palabra, su carácter inestable y difícil de enmarcar en un dispositivo crítico, de allí que cada obra exprese un modo particular de hacer-le lugar y así incidir en una influencia recíproca, que será distinta para cada lector.

Bibliografía

Abbot, Berenice. *Interference of waves*. 1951. MoMA, [Berenice Abbott. Interference of Waves. 1958-61 | MoMA](#) Consultado marzo de 2022.

Cámara, Mario; Adriana Kogan. *Intersecciones. Literatura latinoamericana y otras artes*. Buenos Aires: NJ Editor, 2018.

Dalmaroni, Miguel. “La resistencia de lo imposible” en “Literatura y visualidades”. *Revista Estudios Curatoriales*. Año 3. Número 4. 2016.
<https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/issue/view/51> Consultado enero 2021.

Damisch, Hubert. *El desnivel: La fotografía puesta a prueba*. Buenos Aires: La marca editora, 2001.

Deffis, Emilia. “‘La necrópolis interior’ en *Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci”. *Anclajes*, vol. XXIV, N°2, mayo-agosto 2020. 17-32.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7404249> Consultado junio de 2022.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2015.

¹⁷ Desde el ámbito de la Historia se recupera lo que Paul Ricoeur en *La memoria, la historia y el olvido* llamó “variaciones de escalas”, una aproximación que invita a entender la “historia como lupa, incluso como microscopio, o como telescopio” (279).

Gabrieloni, Ana Lía. “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: Breve esbozo del Renacimiento a la Modernidad”. Sección VII. *Saltana: Revista de Literatura y Traducción*. Único número. 2007. Barcelona.

<http://www.saltana.org/1/docar/0011.html#.Yzjz3bMLrc> Consultado junio de 2022.

Gerber Bicecci, Verónica. Web. <https://www.veronicagerberbicecci.net/> Consultado en agosto de 2022.

_____. *Mudanza*. México: Auieo ediciones, 2010

_____. *Conjunto vacío*. Buenos aires: Editorial Sigilo, 2017.

Guasch, Ana María. *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal. 2011.

Hirsch, Marianne. “Projected memory: Holocaust photographs in personal and public fantasy” en Bal, Mieke. *Acts of memory*. Páginas 3-23. USA: Dartmouth College, 1999.

Jelin, Elizabeth; Ana Longoni. “Prólogo”. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Pág. XII-XXII. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

Kozak, Claudia. *Tecnopoéticas argentinas: Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja negra, 2012.

Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad: Ensayo sobre la narrativa latino-americana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

Piderit, María Fernanda. “Literatura y visualidad: El libro fotográfico durante la dictadura chilena (1973-1989)”. Tesis. Universidad de Buenos Aires, 2016. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4281> Consultada diciembre de 2022.

Piglia, Ricardo. “Los relatos sociales”. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Anagrama, 2015.

Ricoeur, Paul. “III Variaciones de escalas”. *La memoria, la historia y el olvido*. Traducción Agustín Neira. Páginas 276-286. Madrid: Editorial Trotta, 2003.

Ríos, Marina. “Figuraciones del arte en narraciones contemporáneas de César Aira, Diamela Eltit, Mario Bellatin, Gabriela Cabezón Cámara e Iñaki Echeverría”. Tesis. Universidad de Buenos Aires, 2018. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/10019> Consultado enero de 2021.

Sacco, Graciela. *Nada está donde se cree*. Catálogo. Curaduría: Diana Wechsler. MUNTREF, 2014.

Schmitter, Gianna. “Contar con todo: análisis de las estrategias intermediales en la novela *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecci”. *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language &*

Literature. Vol. 14(1), 2021 Feb-Mar, pp. 1-27. <https://revistes.uab.cat/jt13/article/view/v14-n1-schmitter/878-pdf-es> Consultado en julio de 2022.

Sinclair, Marcela. “Naturaleza ondulatoria del arte, los procesos de interferencia y el proceso estocástico” Blog. 2008. <https://marcelasinclair-news.blogspot.com/2008/09/de-la-naturaleza-ondulatoria-del-arte.html> Consultado en marzo 2022.