

Escritura figural. Una erótica de la imagen y la palabra en *Mudanza*, de Verónica Gerber¹

Figural Writing. An Erotic of Image and Word in *Mudanza*, by Verónica Gerber

Paz López
Universidad de Chile
ploress@uchile.cl

Enviado: 7 mayo 2024 | **Aceptado:** 15 mayo 2024

Resumen

En *Mudanza* (2010), Verónica Gerber narra la migración que cinco artistas realizaron desde la literatura al arte, una mudanza que abre una zona de intervalo, una tierra de nadie en el corazón de la palabra y la imagen. Allí, los escritores devenidos artistas sacrificarán los resultados de esa mudanza para poder explorar todo lo que acontece en ese traslado. Con esa misma ambigüedad escribe Gerber, componiendo textos a medio camino entre la literatura, el ensayo, la autobiografía, la escritura visual. Este artículo indaga en la pregunta por aquello que acontece cuando las imágenes y las palabras salen de sí mismas, perfilando lo que podríamos llamar una escritura figural que hace del intervalo el lugar de una potencia que trabaja en contra del estereotipo y el sentido unívoco.

Palabras clave: Verónica Gerber, mudanza, escritura, imagen, intervalo.

Abstract

In *Mudanza* (2010), Verónica Gerber narrates the migration that five artists made from literature to art, a moving-out that opens a zone of interval, a no man's land in the heart of the word and the image. There, writers turned artists will sacrifice the results of that moving-out in order to explore everything that happens in that move. Gerber writes with that same ambiguity, composing texts halfway between literature, essay, autobiography, and visual writing. This article investigates the question of what happens when images and words leave themselves, outlining what we could call a figural writing that makes the interval the place of a potency that works against the stereotype and the univocal meaning.

Keywords: Verónica Gerber, moving-out, writing, image, interval.

¹ Este artículo se desarrolló en el marco del proyecto Fondecyt de Postdoctorado n° 3220531 «Interacciones mediales entre artes visuales y literatura latinoamericana (2000-2020)».

Introducción

«*Lee lo que ves*». Con esa frase traviesa comienza el libro de Verónica Gerber titulado *Mudanza*, una frase que desde el comienzo aproxima el texto y la imagen bajo la forma de ese juego extraño llamado caligrama. «El caligrama nunca *dice* y *representa* en el mismo momento; esa misma cosa que se ve y se lee está callada en la visión y oculta en la lectura» (38), dice Foucault en *Esto no es una pipa*. Un caligrama, dice a su vez Gerber en el prólogo de *Una orilla brumosa*, y siguiendo a Foucault, nos propone esta tensión: «si lo vemos, no podemos leerlo; si lo leemos, no lo estamos viendo» (15). Lo esencial en el caligrama consiste en que el signo verbal y la representación visual nunca se dan a la vez, al mismo tiempo.

«*Lee lo que ves*». ¿Qué le propone la imagen a la lengua? Y al revés, ¿qué le propone la lengua a la imagen? Eso se pregunta Georges Didi-Huberman en su libro *Vislumbres* (2019) y responde de este modo escueto pero potente: salir de sí mismas. ¿Y qué sería ese «*sí mismo*», esa celda de la que la imagen y la lengua podrían salir si se juntan a conspirar? Pregunta difícil, sobre todo si asumimos la dificultad de establecer con exactitud qué es una imagen (Alloa). ¿De dónde vienen? (Boehm), ¿qué quieren? (Mitchell), ¿ocupan ellas la posición de objeto o de sujeto?, ¿existe una ontología de la imagen? (Coccia), ¿qué régimen de dominio despliegan?, ¿cuál es el potencial de alteración que portan?, ¿obedecen al orden de lo privado o lo público?² Pregunta compleja, a su vez, si consideramos que en la lengua, como dice Barthes, duerme siempre el monstruo de las reglas, las clasificaciones, las constricciones, las opresiones y las represiones. «Desgraciadamente, el lenguaje humano no tiene exterior: es un a puertas cerradas» (*Lección Inaugural* 121). Demasiado incierta, la imagen. Demasiado estereotipada, la lengua. Demasiado susceptibles de volverse *cliché* las dos, la imagen y la lengua. ¿Qué fuerzas de libertad, qué agitación se despierta entonces cuando la imagen y la lengua entran en contacto? Didi-Huberman, autor preocupado de no desenmarañar demasiado brutalmente los problemas que abren las imágenes y la escritura, señala lo siguiente:

Lo que el mundo visible propone a la escritura es una oportunidad de formar écfrasis, frases que *salen de sí mismas* y nos arrancan de las convenciones en las que el discurso tiende tan a menudo descansar [...] Por supuesto, «*salir de la frase*» implica riesgos [...] Pero tales riesgos constituyen, sin duda, el precio a pagar, no solo para que las cosas vislumbradas tengan alguna oportunidad de encontrar su lugar en la lengua sino también para que nuestras frases demasiado escuchadas tengan, de manera simétrica, alguna oportunidad de *encontrar sus propias salidas poéticas* (*Vislumbres* 41).

² Las preguntas y afirmaciones de los autores citados no son textuales sino que responden a las tesis generales planteadas por cada uno en los artículos compilados en Alloa.

Atento a la vaguedad y al enigma de la imagen, y para serle fiel a ello, Didi-Huberman prefiere llamar *vislumbres* a las cosas o acontecimientos que aparecen ante sus ojos. No todo lo visible, sin embargo, tiene para él la forma de una vislumbre³ –de lo apenas visto, de lo entrevisto, de aquello que porta un déficit de visibilidad–, porque no todo lo visible deja la estela de una pregunta y un deseo capaz de turbar el cuerpo. Eso lo sabemos, sabemos que hay imágenes que buscan imponerse como signos puros, como materia ya trabajada, sin ambigüedad, sin terquedad, sin ninguna nebulosa. Para que haya pregunta y deseo (deseo también de saber), la cosa vista debe irradiar la diversidad radical de sus modos de significar, acentuar la opacidad de su secreto, persistir en su presencia inaudita e incumplida. Si el sentido estuviera contenido inmediatamente en la imagen, perdería ella su solicitud primordial: la de encontrar un lugar en la lengua, la de provocar una interrogación que busque aprehenderla, comprenderla, interpretarla, representarla en un discurso. Ese es el juego que la vislumbre le propone a la lengua, un juego donde la cosa vista, indiferente a su sentido, sin ningún parámetro fijo, siempre insatisfecha, le pide a la lengua que la interprete, y la lengua, ya sea por inadecuación, servilismo, grandilocuencia o pobreza, no puede sino fallar. Menos que un déficit, esa falla puede ser la oportunidad para recoger «los deseos, los temores, las muecas, las intimidaciones, los adelantos, las ternuras, las protestas, las excusas, las agresiones, las músicas de las que está hecha la lengua activa» (Barthes, *Lección Inaugural* 137). La oportunidad para que la lengua encuentre sus propias salidas poéticas, es decir, para que tropiece, se agite, se fraccione y esquive el torniquete que la vuelve doxa.

Si lo que hay entre la imagen y la lengua es una falla que permite que la imagen prolifere en su enigma y que la lengua se agite y se descarrie, lo que importa entonces es lo que ocurre en los intersticios, en lo que centellea, en aquello que está en el borde. Ni completamente en la imagen ni completamente en la lengua, allí donde ninguna combate por su propia hegemonía, como si toda la intensidad se concentrara en ese trozo que se deja ver entre la imagen y la lengua, como esa piel que asoma entre un guante y la manga de un chaleco. «Es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica», dice Barthes (*El placer* 19), no solo para recordarnos que porque tenemos un cuerpo existe la imagen y la palabra, sino para pensar la fisura no como destrucción de la imagen y la lengua, no como una cesión de sus movimientos, sino como un pasaje incongruente, disociado, transmutado –y por eso mismo erótico– entre estos dos sistemas de pensamiento. A eso Didi-Huberman le llama un «salir de sí mismas» (*Vislumbres* 41) de las frases y las imágenes, así como Barthes le llamará «exteriorización de las hablas del mundo» (*El placer* 50).

Me interesa, en este artículo, pensar la singularidad de este trabajo de fisura, de ese salirse de sí mismas de la imagen y la palabra en el libro *Mudanza* (2010), de

3 Sobre el pronombre femenino, Didi-Huberman señala lo siguiente: «Vislumbres, en femenino, necesariamente. No me gusta que lo vislumbreado lo sea en masculino, porque evoca entonces algo así como un resumen, una tabla de materias, un programa. Una “vislumbre” será más bella y más extraña. Me remite al femenino en tanto pasa y me abandona, en tanto la llamo y vuelve a mí» (*Vislumbres* 24).

Verónica Gerber. Un libro a medio camino entre la «autoficción» (Amaro 110) y la «novelización de instalaciones y *performances*» (Herbert párr. 11), pero sobre todo un libro que puede leerse como un enunciado performativo: hace lo que dice, diciendo lo que hace. Ese estilo puede encontrarse no solo en *Mudanza*, sino en cada uno de los ensayos visuales que pueden encontrarse compilados en la página web de Gerber, así como en sus libros publicados hasta la fecha: *Conjunto vacío* (2015), *Palabras migrantes* (2018), *La compañía* (2019), *Otro día... (poemas sintéticos)* (2019) y la edición de un libro colectivo de ensayos especulativos titulado *En una orilla brumosa. Cinco rutas para repensar los futuros de las artes visuales y la literatura* (2021).

Una artista que escribe

En diversas entrevistas, Verónica Gerber se ha definido a sí misma como «*una artista que escribe*» [énfasis mío]. Más que una definición podríamos decir que es una fórmula que varía, prolifera y se ramifica en las imágenes y los textos que Gerber realiza, una fórmula que no rechaza ni acepta totalmente ninguno de los términos, sino más bien los enturbia y los pone en permanente estado de indeterminación. Atenta a la estructura de esta fórmula, Valeria Tentoni le pregunta: «¿Por qué la escritura viene después, como acción y no como ser?» (párr. 9). Seguiré en este escrito el rastro que deja esa pregunta, sin antes decir algo evidente, y por eso mismo, susceptible de ser cada vez interrogado. Se trata, en el trabajo de Gerber, de pensar un vínculo tan antiguo como la aparición del libro, que desplazando (o al menos invisibilizando) la voz, la oralidad, por la página escrita, hará de la lectura algo para ser más vista que escuchada.

Una vez que ese artefacto que conocemos como libro aparezca (allá por el 1300), esa voz se articulará indefectiblemente a los ojos [...]. La visión la relegará, dado que la página comenzará a trabajarse espacialmente no solo con tamaño de fuentes y de párrafos, sino también con colores y signos, como la coma, que serán determinantes para la comprensión de lo escrito por parte del lector (rodríguez freire, «El giro» 9).

Que las asociaciones entre imagen y texto tengan una larga y densa historia, no quiere decir que puedan estabilizarse en un bloque homogéneo de significados, sino que deben pensarse, cada vez, bajo la forma de un vínculo poroso y contingente. Diría, incluso, que las asociaciones entre texto e imagen portan ellas mismas la potencia de desestabilizar cualquier tentativa de palabra final o significado único, propia de una tradición de pensamiento cuya pulsión interpretativa acomoda, no sin violencia, la vista, la percepción y la interpretación para que la polisemia que habitaría en los intersticios entre el texto y la imagen –esa cadena flotante de significados que inquieta y estremece el sentido unívoco– no proliferen hacia regiones demasiado extrañas o imprevistas.

Mirada holgazana

Gerber propone pensar las asociaciones entre la imagen y el texto como una *mudanza*, es decir, como un cambio, una alteración, una variación, una modificación, una transformación. Sabemos, y de eso nos da cuenta una experiencia tan banal y doméstica como la mudanza de una casa a otra, de un país a otro, que hay algo en ese movimiento que estremece al cuerpo (que debe aprender otra vez a orientarse), sacude la mirada (que tiene que intensificar su atención), pone a vacilar el pensamiento (que carece de coartadas referenciales). Una mezcla de melancolía y exaltación se despierta frente a eso que conocemos y comienza a volverse extraño, frente a eso que desconocemos y comienza a hacerse familiar. La mudanza es eso que ocurre en el trayecto, justo en el camino entre lo habitual y lo inaudito, entre la pertenencia y el extravío, entre el hogar y lo desconocido. ¿Qué acontece cuando el texto se muda a la imagen? ¿Y cuando la imagen se muda al texto?

En su libro llamado, precisamente, *Mudanza*, Gerber rastrea el tránsito que Vito Acconci, Sophie Calle, Ulises Carrión, Marcel Broodthaers y Öyvind Fahlström hacen desde la literatura al arte, desde el texto a la imagen. Autores inquietos, todos son retratados en este libro como fantasmas que no se dejan encadenar al hogar demasiado familiar de la disciplina que hace que las imágenes y los textos carguen, como un atlas, todo el peso de un pensamiento ya pensado, y por eso mismo petrificado. Habría que «entender las disciplinas como soportes para las ideas y no como universos de conocimiento diferenciado y distante», dice Gerber (*Mudanza* 48), alentando con esa frase la necesidad de que las ideas salgan de sus nichos disciplinares y abandonen los dominios sobre sus objetos de estudio. Quizás por eso habla de una mudanza desde la escritura a la imagen y no los llama a ellos artistas conceptuales, retrasando con esa sutileza la llegada brusca de una categoría que la venga a auxiliar.

Es un consenso al interior de la historia del arte datar la intensificación de la relación entre lo lingüístico y lo visual en la década de los sesenta, cuando el arte llamado conceptual comienza una revuelta contra al menos cuatro rasgos definitorios de la obra de arte: 1) la objetividad material, 2) la especificidad basada en el medio, 3) la visualidad pura y 4) la autonomía (Osborne 79-86). Discutiendo fuertemente con los planteamientos del crítico Clement Greenberg, quien abogaba por la purificación de lo visual, sobre todo de la pintura, haciendo del arte un espacio ahistórico, esencialista y descarnado, indiferente a cualquier contacto con lo social, lo político y lo cultural, el conceptualismo vino a poner en crisis esa concepción de la representación, haciendo prevalecer mucho más la teoría y el concepto que el propio objeto, mucho más sus presupuestos productivos y receptivos que la obra de arte, mucho más la habilidad que tendría el lenguaje para realizar declaraciones performativas que la mera descripción o representación de lo ya existente. Una revuelta, en fin, que implicó pensar el arte en términos de intermedialidad, de idea, de contenido semiótico y lingüístico, de activismo cultural y crítica social. Gerber, por supuesto, no desconoce la tradición conceptualis-

ta, sino que la somete también a ella a una mudanza, a un movimiento que considera no solo el «giro lingüístico» de las artes visuales, sino también el «giro visual» de la literatura, un giro que no refiere tanto a la proliferación de imágenes en el contexto de las nuevas tecnologías de producción, circulación y consumo, sino al «hecho de que las imágenes en sí están obligando a diversas disciplinas y campos de investigación a preguntarse por ellas» (rodríguez freire, «Traducir» 8). La palabra mudanza tiene la fuerza de cuestionar el presupuesto de que viviríamos en una civilización de la imagen, así como aquella que pensó la modernidad como una cultura letrada.

vivimos en una era caligramática. Muchas voces aseguran que estamos saturados de imágenes, y, aunque es verdad, me parece que la congestión textual es casi la misma. O incluso mayor, si consideramos, por ejemplo, el lenguaje «invisible» del código, que hace aparecer a las imágenes en nuestros diversos dispositivos electrónicos (Gerber, *En una orilla* 16).

Es Barthes, autor contemporáneo a la emergencia del conceptualismo artístico, quien ha insistido en la idea de que el «estereotipo es ese lugar del discurso donde falta el cuerpo, donde uno está seguro que éste no está» (*Roland Barthes por* 175). *Stereos*, como nos recuerda el propio autor, quiere decir sólido, nada más lejos de la errancia que pesa sobre la palabra mudanza. En un sentido similar, Gerber dice: «no es la palabra lo que pesa en la imagen sino el concepto» (*Mudanza* 18), y precisaría, es la comprensión de la imagen mediante el concepto la que obstaculiza el despliegue de la invención y el pensamiento, allí donde el concepto haría las veces de anclaje que inhibe las potencias polisémicas y proyectivas de las imágenes, conduciéndolas a un sentido ya escogido de antemano. En oposición al concepto, o al menos como suspensión de ese manto mortífero que el concepto despliega sobre las cosas, Gerber va configurando en su libro un cuerpo, varios cuerpos. En «Ambliopía», ensayo que abre el libro, la autora hace de su ojo enfermo la condición para pensar una mirada que no se pliegue a la autoridad de la visión, la luz y el saber absoluto: «uno de mis ojos miraba justo al lado contrario, hacia lo que le venía la gana [...] Un individuo aparte, un desconocido. Un ojo vagabundo» (*Mudanza* 13). Este aprendizaje de la visión en condiciones precarias, la existencia de ese ojo que toma decisiones distintas a las del cuerpo que él mismo contribuye a erigir, la inestabilidad de la mirada que ese ojo perezoso produce, serán menos un déficit que una potencia, menos «una historia de vida [que] el origen de una obsesión artística, originada en el *desvío* de la mirada» (Amaro 111), menos un dato excéntrico que la constatación de una fascinación –estética y política– por los errantes, los que deambulan, los «que ordenan las manchas, mueven los nubarrones para dibujar figuras inexistentes, saltan minas sin objetivo, hacen bizcos y pierden el tiempo» (Gerber, *Mudanza* 20)

En su libro *24/7. El capitalismo al asalto del sueño* (2015), Jonathan Crary plantea que la desaparición de la alternancia entre día y noche que la economía capitalista propicia ha producido una sistemática valorización de un mundo sin sombras, es

decir, sin variación entre fulgor y oscuridad. Un tiempo sin cualidades, dice Michaël Foessel, que «fluye día y noche, indiferente a las estaciones y de acuerdo a un ritmo dictado por exigencias de productividad insensibles a las necesidades del cuerpo» (68) pero, sobre todo, un tiempo donde nada inesperado puede advenir una vez que la luz blanca del día o la noche sin fin de las sombras debilita paulatinamente nuestra imaginación. Ese ojo perezoso, ese ojo flojo y ocioso que «deambula oscilatorio» (Gerber, *Mudanza* 15) como un *flâneur*, ese ojo reacto a todo centro fijo y luminoso que organice su percepción, ese ojo que no reconoce inmediatamente las cosas vistas, sino que inculca una paciencia de la mirada, ese ojo indiferente a la hora de decidir de antemano lo que debe ser visto, es el ojo que «permite la transición hacia otro régimen de la experiencia sensible» (Foessel 121) que no pase por los imperativos de la productividad y la transparencia. «Cuando la imagen que produce cada ojo no se refleja en el mismo eje, es decir, cuando esas dos imágenes no coinciden en el vértice visual o no se encuentran, se produce una visión doble», dice Gerber (*Mudanza* 13). El ojo flojo, ese ojo improductivo e indócil a la claridad como principio, multiplica los puntos de vista y amplía el campo de visión, como si los ojos estuvieran a los costados y al frente, y es esa multiplicación y amplificación de la mirada, una mirada fuera de marco, descentrada, la que Gerber busca intensificar con su escritura. Por eso, cuando escribe sobre estos cinco escritores que se mudaron al arte, no lo hace como una biógrafa empeñada en desentrañar esa mancha ciega que es la vida (de los otros), sino manteniéndose a distancia de «los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso» (Saer 16). Así trabaja la ficción, dice Saer, multiplicando al infinito las posibilidades de tratamiento de la verdad y no volviéndole «la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha» (10-11). Quizás la ficción sea posible solo a condición de aflojar el ojo, de dejarlo vagar por zonas menos rudimentarias que aquellas por las que se pasea el ojo obsesionado con lo verificable. El ojo erecto.

Escritura figural. Palabra, cuerpo, imagen

Si la mudanza es lo que para Gerber emparenta a Vito Acconci, Sophie Calle, Ulises Carrión, Marcel Broodthaers y Öyvind Fahlström, lo es sobre todo por el deseo imperioso de hacer aparecer un cuerpo, como si algo del texto, de la palabra alojada en los límites del libro, inhibiera la capacidad de movimiento y transformación y solo fuera posible errar en un espacio más amplio y menos reglamentado. Lo que no soportaban era convertirse en seres bidimensionales. Acconci quería «tocar las palabras [...] convertir una palabra en objeto [...] quería agarrarla como uno toma las cosas necesarias para hacer el café de las mañanas» (Gerber, *Mudanza* 22), hacer de su cuerpo una palabra en la hoja, hacer de su propio cuerpo un papel, una superficie de escritura. A

Carrión, como buen exponente de la literatura conceptual, que como señala Wershler, «haría un uso frecuente [...] de las restricciones de la composición [...] que actúan como un medio para organizar su material de origen [...] a menudo apropiado a partir de discursos que han sido descuidados por la literatura canónica» (cit. en Reyes 143), no le importaba el contenido a secas, sino que construía libros «en los que la expresión física del objeto fuera coherente con el contenido» (Gerber, *Mudanza* 43). Calle, por su parte, escribía cartas, instrucciones, descripciones, para hacer de sus textos un vehículo para «los afectos más abstractos» (Gerber, *Mudanza* 63) como la soledad, la tristeza o el desamor y para usarlos como señuelos para un encuentro cuerpo a cuerpo con los otros. Broodthaers se inició como artista enyesando la mitad de un paquete de cincuenta ejemplares de su libro de poesía *Pense-Bête*. «Solamente destruyendo la escultura es posible acceder al texto» (Gerber, *Mudanza* 73). Fahlström dejó de escribir poesía para irse al bosque y «transcribir todos los ruidos que le rodeaban [...] versiones acústicas de la escritura [...] palabras desconocidas cuya pronunciación exige que el lector improvise» (Gerber, *Mudanza* 87).

Ninguno, como se ve, abandonará completamente la escritura, sino más bien se empeñarán en buscar formas «de juntar las superficies [del] cuerpo, del papel y las palabras» (Gerber, *Mudanza* 24), en una combinación que les permita explorar nuevas experiencias de la escritura, otras disposiciones geométricas del cuerpo que escribe, otras formas de la concentración que no pasen necesariamente por la profundidad sino por lo que aparece en las superficies de la hoja, la ciudad, del campo abierto, de los encuentros con otros, del propio cuerpo. No es a la escritura a la que temen, sino a la preeminencia de su linealidad. No a la escritura, sino al uso del lenguaje como mero instrumento de comunicación y saber. No a la escritura, sino a sus expresiones obligadas. No a la escritura, sino a la ausencia de cuerpo en la escritura. Mudarse de la literatura no fue una manera de deshacerse de la palabra escrita, sino buscar una que señalara algo más que su propio contenido, acarrearla quizás a su forma arcaica, a la impronta figural y fisionómica que alguna vez tuvo. Una mudanza, una alteración que fue llevándolos cada vez más cerca del cuerpo, de la acción, de la imagen.

En Vito Acconci esto se realiza de manera notable. Habiendo hecho su maestría en Literatura en la Universidad de Iowa, «se había cansado de contar historias y de escribir sobre ellas», dice Gerber (*Mudanza* 21), «no quería leer ni contar más historias», insiste (25). La preeminencia de la historia, y podríamos decir también de la Historia, hace de la relación entre pensamiento y lenguaje un vínculo de uso y no de invención, es decir, hace que un pensamiento ya formado encuentre una palabra que lo exprese y lo traduzca, quitándole a la palabra la densidad que tendría por sí misma, su frescura, su irradiación hacia relaciones inciertas y posibles. Cuando la escritura es solo una morada para el pensamiento ya formado de antemano –digamos ideología, doxa, cliché–, quedan inhibidas las fuerzas de libertad o de descarrío que pese a todo se agita en la escritura. Lector obsesionado de Mallarmé, Acconci sabía que para hacer de la escritura una mudanza (una acción) y no una morada (una fijación), era

preciso hacer un trabajo sobre la forma. Mallarmé, así lo dice Marcela Rivera leyendo las páginas del *Coup de dés*,

invita a *recorrer* el texto con una «lectura superficial», una lectura en la que el sentido no está escondido en lo profundo de la obra –como se piensa tradicionalmente cuando se quiere *dar a ver* el sentido *velado* en la escritura–, sino que más bien se propaga como un efecto de superficie, siempre susceptible de reconfigurarse a partir de nuevas constelaciones entre los signos (25).

Eso es lo que hace Acconci, hacer de la escritura un espacio que pueda recorrerse (y no solo interpretarse) al punto de convertirse él mismo en una «cuartilla silenciosa en la que esquían las palabras» (Gerber, *Mudanza* 26). En *TradeMarks*, performance realizada por Acconci en 1970, el artista comienza a morder su cuerpo desnudo, se contorsiona para hacer que su boca alcance lugares improbables, unta esas mordeduras con tinta y stampa esas huellas sobre diversas superficies. Las fotos de esa acción, acompañadas de textos escritos a mano, se publicarán en 1972 en *Avalanche Magazine*. La escritura sale de la página para volver a ella convertida en registro de *una performance*. En la presentación del número 1 de la revista *Nerivela*, proyecto vinculado a un seminario nómada sobre prácticas artísticas contemporáneas y donde Gerber participa como miembro del equipo editorial, se plantea lo siguiente respecto a la curiosidad compulsiva de la que nace el proyecto:

La palabra escrita es aquí un sistema de signos que encuentra su significación desde otro sistema: el del arte contemporáneo. Pero el arte aquí no se evoca ni se construye como estructura discursiva, tampoco se expresa desde el suplemento de una crítica que anota juicios y proposiciones que completan un sentido. Eso sería tanto como asumir la liberación de lo sensible de la tiranía de la representación solo para internarle en la servidumbre de la escritura (1)

Se trata, y así lee Gerber la performance de Acconci, de hacer que la escritura ya no esté encaminada por la intención de un discurso ya abrochado, sino de espacializar su sentido al punto de volverla cuerpo y también imagen. Una escritura figural y no figurativa –como habría también imágenes figurales y figurativas–. La etimología de figura, nos recuerda Pablo Oyarzún, remite a transformación (43). «La figura en sentido estético, no debe igualarse a la *forma* [...]. La figura estética tiene justamente la virtud de sustituir o incluso preceder al discurso», anota (46). En una línea similar, Lyotard plantea que la figura es «una manifestación espacial que no admite incorporación por parte del espacio lingüístico sin que este quede alterado, una exterioridad que el espacio lingüístico no puede interiorizar como significación» (32). Gerber, como Acconci, pero también Calle, Carrión, Broodthaers y Fahlström, saben que el ojo se halla también en la palabra, porque no hay lenguaje que no implique una exteriorización de algo visible y lo que hicieron, lo que hacen, es estrujar el texto para convertirlo en obra. ¿Y qué sería acá la obra? Eso que jamás aparece donde se la espera, una negligencia

respecto del sentido, un pensamiento sin concepto, una discordancia. ¿Una discordancia respecto de qué? Respecto del mundo, de la palabra y del cuerpo si ellos se dejan arrastrar, sin oponer resistencia y con total servilismo, por la enorme red de reglas, de constricciones, de opresiones, de represiones que pesan sobre ellos. Ese es el reto lanzado por el lenguaje a lo visible y viceversa, un reto que los invita a convertirse en fogoneros para mantener viva la llama de esa pizca de sinsentido que debe acompañar a todo conocimiento. Una pizca de sinsentido o un «signo secreto» (Didi-Huberman, *Arde la imagen* 26) que evita el apaciguamiento. Un fogonero de una precisión tal que no ahoga ni asfixia, sino que evita que ante una imagen y una palabra no veamos nada o no veamos otra cosa que clichés. Una imagen o una palabra apagada difícilmente pueden producir fisuras al interior de ellas mismas.

Conjunto vacío

Quizás por ello Gerber insiste en el silencio cuando se refiere a la escritura. Lo dice, por ejemplo, a propósito de Calle y sus autobiografías colgadas en la pared: «no solo [es] una narradora de buenas historias sino un personaje que encarnaba el silencio de la escritura, la escritura misma» (*Mudanza* 54). Insiste en el silencio pero también en el vacío, el hueco, la pausa: «Marcel era [...] un portero sostenido en la diagonal que separa el significado del significante. El explorador de una pausa inexistente» (73), «se había propuesto usar el objeto como una palabra cero. Vacía. Hueca», dice Gerber (76) sobre las cáscaras de huevo y las conchas de mejillones que usaba Broodthaers para sus instalaciones, y para remarcar la aversión del artista por esa espera de sentido que reclaman las y los lectores devenidos semiólogos, esa demanda de cognición que se le hace a las imágenes y a las palabras.

Marcel era la búsqueda de un silencio ambiguo, no la distancia entre lo dicho y lo representado como lo había hecho su maestro Magritte, ni el silencio del que emerge un sentido fragmentado y complejo como en Mallarmé, sino la negación de aquello que condena al lector a entender algo [...]. Cancelar su poesía fue una forma de desdibujarse, lo mismo que recortar trozos de papel de colores e irlos pegando en sus textos para que no pudieran leerse. Ahí estaba la palabra, lo escrito, lo pintado, aunque era ilegible (Gerber, *Mudanza* 79-80).

Lo ilegible, otra palabra que se suma al silencio, el vacío, el hueco, la pausa. Eso también buscaba Fahlström, que interesado por la poesía concreta brasileña de Haroldo y Augusto de Campos, e inspirado también por el trabajo de Apollinaire y Mallarmé, utilizó el espacio de la página para lograr «una cadencia en el vacío. Hacer interactuar palabras simples y complejas, pesadas y ligeras, vacilantes y tranquilas, onomatopéyicas y simbólicas [...] hacer más grande el agujero entre la palabra y su significado» (Gerber, *Mudanza* 92-93). Lo que intentaba era hacer de la lengua una lengua-monstruo, volver

impenetrables las palabras, minar la certidumbre del lector, volverlo balbuceante como un niño, hacer de lo ilegible no lo que no se puede leer, sino lo que abre la posibilidad de leer acompañado de todos los posibles, sin jerarquías, sin recurrir al contenido del discurso, sin atender los chantajes que la palabra social ejerce sobre la escritura.

El silencio es lo opuesto al discurso; lo ilegible es lo opuesto al sentido, parece decirnos Gerber. *Conjunto vacío*, publicado el año 2015, es el nombre de otro de sus libros, un libro que leído en clave de autoficción por autores como Amaro (2023) o Licata (2023), narra la desaparición misteriosa de la madre Verónica, la narradora-protagonista, haciendo que el relato gire sobre ese centro vacío que es la ausencia de la madre. Una de las particularidades del libro, tal como lo explica Licata, es que «su extensión disminuye paulatinamente, de suerte que, a medida que se avanza en la lectura, se pasa de fragmentos formados por varios párrafos a fragmentos constituidos de algunas frases solamente, las cuales se reducen luego a un puñado de palabras, para terminar con un *excipit* onomatopéyico, “plaf ”» (96). Incluyendo en el libro más de sesenta imágenes, en su mayoría dibujos y esquemas geométricos, lo que intentaba su autora era hacer un libro que se fuera quedando sin palabras y aumentara en cambio en imágenes. La mayor parte de las lecturas en torno a este libro se centran en su contenido político ideológico –literatura del exilio, literatura de hijos, se ha dicho– y menos en la desintegración o dislocación del propio lenguaje literario a través de la creación de una zona de vacío, una «zona blanca» la llama Barthes (*El grado cero* 83), una escritura hecha de su propia ausencia, sin refugio y sin secreto. Una ecuación pura, sin espesor, sin elementos, un conjunto vacío desprovisto de historias y de Historia. Que las imágenes aumenten en detrimento de las palabras, es quizás la manera de retardar una fatalidad que se cierne sobre todo intento de liberar el lenguaje literario: «no hay escritura que se conserve revolucionaria y que todo silencio de la forma solo escapa a la impostura mediante un mutismo completo [...] los automatismos se elaboran en el mismo lugar donde se encontraba antes una libertad» (63).

No es que la imágenes por sí mismas porten la capacidad de interrumpir el saber, la doxa. Esa potencia se despierta precisamente en la mudanza, en ese breve espacio vacío que abre la palabra figurativa. Pensando en la capacidad que tendría la imagen de desconcertar y renovar el lenguaje y por ende el pensamiento, Didi-Huberman ha escrito lo siguiente:

Si lo que se mira solo trae a la propia mente clichés lingüísticos, entonces se está frente a un cliché visual y no frente a una experiencia. Si por el contrario, se encuentra uno frente a una experiencia, la *legibilidad de las imágenes* ya no será precisamente tan evidente, debido a que está privada de sus clichés, de sus hábitos: supondrá primero el suspenso, la momentánea mudez frente a un objeto visual que lo dejará a uno desconcertado, desposeído de la propia capacidad para darle sentido e incluso describirlo; enseguida, nos impondrá la *transformación* de ese silencio en un trabajo de lenguaje capaz de elaborar una crítica de sus propios clichés (*Arde la imagen* 28).

Al final de *Conjunto vacío*, el «plaf», esa jerga sonora, está acompañada de un diagrama simple. Se trata de una palabra y una imagen austera, depurada, casi un silencio, casi un vacío, unidas en su momento de fragilidad. Pero allí están, socorriéndose, impidiendo su desaparición, ya sea por exceso o por ausencia de sentido. No hay pensamiento sin imagen y sin lenguaje, de allí que la mudanza de la que habla Gerber no busque el vacío sino el movimiento, un movimiento que produzca «al mismo tiempo un *síntoma* (una interrupción en el saber) y conocimiento (la interrupción en el caos)» (Didi-Huberman, *Arde la imagen* 25).

Conclusiones

Decíamos, al comienzo, que el libro de Verónica Gerber tiene la forma de un enunciado performativo. «Literatura de acción» (*Mudanza* 19), le llama a esa mudanza «del texto a la acción. De la página al cuerpo, de la palabra al espacio, al lugar; de la frase al suceso, a la acción; de la novela a la vida escenificada» (19). Un libro que es al mismo tiempo una forma de explorar en la propia narración las posibilidades que se abren en el encuentro entre la imagen y la palabra, entre la literatura y el arte.

No se trata, en este libro de Gerber, de expandir lo literario o lo artístico introduciendo en ellos un cuerpo extraño, sino de hacer que en ese encuentro se pongan a tambalear las clasificaciones, los juicios, los valores que rigen ambas instituciones: la literaria y la artística. De hacer que en ese encuentro entre la palabra y la imagen ninguna salga completamente indemne ni terminen por ceder completamente.

Es interesante, en ese sentido, la condición de suspenso, de inminencia que tienen cada uno de los ensayos dedicados a cada artista. Lo que hace Gerber no es mostrarnos el lugar de arribo (no sabemos muy bien el destino de esa mudanza), sino el instante mismo de la mutación, como si ninguno tuviera la fuerza de una metamorfosis completa: Acconci renunciando a la escritura por las dudas que se agrupan en círculos alrededor de cada palabra; Carrión convertido entre sus amigos en un chisme, en palabra viajera, deportada; Calle angustiada por la ambigüedad del intercambio epistolar con Paul Auster; Broodthaers pensando en el vacío, en el secreto que portan las palabras; Fahlström, buscando en el bosque versiones acústicas de la escritura.

Lo que hacen estos textos es abrir una zona de intervalo, de indeterminación, una suerte de tierra de nadie en el corazón de la palabra y de la imagen, como si las y los escritores devenidos artistas sacrificaran los resultados de esa mudanza para poder explorar todo lo que acontece en ese traslado. Con esa misma ambigüedad escribe Gerber, componiendo textos a medio camino entre la literatura, el ensayo, la autobiografía, la escritura visual. Una indeterminación que Gerber, pienso, considera que portan las mismas imágenes, las mismas palabras, como si ellas no fueran nunca una congruencia ideal sino un campo de posibilidades. «El secreto no yace en el fondo de lo visible o lo legible sino en la migración de su sentido» (*Mudanza* 79), dice la autora.

El texto lo abre y lo cierra un ensayo donde episodios de la vida de la escritora, algo así como su mundo personal, enmarcan el despliegue del libro. No creo que estén allí para que las y los lectores encontremos la génesis de sus preocupaciones literarias y artísticas, para «iluminar» el contenido del libro, sino para intensificar el gesto de las y los artistas que ella reúne en el libro. La ambliopía (ojo perezoso) de la escritora –esa afectación de la visión–, su zurdera –una suerte de mundo al revés– y su propio nombre, Verónica –que significaría verdadera imagen–, se vuelven en estos dos ensayos una suerte de *performance*, de *body art*, eso que desafía el registro, la palabra. Otra vez lo irresuelto.

Este libro, pero también los que ha venido publicando, incluido su trabajo como editora del trabajo colectivo titulado *En una orilla brumosa* (2021), no trabajan tanto en nombre de una literatura o un arte expandido (¿qué sería eso hoy?), sino que son una manera de hacer pasar los vínculos entre imagen y palabra por unas vías menos estrechas que las acostumbradas.

Quizás narrar sea para Gerber eso, algo cuya dirección no se puede predecir ni consumir, eso que sortea las capturas ideológicas, morales y temáticas (incluso las biempensantes), algo que permite experimentar nuevas formas de vida, algo, en fin, muy lejos del lenguaje de la afirmación y la respuesta. Una mudanza sin destino prefijado, una pasión de búsqueda que pone a las imágenes y las palabras en las vías para que estorben.

Referencias

- Alloa, Emmanuel, editor. *Pensar la imagen*. Metales Pesados, 2020.
- Amaro, Lorena. «La danza del ojo: autoficción y disenso-político en *Mudanza* y *Conjunto Vacío*, de Verónica Gerber Bicecci». *Pensar lo real: autoficción y discurso crítico*, eds. Ana Casas y Anna Forné. Iberoamericana-Vervuert, 2022.
- Barthes, Roland. *El placer del texto seguido por: Lección Inaugural: de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*. Siglo XXI, 1993.
- . *El grado cero de la escritura: y nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI, 2011.
- . *Roland Barthes por Roland Barthes*. Eterna Cadencia, 2018.
- Crary, Jonathan. *24/7: capitalismo tardío y el fin del sueño*. Ariel, 2015.
- Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. Serieive, 2012.
- . *Vislumbres*. Shangrila, 2019.
- Foessel, Michaël. *La noche: vivir sin testigo*. Metales Pesados, 2020.
- Foucault, Michel. *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*. Anagrama, 1981.
- Gerber, Verónica, Javier Toscano, Paola de Anda, Diana María González y Luisa Lacorte. «Presentación». *Nerivela*, n° 1, 2008.
- Gerber, Verónica. *Conjunto vacío*. Almadía, 2015.

- —. *Mudanza*. Montacerdos, 2019.
- —. «Poner el lenguaje en las vías para que estorbe». *En una orilla brumosa: Cinco rutas para repensar los futuros de las artes visuales y la literatura*. Gris Tormenta, 2021.
- Herbert, Julián. «Mudanza, de Verónica Gerber». *Letras Libres*, 1º jun. 2011. <https://letraslibres.com/libros/mudanza-de-veronica-gerber/>
- Licata, Nicolas. «Orden y desorden en los relatos del yo. Lectura de *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecci». *Pensar lo real: autoficción y discurso crítico*, eds. Ana Casas y Anna Forné. Iberoamericana-Vervuert, 2022.
- Liotard, Jean François. *Discurso, figura*. Gustavo Gilli, 1979.
- Osborne, Peter. *El arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. CENDEAC, 2010.
- Oyarzun, Pablo. «Para un análisis “figural” del poder». *Archivos*, n° 2/3, 2007/8, pp. 33-52.
- Reyes, Sebastián. «Corte y conceptualismo en *La filial* (2003) de Matías Celedón». *Revista Letral*, n° 24, 2020, pp. 139-158.
- Rivera Hutinel, Marcela. «Leer lo que nunca fue escrito: constelaciones de la letra entre Benjamin y Mallarmé». *Recial*, vol. XIX, n° 24, 2023, pp. 22-42.
- rodríguez freire, raúl. «Traducir (el pensamiento de) la imagen. Nota a la edición en español», *Pensar la imagen*, ed. Emmanuel Alloa. Metales Pesados, 2020.
- —. «El giro visual en los estudios literarios. Diálogos entre escritura y visualidad». *Revista chilena de literatura*, n° 107, 2023, pp. 9-15.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Seix Barral, 2007.
- Tentoni, Valeria. «Verónica Gerber Bicecci: una artista visual que escribe». *Eterna Cadencia*, 27 mar 2023. <https://eternacadencia.com.ar/nota/veronica-gerber-bicecci-ldquo-una-artista-visual-que-escribe-rdquo-/4418>