

# La escritura más allá de las palabras: sobre la obra híbrida de Verónica Gerber

Writing beyond words: about the hybrid work of Verónica Gerber

CONSTANZA TANNER

*Universidad Nacional de Córdoba, Argentina*

constanza025[at]gmail.com

*Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*. ISSN 2174-2464. No. 18 (noviembre 2019). MONOGRÁFICO, páginas 66-92. Artículo recibido 29 de abril 2019, aceptado 12 de septiembre 2019, publicado 30 de noviembre 2019



**RESUMEN:** La mexicana Verónica Gerber Bicecci combina su trabajo en el campo de la plástica con la literatura, al decantarse por la producción de textos híbridos en los que letras e imágenes se complementan. Gerber destaca que en la escena de las artes visuales de la Ciudad de México existen nuevas estrategias de creación, producción y comunicación de proyectos, fomentadas por una mayor permeabilidad de las artes visuales frente al intercambio productivo con disciplinas adyacentes. A fin de descubrir las potencialidades y valorar los resultados de esta permeabilidad, el presente ensayo analizará qué mecanismos le permiten a Gerber una revisión de los usos que la tradición asocia a la literatura, por un lado, y a las artes plásticas, por otro, en su intento por definirlos como campos cerrados e independientes. Para ello, se desplegarán hipótesis de lectura de sus obras *Mudanza* (2013) y *Conjunto vacío* (2015).

**PALABRAS CLAVE:** Verónica Gerber, hibridación, interdisciplinariedad, visualidad en literatura, lenguaje lúdico

**ABSTRACT:** The Mexican Verónica Gerber Bicecci combines her work in the field of plastic arts with literature, opting for the production of hybrid texts in which letters and images complement each other. Gerber emphasizes that in the visual arts scene of Mexico City there are new strategies for creation, production and communication of projects, fostered by a greater permeability of the visual arts in the face of productive exchange with adjacent disciplines. In order to discover the potentialities and assess the results of this permeability, this essay will analyze what mechanisms allow Gerber a review of the uses that tradition associated with literature, on the one hand, and the visual arts, on the other, in her attempt to define them as closed and independent fields. To this end, reading hypotheses will be displayed for her works *Mudanza* (2013) and *Conjunto vacío* (2015).

**KEYWORDS:** Verónica Gerber, hybridization, interdisciplinarity, visuality in literature, playful language



## INTRODUCCIÓN: LA PERMEABILIDAD DE LOS MARCOS DE PRODUCCIÓN

Una reflexión en torno a la obra de la mexicana Verónica Gerber Bicecci<sup>1</sup> cuenta, como ventaja inicial, con la definición que, en numerosas entrevistas, ofrece de sí misma: es una artista visual que escribe. Gerber tiene estudios en Arte,<sup>2</sup> pero desde hace algunos años comenzó a combinar su trabajo en el campo de la plástica con la literatura, y se decantó por la producción de textos híbridos en los que letras e imágenes se complementan para construir tramas narrativas y/o descriptivas. No son las producciones resultantes, sin embargo, el primer acercamiento de Gerber a una narrativa alejada de las convenciones genéricas: junto con Luigi Amara, Vivian Abenshushan, Ari de la Trejo y Christian Cañibe integra, desde mayo de 2005, la cooperativa Tumbona Ediciones. 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.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Su obra literaria la firma como Verónica Gerber.

<sup>2</sup> Obtuvo la Licenciatura en Artes Plásticas por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, y la Maestría en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México.

<sup>3</sup> Así, en la página de Facebook de la editorial se detallan como obras de interés los “Libros con espíritu heterodoxo e irreverente”. Y añaden, “Libros con vitalidad estética y riesgo intelectual, libros impuros que puedan ir de un lado a otro de las ramificaciones artísticas, esos son los libros que publicamos” (Tumbona Ediciones, s/d); y no es un dato menor que los nombres con que la editorial ha decidido titular sus colecciones sean en su mayoría ilustrativos de la mixtura genérica y la rarefacción de sus productos, como es el caso de “Anfibios”, “Anómalos” o “Derivas”.

Gerber destaca que en la escena de las artes visuales de la Ciudad de México “se ensayan nuevas estrategias de creación, producción y comunicación de proyectos artísticos” (Gerber y Pinochet Cobos, 2011: 20), fomentadas, entre otros aspectos, por una mayor permeabilidad de las artes visuales frente al intercambio productivo con disciplinas adyacentes. A fin de descubrir las potencialidades y valorar los resultados de esta permeabilidad, el presente ensayo se centrará en los modos como Gerber pone en juego sus técnicas plásticas en las obras *Mudanza* (2013) y *Conjunto vacío* (2015).

En términos de Adriana Pacheco Roldán, obras como las de Verónica Gerber operan como vehículos para nuevas propuestas epistemológicas, en tanto “responden a una renovada visión en la perspectiva de teorías críticas más contemporáneas como los estudios culturales y los estudios de género poscoloniales, y a una innovación creativa con nuevas propuestas estéticas” (Pacheco Roldán, 2016: 1). En efecto, la investigadora señala que una de las características que comparten las escritoras mexicanas en actividad actualmente es un cosmopolitismo, determinado por la residencia efectiva en otros países —Gerber obtuvo becas que le permitieron ampliar sus estudios en Estados Unidos e Italia—, que reconfigura su imaginario a la hora de crear: “amplía los temas sociales, cuestiona las categorías hegemónicas y permea marcos teóricos y referentes literarios” (Pacheco Roldán, 2016: 2). En este sentido, Gerber reconoce que una de las transformaciones que expanden y diversifican las propuestas artísticas contemporáneas es su nuevo “estatuto global”, determinado por una reducción de la centralidad que habían tenido hasta entonces las problemáticas nacionalistas para dar paso a trabajos que “ya o están implicados en la lógica del arraigo, el territorio y la identidad, y que dejan de percibir lo político como un problema propio” (Gerber, 2011: 28).

De acuerdo con nuestra lectura, si bien la novela *Conjunto vacío* tematiza de forma oblicua la “desaparición” de personas en el marco de la situación política chilena y no deja de ser un ejercicio mediante el cual la protagonista se cuestiona los alcances de su identidad, la atención volcada sobre el lenguaje y su vínculo con el arte trascienden las categorías temáticas.

Así, consideramos que en trabajos como los de Gerber, el juego con las posibilidades de la hibridación genérica supera en importancia a la trama argumental sobre la cual se aplica. En esta línea de pensamiento, Reinaldo Laddaga (2007) también reconoce una transformación sustancial en las prácticas e intereses de las y los escritores contemporáneos, y señala desde el inicio la dificultad que supone seguir reconociéndolos bajo esta denominación. Para Laddaga, las y los creadores actuales proponen un nuevo tipo de objetos artísticos, entendidos no ya como “construcciones densas de lenguaje” o como “historias extraordinarias”, sino como *espectáculos de realidad*:

escenas en las cuales se exhiben, en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales. Estos escritores toman los modelos para las figuras que describen menos de la larga tradición de las letras que de otra más breve, la de las artes contemporáneas (Laddaga, 2007: 14).

Se trata de una renovación epistemológica que cambia la dinámica del arte en nuestros días, hasta un punto tal que activa, en palabras de Iván de la Nuez, “la posibilidad de asumirlo como género literario” (2017). Esta posibilidad será la que explore Gerber a través de los ensayos que componen *Mudanza* y de su novela *Conjunto vacío*, en tanto ambas obras analizarán diversos modos de contacto entre la plástica y la escritura a partir de la materialidad de la letra.<sup>4</sup> Dentro de la producción de Gerber, podríamos señalar como instancia intermedia entre *Mudanza* y *Conjunto vacío* su trabajo titulado *Los hablantes*, de 2014, que fue de modo simultáneo una exposición en el Museo Universitario de Arte

---

<sup>4</sup> No es Verónica Gerber, debemos señalarlo, una pionera en la presentación de obras que vinculen literatura y artes plásticas. Como integrantes de este conjunto de creadores innovadores, podemos señalar al mexicano Mario Bellatin —de quien Laddaga menciona que en lugar de presentar objetos concluidos nos ofrece dispositivos de “exhibición de fragmentos de mundo”, “perspectivas, ópticas, marcos que permitan observar un proceso que se encuentra en curso” (Laddaga, 2007: 14)— o a los argentinos César Aira o Pablo Natale (en especial con *Un oso polar*, de 2008). Asimismo, la también argentina María Gaiza tematiza, si bien siguiendo una estructura tradicional para sus narraciones, los pormenores del mundo del arte, en un estilo que necesariamente refleja conceptos propios de la plástica.

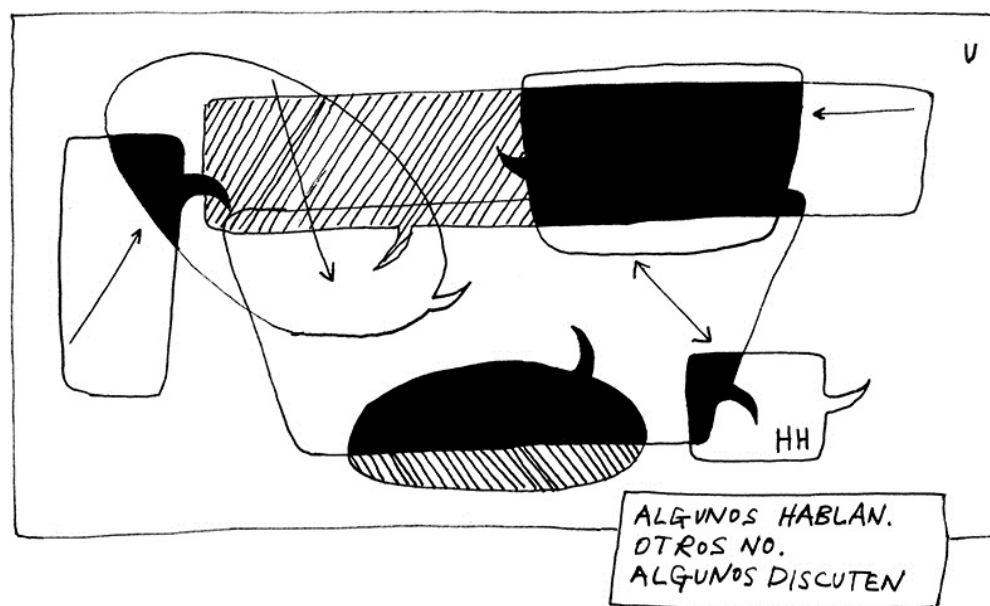
Contemporáneo y un folio impreso y encuadernado que sintetizaba y ofrecía un contexto para la muestra. En *Los hablantes*, nuestra autora anticipa el procedimiento que luego desplegará en *Conjunto vacío*, consistente en presentar imágenes que reinterpretan la teoría de conjuntos y acompañarlas de una o dos líneas de texto, siempre con el foco puesto sobre los distintos niveles de comprensión que pueden —o no— alcanzarse en los vínculos interpersonales y, en especial, en la comunicación.

Se evidencia entonces que Gerber no se limita al trabajo en un único marco de producción, y que esto a su vez la lleva a descreer de los compartimientos estancos para la clasificación de una obra: en una entrevista de 2015, frente a la pregunta de si *Conjunto vacío* es una novela o una pieza, Gerber señala que “mientras lo hacía, no me lo cuestionaba. Simplemente era un ir y venir. De hecho no estoy segura de que mi libro sea una novela, lo veo como un libro nada más” (Gerber, 2015a).

En este sentido, nuestra autora explora las potencialidades de la literatura al modo en que las entendía Roland Barthes (2011), para quien esta práctica es un compromiso entre una libertad y un recuerdo, pues frente a la realidad de una nueva problemática del lenguaje impuesta por la Historia, la escritura aún recuerda sus usos anteriores, aquellas formas que constituirán una presión para el/la escritor/a a la hora de elegir una voz o un estilo. Nuestro trabajo analiza qué mecanismos le permiten a Verónica Gerber hacer una revisión de los usos que la tradición asocia a la literatura, por un lado, y a las artes plásticas, por otro, en su intento por definirlos como campos cerrados e independientes. Para Gerber, una de las habilidades que definen el nuevo perfil profesional que la escena artística actual de México requiere de los creadores culturales es la competencia en los ámbitos del discurso y la teoría: la importancia de la reflexión teórica como respaldo de los proyectos artísticos determina que “en la actualidad no se puede presentar una obra sin discurso” (Gerber y Pinochet Cobos, 2011: 41). Desde nuestra perspectiva, las dos obras que analizamos constituyen el discurso que Gerber propone para acompañar una renovación en el modo de pensar y producir literatura.

Ahora bien, ¿desde qué posición enunciativa es que Gerber se plantea la conexión entre la escritura y las artes visuales, entre la literatura y la plástica, entre la letra y la vida? Michel Foucault (1969) instaba a reconocer la rarefacción del discurso que supone trabajar con figuras como las de autor, disciplina o voluntad de verdad, a partir de las cuales la crítica se vuelve proclive a la búsqueda del “origen secreto” de los elementos del discurso y a la permanente interpretación de lo “no dicho”. Sin embargo, y sin perder de vista estas aseveraciones, el impacto de lo autobiográfico sobre la producción de Verónica Gerber no es un dato menor, en especial cuando ella misma ha hecho del vínculo entre obra y vida un aspecto central de sus producciones. En términos de Pacheco Roldán, las escritoras mexicanas de las últimas generaciones se distinguen por introducir elementos biográficos en sus obras: en el caso de Gerber, la condición médica que enrarece su capacidad de visión —ambliopía— y la habilidad para aprehender el mundo a través de las palabras mientras que lo representa desde la plástica, definen una “desviación” o “errancia” que se trasladará a sus obras de ficción. En efecto, para Foucault, no se trata de rechazar definitivamente toda forma de continuidad en relación con el discurso, sino de reconocer que nace de una operación interpretativa y de justificar desde qué análisis es legítima. A partir de esta línea, y tomando como base conceptos de Barthes, la hipótesis que guiará nuestro trabajo es que, en los productos literarios de Verónica Gerber, la lectura y la escritura funcionan *desde y para* otro ordenamiento de sus elementos.

## “LAS PALABRAS ME DAN MIEDO”



Verónica Gerber (2016). *Los hablantes No. 2*. Pigmento negro/vidrio y viñeta, 6 x 3 cm.

Gerber pertenece a la llamada generación “Y” o del milenio, integrada por quienes nacieron a partir de 1980. Junto con la tematización de la soledad y el aislamiento que se padece en las grandes ciudades, y con el vínculo indisoluble que mantienen con las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, Pacheco Roldán señala que “se observa una importante tendencia de las escritoras al género del cuento corto, a experimentar con narraciones fragmentadas que son, más que relatos, pequeñas cápsulas de filosofía y de reflexión” (Pacheco Roldán, 2016: 7). Si rastreamos el discurso teórico sobre el cual Gerber apoya su obra, podremos encontrar como causa para la fragmentariedad de sus producciones literarias —los ensayos de *Mudanza* no superan las seis hojas cada uno, mientras que en *Conjunto vacío* hay páginas que solo contienen una única frase, o solo una imagen sin texto; asimismo, la protagonista refiere la historia de su familia como un conjunto de “narraciones mutiladas”— una desconfianza en la capacidad de las palabras para transmitir un mensaje tal



como se desea. Para Gerber, tal como expone en “Onomatopeya”, “El lenguaje es una complicidad que asumimos demasiado pronto. [...] cuando es oral [la conversación], lo que se escucha es ambiguo y, cuando es escrita, no todo el mundo puede descifrar su indeterminación” (Gerber, 2013: 61). La ambigüedad inherente al empleo de las palabras genera, desde su perspectiva, el miedo de no saber qué dicen los enunciados en realidad, de qué modo llegarán al enunciatario con independencia de las intenciones de quien las utilice. Las palabras son “cuevas” o “cables kilométricos”, “Escribir o hablar, monedas al aire: el peligro latente de que los significados se acomoden en formas insólitas” (Gerber, 2013: 48).

Para la narradora de *Conjunto vacío* —que, recordemos, contiene numerosos hitos autobiográficos—, tanto ella como su hermano son “suspiciousistas profesionales”, en tanto creen que los sucesos siempre tienen un lado oscuro, sombreado, que significa algo más. En la dinámica de la familia de la novela, las anécdotas no conforman más que un caos, un cúmulo de tabúes que impiden ver las cosas con claridad: “En mi familia todos se desmienten unos a otros, y al final solo quedan hoyos. Peor: nadie quiere hablar de los hoyos” (Gerber, 2017a: 32); “Hay cosas, estoy segura, que no se pueden contar con palabras”, repite la narradora de forma idéntica en las páginas 26 y 124. El principal temor de la protagonista, el padecimiento repetido en pesadillas recurrentes, es la imposibilidad de la significación: o bien quiere hablar y no puede, o bien es incapaz de leer un correo electrónico escrito en una lengua “cobarde” e “indescifrable”. Esta desconfianza en la palabra como vehículo de comunicación es lo que determina un primer conflicto de base con lo que Barthes definía como “usos anteriores” de la escritura (y de la oralidad): “Las palabras me dan miedo, me asusta no saber qué entienden los demás cuando Yo(Y) hablo” (Gerber, 2017a: 122). Este miedo al malentendido, a la imposibilidad de traducción de una emoción o una percepción, es lo que, según Barthes, intenta frenar la escritura cuando asume el aspecto de un cerco, de un lenguaje endurecido, algo que en la oralidad ocurre de modo distinto:

La escritura no es en modo alguno un instrumento de comunicación, no es la vía abierta por donde solo pasaría una intención del lenguaje. Es todo un desorden [...].

[...]

Lo que opone la escritura a la palabra es el hecho de que la primera siempre *parece* simbólica, introvertida, vuelta ostensiblemente hacia una pendiente secreta del lenguaje, mientras que la segunda no es más que una duración de signos vacíos cuyo movimiento es lo único significativo. Toda palabra está encerrada en ese desgaste de las palabras, en esa espuma siempre arrastrada más lejos [...] (Barthes, 2011: 23).

Volveremos sobre estas consideraciones más adelante, pero anticipemos el afán de los personajes de Gerber —tanto los ficticios, de *Conjunto vacío*, como los empíricos, de *Mudanza*, que ella ha convertido en centro de sus ensayos literarios— por descubrir un mensaje otro, oculto tras la apariencia engañosa de las palabras. El cuestionamiento de lo que querría presentarse como dogma, la búsqueda de las historias que subyacen a la Historia, la pregunta acerca del porqué de los hechos, son las constantes de la protagonista de *Conjunto vacío*, pese a que no es seguro que descubra cómo decodificar; el punto, para ella, es hallar pistas, huellas, porque “sin duda había un misterio detrás de aquellos vestigios” (Gerber, 2017a: 136).

Las ideas del “mensaje encubierto”, del “susurro oculto”, de la palabra como “casarón” que cubre algo que no puede verse, están presentes en las obras —y en las vidas— de todos los escritores y artistas visuales que Gerber analiza en *Mudanza*. Sin embargo, la opción de Gerber no es resignarse ante lo que podría pensarse como un defecto constitutivo del lenguaje, sino cuestionar que “le damos poca chance para que sea diferente” (Gerber, 2011). En este sentido, nos propone un nuevo curso de acción que parte, tal como la obra de Marcel Broodthaers (Bruselas, 1924 – Colonia, 1976), de comprender las palabras como “moldes” o “vacantes disponibles”: “El secreto no yace en el fondo de lo visible o legible sino en la

migración de su sentido, en el caos y la incongruencia, ahí donde van a dar las cosas con las que no sabemos qué hacer” (Gerber, 2013: 58). De acuerdo con los planteamientos de Barthes (2008), la posibilidad de un texto —de una escritura— de producir goce radica en su posibilidad de perturbar y de disentir, de pervertir las “apariencias bienpensantes”. Ahora bien, ¿puede cualquier mirada captar estas nuevas representaciones estéticas? Desde nuestra lectura, lo que le posibilita a Gerber el reconocimiento de la insuficiencia del lenguaje en sus usos tradicionales, y la búsqueda de combinaciones con otras disciplinas, es la originalidad de su mirada; después de todo, “Los conjuntos se intersectan más o menos igual y lo único que cambia es el punto de vista desde el que te toca ver” (Gerber, 2017a: 9). Veamos de qué modo se despliega.

#### LECTORA DE IMÁGENES

En su definición del estilo en la literatura, Barthes sostiene que se trata de un lenguaje autárquico y automático que hunde sus raíces en la “mitología personal y secreta” del/la autor/a, y que se despliega en forma de imágenes, elocución y léxico:

Es una forma sin objetivo, el producto de un empuje, no de una intención, es como la dimensión vertical y solitaria del pensamiento. Sus referencias se hallan en el nivel de una biología o de un pasado, no de una Historia: es la “cosa” del escritor, su esplendor y su prisión, su soledad. Indiferente y transparente a la sociedad, caminar cerrado de la persona, no es de ningún modo el producto de una elección, de una reflexión sobre la Literatura. Es la parte privada del ritual, se eleva a partir de las profundidades míticas del escritor y se despliega fuera de su responsabilidad (Barthes, 2011: 21).

Para Barthes, un escritor no elige su estilo, sino que lo percibe como necesario en función de sus características personales. Y en tanto, como señalamos a propósito de los postulados de Foucault, pueden señalarse vínculos de continuidad entre una obra y las

condiciones biográficas en que el autor la produjo siempre y cuando se reconozcan como el resultado de una operación interpretativa, deducimos que las características programáticas que asume Mudanza justifican el establecimiento de una conexión de este tipo.

En el primer artículo de *Mudanza*, “Ambliopía”, Gerber caracteriza esta condición médica diagnosticada en su niñez:

*Lee lo que ves. Pero tenía que esperar a que se disiparan las nubes y no había tiempo. Una por una. Las letras estaban fijas y solo veía manchas flotando en el espacio entre la pantalla y mi silla, no dejaban de moverse.*

[...]

Pensé que si esperaba lo suficiente lograría estabilizarlas, separarlas, hacer un ejercicio de deducción, mentir, pero no funcionó (Gerber, 2013: 9).

En tanto es ambliope, *lo que ella ve* es “inestable”, “desigual”, y asusta. Se comprende, entonces, que se profundice la desconfianza hacia las palabras que destacamos en el apartado anterior, más aún si se le suma una falta de control sobre los mecanismos físicos que intervienen en la lectura: “Mi ojo derecho seguía un camino errante e indescifrable, como si no fuera mío, como si no fuera yo quien lo controlaba” (Gerber, 2013: 10). La ambliopía obliga a nuestra autora a enfrentarse contra lo que en principio la atemorizaba, esto es, la ambigüedad de la percepción, a partir de lo que interioriza como una “condición al revés o desviada” (Gerber, 2017b), aspecto central para nuestro trabajo. En lugar de receptor lo que ve sin cuestionar su nivel de correspondencia con el mundo exterior, con la “realidad” socialmente consensuada —tal como se hace cuando no se tienen condiciones médicas particulares y se procesa lo que perciben el sentido de la vista sin mayores reflexiones—, Gerber debe operar como “lectora de imágenes”: antes de asignar significación a lo que descubren sus ojos, debe someterlo a un proceso de desciframiento afín a la asignación de

significado para el significante en un signo verbal.<sup>5</sup> Las cosas no *son* tal como llegan a sus ojos, sino que debe leerlas para definir, desde su subjetividad, *qué es* aquello que mira. En este sentido, tanto en los ensayos autobiográficos de *Mudanza* —“Ambliopía” y “Ambigrama”— como en *Conjunto vacío*, se reitera el accionar de sujetos que requieren complementos o mediadores para la mirada. En el caso de los ensayos, Verónica Gerber declara que debe usar lentes incluso aunque no los necesite, para “defender” el ojo que mira correctamente frente al “contagio del ocio” del otro ojo; en la novela, por su parte, la protagonista observa lo que transcurre más allá de una ventana a través de un telescopio, en tanto así “puedo ver detalles que de otra forma pasarían desapercibidos” (Gerber, 2017a: 80).

Respecto de la mirada, Barthes fue uno de los críticos que más atención le han dedicado a sus particularidades a la hora de definir un objeto artístico y, en especial, al modo en que reconoce un mensaje determinado al mismo tiempo en que lo crea. La posición enunciativa “del que mira” despierta en Barthes (1989) la incomodidad de descubrirse entre dos lenguajes —el expresivo y el crítico— y entre muchos discursos —sociológico, semiológico, psicoanalítico—. Su resolución para el conflicto radicó en la propuesta de una *Mathesis singularis*, una ciencia para la cual fuese el propio sujeto, como individuo, la medida del saber, a fin de llegar “a una generalidad que no me reduzca ni me aplaste” (Barthes, 1989: 48). En otras palabras, se trata de defender la irreductibilidad del sujeto en su capacidad para proponer un saber singular, nacido de su percepción personal del mundo. En la producción escrita de

---

<sup>5</sup> En el *Curso de lingüística general*, Saussure señala como los dos principios fundamentales del signo lingüístico su arbitrariedad —en tanto no hay justificación natural o lógica que vincule un significante con un significado específico— y su carácter lineal —en tanto se desenvuelve, ya sea en el tiempo (en el discurso oral) o en el espacio (en el discurso escrito), formando una cadena hacia delante. Sin embargo, el signo es también, a la vez, inmutable y mutable: es impuesto por la comunidad lingüística, por lo que no sería posible que un único individuo lo modificase de forma sustancial y pretendiese seguir estableciendo lazos comunicativos —seguir haciéndose entender— con los demás, pero al mismo tiempo es vulnerable a la alteración a medida que transcurre el tiempo. De este modo Saussure reconoce, como luego lo hará Barthes, que en la lengua coexisten el límite y su posible transgresión: “situada a la vez en la masa social y en el tiempo, nadie puede cambiar nada en ella; y, por otra parte, lo arbitrario de sus signos implica teóricamente la libertad de establecer cualquier posible entre la materia fónica y las ideas” (Saussure, 1988: 102).

Gerber, la particularidad de su mirada se hace evidente a través de dos mecanismos: en primer lugar, a partir de la descripción de escenas y personajes desde imágenes sensoriales con una gran carga de plasticidad. *Conjunto vacío* abunda en ejemplos al respecto, entre los que se cuenta la descripción de la vida amorosa de la protagonista como “Un paisaje definitivamente inacabado que se extiende entre excavaciones inundadas, cimientos al aire libre y estructuras en ruina; una necrópolis interior que ha estado en obra desde que recuerdo” (Gerber, 2017a: 9). Tal como cuando analiza sus relaciones en términos de teoría de conjuntos, se percibe a sí misma como un cono u observa Nueva York recostada en el asiento trasero de un taxi, que solo le muestra “pedazos de puentes, el cielo, algún semáforo” (Gerber, 2017a: 75), la protagonista *lee lo que observa* en el mundo como capítulos de un escrito fragmentario, siempre incompleto y necesariamente parcializado. Para Gerber, se trata de la visión a través de un caleidoscopio, “pero obstruido y monocromático, defectuoso” (Gerber, 2013:10).

El segundo mecanismo que le permite trasladar al texto la originalidad de su mirada es la búsqueda e inclusión lúdica de diferentes soportes para la transmisión —o el silenciamiento— del mensaje. Detallaremos este accionar en los apartados siguientes, pero preguntémosnos ahora por su utilidad. De acuerdo con nuestro análisis, la posibilidad que Gerber descubre para escribir tal como mira repercutirá en una forma de escritura/lectura placentera, que entiende, con Barthes, que el placer de la lectura se enlaza, por un lado, con la ruptura, y por otro, con el contacto de códigos en apariencia antipáticos. Cuando conecta letra e imagen, literatura y matemática, visión directa y visión mediada por prótesis, Gerber asegura un quiebre en nuestra percepción sobre el modo de recibir y decodificar un mensaje. De acuerdo con la propuesta de Barthes, en obras como la de Gerber

la lengua es redistribuida. Pero esta redistribución se hace siempre por ruptura. Se trazan dos límites: un límite prudente, conformista, plagario (se trata de copiar la lengua en su estado canónico tal como ha sido fijada por la escuela, el buen uso, la literatura, la cultura), y otro límite, móvil, vacío (apto para tomar no importa qué contornos) [...]. Esos dos límites —el

compromiso que ponen en escena— son necesarios. Ni la cultura ni su destrucción son eróticos: es la fisura entre una y otra la que se vuelve erótica (Barthes, 2008:15).

Además, desde la perspectiva de Barthes, la mixtura de elementos significantes ambiguos, parciales, fragmentarios, constituiría el estilo necesario de Gerber en vistas a su carencia:

Hace poco leí que muchos ambliopes, al tratar de explicar cómo ven, dicen que el ojo mira como a través del efecto que produce la ondulación prolongada de aire caliente, las imágenes se enfocan y se vuelven difusas de modo continuo: espejismo del desierto, que desaparece al acercarnos; camino que ondula en el vaho evaporado, paisaje que tiritita por entre el humo de una combustión (Gerber, 2013: 12).

## PRODUCTORA DE HÍBRIDOS

En su trabajo de investigación sobre la escena artística mexicana contemporánea, Gerber (2011) retoma la noción de mundos del arte: la idea de que el arte no está integrado en un único campo sino en muchos mundos le permite explicar la interdisciplinariedad y el carácter intergeneracional de las propuestas que descubre en las artes visuales mexicanas, heterogéneas y en muchos casos gestionadas a partir de colaboraciones. Asimismo, destaca en qué medida la flexibilidad es también una capacidad requerida para el nuevo perfil profesional del artista mexicano, en tanto los jóvenes deben ser capaces de adaptar sus esquemas de trabajo a las diferentes lógicas de circulación artística —no será lo mismo exponer en un museo que en una galería o una feria—, a públicos diversos e, incluso, a soportes diferentes a los esperados: deben efectuar las “mudanzas” que sean necesarias. De hecho, y tal como lo señala Pacheco Roldán, una de las características del arte de las últimas décadas es el traspaso de fronteras, cualesquiera sean sus formas: políticas, sociales, culturales o, en nuestro caso, disciplinares.

La obra de las personalidades que Gerber recoge en *Mudanza*, como así también su propia obra, reconfiguran la narrativa hasta producir híbridos, mixturas que inhabilitan el hermetismo que cada disciplina por separado podría pretender adjudicarse. Gracias a una vuelta de tuerca, Gerber y los creadores que, como ella, “mudan” sus marcos de producción, se aproximan al campo literario siempre “por el patio de atrás”, en su afán por trascender la superficial independencia. A propósito de la obra de Ulises Carrión (Veracruz, 1941 – Amsterdam, 1989),<sup>6</sup> Gerber afirma que él iba “al fondo de los textos” para “mostrar la urdimbre que conecta al mundo en una sola composición, transformar el aislamiento literario, criticar el oficio que impera y limita al mensaje. Convertir la literatura en un suceso plural desde el principio” (Gerber, 2013: 30). En este mismo sentido, en un ensayo dedicado a la reflexión sobre las relaciones entre arte y filosofía, Malena Andrade Molinares destaca la imposibilidad de separar las artes como esferas independientes, en tanto la intertextualidad y la interdisciplinariedad amplían el modo de aprehender la misma realidad que les sirve como referente. Así, una teoría comparada podrá ver en la actividad intelectual y artística “rasgos comunicativos y posibles conexiones donde se muestre la expansión lógica del pensamiento universal a través de una visión holística del legado artístico” (Andrade Molinares, 2013: 182).

Ahora bien, es interesante que, para Gerber, el movimiento que implica aproximarse a la literatura “por el patio de atrás” asume un recorrido muy concreto: el de la notación del

---

<sup>6</sup> Carrión, de hecho, es presentado por el Museo de Arte Carrillo Gil como teórico del arte y “escritor post-literario”, en tanto se destaca su traslado de técnicas propias de las artes visuales a la literatura y viceversa, como es el caso de los *flashbacks* y los ejercicios de acercamiento y alejamiento. La misma idea de corrimiento de las fronteras genéricas es la que alentó el trabajo de Vito Acconci (Nueva York, enero de 1940 - abril de 2017), a partir de que sus innovaciones en la poesía —donde trabajaba, como lo señala Gerber, con las posibilidades de la página en blanco como verdadero espacio por donde podían moverse las palabras— derivaron en exhibiciones en galerías, videos y *performances* de carácter rupturista.

Asimismo, debe destacarse la centralidad de la obra de Mathias Goeritz (*Dazing*, abril de 1915 - Ciudad de México, agosto de 1990) en la definición de una línea de arte conceptual capaz de mixturar géneros y soportes. Con sus propuestas como la arquitectura emocional, que ponía en segundo plano la funcionalidad de los productos, y los Mensajes dorados —entendidos por él como “oraciones plásticas”—, los límites que definen los campos de interés de cada forma de arte quedan desdibujados.



universo en la teoría de conjuntos, que es un rectángulo con una letra U mayúscula en su extremo superior derecho. Gerber es consciente de que, desde el momento en que tanto *Mudanza* como *Conjunto vacío* están constituidos por letras que configuran un mensaje —es decir, desde el momento en que los sintagmas que los componen son legibles— se anula la posibilidad de salir por completo del campo literario, de rechazar en su totalidad las directivas que organizan la construcción de un producto reconocible como literatura:

Todos los intentos que hace el lenguaje verbal, los dibujos, los personajes, el espacio, la narradora o cualquier elemento en las páginas de *Conjunto vacío* por salir del Universo (el rectángulo) terminan haciéndolos “rebotar” en los límites o “regresar” (como los boomerangs), pero nunca salir (Gerber, 2015b).

Sin embargo, Gerber no se resiga, sino que plantea una alternativa. Su propuesta parte de considerar que cada obra le exige al artista una rutina propia, que no debe limitarse de forma exclusiva a los soportes —o a la forma de utilizarlos— que se esperaría en vistas a la disciplina; cada producto artístico define un espacio con leyes propias, al modo del búnker donde se refugia la protagonista de *Conjunto vacío*, en el que ni siquiera se respetan leyes físicas más allá de la del caos. Así, el modo de ingresar en la literatura no es solo la “puerta principal”, sino que también existe el patio trasero:

Tal vez uno de los contrastes más claros con *Conjunto vacío* es que en *Mudanza* la apuesta era hacer una pieza que fuera solo texto, es decir: las imágenes son texto, la narración es texto, las ideas son texto, todo es texto. Y en *Conjunto vacío*, al contrario, quería que el dibujo tuviera la misma “responsabilidad” que tienen las palabras en cualquier historia. Los diagramas aparecen cuando las palabras fallan, cuando es necesario ver, pensar o contar una situación desde otra perspectiva o cuando, simplemente, el personaje ya no tiene ganas de hablar (Gerber, 2015b).

Los artistas cuyas biografías retoma Gerber en *Mudanza* muestran, por ejemplo, que la página de un libro es solo una de las dimensiones posibles para la actividad de la escritura, ya que el cuerpo, el papel y la palabra pueden unirse de modos diversos. También es posible, a partir de un alfabeto conocido y por tanto limitado, cambiar la disposición de las letras o dibujar formas —en sentido geométrico, espacial— con los párrafos, hasta descubrir un ordenamiento que subyace a lo escrito, que no tiene que ver con el mensaje que el lector “está obligado” a encontrar desde que los sintagmas son significantes, sino con un sentido transmisible mediante la sola estructura. Como en la consideración de la conversación según Barthes, lo único significativo es el movimiento. Y los objetos resultantes de esta operación pueden entenderse como los que Laddaga define como “libros más allá del libro”:

Por eso es que estos escritores escriben sus libros un poco contra esta forma material, este vehículo, como si quisieran forzarlo, modificarlo, reducirlo a ser el medio a través del cual se transmite la conmoción de individuos (que conciben como un agregado de sistemas, prótesis, ideas, afecciones, aparatos) situados en el tiempo y el espacio [...]. Se trata de libros del final del libro, [...] que aquí se quisiera que transportara esbozos que tuvieran el porte de aquello que se ha realizado bajo presión, bloques imperfectos, irregulares (Laddaga, 2007: 15).

En concordancia con esta idea de proceso en curso en reemplazo de la noción de objeto concluido y “perfecto”, Gerber define su obra como un ejercicio de écfrasis, “un ejercicio muy sencillo, básicamente de descripción, que implica traducir aquello que es visual en lenguaje verbal. Me importaba también hacer un salto [...] hacer imágenes con las palabras” (Gerber, 2017b: 64). Para Gerber, la posibilidad de flexibilizar los soportes de sus obras no anula, sin embargo, un hilo que las atraviesa a todas, y que es la operación de escritura:

Creo que trabajo, en general, con la idea de escritura. Y esa escritura a veces es un libro, a veces es un mural, a veces es una conferencia performática. No es que tenga que *switchear* de una a otra o como si tuviera una personalidad doble, al contrario, más bien creo que lo único

que cambia es el soporte y lo que hago es siempre algún tipo de escritura. Y cuando digo escritura es porque me parece que es muy distinto hablar de escritura que hablar de literatura. La noción de soporte flexible para la escritura sí se la debo a mi formación de artista visual, creo yo, y en sentido también a los personajes de *Mudanza* (Gerber, 2017b: 66).

Se trata, en sus palabras, de “La crónica de una mudanza. Del texto a la acción. De la página al cuerpo, de la palabra al espacio, al lugar; de la frase al suceso; de la novela a la vida escenificada” (Gerber, 2013: 15). Veamos cómo, y de qué le sirve.

## JUGAR A DECIR DE OTRO MODO

A partir del encuentro con las obras de los personajes de *Mudanza*, Gerber descubre la posibilidad de hacer una literatura otra, no canónica, que emplee no solo el lenguaje literario sino también el artístico o el musical para redefinir los usos de la escritura. Acostumbrada a la ambigüedad y a la riqueza connotativa —en especial al proceso de significación de la forma, el color y el espacio— cuenta con un bagaje de conocimientos propicio para desplegar el aspecto más lúdico del lenguaje literario. Así, Gerber definirá su escritura como ambliope y ambigramática, en tanto apela a múltiples mecanismos para rarificar el sentido de lo que se lee: “páginas escritas en el envés, desde y para el otro lado” (Gerber, 2013: 79). Y si bien desde la perspectiva del creador el mensaje puede terminar por decantarse hacia el silencio, la ausencia o el absurdo —puede, en el extremo, convertirse en un padecimiento que se derive de un desencanto total con las posibilidades de la letra—, para los lectores, este tipo de mensaje nacido de la desautomatización celebra las potencialidades del lenguaje: “las palabras ya no son concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, sino lanzadas como proyecciones, explosiones, vibraciones, maquinarias, sabores; la escritura convierte al saber en una fiesta” (Barthes, 2008: 100).

En este sentido, Gerber vincula la peculiaridad de su ojo derecho con la visión propia de la infancia: no solo porque el ojo “no ha alcanzado la madurez” visual sino porque, al no poder asignar significación inmediata a lo que ve —recordemos que una persona ambliope percibe espejismos, fluctuaciones, las imágenes de un caleidoscopio defectuoso—, la artista recupera el asombro de la niñez, la aventura de un permanente estado de conquista. Y consideramos que esta perspectiva explica que Gerber reconozca a la palabra como una “entidad soluble” con varios estados —sólida cuando se escribe, líquida cuando fluye en la conversación y gaseosa cuando se murmura y se reconstruye—, como un “molde”, “prisma” o “vacante disponible” para ser llenada por significados diversos a medida que vaya cambiando la propia percepción del mundo. Gerber podría aplicar para su propia obra la reflexión que realiza a partir de la de Ulises Carrión, a quien enlaza con la *literatura conceptual*, un tipo de literatura en la que las ideas suceden de formas inesperadas y no nos hablan del mismo modo. Para lograr el corrimiento de los límites del suceso literario a fin de que pueda explicarse, como todas las artes, mediante una misma estructura —la del suceso comunicativo—, la literatura conceptual de Gerber o de Carrión “se desarrolla no solo en el significado y sentido de las palabras sino en la ordenación espacial ligada al campo semántico” (Gerber, 2013: 34), hasta conformar “libros en los que la expresión física del objeto es coherente con el contenido, sea texto o imagen: un juego de configuraciones que se muerden la cola” (Gerber, 2013: 34).

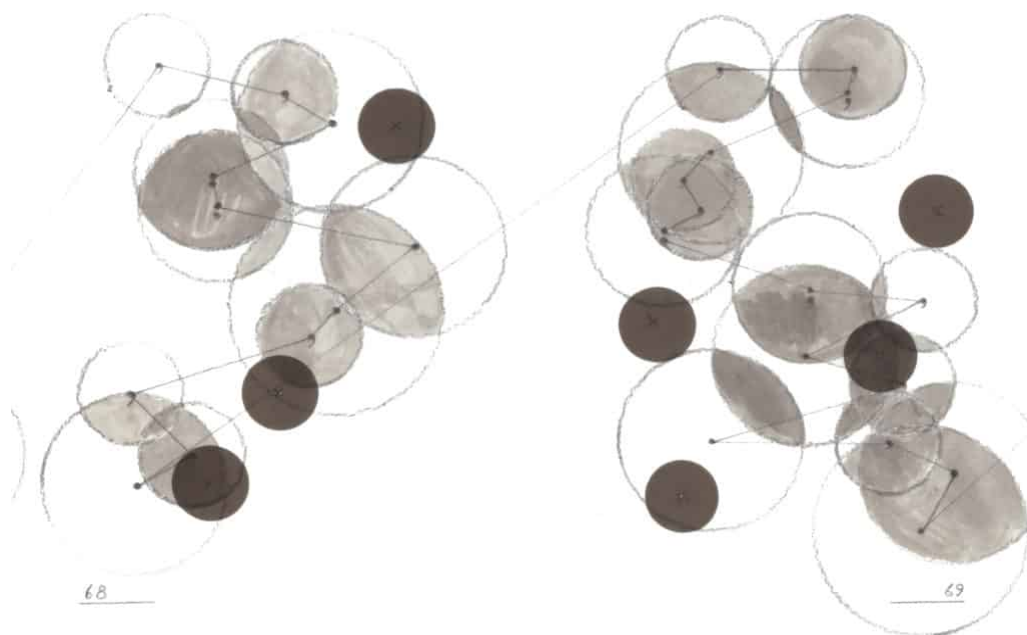
El primer recurso mediante el cual Gerber aprovecha el aspecto lúdico del lenguaje se vincula con el nivel semántico, en tanto, en plan de redescubrir el valor de un término en relación con su contexto, indaga en las posibilidades de las palabras que no se conocen dentro del idioma. En el caso extremo, la protagonista de *Conjunto vacío* entabla una relación física con un extranjero con quien la comunicación verbal está por completo anulada, y disfruta de la liviandad que les supone no *tener* que decirse nada. Además, será la definición de una palabra nueva lo que marque un quiebre en el relato vital tanto de la Verónica Gerber

autobiográfica como de la novelada. Cuando el médico la diagnostique, Gerber descubrirá que lo que hasta entonces no se había cuestionado era distinto de lo que implica “ver bien”; por su parte, la protagonista de *Conjunto vacío* buscará “títulos hipotéticos” en el catálogo de la biblioteca y probará distintas “combinaciones por el estilo” en la esperanza de que “tal vez encontraría a alguien que ya hubiera escrito sobre todo lo que necesitaba saber en ese momento” (Gerber, 2017a: 44). Y al fin se repetirá el caso de ambliopía, aunque esta vez con un efecto benéfico: “Ahí leí por primera vez sobre mi vocación oculta; encontré la palabra clave: *dendrocronología*. Sonreí. No, no es cierto. Fui a buscar la palabra *dendrocronología* en un diccionario, leí la definición y fue entonces cuando sonreí” (Gerber, 2017a: 58-59).

El segundo recurso del cual se vale Gerber tiene que ver con el nivel fónico, al destacar la importancia de las onomatopeyas y de la jitanjáfora, a las que rescata como valor poético el sonido de las palabras, aquel que asume un sentido nuevo en relación con el contexto. Este tipo de juegos le permiten a Gerber poner en boca de la protagonista de *Conjunto vacío* una distinción entre palabras con y sin “disfraz”, en dependencia del nivel de univocidad con que el oyente pueda enlazar significado y significante: “plaf”, onomatopeya de golpe, aparece como una palabra sin disfraz; “manido” o “inconsútil” resultan palabras con disfraz. Al modo de Öyvind Fahlström (São Paulo, 1928 - Estocolmo, 1976), Gerber visita en algunas secciones de su novela “un idioma cuya lógica es la resonancia, incluso en su ordenación visual. [...] Una jerga sonora para condensar el sentido en algunas letras, que no significan, suenan” (Gerber, 2013: 67).

Finalmente, como anticipamos, el tercer recurso empleado por Gerber es la resignificación del espacio que ocupan las letras. En el plano textual, en el sentido tipográfico, recurre a ambigramas, acrósticos y mensajes que apelan al “vesre”, la permutación del orden tradicional de las sílabas dentro de una palabra. No obstante, consideramos que lo fundamental de este tercer recurso se vincula de forma directa con la formación de Gerber como artista plástica, y consiste en la incorporación de imágenes dentro del texto: por un

lado, imágenes de piezas que la protagonista de la novela ve en exhibiciones y galerías —es decir, imágenes ya legitimadas como arte—; por otro, las imágenes que resultan de su modo particular de observar el mundo —como la representación minimalista del cielo observado desde un telescopio—; por último, figuras representativas de la teoría de conjuntos. Así, la narradora podrá describir sus relaciones interpersonales y sus pensamientos de forma gráfica, con la teoría de conjuntos y los círculos que forman las vetas de la madera en un tronco. Como consecuencia, nuestra posición frente a la historia se complejiza: en lugar de tener un rol único —lectores—, tendremos un rol dual —lectores y espectadores.



Verónica Gerber (2016), *La significación del silencio*, grafito y tinta china s/ papel trapo

A partir del diálogo entre las letras con que escribe y las imágenes que percibe, Gerber redistribuye el espacio que los usos tradicionales le asignaban a la lengua literaria, desde una doble perspectiva. Por un lado, sostiene que las imágenes “no pueden hablar solas, al menos no pueden decir todo lo que tienen que decir, de algún modo están enmudecidas” (Gerber, 2011), por lo que no reniega por completo del lenguaje verbal. En este sentido, casi la

totalidad de las imágenes que aparecen en *Conjunto vacío* tienen un epígrafe —aunque sea sucinto— que acompaña la tarea de significación del lector/espectador, o bien, en el caso de los gráficos de teoría de conjuntos, cada uno de estos sistemas está representado por una letra (*Y* para “Yo”, *M* para “Mamá”, *A* para “Alonso”, etc.). En el caso extremo, la narradora se preguntará por la posibilidad de descifrar como frases las comas y letras que observa en una imagen de una exposición, a partir de aplicar sobre dicha imagen el código de símbolos que describen el estado del tiempo (una coma significa “llovizna intermitente”, dos puntos significan “lluvia moderada intermitente”, etc.). Su conclusión es que “sería un texto muy triste” (Gerber, 2017a: 140).

Por otro lado, a partir de los mecanismos de juego con la disposición de las letras que analizamos, Gerber acepta el desafío de pensar en la posibilidad de una literatura sin palabra, o con la palabra reducida al mínimo de sentido, cuando “sentido” se entiende como sinónimo de “mensaje”: “en mi trabajo persiste esa misma idea de confrontar a la palabra, ya sea haciéndola invisible, tapándola, convirtiéndola en diagramas, desapareciéndola, buscando la ceguera, etc.” (Gerber, 2011). A modo de ejemplo, la narradora de *Conjunto vacío* reflexiona sobre las posibilidades de transmitir en la página una idea que no dependa de las palabras: “Aquí tendría que dejar un espacio en blanco de tres líneas, esa forma se me ocurre que podría tener un momento de tanto suspenso: tres líneas y media en blanco” (Gerber, 2017a: 48).

#### CONCLUSIONES: LA PERSISTENCIA DE LA PALABRA

A lo largo de nuestro análisis comprobamos que la palabra escrita sigue predominando a pesar de las numerosas técnicas a las que Gerber recurre para desenlazar el posible mensaje de la hegemonía de la letra —trasladándolo, por ejemplo, a la imagen o al sonido—, tanto en *Mudanza* como en *Conjunto vacío*. De acuerdo con nuestra hipótesis, este predominio se vincula, en primera instancia, con el origen de la escritura de Gerber, a saber, *desde* otro ordenamiento de las cosas: en términos de la protagonista de la novela, y a diferencia de su

pareja, un artista visual que querría ser escritor, “Yo(Y), en cambio, quería ser artista visual pero casi todo lo pensaba en palabras. Mis compañeros en la escuela de arte decían que eso era muy raro” (Gerber, 2017a: 34). La palabra, pese a todo, es ineludible: tal como señalamos, fue precisamente una palabra —ambliopía— la que legitimó desde la medicina que la forma de ver de Gerber es, en efecto, diferente, y la que definió la vocación —dendrocronología— de la protagonista de *Conjunto vacío*.

Ahora bien, la segunda parte de nuestra hipótesis indica que Gerber no solo escribe *desde* sino también *para* otro ordenamiento de las cosas. En este sentido, también en ella se registra la “mudanza” de un soporte a otro que realizan los artistas cuyas obras analiza en los ensayos, en tanto es capaz, como Vito Acconci, de considerar la hoja de papel no como límite o imposición sino como “superficie transitable” con “posibilidades espaciales” con las que jugar.

Conjunto vacío es un intento de repensar la(s) sintaxis. El problema es que al repensar la(s) sintaxis y llevarla(s) al límite uno termina, la mayoría de las veces, echando mano de la estética de la ilegibilidad (de ahí el afán por decodificar). Entonces ahora empiezo a preguntarme, como te decía hace rato, cómo salir de estas estrategias que se muerden la cola y llegar a “otro lugar” (Gerber, 2015b).

Entonces, incluso al reemplazar los “ensayos visuales” y las intervenciones sobre paredes y lienzos por la escritura sobre una hoja de papel, Gerber no se resigna al empleo de la palabra literaria según lo que Barthes definía como usos tradicionales. En cambio, nuestra conclusión es que enlaza, tal como lo hace el filósofo francés, la idea de “cambiar la lengua” con la de “cambiar el mundo”, y que construye su propia versión de la ética del lenguaje literario. Al modo de un comodín, en términos de Barthes, el lenguaje del escritor, en tanto es atópico —“está siempre fuera de lugar”— se ofrece más que ningún otro al trabajo de desplazamiento necesario para “hacerle trampas a la lengua”: “a esta fullería saludable, a esta



esquiva y magnífica engañifa que permite escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, por mi parte yo la llamo: *literatura*” (Barthes, 2008: 97).

Barthes (2008) plantea que, en vistas a la relación entre literatura y poder, el escritor tenía tradicionalmente dos posibilidades, entre las que debía optar o alternar: obcecarse, afirmar que la literatura es irreductible e incomparable, o desplazarse, llegando incluso a abjurar de lo escrito cuando se lo reconocía al servicio del gregarismo. A la par, Barthes plantea un tercer camino, aquel que, desde nuestra lectura, constituye el plan de acción de Verónica Gerber:

Puede decirse que la tercera fuerza de la literatura, su fuerza propiamente semiótica, reside en actuar los signos en vez de destruirlos, en meterlos en una máquina de lenguaje cuyos muelles y seguros han saltado; en resumen, en instituir, en el seno mismo de la lengua servil, una verdadera heteronimia de las cosas (Barthes, 2008: 104).

Pero no podemos ignorar, como un último interrogante abierto, la cuestión de la comunicabilidad. ¿En qué punto y hasta qué medida será necesario —si es que lo es— concretizar lo ambiguo, definir la heteronimia? El temor, en efecto, es de Gerber:

La ambliopía me hace ver una “b” como una “o” y cosas así. Tal vez la ambigüedad sea un arma de doble filo: un lugar desde el que puede haber un desvío creativo —como tú dices— o bien puede ser un problema porque no se entiende nada (Gerber, 2017b: 65).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE MOLINARES, Malena. (2013). Arte y literatura: bifurcación y enlace con la filosofía. *Discusiones filosóficas*. 14, 22, 175-185.

- BARTHES, Roland. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, Roland. (2008). *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland. (2011). *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- DE LA NUEZ, Iván. (2017). El arte que no se expone. *Babelia*. [https://elpais.com/cultura/2017/10/12/babelia/1507819907\\_102034.html](https://elpais.com/cultura/2017/10/12/babelia/1507819907_102034.html).
- FOUCAULT, Michel. (1996). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- GERBER, Verónica. (2011). El diálogo, primera complicidad con el lenguaje. (Entrevista con GARCÍA ABREU, Alejandro). *El Economista*. <https://www.economista.com.mx/arteseideas/El-dialogo-primera-complicidad-con-el-lenguaje-Gerber-Bicecci-20111228-0093.html>.
- GERBER, Verónica. (2013). *Mudanza*. México: Auieo.
- GERBER, Verónica. (2014). *Los hablantes*. México: Offset Reboacán.
- GERBER, Verónica. (2015a). Verónica Gerber se asoma al interior de un “Conjunto vacío”. *Aristegui Noticias*. <https://aristeguinoticias.com/0608/lomasdestacado/veronica-gerber-se-asoma-al-interior-de-un-conjunto-vacio/>.
- GERBER, Verónica. (2015b). Una máquina de desaparición. (Entrevista con GARCÍA ABREU, Alejandro). *Nexos. Cultura y vida cotidiana*. <https://cultura.nexos.com.mx/?p=9049>.
- GERBER, Verónica. (2017a). *Conjunto vacío*. Buenos Aires: Sigilo
- GERBER, Verónica. (2017b). Verónica Gerber, la historia de un desvío. (Entrevista con ALCÁZAR, Ezra). *Inundación castálida*, 2, 64-66.
- GERBER BICCECI, Verónica y PINOCHET COBOS, Carla. (2011). Estrategias creativas y redes en las artes visuales. En GARCÍA CANCLINI, Néstor; URTEAGA CASTRO POZO, Maritza (coords.). *Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes* (pp. 20-56). Madrid: Fundación Carolina.
- LADDAGA, Reinaldo. (2007). *Espectáculos de realidad*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

PACHECO ROLDÁN, Adriana. (2016). Por la renovación de un (no) canon. Críticas y narradoras en el siglo XXI, México y diáspora. *Revista de Comunicación Vivat Academia*. 19, 135, 1-16.

SAUSSURE, Ferdinand. (1988). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.

TUMBONA EDICIONES. [TumbonaEdiciones]. (s/d). Nuestra intención es dar hospitalidad y circulación a los géneros más desatendidos por los grandes grupos (ensayo, aforismo, cuento), así como a títulos y apuestas poco frecuentes en nuestro panorama editorial (libros visuales de pequeño formato, flipbooks o cine de dedo). Libros con espíritu heterodoxo e irreverente, libros con vitalidad estética y riesgo intelectual, libros impuros que puedan ir de un lado a otro de las ramificaciones artísticas, esos son los libros que publicamos. [...] Libros heterodoxos con espíritu irreverente. [Facebook post Intereses].[https://www.facebook.com/pg/TumbonaEdiciones/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/TumbonaEdiciones/about/?ref=page_internal).