



# Contar con todo: análisis de las estrategias intermediales en la novela *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecchi

*Tell with everything: analysis of intermedial strategies in the novel Conjunto vacío, by Verónica Gerber Bicecchi*

Gianna Schmitter

Universidad: Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3



## Resumen

La novela *Conjunto vacío* (2015, 2017), de Verónica Gerber Bicecchi, exhibe una escritura compuesta por texto verbal, dibujos y préstamos geométricos, es decir que recurre a estrategias intermediales. Dado que la intencionalidad es clave para la diferenciación de un objeto artístico intermedial, proponemos analizar cómo la intermedialidad se motiva por la historia, cómo la trama reflexiona sobre lo que es narrar y exhibe lo que puede ser una narración intermedial. Para ello expondremos las categorías intermediales a partir de las cuales trabajamos; analizamos cómo se construye la narración; ahondamos en la reflexión que se lleva a cabo sobre distintas formas de escritura, ya que Gerber Bicecchi se interesa por mecanismos y procesos de codificación y decodificación. Finalmente, estudiaremos las narraciones visuales que emergen a partir de la combinación mediática entre palabra y dibujo, y propondremos una tipología de estrategias usadas en la novela.

**Palabras clave:** Verónica Gerber Bicecchi; Literatura mexicana; Intermedialidad; Siglo 21; TransLiteratura

## Abstract

The novel *Conjunto vacío* (2015, 2017), by Verónica Gerber Bicecchi, exhibits a writing composed of verbal text, drawings and geometric forms. In other words, it uses intermedial strategies. Intentionality being key to the differentiation of an intermediate artistic object, we propose to analyze how intermediality is motivated by the plot the story, how the narrative constitutes a reflection on the narration process and exhibits what an intermedial narrative can be. To do this, we will explain the intermedial categories we are working with; how the technique of collage is used to build the narration; we will delve into the reflection that is proposed on different forms of writing; Gerber Bicecchi is interested in the mechanisms and processes of coding and decoding. Finally, we will study the visual narratives that emerge from the combination of two media: words and drawing, and we will propose a typology of the different strategies used in the novel.

**Keywords:** Verónica Gerber Bicecchi; Mexican literature; Intermediality; 21st century; TransLiteratura

## INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

“Hay cosas, estoy segura, que no se pueden contar con palabras” (Gerber Bicecci, 2017, p. 124) afirma la narradora homodiegetica<sup>2</sup> de *Conjunto vacío* (2017), novela de la mexicana Verónica Gerber Bicecci (Ciudad de México, 1981), que se autodefine como “artista visual que escribe”. En toda su obra (por ejemplo, *Espacio negativo*, 2005; *Homesick*, 2007; *Invisible*, 2010; *Mudanza*, 2010; *Trail*, 2012; *Los hablantes*, 2014; *Tercera persona*, 2015)<sup>3</sup> propone una escritura visual que pone al límite lo que comúnmente se denomina como literatura al pensarla y ejercerla constantemente con y a través de la imagen (dibujo, fotografía, instalaciones). Estos gestos inter- y transmediales<sup>4</sup> de Gerber Bicecci nos inducen a adscribir su obra a lo que llamamos una *TransLiteratura* (*cf.* Audran & Schmitter, 2017, 2020; Schmitter, 2019a, 2019b), es decir, una literatura atravesada por otros discursos artísticos, otros medios y géneros, una literatura que atraviesa sus fronteras institucionalizadas y hasta sus propios límites gracias al prefijo.

La novela, ganadora del Tercer Premio Internacional de Literatura Aura Estrada (Oaxaca de Juárez, México, 2013) y del Premio Cálamo Otra Mirada (Zaragoza, España, 2017), exhibe una escritura compuesta por texto verbal, dibujos y figuras geométricas, es decir que recurre a estrategias intermediales. Gracias a la abstracción matemática no se trata de imágenes deícticas, *i.e.*, verosímiles o realistas. En los dibujos geométricos de Gerber Bicecci —traducciones de las relaciones humanas y amorosas en triángulos, espirales, diagramas y tangentes—, no se encuentra un potencial referencial. Es así como la autora logra proponer un lenguaje-otro que apela a otras sensibilidades y sentidos.

<sup>1</sup> Agradezco la amabilidad y generosidad de la autora y de la editorial española Pepitas de Calabaza (<http://www.pepitash.net/>) que me autorizaron a publicar los dibujos de las obras *Conjunto vacío* y *La significación del silencio* en este artículo.

<sup>2</sup> Es decir, una narradora que narra una historia de la que forma parte en primera persona del singular, ver Genette, 1972.

<sup>3</sup> Para más información, véase su página web: <http://www.veronicagerberbicecci.net/index.php/es/>

<sup>4</sup> Distinguimos la intermedialidad de la transmedialidad: la primera sería un fenómeno que sucede en el seno de un mismo soporte (combinación de medios, evocación de medios). La transmedialidad hace referencia a obras que se desarrollan a través de distintos soportes (lo que llamamos literatura expandida, *cf.* Schmitter, 2019). En un inicio de los estudios intermediales, se puede observar que ambos conceptos se aplican a distintos ámbitos. Jenkins define la transmedialidad como experiencias narrativas que se despliegan mediante diversos medios o plataformas. Lo importante es que cada uno de ellos cuente un fragmento de la historia y que los usuarios participen de manera activa en la construcción del universo narrativo (Jenkins, 2003, 2007; ver también Liuzzi, 2015). Actualmente, cada vez más investigadores postulan que habría que cambiar de terminología y dejar de distinguir entre una intermedialidad y transmedialidad, como lo exige Claudia Kozak, para enfocarnos en cómo el *trans* “implica [...] el atravesamiento recíproco y móvil que construye significaciones también móviles y proteicas” (Kozak, 2015: 172). Sin embargo, mantenemos la distinción para poder nombrar mejor las distintas estrategias, ya que en la obra de Gerber Bicecci, se pueden observar ambas.

En este contexto cabe señalar que entendemos el concepto de intermedialidad “[...] como una mixtura de medios y/o lenguajes que privilegia los modos de ser ‘entre’ ellos una vez que entran en contacto en obras particulares, así como una perspectiva de lectura de tales obras” (Kozak, 2015, p. 170). El trabajo intermedial tiene implicaciones en el objeto literario y artístico: un trabajo intermedial “significa siempre”, postula Robert, “anomalía, irritación, perturbación estructural y recusación dentro de un medio dado” (Robert, 2014, p. 26, nuestra traducción). Hitos importantes de lo intermedial son la intencionalidad, la autorreflexión medial, la autoconciencia y la hibridez medial del objeto analizado: “Donde medios y artes se unen o se transforman juntos, crean estéticas, figuras reflexivas y espacios de tensiones, lugares típicos-tópicos, donde los medios y las artes se vuelven recíprocamente problemáticos, es decir que se vuelven objeto de autorreflexión” (Robert, 2014, p. 28, nuestra traducción). Esta autorreflexión medial subraya que se trata de diferentes medios que construyen juntos sentido y/o experiencias, que habitan un espacio intersticial del umbral en el que se encuentra el artefacto literario *Trans-Literario*.

El punto de la intencionalidad es clave en la diferenciación de un objeto artístico intermedial o no, razón por la cual proponemos analizar cómo la intermedialidad se motiva por la historia, cómo la trama reflexiona, entre otros aspectos, sobre lo que es narrar, y exhibe, más específicamente, lo que puede ser una narración intermedial. Antes de ahondar en el análisis propiamente dicho, volveremos sobre las categorías intermediales que sustentan la reflexión. Luego expondremos cómo se construye la narración —la historia no se relata de manera lineal, sino que adopta una narración intercalada, es decir, si pensamos a partir de las artes visuales, un *collage*—. En un tercer momento nos enfocaremos en la reflexión que se lleva a cabo sobre distintas formas de escritura, ya que Gerber Bicecci se interesa por mecanismos y procesos de codificación y descodificación. Finalmente, estudiaremos las narraciones visuales que emergen a partir de la combinación mediática entre palabra y dibujo, y propondremos una tipología de estrategias usadas en la novela.

## INTERMEDIALIDAD

En tanto concepto de moda, especialmente porque es empleado en varios campos de investigación, la implementación crítica de la intermedialidad conlleva indefectiblemente una desagregación terminológica que carece de definiciones globales y constantes. Rajewsky señala así que las definiciones y diferencias son, muchas veces, poco claras: se habla de *multimedialidad*, *plurimedialidad*, *crossmedialidad*,

*transmedialidad, inframedialidad, multimedia, mixed media, intermedia*, cambio de medios, convergencia de medios, integración de medios, fusión de medios, transformación de medios, interferencia, entre otros (Rajewsky, 2005).<sup>5</sup>

Con el término *intermedialidad* nos referimos a la imbricación de la literatura con otro medio que no sea textual (caso que abarca la *intertextualidad*), pero que puede contener texto, es decir, la combinación de la literatura con el arte gráfico (pintura, ilustración y fotografía), el cine, la música, internet, etcétera. Se puede encontrar una intermedialidad *in praesentia* (por ejemplo, los casos de reproducción, como aquí las imágenes) e *in absentia* (evocación, tematización, etc.).<sup>6</sup> La intermedialidad es un fenómeno cultural, o medial de base, que pone de relieve el hecho de que no hay medios puros, ni percepciones, sino que hay siempre una relación intermedial con otros medios y sus “paramètres esthétiques, économiques, politiques et sociaux relatifs” (*cf.* Rajewsky, 2015, p. 32).

Una obra intermedial significa, entonces, que al menos dos medialidades diferentes estén presentes de manera material, estética, temática o lógica en el seno de un mismo soporte. La transmedialidad, en cambio, describe que la obra se despliega a través de varios soportes. Este enfoque es entonces materialista. Conceptualmente se podría incluso postular que una obra materialmente transmedial es, si la obra se entiende como concepto, igualmente una obra intermedial con una estrategia transmedial.

El modelo inter- y transmedial que presentamos a continuación parte de las categorías forjadas por la crítica alemana Irina Rajewsky; de las propuestas de un modelo híbrido de las nociones de transmedialidad e intermedialidad del crítico chileno Alfonso de Toro (de Toro, 2013); de las entradas sobre la intermedialidad y la transmedialidad en el libro *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología* (Kozak, 2015); y del marco teórico propuesto por Antonio J. Gil González y Pedro Javier Pardo en el libro *Adaptación 2.0* (Gil González y Pardo, 2018)<sup>7</sup>. Estas definiciones muestran diferentes posiciones que existen hoy en día, a saber: por un lado, la necesidad de abrir la intermedialidad hacia una transmedialidad (que la define de una manera más amplia que la habitual reducción de la transmedialidad al *transmedia storytelling*) y la importancia de repensar la

---

<sup>5</sup> No obstante, hay trabajos con aportes significativos sobre la cuestión de la definición y la terminología como por ejemplo los de Irina Rajewsky (Rajewsky, 2002, 2015; Rajewsky y Schneider, 2008), de Vera y Ansgar Nünning (2002), de Werner Wolf (Wolf, 2002, 2011; Wolf y Bernhart, 2006) de Marinello (2009), Müller (Müller, 1998, 2000, 2006, 2014), entre otros.

<sup>6</sup> Cf. Böhn (2003); Foltinek y Leitgeb (2002); Rajewsky (2002); Wolf (2011); Wolf y Bernhart (2006), entre otros.

<sup>7</sup> Para una discusión pormenorizada, ver Schmitter (2019b: 100-120).

intermedialidad frente a internet; y por otro, una posición más clásica que busca ofrecer una tipología de casos intermediales. A partir de estas propuestas formulamos las siguientes categorías analíticas: (1) combinación mediática, (2) literatura expandida y (3) evocación mediática.

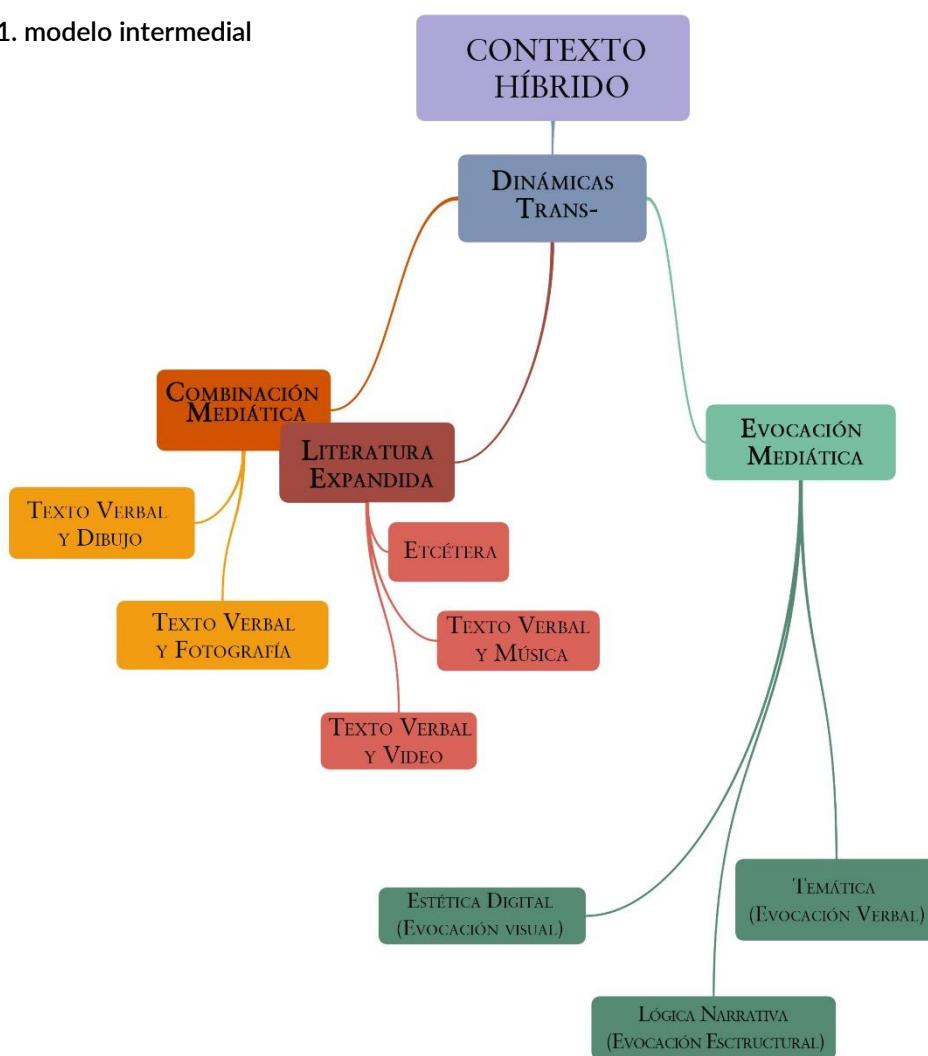
El caso de la (1) **combinación mediática** es, sin lugar a dudas, el más debatido por la crítica: al menos dos medios distintos y materialmente presentes se reúnen en el seno de un mismo soporte. Se puede tratar de una combinación entre fotografía y texto verbal o entre texto verbal y pintura/dibujo. En estos casos, los medios presentes en el soporte tienen una influencia sobre la construcción de la historia, y/o de la narración y/o del mundo ficticio. El argumento se transmite a través de los medios presentes. Además, la experiencia de la lectura cambia, ya que se movilizan varias semióticas. Asimismo, cada combinación mediática implica otras repercusiones: la fotografía es, por ejemplo, más deíctica que un dibujo y pone en tela de juicio la relación con la realidad y su referencialidad. El dibujo, en cambio, tiene otra presencia auctorial, ya que el trazo de la mano implica una manera distinta de “poner” el cuerpo: abre las puertas hacia cierta intimidad y sensibilidad. No es el ojo del autor que vio algo y lo fotografió, sino su mano que nos ofrece un trazo que se extiende por el espacio de la página, es decir: no es solamente una captura (técnica) de la percepción del mundo del autor que se exhibe, sino una captura (corporal) de expresión plástica.

Por el contrario, cuando se combinan texto verbal y video, música, o — como lo hace Gerber Bicecci en algunas obras— literatura y artes plásticas, se observan estrategias transmediales. Denominamos estos casos (2) **literatura expandida** por el problema de soporte: la literatura sale del libro, su soporte institucionalizado. En el caso de la literatura expandida, la intermedialidad se despliega a través de una estrategia transmedial, esto significa que el libro se expande hacia otro medio y la obra se trama a través de distintas espacialidades y materialidades. Por ello es importante distinguir entre un enfoque conceptual —es decir que se entiende la obra como unidad conceptual— y un enfoque material —un solo soporte *vs.* varios soportes—. Jenkins (2003, 2007) define la transmedialidad como estrategia narrativa donde cada soporte cuenta un fragmento de la historia. Esto significa que los diferentes fragmentos mediales no tienen sentido al estar solos, o por lo menos se pierde un fragmento de la narración. En cambio, en la literatura expandida, el otro medio no añade necesariamente información para entender la historia: guía la lectura e induce otra/una narración, otro/un sentimiento, otra/una estética, etc. Tiene más bien una repercusión sobre el valor referencial, estético, funcional o lógico.

La (3) evocación mediática se divide a su vez en dos categorías. Por un lado, la evocación temática, en la que las referencias intermediales dan el marco a la historia: un anclaje temporal y material que puede permitir caracterizar a los personajes, por ejemplo, en cuanto a la clase social, la edad y los hábitos. Esto se podría entender, junto a Werner Wolf, como un *frame* (Wolf, 2002, 2006). A ello se añaden fenómenos como la reflexión/ tematización de los medios. El otro caso es la evocación estética. Se puede recurrir a una imitación del otro medio a través de dos recursos: (a) la estética de la página, (b) la lógica narrativa.

El siguiente esquema (fig. 1) trata de visualizar estas dinámicas. Postulamos que el contexto de producción y recepción posterior al 2000 es un contexto híbrido en el cual los contenidos circulan de manera rizomática y no forzosamente jerárquica. Desde hace algunos años, la irrupción de los varios dispositivos electrónicos que posibilitan el acceso a internet nos (inter)cuentan constantemente, cambiando

Figura 1. modelo intermedial



nuestra manera de (inter)actuar, y de recibir y consumir información. Así, nuestro cotidiano está regido por dinámicas *trans*: transmediales, transnacionales, transemióticas, transgenéricas, translingüísticas, etcétera. En estas dinámicas *trans*, enlazadas en el contexto híbrido, se imbrican las categorías intermediales.

Para el presente artículo, nos enfocamos en un análisis de la evocación mediática y de la combinación mediática entre texto verbal y dibujo; no obstante, veremos igualmente que la obra de Verónica Gerber Bicecci está atravesada por dinámicas *trans* que expanden su obra literaria hacia las artes plásticas.

## CONSTRUIR LA NARRACIÓN

En *Conjunto vacío*, la construcción de la narración se hace a partir del principio del *collage*, como si fuese un cuadro. A continuación, proponemos un resumen de la trama que intenta presentar la historia de forma lineal; no obstante, es menester señalar la no-linealidad de la novela —una estrategia narrativa que evoca la técnica del *collage* y es por ende intermedial— y cómo se lleva a cabo, de esta manera, una reflexión sobre los inicios. Intervenir sobre los inicios de las historias es un gesto de escritura que se relaciona, como lo veremos, con la escritura intermedial, ya que Gerber Bicecci trata la lengua verbal como si fuese una materia plástica. La artista en tanto autora cambia a menudo de lugar para mirar el mundo desde otra perspectiva; este cambio permite transformar una materia, o sistema semiótico, en otro.

La trama de *Conjunto vacío* se podría resumir así: la narradora homodiegetica “Yo(Y)” —que se nombra como la autora, Verónica— trata de volver a encontrar el equilibrio tras el abandono de su exnovio, el Tordo, que se enamoró de otra mujer. Tiene que volver al departamento de su madre —los padres, militantes políticos argentinos, se habían exiliado en México durante la dictadura militar y allí se separaron—, un espacio raro, suspendido en el tiempo desde que la madre se esfumó poco antes de que la narradora cumpliera sus 15 años. Una mañana del invierno del año 1995, la madre les prohibió salir a la escuela, prender la televisión u otra cosa electrónica o eléctrica; les pidió permanecer en silencio y les explicó que los árboles del parque enfrente de la casa tienen caras que los estaban mirando; que dejaran de regar las plantas si le pasara algo. La madre desapareció de una manera inexplicable y sus hijos mantuvieron vivo el secreto. Ante el regreso de la narradora al departamento, el hermano decide instalarse con su novia, y Verónica, para no volverse loca, empieza a dibujar las vetas de unas tablas de triplay que pidió para reforzar la pared del salón que amenazaba con derrumbarse por la humedad. Una amiga de la narradora, Violeta, la invita, preocupada por la inercia de su amiga, a

pasar las tardes con ella en la biblioteca. En una fiesta conoce a un alemán recién llegado a México con quien tendrá algunos encuentros sexuales hasta que llegue la novia. Para que Verónica tuviera un motivo para buscar trabajo, su hermano le sugiere visitar a la abuela en Córdoba (Argentina) a fin de año y poco después la cuñada le propone un trabajo: ordenar los archivos de la escritora argentina Marisa Chubut, igualmente exiliada y recientemente fallecida. Verónica acude y se enamora del hijo, Alonso, quien hace un doctorado en Literatura, en Estados Unidos, donde tiene igualmente una novia. No obstante, ambos se acercan y Verónica lo invita para acompañarla a Argentina a fin de año: Alonso acepta, pero no aparecerá en el aeropuerto. En vez de esperar a su hermano una semana, decide tomarse otro avión para hacer una excursión “al fin del mundo” durante la cual se enferma y descubre que el verdadero faro del fin del mundo no se puede visitar. Cuando llega a Córdoba, nota cuántos parecidos existen entre la casa de la abuela y el “búnker” materno; entre ella y la madre desaparecida. De vuelta en México, trata de averiguar si Alonso está en la casa de su madre, pero descubre que se puso a la venta. Alonso tampoco contesta sus correos electrónicos.

No obstante, el lector recibe esta información de manera más caótica. Nos permitimos señalar rápidamente cómo inicia la novela para demostrar cómo funciona la narración intercalada —dejando de lado, por el momento, la convergencia entre texto e imagen—. *Conjunto vacío* no presenta capítulos, sino fragmentos, algunos de solamente una frase cuya importancia se ve subrayada por los vacíos y silencios impuestos por la fragmentación. La novela se asemeja a un *collage* de estos distintos fragmentos, y aunque este procedimiento narrativo no sea nuevo, se refuerza, gracias a él, el carácter intermedial de la novela, ya que este procedimiento proviene de las artes plásticas: la lógica narrativa corresponde por ello a la categoría de la evocación mediática. Como señala Kozak, los procedimientos de las vanguardias (*collage*, montaje, uso del fragmento, multiperspectividad) entraron ampliamente en el imaginario de las sociedades por el uso que hizo de ellos la publicidad en los últimos 25 años del siglo XX, a tal punto que retroalimentan, hasta el día de hoy, la literatura y sobre todo la literatura intermedial (Kozak, 2006). La narración intercalada se motiva, además, por ciertas reflexiones que se llevan a cabo a nivel temático, como lo serían, por ejemplo, los núcleos temáticos acerca de los inicios, del orden y del tiempo, en los cuales ahondaremos después.

La novela empieza con la separación del Tordo y el regreso de Verónica a la casa de la madre. Después de este texto, se introduce una hoja en blanco sobre la que se lee “RANGMEBOO” —boomerang—, como si este primer texto hubiese sido una suerte de preámbulo y recién ahora, con el dibujo de una escalera que sale

del universo (se remite a la escalera de la casa de la abuela), se inicia la historia con un fragmento sobre la desaparición de la madre. Se inserta luego una carta a Marisa (el lector todavía no sabe quién es); se aborda el silenciamiento de la desaparición de la madre; la narración sigue con el hecho de que Alonso —otro personaje todavía desconocido— no se haya tomado el avión a Buenos Aires; se vuelve a continuar sobre la última aparición de la madre (durante el desayuno); se intercala la Hoja de observación III sobre los aviones; se narra la separación del Tordo de la narradora (a través de, entre otros recursos, diagramas); se deduce la personalidad de Alonso a través de fotografías; se narra la mudanza del hermano; se ahonda en la historia familiar; se introduce un correo electrónico a Alonso; se recuerda que el Tordo se hizo un tatuaje de sí mismo antes de tomar el avión a EEUU; se lleva a cabo una reflexión sobre el exilio y la ausencia de la madre; etc. En total, se intercalan cinco historias, y con ellas también cinco inicios: (1) la desaparición de la madre, (2) la relación con el Tordo, (3) la relación sexual con Jürgen, (4) la relación amorosa con Alonso, (5) el viaje a Argentina. En el siguiente esquema (Figura 2) tratamos de visualizar estos saltos temáticos, sin poder dar cuenta de que la linearidad cronológica tampoco se respeta en el orden de la narración, es decir: no solamente se salta de una historia a otra, sino también en la línea de tiempo propia de cada historia (analepsis, prolepsis). Por cuestiones de visibilidad, el esquema junta lo que atañe a Alonso y a su madre, Marisa, en el punto (4); se refiere a las hojas de observación en el punto (6) y las secuencias que no corresponden directamente a ninguna de estas historias —se reúnen aquí las reflexiones, los momentos que narran la vida de Verónica, entre otros— se representan en el punto (7).

Figura 2. esquema del orden narrativo



Desde el íncipit de la novela —noción que, de hecho, se problematiza al empezar la historia por segunda vez tras el título “RANGMEBOO”, como mencionamos arriba— se reflexiona sobre los inicios, sobre todo amorosos, y los finales. La narradora afirma haberse hecho colecciónista de inicios, y observa que los finales, a diferencia de los principios, no son muy variables: “Los conjuntos se intersectan más o menos igual y lo único que cambia es el punto de vista desde el que te toca ver: la renuncia es voluntaria, el consenso es lo menos común de las opciones, y el abandono es más bien una imposición” (*Conjunto vacío*, a partir de ahora Cv, p. 9). Si los finales se asemejan, hay que diversificar los inicios, romper las linealidades para poder extraer fragmentos y que cada fragmento, según su disposición, se convierta en inicio. Tras el abandono del Tordo, la narradora siente el deseo de reescribir su historia a través del desorden. Encuentra en las tablas de triplay una metáfora para ello —y una ocupación casi zen—:

Pero en las tablas de triplay no se ve la edad de un árbol. El gran sacapuntas giratorio rebana el tronco con un ángulo inclinado. Ese corte en diagonal lo desordena todo: en cada viruta hay distintos momentos salteados de la vida del árbol, no una cronología lineal y mucho menos concéntrica. [...] En el búnker tenía tres paneles de madera con el tiempo desordenado y superpuesto. Ojalá eso fuera posible: desordenar el tiempo. [...] Sería útil mover de lugar el momento en que suceden algunas cosas, poner los finales al principio, por ejemplo (o en cualquier otro lugar). O el pasado en un futuro lo suficientemente lejano para que nunca lleguemos al momento de enfrentarlo. (Cv, p. 39)

No proponer un desarrollo lineal de la trama supone en este sentido una reescritura, es decir, volver a empezar, pero de forma distinta. Reescribir para cambiar la forma, para corregir, es una preocupación que se vislumbra igualmente en el siguiente fragmento, que parece establecer, asimismo, la desaparición de la madre como punto de partida de la cadena de problemas:

No hay causas reconocibles, solo efectos. Corrijo: solo una frontera en el espacio-tiempo, flujos turbulentos, entrecortados. Entre cortados. Solo una serie de pistas dispersas, sin sentido. Un conjunto que se va vaciando poco a poco. Fragmentos desordenados. Corrijo: añicos. Repito: invierno de 1995. (Cv, p. 15)

El movimiento de la repetición y corrección se cristaliza aquí como gesto de escritura. Se trata de un volver sobre la materia —la historia, el texto, el trazo, la línea: “En el diálogo interior todas las palabras regresan como boomerangs” (Cv, p. 40)— y la vuelta sobre la materia permite *entre cortarla*, es decir, poner los silencios en otros lugares. La narradora busca desordenar la línea del tiempo para borrar el fracaso que siente ante su propia historia; un fracaso que le permite sentir empatía por Marisa, quien reescribió siempre el mismo manuscrito. Lo único que cambiaba con el tiempo era su letra. La narradora observa:

Marisa(M<sub>x</sub>) empezó muchas veces una sola historia; eso me parece admirable. Muchos principios distintos solo pueden ser sinónimo de muchos fracasos, de narraciones mutiladas. Es lo que Yo(Y) tengo, un listado de pedazos dispersos:

- una maraña de conjuntos
- subconjuntos intercambiables
- intersecciones invisibles
- inclusiones temporales
- disyunciones repentina. (Cv, p. 105)

Este listado es, a su vez, una transcripción de los diagramas que presenta la novela y sobre los cuales volveremos más adelante. No obstante, vemos en este ejemplo cómo el texto reflexiona sobre su dimensión intermedial al ofrecer claves de lectura que se retroalimentan: los dibujos concretizan el listado, que los contextualiza a su vez.

## ESCRITURAS

Además de las reflexiones sobre la no-linealidad cronológica, en otras palabras, una reflexión sobre cómo narrar, la novela tematiza igualmente lo que sería(n) la(s) escritura(s). Estas se desdoblan en escrituras codificadas, descifrables, indescifrables y visuales —es decir, una búsqueda constante para encontrar otras vías (otros medios) para expresarse—. Cabe señalar que esta preocupación es una constante en la obra de Gerber Bicecci: para solo nombrar un ejemplo, se puede recordar *El poema invertido* (2013), que se expuso en el Museo Experimental El Eco y que es la versión negativa —si se piensa a partir del proceso químico de la fotografía— del *Poema plástico*, de Mathias Goeritz. El poema original se compone de símbolos negros que parecen indescifrables, colocados sobre un muro amarillo. Su versión en negativo provoca un fondo negro con puntos amarillos (o blancos), que en algunos fragmentos recuerda un cielo estrellado. La reescritura se sitúa entonces no solamente al nivel de la narración, como acabamos de analizarlo, sino también al nivel del recurso de codificación y decodificación. Aquello se convierte en otro gesto intermedial: se ahonda en el juego con los códigos, las materialidades y plasticidades; todo pasa por un proceso de traducción y adaptación de un sistema a otro. A continuación, analizamos la codificación de la lengua verbal, el traslado del código lingüístico al visual, el silenciamiento de un código para volver visible otro (antes invisible). Con ello, se trata de ver la lengua a partir de lo visual, lo que conlleva igualmente su transformación en material plástico.

Al nivel de la codificación, cabe mencionar primero las correspondencias escritas de Tono, el padre de Alonso, a Marisa durante la dictadura militar argentina, unas cartas que Verónica lee durante su labor de establecer el archivo de Marisa. Estas cartas dicen cosas tan sencillas o absurdas que es obvio, desde el punto de vista de la narradora, que hay un lenguaje codificado detrás, que Verónica no logra, sin embargo, descifrar. Igualmente, la correspondencia entre Verónica y Alonso, esta vez por correo electrónico, juega con la codificación. Así, los correos de Verónica están escritos intercambiando el orden de las sílabas —al desordenarlas, la narradora interviene sobre el orden y crea nuevos inicios de las palabras—: “Solona: ¿Ne éuq dasan? Et ñotraex resrroho...” (Cv, p. 133) y Alonso contesta con acrósticos. No obstante, el dispositivo de la recodificación, que permite instalar otra lectura, va más allá de una necesidad de comunicación que está sometida al silenciamiento —en el primer caso la dictadura, en el segundo caso un amor “prohibido”, ya que Alonso tiene pareja—. En el manual del telescopio de Marisa, Verónica encuentra una lista compuesta de signos de puntuación para describir el estado del tiempo. Se pregunta entonces si con “esa simbología podría leerse la pieza de comas y letras que vimos en la exposición. Indicaría una especie de llovizna continua e intermitente entre las letras del alfabeto. Sería un texto muy triste” (Cv, p. 140). Un esbozo de dicha pieza (*cf.* figura 3), homenaje a la obra *Seguire il filo del discorso* (1987) de Alighiero Boetti, se muestra durante la visita de Verónica y Alonso al museo. En la obra de Gerber Bicecci se resiente la necesidad de pararse constantemente en distintos lugares para releer y reescribir a partir de otros lenguajes que se descomponen, en lo concreto, en la palabra y la imagen, y en lo abstracto en la propuesta de distintos códigos para desdobljar los significados.

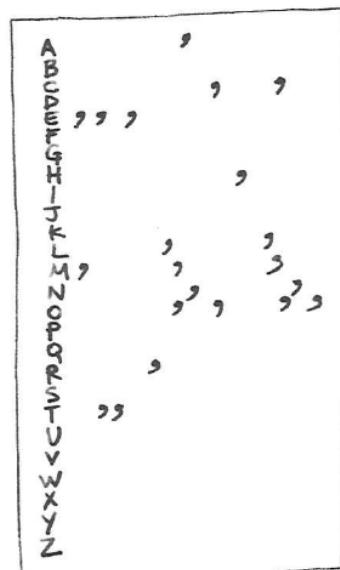
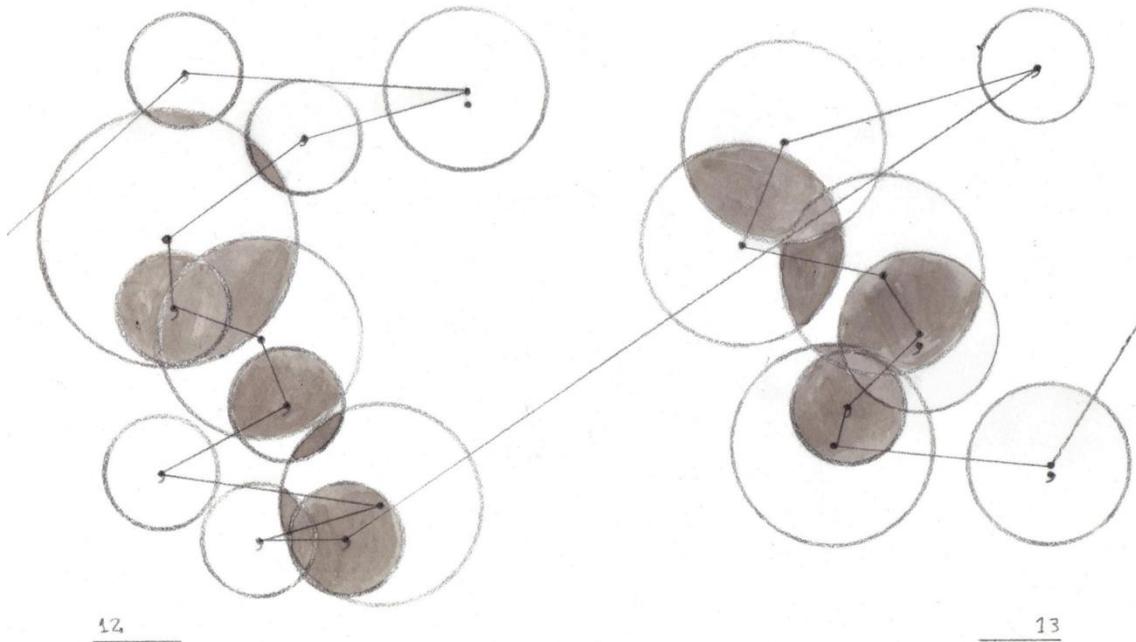


Figura 3: Verónica Gerber Bicecci, *Conjunto vacío*, 2015, p. 106

En este contexto, cabe recordar que la autora trabajó en varias ocasiones sobre los signos de puntuación, como por ejemplo en *La significación del silencio*, una obra a partir del ensayo homónimo de Luis Villoro. En su página web, la artista explica que “[c]ada una de sus comas, puntos y coma, dos puntos, puntos y seguido, y puntos y aparte son la pauta para imaginar el mecanismo del silencio, ese lenguaje negativo que se construye de manera invisible en todo texto.” (Gerber

Bicecci, 2016). El resultado (*cf.* figura 4) muestra círculos cuyos puntos medios son los signos de puntuación. Se conectan entre ellos por unas tangentes y se rellenan los círculos cuando se superponen. Este mecanismo de la puesta en negativo, que visualmente genera unos círculos “comidos”, incompletos, se utiliza igualmente en varios dibujos de *Conjunto vacío*.

Figura 4. Verónica Gerber Bicecci, *La significación del silencio*, 2016, p. 12-13



En el prólogo a *Los hablantes*, Amanda de la Garza reflexiona sobre el espacio negativo y el silencio en la obra de Gerber Bicecci:

En *Poema invertido*, y en trabajos anteriores, la idea de espacio negativo articula un camino. Retoma su acepción en la técnica compositiva, así como su recurrencia temática en otras disciplinas como la física, las matemáticas, la filosofía. En el caso de *Los hablantes* aparece a través de su símil, la idea de conjunto vacío, definido como un espacio que no contiene ningún elemento, representada por el signo  $\emptyset$ . Habla de lo que no podemos conocer; lo cual aplicado a la conversación es aquello del otro que se nos escapa por completo. Sin embargo, ese silencio no es estéril sino productivo, ya que es a partir de ahí donde se genera una tensión entre los elementos, mismos que aparecen desde sus márgenes o en su centro. [...] En la artista, lo que surge de ese espacio negativo es la literatura, la construcción de una escena, de una narración. (de la Garza, 2014, p. 10)

*Conjunto vacío* impone también visualmente silencios: algunas escenas, sobre todo las de índole reflexiva o corresponsal, cuyas extensiones oscilan entre un párrafo y una frase, se hallan aisladas en el espacio de una sola página. La lengua misma se percibe aquí como material plástico —tanto como los signos de puntuación que la artista transforma en secuencias silenciosas que irradian densidades— cuyas formas negras se oponen al espacio vacío del color de la página. Otorgarse el espacio, dentro de la novela, de visibilizar los silencios, de separar espacialmente los fragmentos acentúa esta materialidad. El espacio vacío (el silencio) se vuelve espacio que dice y habla, a partir de la imagen (que reenvía al cuerpo, al gesto de dibujar) que toca otra sensibilidad.

Por otro lado, la lengua puede igualmente adoptar estrategias de lo indescifrable, imponiendo de tal manera un silencio a la comunicación interhumana. Ante la observación de la abuela acerca de que Verónica ya no le cuenta nada, la narradora piensa, por ejemplo: “Es muy difícil. Intento dejar de oír mis pensamientos. Trato de reducirlos hasta que parezcan incomprensibles” (Cv, p. 141). Al contrario, su madre, o su fantasma, habla, pero en una lengua indescifrable: “abré los ojos en la madrugada y la escuché cruzando el pasillo, hablaba en voz alta esa lengua extraña e iracunda que nunca fui capaz de descifrar” (Cv, p. 11). También la risa de Alonso parece indescifrable a los ojos de Verónica (Cv, p. 110) que tiene, además, una pesadilla que gira alrededor de lo cifrado: “Alonso(A) me envía un correo electrónico. No puedo leerlo. Está escrito en una lengua cobarde e indescifrable. Despierto tratando de recordar qué decía, pero ya no importa” (Cv, p. 182).

Escribir en una lengua que no se puede leer constituye un núcleo en la producción artística de Gerber Bicecci. En el 2012 pintó en lenguaje braille los nombres de bibliotecas que desaparecieron—por ejemplo las bibliotecas del Califato de Córdoba, de Alejandría, de Jerusalén, de Antioquia, entre otras—sobre muros del Centro Histórico de la Ciudad de México. La intervención se titula *Biblioteca ciega*: al estar pintado en braille, una escritura que requiere el relieve, la materialidad, nadie puede acceder al significado secreto. También en la novela existe el deseo de descifrar lo indescifrable. La narradora se obsesiona con las vetas de los árboles y la dendrocronología, es decir, la ciencia que investiga los anillos de crecimiento de los árboles. De hecho, le gustaría transcribir su historia en esta lengua:

Pero los árboles escriben en un lenguaje que no se ve. Me pregunto cómo se vería mi vida en el interior de un tronco, qué significarían todas esas líneas, nudos y circunferencias. Me pregunto cómo se dibuja en su idioma una colección de principios truncos, un final abrupto o una desaparición. (Cv, p. 60)

La narradora percibe escrituras en diversos lugares: cifrar y descifrar, transcribir y traducir en otro código es un posicionamiento que es, de por sí, intermedial. Cuando la narradora observa una madre con su hijo haciendo yoga en el parque establece una hoja de observación y propone una transcripción gráfica de sus movimientos: “Sus cuerpos alternan grafías, pero el mensaje es indescifrable” (Cv, p. 129).

Para Gerber Bicecci, la escritura se declina en vocabularios y materialidades alternativos, aunque no todos siempre descifrables. En el artículo “El vocabulario b” propone la siguiente reflexión acerca de los lenguajes:

Aunque no lo entendí en el momento, es cierto que casi todos los lenguajes que existen, con sus diferencias y coincidencias, se pueden traducir a código binario (imágenes, textos, sonidos). Pero hay una respuesta mucho más importante entre la pregunta y su dibujo: todo lenguaje es una máquina del tiempo y un juego en sí mismo. Aún más: cada palabra es una máquina del tiempo. Basta pensar en su genealogía, en sus variaciones y conjugaciones, o la forma en que saltan de un sentido a otro para entender que son justo eso: máquinas flexibles, objetos cambiantes que atraviesan el tiempo y el espacio mental. Le escuché hace muy poco al antropólogo Néstor García Canclini una frase sobre su último libro; dijo que al escribir *Pistas falsas* estaba buscando en la ficción las respuestas que las ciencias sociales no nos dan. Reelaboro su comentario y me pregunto: ¿buscar en dónde las respuestas que la ficción no nos da? ¿Tal vez en otro vocabulario? (Gerber Bicecci, 2019)

Esta búsqueda de vocabularios alternativos del nivel temático se traduce en la novela por el recurso de las fórmulas geométricas y los dibujos, mayoritariamente geométricos también. El nombre de la casi totalidad de los personajes está seguido por unos paréntesis y la primera letra del nombre, acompañada en caso de confusión con otra abreviación por una segunda letra. Así por ejemplo Yo(Y), Mamá(M), Hermano(H), Alonso(A), el Tordo(T), Abuela(A<sub>B</sub>). De esta manera, cada nombre se convierte en coordenada en el espacio del Universo(U) que se retoma en los dibujos. El lenguaje matemático, las reflexiones sobre los diagramas de Venn y su uso constituyen así un vocabulario alternativo, la búsqueda de hallar una respuesta. El lenguaje geométrico se utiliza incluso para generar comparaciones y metáforas, como en la siguiente escena que corresponde al encuentro casual del Tordo, junto a su nueva pareja, con Verónica:

Tendríamos que aceptar —quise decirles para romper el hielo, pero no me salió la voz— que si unimos con líneas rectas las distancias entre nosotros, el dibujo resultante se parecería más a un triángulo que a cualquier otra figura. [...] Tuve tiempo de analizar y medir, se trataba de un triángulo isósceles, aunque un poco deformé: el cateto que los unía a ellos era mucho más corto que los que compartían conmigo. [...] Ellos salen de escena, Yo(Y) me quedo parada en el mismo lugar, como un árbol. El triángulo se estira, se estira, se estira, pero no se rompe. Me niego rotundamente a formar parte de esa configuración

triangular que ellos me impusieron. Prefiero pensarme como un cono, algunos dicen que un cono es un triángulo que gira, tanto mejor. Un cono también puede ser una serie de círculos que resuenan, de pequeño a grande, el más pequeño solo un punto. O una viruta perfecta de tiempo. Así el mapa de la situación, o mejor dicho, el Universo(U) en el que estaba atrapada, podía verse de otra manera. Lo que queda de mí también podría parecer una rebanada de pay, Ella(E) y el Tordo(T) no son más que triángulos. (Cv, pp. 49-50)

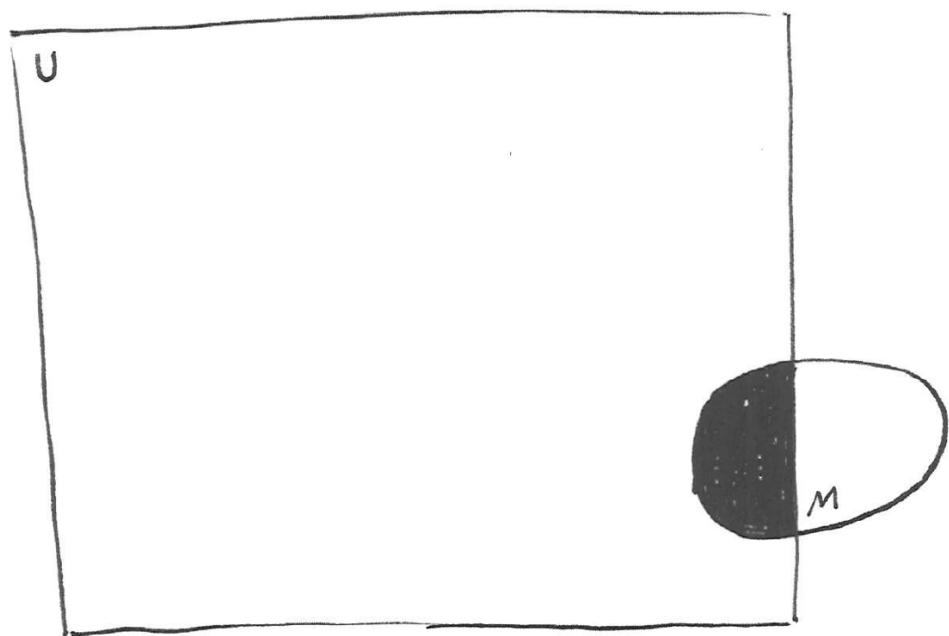
La narración se vuelve auto-reflexiva en estos momentos: motiva, explica y justifica el uso de los diagramas dentro del espacio de la novela.

## NARRACIONES VISUALES

La novela contiene más de sesenta imágenes que se dividen entre dibujos geométricos —la gran mayoría— y no-geométricos. Se pueden encontrar cuatro estrategias de combinación mediática entre texto e imagen que no son categorías fijas y se pueden, por consiguiente, superponer: (1) una estrategia de desdoblamiento entre lo afirmado en el texto y lo mostrado en la imagen; (2) el texto que explica la imagen; (3) el dibujo que completa el significado del texto; (4) una sucesión entre texto e imagen. Veremos a continuación para cada caso algunos ejemplos para tratar de entender cómo se construye la narración intermedial. Partimos para ello, valiéndonos del estudio de Klaus Speidel (Speidel, 2013), de la premisa que es difícil que una sola imagen pueda narrar, esto es, presentar un inicio, un nudo y un desenlace. La narración se establece entonces en la conjunción entre texto verbal e imagen o en el caso de una sucesión de imágenes.

### **Estrategia 1: desdoblamiento entre lo afirmado en el texto y lo mostrado en la imagen**

La primera estrategia, el desdoblamiento, se puede exemplificar con la ilustración de la figura 5: repite lo anteriormente expuesto en palabras con un diagrama, apelando así a otra sensibilidad. El fragmento verbal antepuesto gira alrededor de la desaparición de la madre y las estrategias que se inventaron los hermanos para aparentar que ella seguía formando parte de su mundo. Nadie, por ejemplo, podía entrar al búnker. El cuadro que representa el universo presenta un hueco negro, la parte vacía de un círculo que sale del cuadro-universo y que representa a la madre: la (M), la coordenada que indica que es la representación geométrica de la madre, se sitúa en la parte que queda fuera del cuadro-universo. En el texto, se lee: “Había cruzado una frontera que ni mi Hermano(H) ni Yo(Y) sabíamos cómo cruzar” (Cv, p. 20). Desdoblar la información es subrayarla, repetirla en otro código, traducirla para que se haga visible, en el hiato de la transposición, el hueco de la ausencia que es imposible llenar con palabras.

Figura 5. Verónica Gerber Bicecci, *Conjunto vacío*, 2015, p. 20

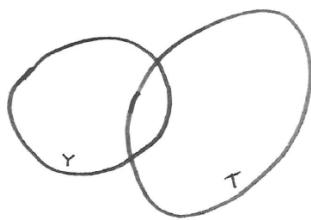
También la secuencia narrativa de la figura 6 dialoga de manera ardua. Aquí, el texto se convierte casi en pie de diagrama, es decir, en explicación de los dibujos, por tratarse de frases cortas, entrecortadas por los diagramas. En este contexto, la temática es el final de la relación amorosa entre la narradora y el Tordo, causado por la aparición de otra mujer. Traducir el fracaso amoroso a un lenguaje geométrico permite rebajar lo sentimental a unas explicaciones aparentemente lógicas, proponer otro lenguaje para el discurso amoroso. Verónica Gerber Bicecci logra evadir cualquier sentimentalismo o cursilería —la narradora afirma incluso: “[n]o vale la pena contar los detalles del rompimiento” (Cv, p. 28)—. La narración intermedial es depurada, quiere sacar a la luz los mecanismos y procesos, juega con el blanco y el negro que “no son más que problemas de luz, de totalidad y de ausencia de luz. [...] las cosas que no podemos ver no se ocultan en las mezclas grisáceas ni en el blanco ni en el negro sino en la delgada línea que separa esas dos totalidades” (Cv, p. 26).

**Figura 6. Verónica Gerber Bicecchi, Conjunto vacío, 2015, p. 26-27**

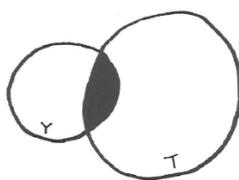
¿El no sabía qué se había roto?  
Pero Yo(y) necesitaba descubrirlo.

Así que repasé la secuencia de sucesos una y otra vez, corté minutos de aquí y de allá, y terminé por darme cuenta de lo obvio: siempre estamos haciendo un dibujo que no alcanzamos a ver por completo. Solamente tenemos un lado, una arista de nuestra propia historia, y el resto permanece oculto. No vale la pena contar los detalles del rompimiento, pero el proceso fue más o menos este:

Érase una vez una intersección YY

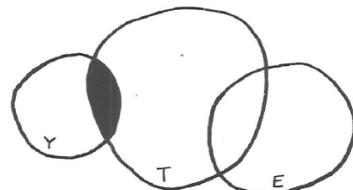


De pronto, en la intersección YY aparece un vacío



26

En realidad, el vacío es síntoma de una intersección TE que y no puede ver

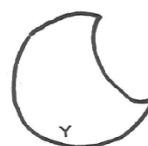


Entonces T se aleja con E y Y se queda con el hueco:



Yo soy y, Tordo es t y Ella es (E).

Conclusión: Yo(y) era la única que se había roto, y no sé si todavía cargo con el hueco o si me falta un pedazo:



27

## Estrategia 2: el texto explica la imagen

En la siguiente combinación mediática, el texto funciona como explicación de la imagen. La única ocurrencia que se encuentra es la figura 7, donde la narradora explica el alfabeto de anotación del telescopio. La intermedialidad tiene aquí, como en el caso de la visita al museo, un poder de inmersión: el lector recibe la misma información que la narradora sin el filtro de la narración. La narradora deja el espacio y se *muestra* el otro medio, tanto como lo hace también el discurso directo, caracterizado por Gérard Genette como el discurso más mimético (Genette, 1972, p. 192).

Figura 7. Verónica Gerber Bicecci, *Conjunto vacío*, 2015, p. 124

Entre las cartas apareció el manual del telescopio. Uno de esos manuales que resultan más complicados y confusos que el objeto que quieras aprender a usar, pero tenía diagramas interesantes, el ejemplo de una HOJA DE OBSERVACIÓN, y mucha simbología para aprender a hacer las notas. Por ejemplo, esto es una órbita:



Esto significa «manchas planetarias»:



Esto obviamente es el infinito:



Y esto significa incertidumbre (claro, tenía que ser un triángulo):

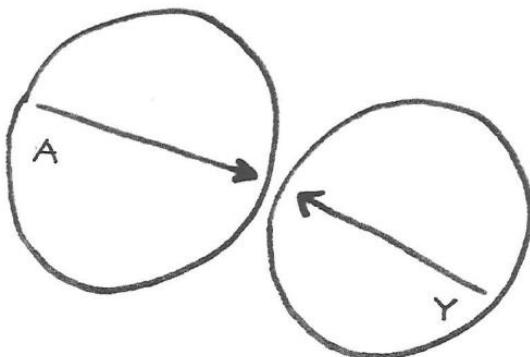


### Estrategia 3: el dibujo completa el significado del texto

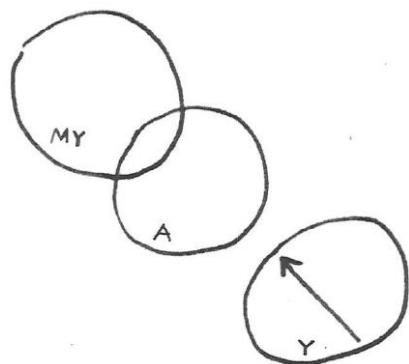
En el anterior ejemplo, cada dibujo se introduce por dos puntos. Esta estrategia de introducir claramente al dibujo y de exhibirlo enseguida (lo que implica que forma parte de la diégesis y que no se trate de un paratexto; ver Genette, 1987) se utiliza igualmente en varias ocasiones cuando el dibujo completa el texto. Así en la figura 8: se expresa el pensamiento de la narradora —“Esto pensaba:”— y sigue el dibujo de un círculo A (Alonso) y un círculo Y (Yo). Cada círculo exhibe una flecha que se apuntan mutuamente; los círculos están cerca el uno del otro, visiblemente se atraen, pero no se tocan. El siguiente dibujo remata “[p]ero la realidad es cruda:” (Cv, p. 42). Los círculos de Mayra y Alonso se superponen, el círculo (Y), con la flecha apuntando hacia (A) está ahora más alejada del objeto de deseo.

Figura 8. Verónica Gerber Bicecci, *Conjunto vacío*, 2015, p. 40-41

Esto pensaba:



Pero la realidad es cruda:



En estos casos, la narración se sigue escribiendo a través de la combinación entre texto y dibujo. El texto contextualiza la abstracción de la imagen y el dibujo termina por decir lo que la narradora no quiere transformar en palabras: el otro código, aquí visual, termina la narración iniciada, pero luego silenciada, por el texto verbal. Ciertas cosas pasan por el cuerpo, no por la lengua verbal.

Para completar la lista, se podría igualmente mencionar la ilustración de la página 83, que muestra en qué medida la relación entre la narradora y Jürgen es una búsqueda de equilibrio y de contrapeso en la conformación de las constelaciones amorosas que constituye un encadenamiento de conjuntos (la nueva pareja del Tordo – el Tordo – la narradora – Jürgen – su pareja). El dibujo de la página 91 exhibe al contrario una suerte de remolino —dos espirales superpuestas— que ilustra cómo se siente la narradora con respecto a su futuro; un remolino que aparece de nuevo en la página 169, después de la explicación que el Tordo le enseñó carambola a Verónica y que ella tampoco supo interpretar esta segunda señal del triángulo amoroso. Los dibujos expresan los sentimientos de la narradora en un lenguaje no contaminado por el discurso amoroso (o su fracaso). Gracias a la intermedialidad, le es posible inventar un nuevo vocabulario, verbalmente silenciado, pero corporalmente presente: no se trata de fotografías, producidas por una máquina, sino del cuerpo de la autora quien dibujó los trazos. La abstracción de la imagen tiene en este sentido un potencial más íntimo que una imagen más verosímil; la conceptualización visual permite expresar un sentimiento para el cual no existe adjetivo.

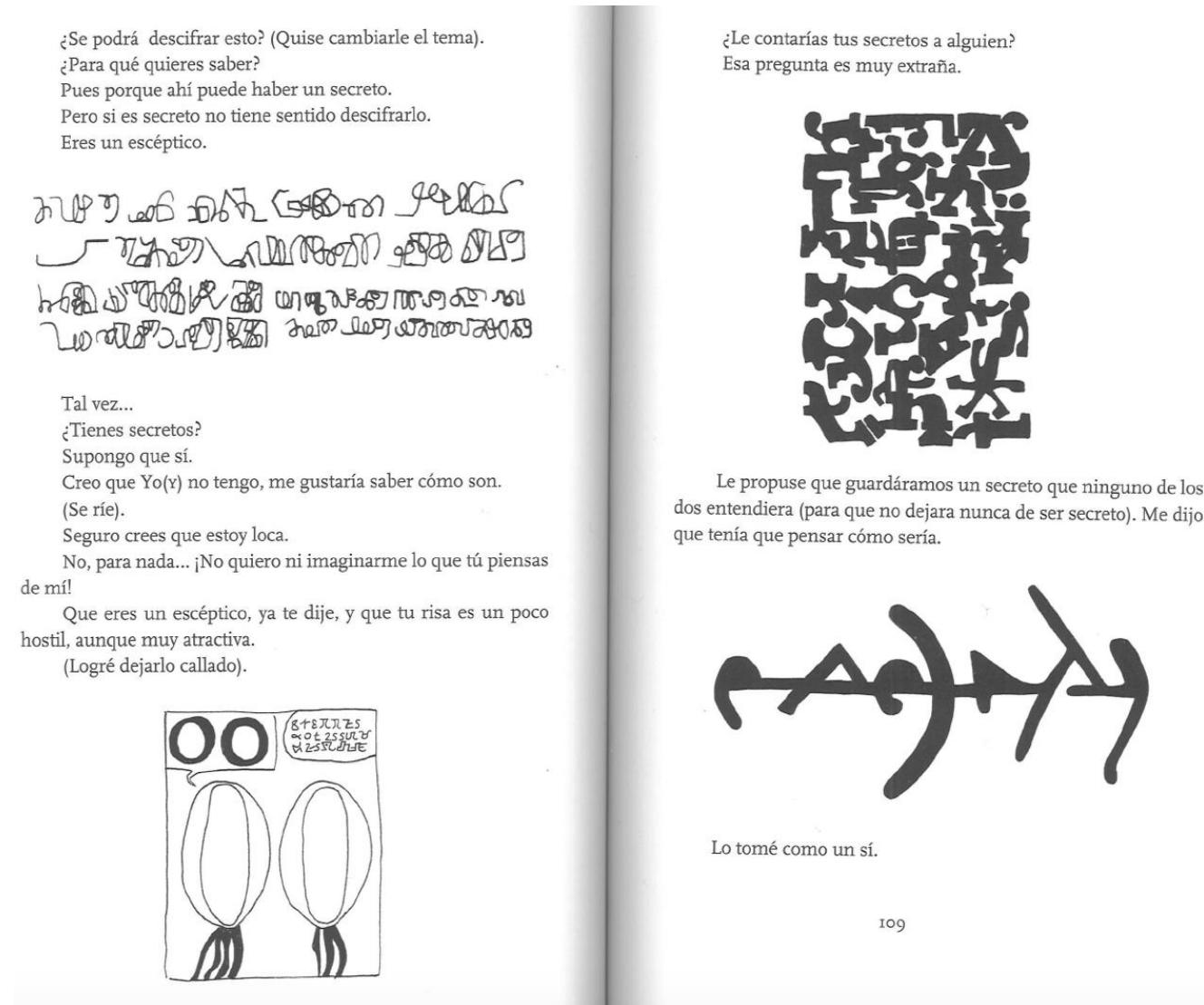
A este listado cabe añadir la ilustración de la página 184. Aquí, la narradora idea “un plan para escapar ilesa de esta historia” (Cv, p. 184). El dibujo muestra

el universo, los conjuntos de Alonso y un conjunto vacío —que ocupaba antes el (Y) que se está cayendo ahora de este universo— unidos en una banda de Moebius. La ilustración de la página 202 muestra en cambio un ensanchamiento del universo que engloba a la madre. Esta imagen se encuentra después de la vuelta de los hermanos de Argentina a México, cuando escuchan, al abrir la puerta del búnker, a alguien en la cocina. La madre se encuentra ahí, barriendo una taza de café rota. La ilustración termina en estos momentos por decir lo que el texto ocultó, o silenció; le permite al lector confirmar las hipótesis de lectura formuladas a partir del texto verbal.

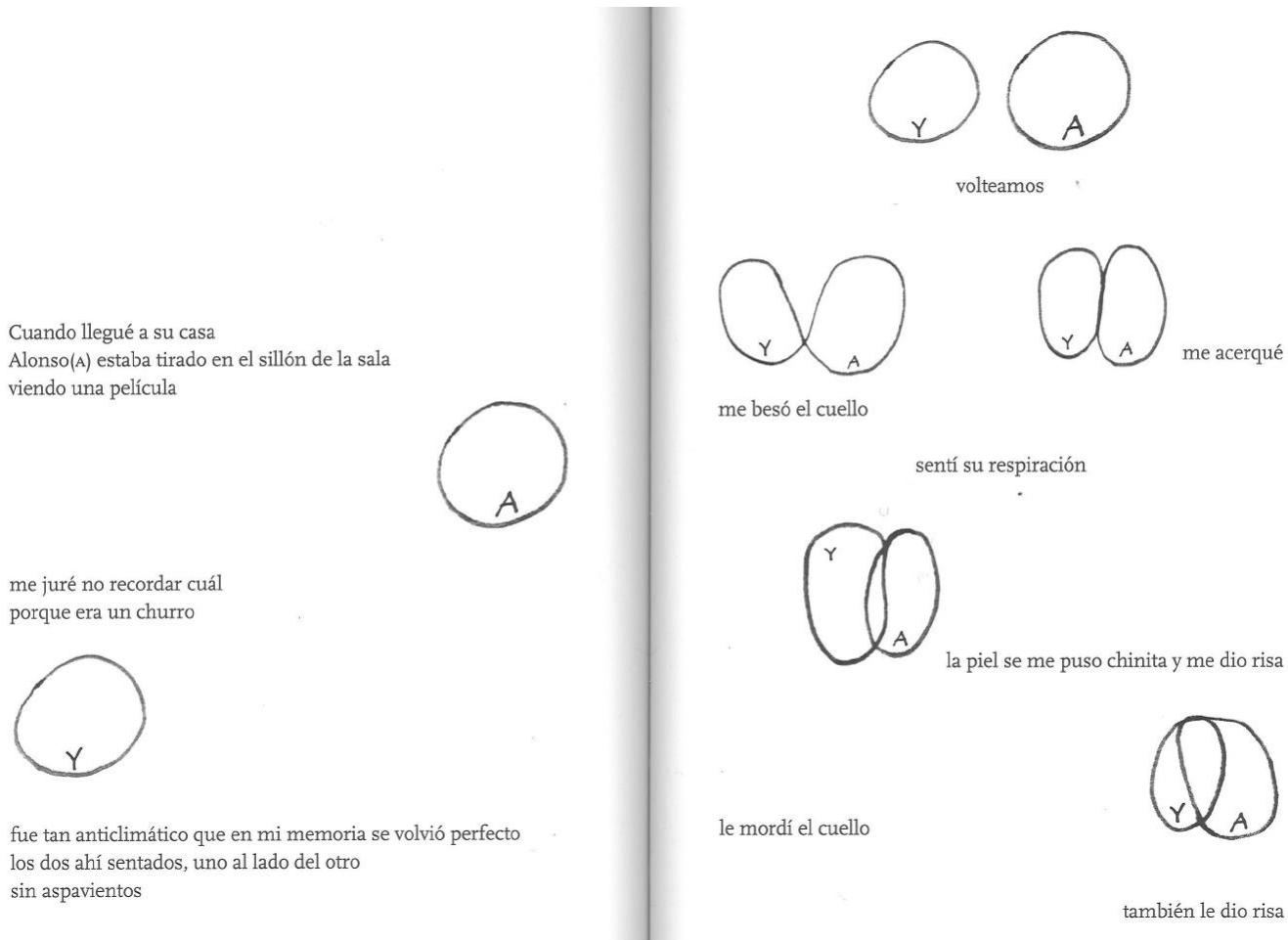
#### Estrategia 4: sucesión entre texto e imagen

Esta característica se potencia en el caso de la sucesión entre texto e imagen. En dos momentos de la novela, esta sucesión se intensifica y la narración se hilvana entre ambos medios. Se trata de la visita al museo con Alonso (figura 9) y del primer encuentro sexual con él (figura 10). En cuanto a la visita del museo, se reproducen bocetos de las obras expuestas; el lector sigue entonces los pasos de los personajes, está frente a lo que ellos ven. Es una muestra de arte contemporánea y Alonso le pregunta a Verónica si entiende las obras. Se trata de obras de Ulises Carrión, Alighiero Boetti, Jacques Calonne, Marcel Broodthaers, Carlfriedrich Claus, Mirtha Dermisache, Roberto Altmann, Clemente Padín, Vicente Rojo y Carlos Amorales, como se explicita en los agradecimientos. Las imágenes dialogan de alguna manera con la situación descrita. La primera imagen, el “poema”-modelo 2 “tatatá” de Ulises Carrión (Carrión, 1973, p. 32), interviene después de una corrida bajo la lluvia para llegar desde el parking al museo. Alonso tiene dudas acerca de si puede ir a la muestra tan mojado; Verónica ignora su comentario, ya están ahí, y entra a la exposición. Se intercala la imagen, que interrumpe la narración verbal. Alonso pregunta, después de la imagen, si Verónica nunca lee los textos de sala —se deduce, gracias a la intermedialidad, que Verónica se fue directamente a ver la primera obra—. La negación de Verónica dialoga con el cuadro de Carrión, en el que se redujo un poema a la métrica al repetir siempre la misma sílaba: para Verónica, los textos de sala corresponden a cierto género que nunca se entiende, es decir, una repetición de códigos sin sentido. Las formas abstractas de las obras de arte permiten entablar diálogos (mudos) entre la situación narrada y las imágenes, una escena a la cual el lector asiste como si se tratara de una película: diálogo e imagen. Aquí, la combinación mediática emplea incluso estrategias de la evocación mediática cuyo carácter *como si* implica que la literatura haga como si, en este caso, fuera una película (*cf.* Rajewsky, 2002, 2005, 2015).

Figura 9. Verónica Gerber Bicecchi, *Conjunto vacío*, 2015, p. 108-109



La otra secuencia es el encuentro sexual con Alonso (figura 10). Aquí, se vuelven a usar los diagramas, que se insertan en un texto que se transforma en poema. Las imágenes acentúan el entrelazamiento corporal de ambos actores cuyos coordinadas —(A) e (Y)— forman interjecciones: ay, ya, ya, ya, ya, ya, ay, ya, ay, hasta llegar a la afirmación final, salvadora “el tiempo ya no existe” (Cv, p. 167), acompañada por una bola negra. Las imágenes fragmentan el poema e instalan un ritmo de lectura más pausado y lento: mientras el lector observa los dibujos, resuenan las palabras. La intermedialidad aporta dinamismo al texto, aprovecha el espacio de la página de otra manera y, tras esta visibilización espacial, crea un espacio plástico en el que las coordinadas (Y) y (A) se mueven libremente.

Figura 10. Verónica Gerber Bicecchi, *Conjunto vacío*, 2015, p. 154-155

La combinación mediática ocupa un lugar importante en *Conjunto vacío*, tanto que los dibujos y el texto verbal establecen juntos una suerte de narración visual. Las imágenes no ilustran solamente, sino que participan en el desarrollo de la trama, de la narración y del significado. Esta escritura visual forma parte del interés de la autora por la codificación y descodificación que analizamos más arriba. El lenguaje literario de Gerber Bicecchi se expande constantemente por un abanico de otros códigos artísticos y mediales, por lo cual su obra es de una intensidad inter- y transmedial poco común.

### **IMPLICACIONES DIDÁCTICAS: REFLEXIONES LIMINALES SOBRE PROPUESTAS INTERMEDIALES EN EL AULA**

Verónica Gerber Bicecchi es una escritora *TransLiteraria*. Su obra oscila entre las artes plásticas y las literaturas, tanto a nivel de la práctica como a nivel de los personajes: “El Tordo es artista visual, pero le hubiera gustado ser escritor. Todos

los días me inventaba un nombre nuevo, como si estuviera probando personajes en mí. [...] Yo(Y), en cambio, quería ser artista visual pero casi todo lo pensaba en palabras” (Cv, p. 34). *Conjunto vacío* es una narración intermedial, rasgo que se expresa tanto temática como lógica y físicamente y empuja la noción institucionalizada de lo que es literatura hacia sus límites “donde las cosas tienden a desdibujarse” (Cv, p. 107). Gerber Bicecci no es la única en traspasar estas fronteras (piénsese, por ejemplo, en la obra de Mario Bellatin), y ante este auge de literatura intermedial, es necesario adoptar otros marcos teóricos más flexibles. Leer ya no se reduce al desciframiento de códigos verbales; para saber leer literatura ultracontemporánea es necesario saber leer el intersticio entre texto verbal e imágenes, u otros medios y materialidades.

Las literaturas intermediales apelan a un conocimiento más amplio, que no se limita a la literatura: engloba, de igual manera, al arte contemporáneo o a la cultura mediática —estamos pensando, por ejemplo, en los videopoemas de Tálata Rodríguez o Mariano Blatt que se pueden consultar en YouTube—. Es decir que estas obras literarias se prestan a ser trabajadas tanto en las aulas de literatura como en las de arte, gracias a su potencial interdisciplinario. Son objetos que invitan a los estudiantes a hacer una transferencia de conocimiento de un ámbito a otro. A su vez, es necesario que hayan aprendido a leer tanto obras literarias como imágenes y que lleguen a concebir el texto en sí como material plástico: estas obras invitan a cambiar constantemente de lugar.

Esta desestabilización de las categorías tradicionales —el juego con el fuera de campo, para retomar a Speranza (2006)— nos parece ser, por otro lado, uno de los desafíos de trabajar con obras intermediales en el aula. Los estudiantes deben tener un conocimiento más amplio (como también, de hecho, el docente/investigador)<sup>8</sup>: en primer lugar, saber lo que forma parte del “campo” y lo que no, para poder entender el posicionamiento artístico de la obra para con la tradición y el canon. En segundo lugar, es menester aprender un vocabulario técnico más vasto

<sup>8</sup> Tanto es así que Ruth Cubillo Paniagua reivindica que los investigadores tenemos que cambiar de *modus operandi*: “Por otra parte, me parece que sería muy deseable poder realizar estudios intermediales desde la inter o la transdisciplinariedad, lo cual implicaría contar con la participación de investigadores de diversas áreas o disciplinas y establecer un diálogo entre las perspectivas analíticas de cada uno; esto reduciría bastante –o quizás eliminaría– el riesgo de que un mismo investigador analice diversas prácticas significantes o medios. Lograr este objetivo del trabajo inter o transdisciplinario pasa por comprender que no podemos seguir asumiendo los saberes y las disciplinas como islas, pues las representaciones de la realidad que analizamos, llámense literatura, teatro, cine o videojuegos, se inscriben en una compleja red de relaciones, se nutren de ella y requieren ser abordadas desde múltiples perspectivas y explicadas mult factorialmente. Sin duda esta partición de los saberes y la defensa a ultranza de mi respectiva isla, encierra un juego de poder: ‘Yo soy la autoridad en esta materia y nadie puede rebatir mis argumentos’.” (Cubillo Paniagua, 2013, p. 177).

para no caer en observaciones vagas. Más allá de la terminología clásica del análisis literario, se requiere también el lenguaje específico de la otra disciplina (sea pictórica, fotográfica, fílmica, etc.), y el dominio de las teorías intermediales. No obstante, este desafío puede ser contrastado por la dimensión lúdica, rara, intrigante de la literatura intermedial: al salir de su campo tradicional, apela a otras formas de expresión que pueden ser puertas de entrada no solamente para el interés, la lectura y comprensión de una obra, sino también un disparador de creatividad de los estudiantes.

## REFERENCIAS

- Audran, M., & Schmitter, G. (2017). TransLiteraturas. *Revista Transas*. Recuperado de <http://www.revistatransas.com/2017/05/26/transliteraturas/>
- Audran, M., & Schmitter, G. (Ed.) (2020). *TransLittératures, TransMédialités, TransCorporali-tés. Littératures latino-américaines (2000-2018)*. Paris: PSN.
- Böhn, A. (Ed.) (2003). *Formzitat und Intermedialität*. St. Ingbert: Röhrg Universitätsverlag.
- Carrión, U. (1973). Textos y poemas. *Revista Plural: crítica y literatura*, 16, 31-33.
- Cubillo Paniagua, R. (2013). La intermedialidad en el siglo XXI. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 14(2), 169-179. Recuperado de [http://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1409-469X2013000200006&lng=en&tlang=es](http://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1409-469X2013000200006&lng=en&tlang=es)
- de la Garza, A. (2014). Teoría de conjuntos. En V. Gerber Bicecci (Ed.), *Los hablantes* (pp. 6-11). México: MUAC-UNAM.
- de Toro, A. (Ed.) (2013). *Translatio: transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma Amériques, Caraïbes, Europe, Maghreb*. Paris: l'Harmattan.
- Foltinek, H. & Leitgeb, C. (Ed.) (2002). *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Genette, G. (1972). *Figures...*, 3. Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gerber Bicecci, V. (2005). *Espacio negativo*. Recuperado de <https://www.veronicagerberbicecci.net/espacio-negativo-negative-space>
- Gerber Bicecci, V. (2007). *Homesick*. Recuperado de <https://www.veronicagerberbicecci.net/homesick>
- Gerber Bicecci, V. (2010a). *Mudanza*. México: Almadía.
- Gerber Bicecci, V. (2010b). *Invisible / indecible*. Recuperado de <https://www.veronicagerberbicecci.net/invisible-indecible-invisible-unspe>
- Gerber Bicecci, V. (2013). *Poema invertido*. Ciudad de México: Museo Experimental el Eco. Recuperado de <https://www.veronicagerberbicecci.net/poema-invertido-inverted-poem>
- Gerber Bicecci, V. (2012). *Trail*. Ciudad de México: Casa Vecina. Recuperado de <https://www.veronicagerberbicecci.net/trail>
- Gerber Bicecci, V. (2014). *Los hablantes*. México: MUAC-UNAM. Recuperado de <https://www.veronicagerberbicecci.net/los-hablantes-the-speakers>

- Gerber Bicecci, V. (2015a). *Tercera persona*. México: Gato negro. Recuperado de <https://www.veronicagerberbicecci.net/tercera-persona-third-person>
- Gerber Bicecci, V. (2015b). *Conjunto vacío*. La Rioja: Pepitas de calabaza.
- Gerber Bicecci, V. (2016). *La significación del silencio*. Recuperado de <https://www.veronicagerberbicecci.net/la-significacion-del-silencio-the-m>
- Gerber Bicecci, V. (2017). *Conjunto vacío*. Buenos Aires: Sigilo.
- Gerber Bicecci, V. (2019). El vocabulario b. *cultura UNAM*. Recuperado de <https://www.revista delauniversidad.mx/articles/147f8f54-9d39-4eeb-9b3c-c5c8bff405f1/el-vocabulario-b>
- Gil González, A. & Pardo García, P. (Ed.) (2018). *Adaptación 2.0 : estudios comparados sobre intermedialidad*. Binges: Éditions Orbis tertius.
- Jenkins, H. (2003). Transmedia Storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling: *MIT Technology Review*. <https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling/>
- Jenkins, H. (2007). Transmedia Storytelling 101. *Henry Jenkins. Confession of an ACA-Fan*. Recuperado de: [http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia\\_storytelling\\_101.html](http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html)
- Kozak, C. (2006). Los límites de la literatura. Una introducción. En *Deslindes: Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX* (pp. 11-19). Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Kozak, C. (Ed.). (2015). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Liuzzi, A. (2015). El Documental Interactivo en la Era Transmedia: De Géneros Híbridos y Nuevos Códigos Narrativos: *Obra digital: revista de comunicación*, 8, 105-135. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5287855>
- Mariniello, S. (2009). Cambiar la tabla de operación. El medium intermedial: *Acta Poetica*, 30(2), 59-85.
- Müller, J. (1998). Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. En *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* (pp. 31-40). Berlin: Schmidt.
- Müller, J. (2000). L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision: *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, 10(2-3), 105-134.
- Müller, J. (2006). Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence: *Médiamorphose*, 16, 99-110.
- Müller, J. (2014). Genres analog, digital, intermedial - zur Relevanz des Gattungskonzepts für die Medien- und Kulturwissenschaft. En *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien* (pp. 70-102). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Nünning, A. & Nünning, V. (Ed.) (2002). *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Rajewsky, I. (2002). *Intermedialität*. Tübingen/Basel: A. Francke.
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 6, 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Rajewsky, I. (2015). Le terme d'intermédialité en ébullition: 25 ans de débat. En *Poétiques comparatistes. Intermédialités* (pp. 19-54). Paris: SFLGC.
- Rajewsky, I. & Schneider, U. (Ed.) (2008). *Im Zeichen der Fiktion: Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht*. Stuttgart : F. Steiner.

- Robert, J. (2014). *Einführung in die Intermedialität*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schmitter, G. (2019a). *Hacia unas TransLiteraturas hispanoamericanas: Reflexiones sobre literatura trans e intermedial en Argentina, Chile y Perú (2000-2017)*. Alicante: Universidad de Alicante. <https://doi.org/10.14198/AMESN.2019.24-1.04>
- Schmitter, G. (2019b). *Estrategias intermediales en literaturas ultracontemporáneas de América Latina*. Paris / La Plata: Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 / Universidad Nacional de La Plata. Tesis doctoral. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/90210>
- Speidel, K. (2013). Can a Single Still Picture Tell a Story? Definitions of Narrative and the Alleged Problem of Time with Single Still Pictures. *DIEGESIS*, 2(1), 173-194. Recuperado de <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/128>
- Speranza, G. (2006). *Fuera de campo*. Barcelona: Anagrama.
- Wolf, W. (2002). Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. En *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär* (pp. 23-104). Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Wolf, W. & Bernhart, W. (Ed.) (2006). *Framing Borders in Frame Stories*. Amsterdam: Rodopi.
- Wolf, W. (Ed.) (2011). *The metareferential turn in contemporary arts and media: forms, functions, attempts at explanation*. Amsterdam: Rodopi.



### GIANNA SCHMITTER

Gianna Schmitter se doctoró en el 2019 con la tesis *Estrategias intermediales en literaturas ultracontemporáneas de América Latina. Hacia una TransLiteratura* por la Universidad Sorbonne Nouvelle y la Universidad Nacional de La Plata (cotutela). Tiene actualmente un cargo de ATER (Attaché temporaire d'enseignement et de recherche) en la Sorbonne Nouvelle. Entre 2017 y 2020 fue coeditora de la revista *Traits-d'Union*. También coeditó el libro *TransLittératures, TransMédialités, TransCorporalités. Littératures latino-américaines (2000-2018)* publicado por los PSN (2020).

[Gianna.schmitter@sorbonne-nouvelle.fr](mailto:Gianna.schmitter@sorbonne-nouvelle.fr)



Schmitter, G. (2021). Contar con todo: análisis de las estrategias intermediales en la novela Conjunto vacío, de Verónica Gerber Bicecci. *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language & Literature*, 14(1), e878. <https://doi.org/10.5565/rev/jtl3.878>



Rebut / Recibido / Received / Reçu: 27-01-2020

Acceptat / Aceptado / Accepted / Accepté: 24-01-2021

<https://revistes.uab.cat/jtl3/>