

Texto, silencio y performance sonoro. La poética en tránsito de Verónica Gerber Bicecci

Text, Silence and Sound Performance. The Poetics in Transit of Verónica Gerber Bicecci

SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS,
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, MÉXICO *
s_aktories@prodigy.net.mx

Resumen: Verónica Gerber Bicecci se define como “artista visual que escribe”, por lo que no asombra que en su obra se tematizen las relaciones de texto e imagen. Es posible también reconocer en su trabajo el interés sostenido que tiene en el sonido y la enunciación. Este artículo propone un recorrido en el que se parte del silencio, para pasar a la representación de la voz, hasta llegar a sus performances más recientes. Además de los recursos intermediales, en el presente análisis se reconoce el diálogo que la autora establece con artistas y obras contemporáneas a través de distintas estrategias de reapropia-

* Este artículo se elaboró con apoyo del Programa de Apoyos para la Superación del Personal Académico de la UNAM (PASPA-DGAPA). Agradezco a Yanna Hadatty Mora, a Susanne Klengel y a los integrantes de su Fachkolloquium Literaturen und Kulturen Lateinamerikas (ws 2023/24) en la Freie Universität Berlin, quienes me dieron su valiosa retroalimentación, con la que se pudieron enriquecer estas páginas.

ción y de comentario. Todo ello como parte de sus procesos creativos, donde es posible observar su postura estética y aun ideológica.

Palabras clave: Verónica Gerber Bicecci, silencio, voz, performance, intermedialidad.

Abstract: Verónica Gerber Bicecci defines herself as a “visual artist who writes”, so it is not surprising to find a relation between text, image and sight in her work. However, it is also possible to recognize a sustained interest in sound and enunciation. In this article we will start from the role of silence, to move on to the representation of the voice, and arrive at her most recent performances. Besides analyzing her intermedial procedures, we may understand the dialogue that the author establishes with contemporary artists and works through different strategies of reappropriation and commentary. All this as part of her own creative processes, as well as her aesthetic and even ideological stance.

Keywords: Verónica Gerber Bicecci, Silence, Voice, Performance, Intermediality.

Recibido: 27 de febrero 2024

Aceptado: 30 de abril 2024

DOI: 10.15174/rv.vi13i4.778

En su trabajo como escritora, editora y artista plástica, Verónica Gerber Bicecci (Ciudad de México, 1981) es conocida por explorar diferentes tipos de relaciones intermediales, especialmente aquellas entre imagen y texto.¹ Formada en la Escuela

¹ Como bien resume Lorena Amaro Castro, “Gerber experimenta con los relatos y lenguajes literarios y visuales en cada uno de los textos que ha pu-

Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” del Instituto Nacional de Bellas Artes, y con una maestría en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, no asombra que se siga definiendo como “artista visual que escribe”.² De igual manera, la recepción que se ha tenido de su obra coincide en resaltar ambas facetas; basta revisar los abundantes y exhaustivos estudios publicados en últimos años, los cuales mayoritariamente se enfocan en ensayos y relatos como *Mudanza* (2010b), *Conjunto vacío* (2015) y más recientemente también en *La compañía* (2019a).³

blicado hasta la fecha: *Mudanza* (2010), *Conjunto vacío* (2015), *Palabras migrantes* (2018), *La compañía* (2019), *Otro día... (poemas sintéticos)* (2019), literatura que va tramando al unísono con exposiciones, ensayos visuales y, muy recientemente, la edición de un libro colectivo de ensayos especulativos en torno a la relación entre visualidad y escritura: *En una orilla brumosa. Cinco rutas para repensar los futuros de las artes visuales y la literatura* (2021)” (Amaro Castro 110).

² Así consta, por ejemplo, en el perfil que publica en su página electrónica (<https://www.veronicagerberbicecci.net/bio-y-prensa-bio-and-press>), o en la ficha con la que aparece en Wikipedia (https://es.wikipedia.org/wiki/Verónica_Gerber_Bicecci).

³ Véanse los estudios de Tanner (2019), Nogueroles (2020), Schmitter (2021), Speranza (2021), Kjellsson (2022), Amaro Castro (2022), Licata (2022) y Casali (2023), por nombrar algunos. Aunque presentan ciertas coincidencias, cada uno realiza una aproximación a la obra de Gerber Bicecci con un enfoque y acento distintos, sea desde lo intermedial y material, lo autoficcional, o a partir de temas que vinculan el lenguaje con la memoria, la posibilidad de una reconstrucción desde las ruinas, la dictadura y el exilio, entre otros. En algunos de ellos hay valiosas y sugerentes reflexiones sobre la importancia de lo sonoro en Gerber Bicecci, pero son breves y aisladas. En una de ellas, en referencia a *Mudanza*, se dice, por ejemplo, que “el relato de Gerber no sólo compromete la vista. Es, también, un relato estereofónico [y podría agregarse polifónico], en que el rumor, las voces y los fragmentos conceptuales provocan un estruendo mudo” (Amaro Castro 115).

No obstante lo anterior, otro aspecto fundamental que atañe a la creación de Gerber Bicecci es el valor que da al sonido en sus muy distintos sentidos y facetas. Así, en varias de las propuestas artísticas, al igual que en las reflexiones críticas que ella realiza en ensayos como los compilados en *Mudanza*,⁴ se reconoce un fuerte interés tanto en lo sonoro, como en la articulación vocal y el performance. Desde este ángulo, el presente artículo propone un recorrido por algunas de sus obras, empezando por las más conceptuales, para transitar hacia las más performativas.⁵ La estructura argumentativa está dividida en tres partes: la primera se concentra en nociones como el silencio y el secreto, así como en las maneras de captarlos a través de una notación y una codificación. La segunda se enfoca en el trabajo gráfico-conceptual que involucra la voz y que abunda en la enunciación como acto situado, para entender quién habla, desde qué perspectiva, y cómo o por quién es escuchado. La tercera parte culmina con el reconocimiento y la ampliación de las estrategias previamente abordadas, tal como aparecen en sus prácticas performativas, con posibilidad de expandirse hacia una puesta en escena en la que la articulación sonora entra en juego con discursos como el audiovisual y el coreográfico.

Si bien el presente acercamiento comparte preguntas y hallazgos con las investigaciones que atañen a su obra más conocida, se llega a ello realizando escalas en sus propuestas menos

⁴Véanse especialmente las secciones “Telegrama” y “Onomatopeya” (Gerber Bicecci, *Mudanza* 24-36 y 59-68).

⁵Dadas las restricciones editoriales de la revista, no fue posible incluir imágenes para ejemplificar cada caso. Se procura, por tanto, integrar las descripciones al análisis de las obras. Pero para mayor claridad, se recomienda también acompañar la lectura con la consulta de cada una, según su nombre y fecha aquí indicados, en la página electrónica de la autora: <https://www.veronicagerberbicecci.net/>.

estudiada, en parte también por ser las más reciente. El recorrido muestra cómo en su trabajo Gerber Bicecci da diversos sentidos a la dimensión sonora y, al hacerlo, descentra la idea misma de obra de arte para redefinirla en sus propios términos, con distintos alcances.

Silencio y secreto: aproximaciones desde la escritura, la gráfica y la instalación

*La constatación de un mensaje que no
llega, de una palabra que ya no suena,
que no puede leerse.*

VERÓNICA GERBER BICECCI, *MUDANZA*

El sentido de la vista queda patente en el trabajo de Gerber Bicecci a través de los recursos gráficos que emplea tanto en su obra plástica como literaria, pero también se encuentra en las constantes alusiones que hace a otros artistas y en las reiteradas menciones a sus propias capacidades visuales. No obstante, como ya se dijo, sus exploraciones se encuentran también fuertemente atravesadas por los temas del sonido y de la enunciación vocal, lo cual apunta a una particular atención que ella presta a la escucha.

Un primer ejemplo de estos intereses está la “traducción visual” que realiza en 2016 del ensayo *La significación del silencio* (1996) de Luis Villoro. Se trata de una intervención mediante la cual transforma este texto en lo que ella denomina una “ra-

diografía de pausas” (Gerber Bicecci y Villoro 7).⁶ El resultado es una serie de dibujos donde se parte literalmente de todos los signos de puntuación que aparecen en dicho escrito. Los dibujos, realizados en grafito y tinta china sobre papel trapo, visibilizan esas marcas en apariencia discretas que, sin embargo, cumplen una función fundamental en la comunicación escrita. Adicionalmente, en esta versión gráfica la artista asigna una “x” a la palabra “silencio” cada vez que aparece en el texto, dado que constituye el tema nodal abordado por el filósofo. Ambas versiones de *La significación del silencio* se editan en un libro publicado en 2018, que abre con las imágenes de Gerber Bicecci,⁷ precedidas por una breve explicación donde ella revela que cada una de las

comas, puntos y coma, dos puntos, puntos y seguido, y puntos y aparte [del ensayo filosófico] son pauta para imaginar el

⁶Tanner también evoca este ensayo de la autora y encuentra cómo la mirada sobre la puntuación en algunos fragmentos de *Conjunto vacío* la lleva a extender su sentido a otras interpretaciones creativas: “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’” (Tanner 88).

⁷Las páginas en esta primera propuesta están numeradas a mano y se corresponden de manera sistemática con las del ensayo de Villoro que aparecen después, en reproducción facsimilar de la publicación originalmente hecha por la editorial Verde Halago y la Universidad Autónoma Metropolitana de México. Sobre esta reedición que pone el ensayo filosófico en diálogo con la obra de la artista, los editores de “N” explican que buscan con este tipo de proyectos también restaurar y rescatar en distintos soportes y lenguas “voces históricas u obras inconclusas, discontinuadas o desconocidas” (Gerber Bicecci y Villoro texto de solapa).

mecanismo del silencio, ese lenguaje negativo que se construye de manera invisible en el texto. O, como Villoro lo describe, “la materia en la que la letra se traza, el tiempo vacío en que fluyen los fonemas” (7).

Tanto los signos de puntuación replicados como el que sustituye la palabra “silencio” se convierten en el centro de atención en cada una de estas nuevas páginas, quedando además magnificados mediante círculos, como si en torno a cada marca operara una fuerza expansiva que la trasciende. Esas trazas de resonancia se presentan con un diámetro distinto según el signo de puntuación del que se trate, el cual se mantiene gravitando en el centro de su propia órbita.⁸ En su traducción visual estas formas pueden leerse como el efecto que produce el silencio tanto en su dimensión espacial de la puesta en página, como en la temporal, considerando los diversos grados de dilatación de las circunferencias. Los cruces o intersecciones entre los círculos son también resaltados cromáticamente, mientras que los signos se interconectan mediante líneas rectas, produciendo redes de constelaciones con las que la artista teje un texto otro, gráfico-visual, resignificando las huellas o residuos que quedan de una estructura sintáctica elidida. Este mecanismo permite a su vez mostrar la cara oculta de las gráficas que, aun sin contemplar las palabras borradas, mantienen algo de su fraseo. Más que un ejercicio recreativo, la propuesta materializa además de forma directa y sistemática aquello a lo que alude el ensayo de Villoro: la reflexión acerca de la palabra como patrimonio exclusivo del ser humano y la pregunta sobre si hay referencias

⁸ Cabe mencionar que al final de la secuencia la artista ofrece como clave de lectura un instructivo gráfico donde indica el tamaño de circunferencia que corresponde a cada marca, incluyendo la que está en lugar del “silencio”.

significantes al mundo que fueran anteriores al lenguaje y pudieran sólo encontrarse en la percepción y el gesto (7). De igual manera, la reelaboración de la artista es una respuesta directa al cuestionamiento del filósofo sobre si el silencio como posibilidad de habla es de hecho ausencia de palabra (8). Y aunque las reflexiones de Villoro parecieran por momentos contravenir la propuesta de la artista cuando ponen en cuestión si el silencio “[s]ólo muestra una presencia tal que no pide ser representada por el símbolo”, las marcas gráficas terminan por reafirmar y materializar la “posibilidad de su propia imposibilidad” (74 y 75).

En este, como en otros ejemplos similares,⁹ Gerber Bicecci implementa estrategias intermediales¹⁰ que le permiten ensayar distintos tipos de transposición y mapeo de patrones textua-

⁹ El interés por el silencio y la escritura, y la posibilidad de representarlo mediante signos de puntuación con sus respectivas circunferencias ya había aparecido en proyectos previos de Gerber Bicecci, como el mural efímero “Breve historia del tiempo” (2006), realizado a partir de capítulos tomados del ensayo homónimo de Stephen Hawking. Este sistema de notación lo continuó elaborando y afinando en dibujos realizados a partir de “La estética del silencio” (2018) de Susan Sontag, otro emblemático ensayo dedicado al mismo tema, o bien en “Diagramas del silencio” (2018), donde tomó de base versos o textos de escritores y artistas como Anne Carson, Emily Dickinson, Samuel Beckett, Edgar Allan Poe y John Cage, entre otros. Asimismo, hay que recordar que el tema del silencio y su potencial comunicativo se encuentra en sus reflexiones escritas, por ejemplo, en *Mudanza* cuando advierte: “No desconfiamos del silencio, sino de la ambigüedad que implica” (13). En relación con *Conjunto vacío*, Amaro Castro también reconoce que “lo que Gerber explora no es el silencio ni solamente la imposibilidad del lenguaje; hay un acento particular en las experiencias de frontera, dobleces, líneas en que aloja el misterio, según explica la misma protagonista, siempre en una relación visual con su propia historia” (Amaro Castro 120).

¹⁰ Para entender más sobre la intermedialidad remito al estudio de Schmitter (2021), quien ofrece una útil explicación de este marco teórico antes de pasar al análisis de las estrategias discursivas de Gerber Bicecci, en el caso específico de ese estudio, en *Conjunto vacío*.

les, para hacer emerger, mediante la borradura o aun el recorte, nuevos tejidos textuales.¹¹ La opacidad de lo legible se abre así a una experiencia sensible y significativa que nos permite, por paradójico que parezca, leer las obras de manera diferente, mostrando que los silencios son todo menos discretos e inocentes.

*

Otra estrategia de cara a la escritura, aunque en una forma distinta de mutismo, se explora en *Poema invertido* (2013). Esta publicación que Gerber Bicecci entiende como un “ensayo visual” se presenta en formato de *booklet*, simulando un cuaderno de trabajo, donde ella explica el proceso mediante el cual intervino la columna negra de la sala principal del Museo Experimental El Eco en la Ciudad de México. Como parte integral de su propuesta creativa, el texto plantea una reelaboración y comentario al *Poema plástico* (1953) del polifacético artista alemán Mathias Goeritz, situado como mural permanente en el patio del mismo museo. La especulación sobre su deliberado silenciamiento y la posibilidad de encontrar claves para descifrarlo, a manera de una inversión de la escritura, le dan pie a formular su propuesta en términos de una práctica extendida de la obra original. Al igual que frente al escrito de Villoro, la autora inicia aquí con una reflexión:

¹¹ Estos mecanismos de elisión recuerdan a las propuestas conceptuales del colectivo Art & Language o, en México, a las versiones de “Puntuación” de Ulises Carrión en su serie *Poesías* ([1972] 2007). En “Mujeres polilla” (2018) Gerber Bicecci lleva el proceso un paso más lejos, al recortar las circunferencias en torno a los signos de puntuación, que “carcomen” parte del texto de Semónides de Amogoros (siglo VI a. C.), *Catálogo de las mujeres*. Ello como una respuesta crítica y contestataria al carácter misógino de su contenido.

Me pregunto si Mathias Goeritz habrá dejado en el *Poema plástico* (1952) un mensaje en el que nadie ha reparado. Alguna vez dijo que se trataba de un lamento incrustado en el muro más luminoso (más cercano a Dios) que hay en el Museo Experimental Eco; también leí que se trataba de un poema dedicado a una mujer. Desde luego, ninguna de estas interpretaciones es comprobable, pero todos esos comentarios sueltos dan pistas de algo más, de un posible subtexto. Tal vez por eso me obsesiona la idea de intentar descifrar esa lengua desconocida que Goeritz inventó (*Poema invertido* 1).

No obstante, distinto al procedimiento en el que suprime toda letra del ensayo de Villoro para revelar algo de su sentido, Gerber Bicecci toma como centro y punto de partida las grafías indescifrables de Goeritz para ir al fondo de sus especulaciones creativas.¹² El procedimiento consiste en reproducir íntegramente el poema del artista en la contraportada, sobre el mismo fondo amarillo con el que aparece en la columna del museo; por su parte, las páginas al interior del *booklet* se ocupan de deconstruirlo,¹³ mientras que el resultado del proceso aparece como la imagen que figura en la portada (la cual corresponde con su intervención en el museo). Si bien ésta puede ser entendida de nuevo como producto de una “radiografía”, se llega a ella por vías diferentes a las aplicadas al texto filosófico. Además, aquí la imagen funciona como diseño invertido (el “nega-

¹² Esto antes de que se publicara una solución a este acertijo (cf. Santoyo García Galiano *et. al.* 2018: 66-96).

¹³ Para ello la artista reproduce la comunicación sostenida con los escritores Myriam Moscona, Edgar Khonde y Guillermo Espinosa Estrada, así como con el artista plástico Vicente Rojo, sobre esta obra de Goeritz; sintetiza sus ideas en gráficas y esquemas; realiza dibujos e integra fotografías que le permiten extender esas asociaciones.

tivo”) de la contraportada, donde el negro de las letras invade la página entera y hace desaparecer todo, salvo por los puntos amarillos que quedan como remanente de los orificios trazados por las grafías inventadas. El impreso materializa así también una doble inversión como parte del proceso: primero, por el orden de aparición de las obras, y segundo, por el contraste cromático. Y de nuevo, en esta transfiguración, la artista revela nuevos sentidos de lo que puede ser legible.

Este proceso derivativo, más que ofrecer una respuesta o conclusión definitiva sobre el poema, mantiene abierta la interrogante que motivó su encuentro y reapropiación, por lo que adquiere mayor peso que el resultado de su desciframiento. El proceso mismo revela su riqueza dialógica y polifónica, al permitir que converjan diferentes voces y tipos de inscripción, realizados en momentos diversos y a través de distintas mediaciones. Encontramos así al menos tres planos de enunciación: primero, la voz de Goeritz cifrada en el relieve de la obra plástica y en las citas que Gerber Bicecci recupera de él; segundo, la de los otros creadores con los que realiza el intercambio vía correo electrónico (cuya mediación es reconocible por la forma en la que los mensajes se recrean en el papel); y tercero, la suya, mediada a través de su letra manuscrita, tanto en la manera de marcar los correos y realizar apuntes tipo marginalia, como en la generación de sus propias gráficas. Todos estos planos se hacen además presentes a manera de variaciones o derivas sobre un tema (en este caso la grafía cifrada de la obra de Goeritz), gracias a técnicas y procedimientos como la intervención y el *collage*, la síntesis y el esquema. De forma aparentemente casual y fragmentada, los textos incluso ofrecen planteamientos epistemológicos a manera de “pequeñas cápsulas de filosofía y de reflexión” (Pacheco Roldán 7).

El interés por examinar los discursos de otros creadores, pensadores y científicos se puede rastrear desde *Espacio negativo* (2005), una publicación derivada de su tesis de licenciatura, en la que la artista recurre a métodos de exposición similares a los vistos hasta aquí, donde alterna pasajes expositivos y analíticos con fragmentos reflexivos, imágenes, esquemas y gráficas de conjuntos, las cuales, por su parte, encontrarán un tratamiento especial de cara al tema de la voz y la enunciación, como veremos en el siguiente apartado.¹⁴

Variaciones sobre “Los hablantes”: relaciones entre la gráfica y la enunciación

Hay cosas, estoy segura, que no se pueden contar con palabras. Hay cosas que solamente suceden entre el blanco y el negro y muy pocas pueden verlas.

VERONICA GERBER BICECCI,
CONJUNTO VACÍO

Como ocurrió en sus exploraciones sobre el silencio, Gerber Bicecci recurre a la representación en diagramas de Venn para plantear conceptualmente las múltiples condiciones, perspectivas y niveles de enunciación que tienen que ver con lo oral. Ello en su amplia serie de “Los hablantes”, que dio lugar a la exposición individual presentada primero como intervención

¹⁴ Cabe recordar que este procedimiento no sólo aparece en sus apuntes creativos, sino que permea con la misma intención de exploración intermedial en su obra más narrativa, como *Conjunto vacío*, y en sus propuestas ensayísticas, como *Mudanza*. Remito para ello a los estudios mencionados en nota 4.

a los muros del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (2014) y luego en los del Museo Amparo en Puebla (2016).

En el catálogo homónimo editado por el MUAC, la curadora Amanda de la Garza reconoce atinadamente que en estas propuestas Gerber Bicecci se acerca a la poesía concreta, aclarando que “parte de una zona gris y ambigua que aparece en los huecos de una conversación para realizar una representación diagramática de diferentes situaciones que suceden en ella” (7-8).

Este ejercicio, que se asocia a una especie de “ensayo gráfico” (cfr. De la Garza 8), también es entendido por la propia artista como una serie de “pequeñas novelas visuales”,¹⁵ donde emplea el contraste entre el blanco y el negro como único recurso cromático, con el cual genera piezas que combinan elementos de la geometría, ecuaciones matemáticas y acertijos. Todo ello para señalar distintas situaciones de comunicación: ya sea que medie una distancia entre los entes participantes, o bien que exista un roce en el intercambio, o que ocurra un mayor o menor grado de cruce en el encuentro. Los diagramas muestran, así, de forma visual relativamente simple y sintética, las coincidencias y confluencias, pero también las dominancias y disonancias que se pueden dar en la enunciación y en el diálogo. Algunas de ellas incluso resultarían muy complejas, polifónicas y saturadas si se llegaran a traducir a una práctica oral. Por lo tanto, aun en su silencio, muchas de estas configuraciones plásticas evidencian la incomunicación como otra de las formas con las que nos vemos confrontados ordinariamente en nuestros procesos de habla, pero donde a cambio se abren otras formas de intercambio.

Para reafirmar lo anterior hay que recordar que Gerber Bicecci ya se había referido a la conversación como un ente líqui-

¹⁵ Véase <https://www.veronicagerberbicecci.net/los-hablantes-the-speakers>.

do, agregando que se trata de “un manantial que se alimenta de sonido, fluye en el tiempo y en el espacio, de ida y vuelta, desde quien habla hasta el que escucha” (*Mudanza* 24); por ende, encuentra la palabra como una “entidad soluble. Una sustancia que sufre varios estados [...] gaseosa cuando murmura, cuando se disuelve en expectativas ajenas, cuando se reconstruye de boca en boca, cuando se descompone y cambia de sentido” (24).

Respecto a lo anterior, valga considerar que en sus imágenes a menudo recurre a uno de los símbolos más convencionales hoy en día, pero que también nos remite a las antiguas culturas donde se consideraba un elemento altamente significativo y potente: el globo de texto o vírgula,¹⁶ que de manera conceptual hace aparecer a la voz. No obstante, los globos en su caso no suelen llevar un texto como contenido del mensaje. La relación ícono-textual opera, sobre todo, a partir de paratextos que acompañan a las imágenes. Éstos pueden aparecer al pie o como título, en donde se plantea un tema o situación (en una palabra, una frase, y en ocasiones alternando con funciones matemáticas). También se suele acompañar de pronombres

¹⁶ Este símbolo está presente, por ejemplo, en los códices mesoamericanos, donde alude a una comunicación sagrada y representa cualidades intangibles y fluidas como las de un aroma o un sonido (cfr. Dupey García; y para un estudio pormenorizado de volutas y vírgulas relacionadas sólo con lo sonoro cfr. Cruz Ribera). Este símbolo se ha mantenido hasta la actualidad con sentidos y usos distintos. Baste pensar en el uso que se le da en las novelas gráficas, o bien en relación con los mensajes de texto. Tomando en cuenta estas connotaciones, la elección de Gerber Bicecci parecería por un lado un guiño a ese pasado remoto y, por otro, una toma de postura frente a la pertinencia de emplear en su discurso artístico y literario imágenes convencionalizadas asociadas con la cultura popular, o bien que parten de contextos de comunicación más recientes como los mensajes de texto. Guiños en este sentido pueden encontrarse en *invisible / indecible*, y en *Las palabras y las imágenes*.

personales para indicar quién enuncia o quién atiende. Gerber Bicecci muestra con ello que, antes que el contenido semántico de lo que se dice, conviene atender a la forma y circunstancia en las que se dan estas relaciones, pues éstas ya en sí arrojan parte del sentido.

Un ejemplo que ilustra lo anterior se encuentra en el mural efímero de la serie Ecuaciones, titulado “Cuerpo + voz = escritura” (2018), comisionado para la exposición Modos de Oír en el Ex Teresa Arte Actual. Su instrucción de desciframiento, explicitada en el sitio de internet,¹⁷ trae ecos de aquellas adoptadas por los concretistas brasileños en sus poemas semióticos, en tanto establecían equivalencias simples entre conceptos y signos, que en el esquema gráfico del poema se combinaban de forma inusitada y a veces hasta “imposible”, sobre todo al momento de intentar leer literalmente su conversión en palabras. No obstante, a diferencia de los brasileños, en los paratextos que explican su obra, Gerber Bicecci añade a las ecuaciones una lista de posibles combinatorias resultantes de la gráfica, además de otros cuestionamientos y afirmaciones.¹⁸

La respuesta a esta inquietud por situar a los hablantes y de explicar las imágenes que los representan también se encuentra en varios pasajes de su obra ensayística y narrativa.¹⁹ Ahí la autora reitera sus reparos respecto a la posibilidad de entender lo que se comunica sólo a partir de las palabras. Una razón para mantener estas dudas se debe a que reconoce la existencia de un diálogo en los actos pre-verbales, los cuales para la comprensión

¹⁷ Véase <https://www.veronicagerberbicecci.net/ecuaciones-equations>

¹⁸ Como bien reconoce Gianna Schmitter, las ecuaciones y figuras geométricas traducen relaciones humanas pero a la vez en esta abstracción matemática evaden el “potencial referencial” (Schmitter 2). Quizá ello explica la necesidad de Gerber Bicecci de explicitar estos posibles sentidos.

¹⁹ Véanse para su estudio los ensayos señalados en nota 4.

mutua dan pautas más confiables de las que pudieran ofrecer las palabras: “tal vez, el diálogo es nuestra primera complicidad con el lenguaje. Muy al principio, esa conversación no se entabla con las palabras de los diccionarios; cuando es oral lo que se escucha es ambiguo y, cuando es escrita, no todo mundo puede descifrar su indeterminación” (*Mudanza* 59). Un motivo adicional parece estar en aquella fórmula que emplea de manera reiterada y que parte del lugar común de que “hay cosas que no se pueden contar con palabras” (*Conjunto vacío* 130).

Otras versiones y materializaciones a manera de ejercicios expandidos se encuentran en su producción más reciente, *Lxs Hablantxs No. 3 –un ensayo en stickers–* (2023). Con la variante del título que apunta, en primera instancia, a la incorporación de un lenguaje inclusivo, la autora vira hacia una postura más atenta a la neutralidad de género. Ello impacta no sólo en lo verbal sino también en lo gráfico, remarcando su voluntad de no distinguir entre las personas como había hecho antes al enlistar en una tabla los pronombres personales en forma tradicional: yo, tú, él, ella, nosotros/nosotras, ustedes, ellos/ellas (cfr. *Los hablantes* 18). De hecho, las tres láminas que integran esta nueva forma de ensayo recuperan varias de las imágenes de *Los hablantes*, así como los textos que las acompañaban, pero resemantizados mediante el uso de la “x”. Asimismo, se añaden nuevas viñetas y variaciones temáticas, al incluir elementos de la naturaleza como agua, fuego, piedra, tierra; pero también seres vivos como flores y plancton; insectos, reptiles, mamíferos y ovíparos. Esto expande conceptualmente la polifonía vocal a dimensiones ecológicas, más allá de lo estrictamente humano y animal.

El título igualmente indica que estas láminas están integradas por *stickers*. Al ser independientes unos de otros, estos icono-textos permiten ahora además intercambiarse, por ejemplo, al dejar que los textos rotulen otras imágenes, o aun dando la

posibilidad de aparecer sin éstas, y viceversa. Adicionalmente, este formato extiende la mediación, pues ofrece la alternativa de fijar los mensajes a distintas superficies u objetos, y en diferentes espacios. En cierta medida, el mismo dispositivo hace pensar en las prácticas actuales de intervención urbana —a manera del *graffiti* o el *street art*— como forma de marcar y apropiarse del espacio, o de proyectar sobre éste instrucciones desde una faceta performativa. Queda claro que por estas vías se agregan y expanden en otros niveles los sentidos de dichas imágenes y enunciados. Asimismo, con esta particular remediación (cfr. Medina Arias) en *stickers*, la propia obra de Gerber Bicecci apunta a una crítica al consumo y la mercantilización del arte —con la ironía que esto conlleva—, al tiempo que juega con su fetichización, como *souvenir* de la obra recreada en miniatura.²⁰

²⁰ Algo similar en cuanto a la remediación ocurre en *Las palabras y las imágenes* (2019b), que Gerber Bicecci realiza como “reescritura” de la obra homónima de René Magritte (1929). Más que los contenidos, extrae el principio creativo y añade *stickers* que reproducen una de las gráficas del booklet. Aquí también se percibe un *revival* de prácticas de la segunda mitad del siglo xx en cuanto al uso *stickers*, con la intención crítica de situarse en la inserción del arte y la cultura del consumo. Piénsese en artistas mexicanos de los años 70, algunos incluso con intenciones feministas como Magali Lara.

De la grafía y la imagen a la performatividad vocal: más secretos sobre la voz y el sonido

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.

VERÓNICA GERBER BICECCI, *MUDANZA*

Hay otra dimensión del performance que interesa a Gerber Bicecci y que adopta nuevas facetas de ese “ensayar”, ya no sólo como nota especulativa, sino sobre todo en forma de presentación oral, como conferencia o ponencia pública.²¹

Siguiendo con otros de sus temas recurrentes como son el silencio y el desciframiento, resulta lógico que su primer performance de este tipo, realizado como una presentación pública de aproximadamente media hora en el Museo Universitario del Chopo en Ciudad de México, llevara por título “Conferencia secreta” (2014).²²

²¹ Un antecedente de esta performatividad propiamente oral lo encontramos en la “Audioguía” que la artista preparó en formato bilingüe para *palabras migrantes*, un proyecto de espacio narrativo-libro que ideó a la luz de un taller realizado en Wyoming en 2017. Aquí se la escucha leer en voz alta una especie de crónica de su estancia donde narra sus experiencias en ese lugar (véase <https://www.veronicagerberbicecci.net/palabras-migrantes-migrant-words>).

²² Dicha conferencia sería replicada un año más tarde, tanto en el Festival Expandible del Centro Cultural de España en México como en el Museo MACO de Oaxaca. Además, se presentó en su versión en inglés como “Secret Lecture” en la Universidad DePaul de Chicago (2014) y en el Hay Festival en Kells, Irlanda (2015).

La propuesta deriva de la serie de imágenes con las que Gerber Bicecci participó en la exhibición colectiva “Transcripciones”, bajo la curaduría de Esteban King, quien tenía la intención de presentar la obra de diversos artistas mexicanos del siglo xx y xxi que se han ocupado de cuestionar el lenguaje a través de sus procesos de escritura. En el marco de las múltiples líneas propuestas en la exposición, las imágenes preparadas por la artista para su proyección en sala aparecen dentro de lo que el curador denomina “escrituras cifradas” (s/a 2015). En este caso, la artista se ocupa del silencio y el mutismo que acompaña al lenguaje de señas, las cuales la invitan, como en obras previas, a cuestionarse sobre su desciframiento.

Basada en el manual *Reduction [sic] de las letras y arte para enseñar a ablar [sic] a los mudos* de Juan Pablo Bonet, impreso en Madrid en 1620, Gerber Bicecci alude a las primeras maneras a través de las cuales ese sector de la población comenzó a recibir cierta atención. Además, las conversiones semióticas entre letra y gesto que ofrece dicho manual la invitan a generar pequeños textos en forma de fichas, algunos de los cuales son explicados como situaciones de comunicación y presentados mediante gráficas similares a las de sus series en “Los hablantes”.

Desde su título, la artista prefigura una situación de comunicación que requiere, paradójicamente, la toma de la palabra oral. En tono reflexivo y confesional, la ponente nos conduce en su exposición por las distintas proyecciones de las fichas y sus derivas conceptuales, en las que integra por momentos dos o más sistemas gráficos como parte de una misma enunciación: el lenguaje de señas, el matemático de conjuntos y el de los signos de puntuación. En el uso de estos últimos se percibe la continuidad de aquella inquietud que ya la ocupaba desde obras como *La significación del silencio*.

La intención discursiva parece confirmarse desde que la oradora toma la escena, tanto por el tono académico como por la presencia que adopta –parada frente a un atril, hablando al micrófono y sirviéndose de una serie de imágenes proyectadas en una pantalla–. No obstante, a medida que avanza la conferencia, empieza a combinar lo lúdico y creativo con lo crítico y especulativo en la línea de sus ensayos visuales, pero ahora en consideración de otros factores que determinan su presentación, como la temporalidad, la propiocepción²³ en el espacio y la relación que esto tiene con la oralidad. Así, escuchamos a la ponente con un ritmo pausado y una modulación moderada que se mantienen, como corresponde a una lectura académica. Al mismo tiempo, la vemos guiarse por la proyección de esa secuencia de 28 imágenes a las que ella se refiere como tarjetas bibliográficas (otro indicio de formato conocido dentro del quehacer académico-investigativo), las cuales contienen dibujos que ayudan a transformar la conferencia en una experiencia deconstruida y multimedial. En el trayecto, se nos releva la importancia de otro elemento clave en esta exposición: “un secreto”. De éste explica: “La materia léxica de la que está hecho un secreto es la más efímera y contradictoria que existe, la más frágil. “Conferencia secreta” es un performance literario y visual que explora las paradojas entre ‘contar’ y ‘guardar’; entre secreto, escritura y lenguaje”.²⁴

En esa gestión intersemiótica que realiza entre el lenguaje verbal, el de señas y otras grafías y esquemas, la conferencista de nuevo nos alerta sobre algo que queda velado y que en este caso específico atañe a la capacidad de escucha. Las especulaciones se

²³ Propiocepción se refiere la percepción que se tiene del cuerpo en cuanto a su posición y sus posibilidades de movimiento (cfr. *Diccionario de la lengua española*).

²⁴ Véase <http://www.veronicagerberbicecci.net/conferencia-secreta>.

mantienen hasta el final de la conferencia, por lo que el secreto nunca queda del todo revelado.

*

Con esta presentación como antecedente, arribamos por último a “La travesía” (2022), otra “conferencia performática”²⁵ de 45 minutos, ofrecida en la Sala de Arte Público Siqueiros de la Ciudad de México, donde se concentran y expanden las estrategias visuales y sonoras presentes en su propuesta anterior. Luego de haberse ejecutado públicamente, Gerber Bicecci edita el correspondiente escrito como una “partitura anotada”, donde incorpora recursos textuales, visuales, coreográficos y sonoros, además de experimentar con una amplia gama de registros y de géneros alternos: el guion teatral, la crónica, la nota personal, el ensayo historiográfico y el académico. Se parte de una perspectiva verosímil —de una historiadora del arte a la que se encomienda presentar una conferencia en el Foro Internacional de Muralismo—,²⁶ pero en el desarrollo se van sumando diversos planos para componer un relato que inclusive entreteje elementos propios de una autoficción, con lo cual la pretendida referencialidad y realidad se comienzan a desdibujar.

En el performance colectivo se ensayan visiones críticas sobre el mundo del arte y el compromiso social que tuvo David

²⁵ Así se refiere ella misma tanto a la pieza analizada previamente como la actual (véase el texto tipo solapa de la publicación, o la página web <https://www.veronicagerberbicecci.net/la-travesia-the-journey>).

²⁶ Se trata de un foro que realmente existe; la verosimilitud de esta propuesta se corrobora además porque en el texto se nombran personas y autoridades como la viuda de Siqueiros, Angélica Arenal; la encargada del archivo del pintor, Mónica Montes, y el director de la sede donde éste se alberga, Willy Kautz; los críticos de arte Itala Schmelz, Philip Stein, Daniel Garza Usabiaga y Natalia de la Rosa. Por otra parte, en relación con la dolencia de neuritis vestibular que la aqueja y que se tornará relevante para el performance, recurre a citas de una especialista a la que identifica como la Dra. Corona Aguilar.

Alfaro Siqueiros, tomando de referencia su vocación de dramaturgo, especialmente con el proyecto *Brasa viva*,²⁷ que el propio muralista calificó como un “drama revolucionario simbólico y poético”. El escrito, sin embargo, quedaría inacabado y, a decir de la conferencista, tan sólo se conserva el primero de los cuatro actos o “cuadros escénicos” (siguiendo la denominación de su autor):²⁸ “La travesía”, el cual se vuelve objeto de estudio de la ponente.

En la exposición del argumento, los elementos de la obra dramática de Siqueiros se relacionan además con su pintura de caballete *Aeronave atómica* (1956), así como con uno de sus más renombrados murales, *La marcha de la humanidad hacia la revolución del futuro* (1967-1971), una obra especialmente diseñada para el Polyforum de la Ciudad de México, que muestra la batalla histórica de hombres y mujeres en busca de un mundo mejor. Como pretendida especialista en la materia, Gerber Bicecci comparte al público sus pesquisas en el archivo del pintor y alude al vínculo entre estas tres creaciones afirmando: “Voy a mostrarles todos los elementos que me han hecho pensar que existe una conexión –que no he visto en ningún trabajo sobre Siqueiros todavía– entre esa faceta dramática, el mural [...] y una de sus pinturas de caballete” (*La travesía II*).

Según su hipótesis, esta conexión hace patente la visión apocalíptica del pintor, que resulta de una condición personal sufrida durante los cuatro años en que fue injustificadamente recluido en prisión a inicios de la década de 1960, como represalia a su militancia progresista y revolucionaria. Esta idea

²⁷ José Islas recoge que Siqueiros como dramaturgo pudo haber tenido otro proyecto más, con el posible título de *Troglodita*, aclarando que: “Al igual que *Brasa Viva*, *Troglodita* jamás llegó a montarse” (“Siqueiros...”).

²⁸ Los otros tres serían “La voz del faro”, “El puerto” y “El ascenso” (*La travesía VII*).

se refuerza por los testimonios recogidos, como aquellos de la viuda de Siqueiros, quien afirma que su paso por la cárcel y la imposibilidad de seguir pintando –salvo por los cuadros de pequeño formato en caballete– le “significó un doble encarcelamiento” (*La travesía* v). De éstas y otras fuentes documentales y analíticas, Gerber Bicecci deriva cómo el estado de ánimo del artista pudo haberse transformado para llevarlo, de ser un activista decidido, a convertirse en un “profeta febril”,²⁹ que en esta situación logró desarrollar su oculto talento como dramaturgo.

Las pesquisas investigativas y por momentos casi detectivescas se presentan con erudición y apoyo documental en voz de la autora,³⁰ permitiéndole establecer relaciones entre el drama inconcluso de Siqueiros y sus obras pictóricas. A ello se suman las conexiones que encuentra entre los campos jurídicos, sociales y culturales del México de mediados del siglo xx, para ponerlos en diálogo con el México actual. Los argumentos van acompañados de explicaciones racionales y coherentes sobre el giro anímico, creativo y hasta cierto punto ideológico que sufre el muralista, vinculándolo con sus batallas personales y sociales. A lo largo de la argumentación, la autora aprovecha de igual forma para especular sobre las conexiones que ponen en marcha

²⁹ En un comentario sobre la impresión que tenía del artista en esta etapa de su vida y la repercusión que esto tiene en el performance, Gerber Bicecci revela: “Él era un personaje muy grande, altisonante, muy claro, preclaro, pero poco se habla de cómo se sintió cuando estuvo en la cárcel. Hay gente que ha escrito sobre eso y dicen que sí le afectó y eso es lo que explora este performance” (en Herrera Montejano).

³⁰ Se trata de un rasgo que se vuelve parte del proceso creativo de Gerber Bicecci, donde tematiza el trabajo con los documentos como parte de sus inquietudes sobre el giro archivístico que vivimos. Este asunto se hace muy presente también en obras como *La compañía*, pero que, por apuntar a otros temas, se deja de lado aquí.

el diálogo intermedial entre las habilidades de Siqueiros como artista visual y como escritor.

De la trama recupera citas que muestran cómo estas condiciones, en tendencia pesimistas, dan nombre a los personajes (Cobardía, Fatiga, Impaciencia, Traición y Enemigo) y se proyectan en sus parlamentos:

Cobardía: me duelen las raíces de los cabellos, el cansancio me retuerce. Nuestro mar no tiene costas. No tiene fondo. Nada vive en sus entrañas.

Impaciencia: La brasa se agota. La carne se gasta.

Fatiga: Las fuerzas nos quieren fallar ya; nuestros músculos están cansados (*La travesía IX*).

El único personaje que genera un contrapeso y contrasta con los demás es Brasa Viva, cuyo nombre incendiario parece todavía sintonizar con el impulso revolucionario reminiscente del artista, movido por fuerzas de resistencia y esperanza: “Brasa Viva: No permitamos que mientras por una parte obtenemos la libertad, por la otra nos encadenen. Rompamos –hagamos estallar, destrocemos– la máquina completa. De lo contrario nuestra liberación será un espejismo” (*La travesía XXII*).

Además de reseñar la trama, de integrar y comentar algunas de sus citas poniéndolas en relación con la vida de Siqueiros (ya sea a través de documentos o de textos de otros autores), Gerber Bicecci compone el contenido de su guion performático, en su formato escrito, también mediante de una serie de imágenes intervenidas, de pasajes personales, así como de notas realizadas a mano en los márgenes del texto, con indicaciones y croquis destinados a la puesta en escena. En éstos a su vez se distinguen (por su caligrafía) tres voces: la de ella y la de los otros dos

artistas con los que se presenta.³¹ Y en este proceso híbrido de escritura de la autora se abre también camino hacia una identificación gradual con Siqueiros. Y aun cuando la mezcla del plano histórico con el personal es progresiva, la perspectiva de la autora está presente desde el inicio, incluso en el plano factual, cuando comparte con el público el *work in progress* de aquello que habría de convertirse en un artículo.

Lo anterior nos lleva de regreso al aspecto del sonido que se ha resaltado a lo largo del artículo y que aquí cobra un sentido inesperado, pues si bien hasta ahora se ha hecho referencia a lo que rodea a la figura de Siqueiros y su obra en esta pieza, es importante mencionar que al inicio del performance, aun antes de que Gerber Bicecci entre en escena como oradora, el público es invitado –a manera de preámbulo provocador en voz de la bailarina, actriz y directora escénica Belén Chávez que también participa del performance– a “atender”, y ello en otro nivel del discurso: concretamente el de la escucha. Su planteamiento se realiza desde una posición que es a la vez racional y sensible: “¿Ustedes también lo escuchan? ¿No? ¿Lo oyeron? ¿No? Ahí, ahí. Ahí está. Concéntrense. ¿No? Bueno, no importa, entonces los invito a pasar a la cabeza. Sí, sí, sí, a la cabeza, como les digo. Este es nuestro mapa; estamos justo aquí, en el oído izquierdo” (*La travesía* 1). Este será el primer indicio para comprender por qué luego, en medio del flujo de la conferencia, Gerber Bicecci cambia abruptamente de tema, incorporando una línea discursiva personal que de entrada no parece conectar con el resto de la presentación. En esta parte, su crónica se torna más íntima

³¹ Las anotaciones e instrucciones hechas a mano por los tres artistas, tanto en los márgenes como entre líneas, son acotaciones dramáticas, a veces en forma de dibujos que indican gestos, movimientos espaciales y efectos sonoros, muchos de los cuales se orientan a adentrarse en las sensaciones y síntomas experimentados tanto por Siqueiros como por Gerber Bicecci.

y confesional, permitiéndose narrar con gran detalle la traumática experiencia sufrida a causa de un inexplicable y repentino ataque de vértigo, que es complementado por su correspondiente explicación clínica. Aunque en un primer momento este episodio autoficcional parece descontextualizado, la oradora, junto con los otros dos artistas en escena, lo conecta no sólo con aquel preámbulo inicial, sino que logra urdirlo poco a poco en la trama, al grado que adquiere una explicación lógica, en sintonía con Siqueiros, su obra y su conflictivo estado interior.³² Las reproducciones textuales de imágenes y documentos facsímiles en este punto se alternan con otras representaciones que ilustran la enfermedad específica del *tinnitus*. Asimismo, el cuadro al óleo de Siqueiros que, para efectos del performance, cuelga estratégicamente en la columna central de la Sala, comienza a cobrar parecido con la isla coclear³³ imaginada por la autora. A partir de este punto queda claro por qué la conferencia en realidad no es tal, sobre todo en la segunda parte del performance, donde muta para desarrollarse más abiertamente entre tres voces: la que se asumía como racional y académica pero que deja permear lo personal; la más emocional e intuitiva, encarnada en la figura de Chávez como actriz; y la de la composición sonora.

En cuanto al diseño sonoro realizado por Enrique Arriaga, no sólo contempla la manipulación del volumen de las voces de ambas mujeres en escena para crear un contraste entre las capas vocales y para enfatizar ciertos momentos o intenciones dra-

³² Recordemos en este sentido lo que dice Tanner en el contexto de su narrativa respecto a que “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” (72).

³³ Me refiero con isla coclear a la figura que recrea el canal auditivo y que se representa en forma de una superficie de arena sobre la que se ubican los tres artistas durante el performance.

máticas, sino que también sirve para representar la experiencia emocional y física de *tinnitus*: “Ese ruido muy agudo que llegamos a percibir, pero que está en nuestro oído o cabeza, no está en el espacio” (Arriaga en Herrera Montejano). En este sentido el mismo músico reconoce que el rol sonoro también cambia a lo largo de la pieza, pasando de generar atmósferas y efectos, a convertirse en un personaje más.

Volviendo a la versión impresa, *La travesía* implica un acercamiento distinto al del performance, ya desde la portada, donde se encuentran varios elementos que hacen un guiño al sonido: por un lado, en el diseño gráfico que enmarca el título de la pieza y su autora,³⁴ a la manera de las publicaciones clásicas de partituras. Por otro lado, debido a la ya mencionada referencia explicativa que se hace en el subtítulo como una “partitura anotada”. Finalmente, porque en la parte inferior aparece la imagen de una cóclea dibujada por la autora, la cual representa el órgano auditivo que alude a la dimensión fundamental en torno a la que se articula la trama.

Si luego hojamos en su interior, encontramos que el texto se divide en tres secciones o momentos, cada uno de los cuales inicia con la imagen de un pentagrama vacío, de nuevo como un guiño a aquella presencia fantasmal sonora y sostenida que, si acaso, sólo se percibe por dentro. Según lo ya apuntado, en dichas secciones se mezclan reproducciones fotográficas y de documentos facsimilares, que son los mismos a los proyectados en el performance. Y en cuanto a las notas personales e instrucciones, éstas operan como marginalia colectiva, con una función equivalente a la de acotaciones para un guion performativo que expande la experiencia fuera del texto, proyectando

³⁴ Se da crédito aquí también a Chávez y Arriaga como colaboradores.

para ello incluso un mapa espacial situado; a la vez, al interior de la página, todo ello actúa como una intervención al texto.

A diferencia de la interpretación performática, que crea una experiencia a nivel más estético y emocional gracias a la información sensible que se comunica en el flujo performativo y la confluencia de discursos artísticos, en la partitura anotada todo esto salta a la vista de manera clara y esquemática. Ahí se distinguen las citas de la obra dramática de las que corresponden a otras referencias críticas o histórico-documentales. Asimismo, se reconoce quién o quiénes de los tres actores toman agencia en los distintos momentos. Todo esto queda plasmado a partir de las diversas fuentes y estilos tipográficos,³⁵ además de los tres tipos de caligrafía empleados.

Aun con sus diferencias, en un nivel metadiscursivo ambas versiones de esta conferencia performática juegan con la promesa de ofrecer un aporte de investigación, aunque terminan por deconstruirlo en pos de un proceso de ficcionalización y de creación colectiva. Y en cuanto al formato académico que se simula hacia el inicio, éste se ve relativizado hasta quedar puesto en duda. Pareciera como si desde ese lugar experimental también se pudiera ejercer una toma de postura respecto a los

³⁵ Además de las variantes tipográficas, se distinguen planos discursivos del texto por el uso de cursivas y comillas, los cuales a su vez remiten a planos temporales diversos: por ejemplo, a acciones que ocurren durante la obra de teatro original de Siqueiros; a referencias que rebasan la representación dramática y se extienden a un relato sobre su vida; a perspectivas paratextuales que apuntan ya sea al contexto de los críticos e historiadores quienes se vuelven receptores del legado de Siqueiros, o a los avances médicos que recogen el diagnóstico clínico del *tinnitus*; y finalmente, a las temporalidades tanto externas como internas que comparte Gerber Bicecci en su papel de investigadora, conferencista y artista, frente al incidente cerebrovascular experimentado. Todas estas temporalidades aludidas en la escritura se suman, para leerse y activarse desde el presente del performance.

habituales discursos académicos (aquí de historiografía y crítica de arte), los cuales por mantener el rigor documental sacrifican la experiencia artística. En lo referente al contenido que remite a Siqueiros y su obra, aun cuando *La travesía* que ofrece Gerber Bicecci ilumina detalles biográficos y traza conexiones que pudieran no ser de dominio común, nos provoca a cuestionar si la artista busca hacer un comentario crítico, ya sea sobre la modernidad emblemática en el muralista, o sobre el plano ideológico por el cual se imponen castigos a creadores cuando sus ideas sociales se apartan del programa dominante, o sobre las crisis emocionales y conceptuales que implica una experiencia de creación. Como se ha visto en sus otras obras, la artista opta por dejar abiertas estas y otras interrogantes.³⁶ Lo que queda claro es que su elección de Siqueiros como mito no es casual. Y al recurrir a la vivencia traumática, persistente y espectral del *tinnitus*, nos despierta y actualiza, de forma discreta pero no por ello menos perturbadora, a esas facetas del arte y de la historia que siguen reverberando en nuestra memoria y que no se pueden ni deben olvidar.

³⁶ Sobre la tendencia a esta apertura en su obra y los efectos que produce esto en su narrativa véase también el ensayo de Licata, “Orden y desorden en los relatos del yo: lectura de *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecci”.

A manera de conclusión

Escribir o hablar, monedas al aire: el peligro latente de que los significados se acomoden en formas insólitas.

VERÓNICA GERBER BICECCI, *MUDANZA*

Desde sus exploraciones de representación gráfica del silencio, pasando por los ensayos visuales de *Los hablantes*, hasta las conferencias performativas, podemos reconocer que Gerber Bicecci crea artefactos artísticos y culturales que conllevan diversos protocolos de experiencia.³⁷ En sus propuestas explicita las referencias y guiños que hace a otras obras y artistas, en lugar de negarlas u omitirlas; asimismo insiste en ofrecer a su público-lector las reglas bajo las que opera cada uno de sus proyectos. En cuanto a sus métodos, parte de este acto de transparentar tanto sus fuentes como sus pasos hace que queden claramente expuestos los procesos. Gracias a ello es que también podemos reconocer cómo en su trabajo, aun cuando parece más enfocado en la relación de imagen y texto, se cuele de muchas maneras el tema del sonido, ya sea en marcas discretas pero extremadamente potentes como los signos de puntuación, en las reflexiones y formas de conceptualización del gesto oral o bien en el uso práctico

³⁷ Entiendo las nociones de “artefacto cultural” y “protocolo” relacionado con la experiencia en el sentido que les da Luis Miguel Isava (*De las prolongaciones de lo humano*), como las materializaciones y mediaciones de aquellos mecanismos y formas que adopta un discurso artístico por uso reiterado y/o por adhesión a ciertas herencias y tradiciones. La discusión sobre la obra de Gerber Bicecci desde este tipo de marcos conceptuales podría resultar fructífera, pero queda aquí sólo apuntada como posible vía para un análisis más pormenorizado.

que hace de la voz y de la escucha. Y aun cuando en cada uno de estos ejercicios la sistematicidad y meticulosidad parecen ganarle al humor, la ocurrencia, pero también el *déjà entendu* pueden despertar en más de una ocasión una sonrisa cómplice.

Influida por diversas estéticas y prácticas artísticas postmodernas, en las muestras revisadas hay también otras formas que apuntan a lo sonoro. Una de ellas se articula a partir de las intenciones dialógicas que guarda con la obra previa o hipotexto al que revisita, ya sea intertextual o intermedialmente.³⁸ No importa si se trata de una obra filosófica o científica, literaria o artística, los textos “previos” pueden provenir de diferentes contextos y tradiciones, aunque como vimos, en su mayoría consignan reconocidos artistas del siglo xx. Estos diálogos además parecen impulsados por aspectos que le resultan atractivos y/o desconcertantes, como si partieran de una intriga o acertijo sobre lo que rodea a las poéticas de estos artistas, su lenguaje, o el trasfondo creativo de las obras en cuestión. Ese cuestionamiento ofrece vías para deconstruirlas y extenderlas, al tiempo que las integra dentro de su propio proceso, complementándolas o reescribiéndolas de múltiples maneras y mediante una variedad de recursos, sin abandonar la visión reflexiva y hasta cierto punto lúdica con la que su voz (o voces) aparece(n) como eco(s) transfigurado(s) del referente original.

En relación con lo anterior, se explica que su trabajo a menudo sea calificado como intervención, reescritura, adaptación y reapropiación.³⁹ Sin ser equivalentes, porque apuntan a téc-

³⁸ Recordemos en ese sentido interpretaciones de la crítica sobre este tipo de diálogos de la autora como “estereofónicos” (Amaro Castro 115).

³⁹ Por ejemplo, en casos como *La travesía*, los críticos hablan de intervención, reescritura y adaptación como conceptos sinónimos para señalar la reapropiación que la artista hace de la obra teatral de Siqueiros (cfr. Ríos o también Herrera Montejano).

nicas diferenciables, comprobamos que ella las llega a emplear dentro de una misma pieza, de forma alternada o simultánea. Estas prácticas, a su vez, remarcan que no busca la “originalidad” de la obra inédita, sino precisamente el diálogo con otras creaciones y sus derivas, en procesos rizomáticos, algunos de los cuales se demuestran como abiertamente colaborativos: desde la invitación a otros artistas a desentrañar el mural de Goeritz, o a tener una “conversación a ciegas” como parte de su catálogo en *Los hablantes* (38-45), hasta convocarlos a formar parte de sus performances, como en *La travesía*.

De igual manera, queda claro que del proceso mismo le importan menos la respuesta unívoca y la comprobación de una hipótesis, que el ejercicio de ensayar. Ello sin temor a que las yuxtaposiciones puedan llevar a una convivencia conflictiva de discursos –y eso en diferentes niveles: estéticos, semánticos, ideológicos–; o a que los elementos factuales en su revisitación de otros creadores y obras –sean biográficos, historiográficos o materiales– se transfiguren al momento de contrastarlos con su propia poética. Tampoco teme integrarlos como parte de su autoficción y es consciente de que en ese terreno la frontera entre los objetos y su recreación se vuelve difusa.⁴⁰ Todo eso

⁴⁰ Sobre el papel que cumple la autoficción en la obra de Gerber Bicecci, en particular en *Conjunto vacío*, véanse los ya citados trabajos de Nicolas Licata y Lorena Amaro Castro. Pero además del rasgo postmoderno de integrar y transformar materiales documentales en sus ficciones, también recurre a fabulaciones y mecanismos de “construir presente”, a partir de un lenguaje que siempre es cuestionado y en ese cuestionamiento alberga una actitud política. Todo ello, si bien no llega a plantearse abiertamente como denuncia (por ejemplo, respecto a la necesidad de contemplar la equidad de género en *Lxs hablantes no. 3*, o de considerar a sectores de la población con discapacidades visuales o auditivas en “Conferencia secreta”, o de ejercer posturas ideológicas distintas a las del sector en poder como muestra con Siqueiros en *La travesía*), revela una toma de postura. Es así como su trabajo también

forma parte de su búsqueda, de tal suerte que los agenciamientos necesariamente le implican una actualización y con ello una acción que es capaz de ejercer sobre ellos, según su propio horizonte de valores, de preguntas, y de acuerdo con una elección personal dentro de la paleta de técnicas.⁴¹ Es así como llega a darles su propia voz.

Dichos procesos —a varios de los cuales ella misma ha atribuido un carácter de ensayo, de anotación o de partitura—, aun cuando pueden contener fragmentos instructivos (o hasta prescriptivos),⁴² en general se plantean como sugestivos, por lo que no se orientan por una representación estática, sino que se nutren en su variación, expansión y mudanza. De ahí que la mayoría de las propuestas revisadas se presente en una doble o hasta triple modalidad, en distintas materialidades y soportes: como dibujos, murales o instalaciones, como performances o como sus respectivas publicaciones en cuadernos de notas, como ensayos icono-textuales o como su versión en *stickers*.⁴³ En todas estas formas participan los sonidos y las voces de múl-

se presta a interpretaciones que toman como marco los planteamientos de Josefina Ludmer (“Literaturas postautónomas 2.0”) en relación con las literaturas postautónomas (cfr. Amaro Castro 111).

⁴¹ En cuanto a técnicas y procedimientos empleados por Gerber Bicecci, en estas páginas se habló, además, de intervenciones y reapropiaciones, de yuxtaposiciones, *collages*, síntesis esquemáticas y recortes, además de la alternancia y/o confluencia de lenguajes semióticos.

⁴² Quedaría pendiente como parte de otro estudio observar desde qué parámetros puede hablarse estrictamente de partitura y de notación, por ejemplo, en oposición a una anotación. Un elemento clave aquí sería la intención de una transposición mediática.

⁴³ En entrevista con Ezra Alcázar, la artista afirma que lo que se mantiene en su obra es el interés por lo escritural, lo cual “a veces es un libro, a veces es un mural, a veces es una conferencia performática. [...] La noción de soporte flexible para la escritura sí se la debo a mi formación de artista visual” (Gerber en Alcázar 66).

tiples maneras para revelar nuevos contenidos. Esto hace a su vez que, en la reflexión que hace sobre las piezas, las trascienda y le permita interpelar a su público a entenderlas, pero también a entenderla siempre un poco más allá de sí.

En su preferencia recurrente por el cuaderno de notas, podemos reconocer que le interesa adoptar un tono especulativo, ensayístico (presente también en modalidades alternas como el “ensayo de pared”, el “ensayo visual”, o el “ensayo en *stickers*”). Esto le da la libertad de recoger diferentes ideas y documentos, de combinar lenguajes artísticos, de imaginar notaciones, así como de elaborar síntesis, esquemas y diagramas para relacionar una multiplicidad de ideas o hallazgos que a primera vista parecen ensamblados de forma espontánea y arbitraria. Gerber Bicecci, sin duda, ve en la cualidad híbrida del ensayo y en la manera fragmentada de “ensayar” como un “poner a prueba”, la base ideal que le permite transitar libremente entre muchos tipos de discursos y de géneros, como ocurre en *La travesía*. Con todo, se mantiene sobre la línea de las prácticas contemporáneas del ensayo,⁴⁴ como forma de encontrar indicios que sirven para replantear las obras de las que parte, permitiéndole ese ya mencionado diálogo con otros creadores y críticos, además de derivar para sí nuevas esencias, reinventarlas, e incluso lograr que por momentos se filtre —aun cuando no sea de manera frontal— una mirada crítica y hasta ética.

⁴⁴ Baste recordar en este sentido reflexiones sobre el ensayo de renombrados pensadores como Theodor W. Adorno (*Notas sobre literatura*), quien pone énfasis en el proceso y en el juego, como una posibilidad de crítica al sistema abordado y de llevar la reflexión del ensayo más allá; o como Max Bense, quien veía las cualidades lúdicas como una “fuerza imaginativa” que puede incluso abrir el camino a una aproximación experimental para acercarse a los objetos sobre los que se reflexiona (*Sobre el ensayo y su prosa* 29).

Aparte de lo anterior, cabe reiterar que en este artículo se exploró cómo imagen y texto en la obra de Gerber Bicecci tienen de diferentes maneras con lo sonoro y con la escucha, lo cual implica una búsqueda de significación que se concreta, más que en un mero punto de vista, en un “punto de escucha”, aun como clave para descifrar las intenciones ensayístico-narrativas y plásticas que emprende en sus distintas travesías. En constante transformación, vimos cómo el interés por lo sonoro no sólo se mantiene sino crece. Así, un ensayo es capaz de tornarse en una “conferencia-performance” que también se encuentra entre géneros y formatos, aportando distintas perspectivas y voces a una misma realidad. Concluimos de igual forma que la idea de una “partitura anotada” plantea otra manera de entender las operaciones icono-textuales, así como las marginalia, ahora incluso en el plano de lo oral y lo sonoro. Desde todos estos ángulos, Gerber Bicecci abre la posibilidad de escuchar las imágenes y de leer los sonidos, más allá de las fronteras de lo visible y lo escribible.

Referencias

- Adorno, Theodor W. *Notas sobre literatura*. Akal, 2009.
- Alcázar, Ezra. “Verónica Gerber, la historia de un desvío” (entrevista). *Inundación castálida*, vol. 2, no. 2, 2017, pp. 64-66. http://www.revistaselclaustro.mx/index.php/inundacion_castalida/article/view/98/202
- Amaro Castro, Lorena. “La danza del ojo: autoficción y disenso estético-político en *Mudanza y Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci”. *Pensar lo real. Autoficción y discurso crítico*. Ana Casas y Anna Forné, Iberoamericana / Vervuert, 2022, pp. 109-124.

- Bense, Max. *Sobre el ensayo y su prosa*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Carrión, Ulises. *Poesías*. Taller Ditoria, [1972] 2007.
- Casali, Silvana Mercedes. “No se puede volver al lugar del que uno (no) se fue. El tiempo en el exilio heredado de *Conjunto vacío*”. *El taco en la brea*, vol. 10, no. 18, junio-noviembre 2023. <http://portal.amelica.org/ameli/journal/321/3214629004/html/>.
- Cruz Rivera, Sandra Amelia. “La imagen del sonido en códigos prehispánicos del centro de México: una propuesta metodológica”. *Pasado Abierto. Revista del CEHis*, no. 9, enero-junio de 2019. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto/article/view/3287/4961>.
- De la Garza, Amanda. “Teoría de conjuntos”. *Los hablantes / The Speakers*. Catálogo de exposición. Verónica Gerber Bicecci, MUAC, 2014, pp. 6-11.
- Dupey García, Élodie. “De vírgulas, serpientes y flores. Iconografía del olor en los códigos del Centro de México”. *Arqueología Mexicana*, vol. 23, no. 135, septiembre-octubre de 2015, pp. 50-55.
- Gerber Bicecci, Verónica. *Espacio negativo*. 2005. Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado ENPEG, La Esmeralda, tesis de licenciatura. <https://www.veronicagerberbicecci.net/espacio-negativo-negative-space>.
- _____. *invisible / indecible*. Cultura DF, 2010a.
- _____. *Mudanza*. Taller Ditoria, 2010b.
- _____. *Poema invertido*. Museo Experimental el Eco, 2013.
- _____. *Los hablantes / The Speakers*. Catálogo de exposición. MUAC, 2014.
- _____. *Conjunto vacío*. Almadía Ediciones, 2015.

- _____. *Palabras migrantes / Migrant Words*, 2017. <https://www.veronicagerberbicecci.net/palabras-migrantes-migrant-words>.
- _____. *La compañía*. Almadía Ediciones, 2019a.
- _____. *Las palabras y las imágenes*. Minerva Editorial, 2019b.
- _____. *La travesía. Partitura anotada*. Secretaría de Cultural INBAL/ La Tallera, 2022.
- _____. *Lxs Hablantxs No. 3 –un ensayo en stickers*. Piedra ediciones, 2023.
- _____. “Conferencia secreta”. 2014. <https://www.veronicagerberbicecci.net/conferencia-secreta-secret-lecture>.
- Gerber Bicecci, Verónica y Luis Villoro. *La significación del silencio*. Ñ, 2018.
- Herrera Montejano, Eleana. “Alistan estreno de ‘La travesía’, una pieza basada en la obra de teatro de Siqueiros”. *Crónica*, 15 de agosto 2022. <https://www.cronica.com.mx/cultura/alistan-estreno-travesia-pieza-basada-obra-teatro-siqueiros.html>.
- Isava, Luis Miguel. *De las prolongaciones de lo humano. Artefactos culturales y protocolos de la experiencia*. Pre-Textos, 2022.
- Islas, José. “Siqueiros y su breve paso por el teatro”, 21 de mayo 2015. <https://carteleradeteatro.mx/2015/siqueiros-y-su-breve-paso-por-el-teatro/>
- Kjellsson, Linnea. *El retorno del rostro. Narrativas postnacionales y escrituras precarias en tiempos de la globalización*. 2022. Stockholm University, tesis de doctorado. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1688142/FULLTEXT01.pdf>.
- Licata, Nicolás. “Orden y desorden en los relatos del yo: lectura de *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecci”. *Pensar lo real. Autoficción y discurso crítico*. Ana Casas y Anna Forné, Iberoamericana / Vervuert, 2022, pp. 89-108.

- Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas 2.0”. *Propuesta Educativa*, no. 32, 2009, pp. 41-45. <https://www.redalyc.org/pdf/4030/403041704005.pdf>.
- Medina Arias, Ana Cecilia. “Remediaciones”. *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*. Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal, Marisol García Walls, Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional Autónoma de México, 2021, pp. 39-44.
- Noguerol, Franziska. “Escrituras expandidas y memoria: continuidad y ruptura”. *Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica: ensayos y testimonios*. Robin Lefere, Fernando Díaz Ruiz y Lidia Morales Benito, Universidad de Alicante, Cuadernos de América sin Nombre, no. 45, 2020, pp. 49-72. <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/125015>.
- Pacheco Roldán, Adriana. “Por la renovación de un (no) canon. Críticas narradoras en el siglo XXI, México y Diáspora”. *Vivat Academia. Revista de comunicación*, año XIX, no. 135, julio-septiembre 2016, pp. 1-16.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 2023. <https://dle.rae.es/propiocepci%C3%B3n>.
- Ríos, Javier. “Presentan la obra de teatro que Siqueiros dejó inconclusa en Lecumberri”. *Milenio*, 15 de agosto 2022. <https://www.milenio.com/cultura/asi-es-la-obra-de-teatro-que-escribio-siqueiros-en-lecumberri>.
- Santoyo García Galiano, J., Mahmoud Makki Hornedo, L. C., & Santoyo García Galiano, M. Ángel. “Interpretación del Poema plástico de Mathias Goeritz (1953)”. *Academia XXII*, vol. 9, no. 17, 2018, pp. 66-96. <https://doi.org/10.22201/fa.2007252Xp.2018.17.64881>.
- Schmitter, Gianna. “Contar con todo: análisis de las estrategias intermediales en la novela *Conjunto vacío*, de Verónica Ger-

- ber Bicecci”. *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language and Literature*, vol. 14, no. 1, 2021, pp. 1-27. <https://revistes.uab.cat/jtl3/article/view/v14-n1-schmitter/878-pdf-es>.
- Speranza, Graciela. “Reconstrucciones”. *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH*, vol. 4, no. 8. Córdoba, diciembre 2021. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/36138/36354>.
- Tanner, Constanza. “La escritura más allá de las palabras: sobre la obra híbrida de Verónica Gerber”. *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, no. 18, noviembre 2019, pp. 66-92. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/impossibilia/article/view/23156>.