



*Testimoniar el vacío más
allá de la catástrofe lingüística.
Conjunto vacío de Verónica Gerber Bicecci*

por Federico Cantoni

RESUMEN: El presente ensayo se propone analizar la novela *Conjunto vacío* (2015) de la artista visual argenmex Verónica Gerber Bicecci, indagando las estrategias que la autora elige para testimoniar el trauma del exilio argentino en México después de la última dictadura cívico-militar. A partir de una reflexión sobre la identidad argenmex, se mostrará como el exilio se convierte en “catástrofe lingüística” (Gatti) al quebrar las posibilidades representativas de la palabra, imponiendo un vacío de sentido que la palabra siempre intenta llenar. Para dar cuenta de este vacío, Gerber Bicecci recurre a la teoría matemática de los conjuntos, debido a su capacidad de concebirlo sin correr el riesgo de llenarlo de sentido, cuyas categorías entran en el texto a través de su representación gráfica, o sea diagramas de Venn dibujados por la autora. El alcance universal del código gráfico permite la abstracción de las vivencias de la protagonista de la novela de este marco representativo, en el que encajan las experiencias de cada sujeto que sufrió el exilio, configurando así una verdadera ‘comunidad del vacío’, que analizaremos a través de las propuestas del filósofo italiano Roberto Esposito. Finalmente, el estrecho vínculo entre palabra escrita y representación gráfica motivarán la calificación de *Conjunto vacío* en términos de ‘testimonio multimedia’.

Saggi/Ensayos/Essais/Essays

Imaginario testimonial en América latina: objetos, espacios y afectos – 03/2021

ISSN 2035-7680

136



ABSTRACT: This essay aims to analyze the novel *Conjunto vacío* (2015) by the argenmex visual artist Verónica Gerber Bicecci, investigating the strategies chosen by the author to testify the trauma of Argentine exile in Mexico in the aftermath of the last civic-military dictatorship. Starting with some considerations about the argenmex identity, it will be shown how exile turns into a “linguistic catastrophe” (Gatti), due to the representational impossibility it imposes on the word. The problem roots in the void of sense imposed by the exile trauma, which the word always tries to fill. To give account of this void, Gerber Bicecci recurs to the mathematical theory of sets, due to its ability to conceive the void without risking filling it. The mathematical categories of sets enter the text through their graphic representations: Venn’s diagrams drawn by the author. The universal reach of the graphic code allows the abstraction of the novel’s protagonist’s experience from this representational frame, which fits for the experience of every subject who suffered exile, creating a ‘community of exile’, which we will analyze through the theoretical proposals of the Italian philosopher Roberto Esposito. In the end, the tight link between written word and graphic representation will justify the qualification of *Conjunto vacío* in terms of ‘multimedia testimony’.

PALABRAS CLAVE: testimonio multimedia; argenmex; exilio argentino; literatura de los hijos; literatura y arte visual

KEY WORDS: multimedia testimony; argenmex; Argentine exile; hijos’ literature; literature and visual arts

La última dictadura militar argentina (1976-1983) es tristemente conocida por la ejecución de los opositores políticos, los ‘subversivos’, a través de la práctica de la desaparición forzada. Sin embargo, el accionar represivo del gobierno militar tuvo también otras caras, y entre estas una de las más significativas fue el exilio.

El dramático impacto del fenómeno hizo que ya durante la dictadura, y especialmente en los años de restauración democrática, la temática del exilio entrara poderosamente en el corpus de obras testimoniales escritas por víctimas directas de la represión. Unos de los ejemplos más contundentes son las novelas *259 saltos, uno inmortal* (2001), escrita por Alicia Kozameh,¹ y *Una sola muerte numerosa* (1997) de Nora

¹ La novela de Kozameh relata del exilio estadounidense de la autora tras su detención en la cárcel de Villa Devoto (experiencia relatada en otra novela testimonial, *Pasos bajo el agua* de 1987). Kozameh construye el texto al rededor de 259 fragmentos –los ‘saltos’ del título– de los cuales emerge una constelación de temáticas vinculadas a la experiencia exiliar: la dificultad de adaptación al nuevo lugar,



Strejilevich.² Se trata de dos entradas, sin duda destacadas, de un corpus mucho más amplio de autores y autoras que sufrieron el trauma exiliar, y que comprende voces cuales la de Jacobo Timermann (*Preso sin nombre, celda sin número*, 1981), Miguel Bonasso (*Recuerdo de la muerte*, 1982) y Alicia Partnoy (*La escuelita*, 1986), solo para citar otras tres. La considerable extensión y la fructífera heterogeneidad de este corpus de testimonios 'exiliares' no solo garantizaron su inclusión en el más amplio cómputo de los testimonios de las víctimas dictatoriales argentinas, sino que aseguraron su continuidad en el tiempo. No sorprende, entonces, que la temática del exilio permanezca una de las principales vertientes de los testimonios de la generación sucesiva a la de las víctimas, aquella de los hijos.

Ya desde las primeras elaboraciones de estos sujetos –que empezaron a salir en los primeros años del siglo XXI– la cuestión del exilio aparece con fuerza entre las inquietudes que empujan los hijos a escribir. Muchos de los autores y de las autoras pertenecientes a esta generación tuvieron que dejar el país, a edades y con modalidades diferentes, y cuando se volvieron adultos advirtieron la necesidad de reflexionar sobre la influencia que este desplazamiento tuvo en su formación identitaria. Es el caso, por ejemplo, de Laura Alcoba, que después de tratar el tema de la clandestinidad en *La casa de los conejos* (2008), sigue narrando su historia de niña argentina en Francia en *El azul de las abejas* (2014) y *La danza de la araña* (2018), o de Patricio Pron, que en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) relata de su regreso a Argentina después de haber elegido mudarse a Alemania, así como Ernesto Semán en *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2012) cuenta de su vuelta desde Estados Unidos para asistir a su madre en sus últimos días de vida, durante los cuales irá reabriendo las heridas dejadas por la desaparición del padre.

En este corpus de segunda generación se encuentra una novela –*Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci, publicada en 2015– que resulta bastante excéntrica con respecto a las otras narraciones de los hijos, por razones que tienen que ver tanto con las características de la obra, como con la trayectoria biográfica y profesional de su autora. Empezando por este segundo aspecto, lo primero que se destaca es que Gerber Bicecci no es argentina, sino mexicana. Nacida en Ciudad de México en 1981, la autora es hija de una pareja argentina que eligió exiliarse del país inmediatamente después del golpe de 1976. Gerber Bicecci pertenece entonces a aquel grupo de sujetos que Mempo

el dolor que implica dejar a las compañeras atrás, la imposibilidad de un verdadero regreso a la patria, así como se la conocía, pero también las posibilidades que el desplazamiento entrega a la palabra para decir esta nueva libertad conquistada.

² Strejilevich relata en el texto su experiencia desde el secuestro en 1977, pasando por la detención en el Club Atlético de Buenos Aires y terminando en el presente del exilio. Así como Kozameh, Strejilevich elige una escritura fragmentada, que mezcla voces, tiempos, espacios y géneros, para construir un relato-palimpsesto en el que la voz de la autora funciona como esqueleto y *fil rouge* de la narración para dar cuenta de las múltiples caras del trauma de la desaparición y del exilio.



Giardinelli, en su novela *El cielo con las manos* (1981), muy eficazmente apoda 'argenmex'.³

La otra peculiaridad de Gerber Bicecci es que se trata de una "artista visual que escribe", como se define ella misma en su página web.⁴ La autora empieza su trayectoria en el campo artístico: se licencia en Artes Plásticas en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado 'La Esmeralda' y consigue un máster en Historia del Arte en la Universidad Autónoma de México. Sin embargo, terminada su formación artística, el trabajo de Gerber Bicecci siempre fue, y sigue siendo, orientado a desafiar las barreras entre arte y literatura, texto e imagen, autor y lector, para crear espacios artístico-narrativos híbridos y participativos.⁵

Origen argentino y formación artística constituyen las dos coordenadas esenciales para acceder a los significados de *Conjunto vacío*, primera obra literaria de Gerber Bicecci. La novela construye su entramado alrededor de la voz autodiegética de la protagonista Verónica, *alter ego* de la autora, y está constituida por varias y fragmentadas narraciones, cuyo núcleo temático es el vacío existencial dejado por el trauma del exilio y heredado por la generación de los hijos de las víctimas. Este vacío se concretiza en la desaparición (ambigua e inexplicable) de la madre de la protagonista, y desde esta herida primigenia irradian todas las narraciones que arman la novela, en un juego de huellas y espejismos paradójicos a través del cual el vacío se convierte en la presencia más engorrosa y agobiante en la vida de la protagonista. Frente a esta fuerza entrópica y amenazante, Gerber Bicecci arma un discurso que, en vez de escapar del vacío, lo acoge como cifra identitaria desde la cual pensar en un nuevo posicionamiento enunciativo que habilite estrategias capaces de volverlo un espacio habitable.

Sin embargo, para lograr esta tarea el lenguaje tiene que enfrentarse con sus límites. Es decir, ¿cómo se puede contar algo que, al ser tan traumático, quiebra la palabra y le quita cualquier posibilidad de representación? La respuesta de Gerber Bicecci es tanto sencilla como aterradora: no se puede. "Hay cosas [...] que no se pueden contar con palabras" (Gerber Bicecci 25) declara en un momento la protagonista. Sin embargo, en la aclaración "con palabras" se encuentra la peculiaridad de la novela, porque donde la palabra estalla otros códigos logran activar discursos capaces de decir

³ En realidad, se desconoce la paternidad del término, sin embargo Giardinelli fue el primero a emplearlo en un texto literario (Candia).

⁴ <https://www.veronicagerberbicecci.net/bio-bio>. Consultado el 30 dic. 2020

⁵ En este sentido se destaca el proyecto *La máquina distópica*, un "oráculo web", técnicamente un *bot*, que genera augurios formados por imágenes de la obra *La máquina estética* del artista Manuel Felguérez, citas de la obra literaria de Amparo Dávila y recortes de fotografías de agua contaminada vista desde lentes de microscopio. La particularidad de la obra es la apelación directa al espectador que, convirtiéndose en usuario, puede imposter tres diferentes valores para modificar el augurio generado por el *bot*, creando cada vez una nueva obra.

La instalación se expuso en la XIII Bienal FEMSA (2017-2019) en el estado de Zacatecas, y ahora es accesible en línea: <http://lamaquinadistopica.xyz/>. Consultado el 30 dic. 2020



el trauma más allá de la catástrofe lingüística (Gatti). Por esta razón Gerber Bicecci inserta en *Conjunto vacío* una serie de elementos gráficos⁶ –dibujados por la misma autora– que interactúan con la escritura para armar un discurso que logre superar las limitaciones de la palabra, y que tiene su origen en un ámbito disciplinar aparentemente lejano de la literatura o del arte: la matemática.

De hecho, la autora recurre a la herramienta de la teoría de los conjuntos para testimoniar su peculiar posición enunciativa, y logra hacerlo al servirse de su codificación gráfica, es decir los diagramas de Venn. Por esta razón en los próximos párrafos se propondrá una lectura analítica de la novela cuya brújula será precisamente la teoría de los conjuntos.⁷ El objetivo de la presente contribución será demostrar como las elecciones formales y temáticas de Gerber Bicecci logran formular un discurso testimonial capaz de hacerse cargo de la compleja tarea de decir este trauma, que condensa en la voz y en el lápiz de la protagonista la experiencia de tres generaciones afectadas por la experiencia exiliar.

AMBIENTE:⁸ ARGENMEX

Antes de empezar la reflexión sobre *Conjunto vacío* y sus significados cabe enfocar la atención en el marco histórico y social que enmarca la novela, es decir el fenómeno del exilio argentino durante el periodo dictatorial, la especificidad del caso mexicano y la formación del grupo identitario argenmex.

Aunque los exilios políticos han sido una práctica constante en la historia argentina, después del golpe de 1976 el fenómeno adquirió un alcance inédito. Frente a la violenta represión del Estado terrorista se produjo por primera vez un proceso colectivo que no involucró solo a los opositores políticos, sino que explotó en un caleidoscopio de exilios individuales y familiares. Cada experiencia tuvo sus especificidades (hubo exilios legales y clandestinos, elegidos e impuestos, incluso

⁶ La inclusión de elementos visuales en una novela no es de por sí novedosa en el corpus narrativo de los hijos –baste pensar en la extensa componente fotográfica de textos como *Diario de una princesa montonera* (2012) de Mariana Eva Pérez, *¿Quién te crees que sos?* (2012) de Ángela Urondo Raboy o, más recientemente, *Magdalufi* (2018) de Verónica Sánchez Viamonte–, pero en todas estas obras el recurso al código visual siempre está de alguna manera subordinado a la palabra escrita, que interviene directamente sobre la imagen a través de sobreescrituras (Pérez) o que acompaña la inclusión de las fotografías a través de descripciones ecrásticas.

⁷ Según esta lógica, los títulos de los párrafos de este artículo están constituidos por términos que, en matemática, se emplean para nombrar las diferentes relaciones y operaciones algébricas entre conjuntos. Advertimos sin embargo que se trata de préstamos elegidos en virtud de su fuerza evocativa y no de su significado estrictamente matemático.

⁸ En matemática un ‘conjunto ambiente’ es un conjunto formado por todos los objetos de estudio en un contexto dado. El conjunto ambiente establece entonces el contexto de trabajo: es el conjunto en el que se enmarca una determinada teoría o problema, por esta razón empleamos este término para designar los marcos contextuales de la novela.



algunas detenciones fueron permutadas en expulsiones del país), sin embargo este proceso fue constante durante la segunda mitad de los años setenta y la primera de los ochenta (Yankelevich).

Las diferencias con respecto a la tradición exiliar argentina⁹ fueron el gran número de exiliados, la transversalidad social de los afectados y el carácter diaspórico del fenómeno, rasgos que vuelven extremadamente complejo cuantificar el número preciso¹⁰ de ciudadanos que dejaron el país en aquellos años.¹¹

A pesar de las dificultades apenas mencionadas, un dato que se puede rastrear más sencillamente es aquello de los destinos que eligieron los exiliados. Entre estos se destaca México, hasta tal punto que el número de argentinos en el país triplicó entre 1970 y 1983. Según Yankelevich se pueden detectar por lo menos cuatro factores que explican la peculiaridad de los exilios argentinos en México. En primer lugar, los exiliados percibían el país como un lugar particularmente propicio para preservar la libertad (y la vida), a pesar de que muchos argentinos consideraban México solo como un primer sitio transitorio de su exilio. En segundo lugar, los exiliados tuvieron una amplia inserción laboral en el país, especialmente aquellos que llegaron con título y experiencia profesional. En tercer lugar, el espacio cultural mexicano acogió a los exiliados y promovió la creación de puentes con el país de acogida.¹² El cuarto y último factor tiene que ver con el trato ambivalente de los argentinos hacia los mexicanos:

Ser extranjero, ser diferente entre diferentes es complicado, pero puede serlo más en una nación donde de manera permanente se remarca esa diferencia a partir de la tradicional pregunta: *¿usted no es de aquí, verdad?*, fórmula con la que el mexicano rompe el silencio cuando enfrenta a un extranjero. Sucede que en México, de manera contradictoria, convive la solidaridad hacia los perseguidos con una marcada reticencia hacia quien no ha nacido en su territorio (Yankelevich 189).

Si bien la población mexicana se enfrentó a los nuevos llegados con una mirada ambigua de solidaridad y reticencia, también la actitud de los argentinos frente a México fue bastante ambivalente. Por un lado, las comunidades de exiliados mostraron

⁹ Silvana Jensen señala como el exilio en Argentina ha sido “una práctica de control o eliminación del enemigo político de larga tradición” (3), reconstruyendo su empleo sistemático a partir de la fundación del estado-nación en 1810.

¹⁰ Algunas investigaciones señalan la cifra aproximativa de medio millón de ciudadanos emigrados desde Argentina en el periodo dictatorial, sin embargo Yankelevich alerta sobre la dificultad de encontrar fuentes ciertas que permitan separar los exilios políticos de otros tipos de salidas del país.

¹¹ Más aún, el carácter “poliédrico y móvil” (Jensen 1) de los exilios argentinos a partir de 1976 impone algunos desafíos metodológicos a la hora de abordar el fenómeno, que surgen de la necesidad de tener en cuenta distintas escalas de análisis (local, regional, nacional e internacional) y distintas perspectivas (de la sociedad expulsora y de aquella de acogida), sin olvidar que cada sujeto trae consigo trayectorias biográficas, políticas y culturales a veces muy diferentes y que determinan una fuerte “variabilidad intrínseca” (2) del fenómeno.

¹² Ejemplar fue el caso de la editorial Siglo XXI que dio cobijo a un grupo de exiliados (Basso).



una tendencia al encierro en especies de guetos como manera de preservar su propia identidad cultural. Sin embargo “esa fractura [el exilio] sólo en parte pudo ser contenida por el gueto, ya que, si bien el mundo de lo privado se estructuraba desde la argentinidad, el ‘afuera’ no podía ser más que mexicano”¹³ (320).

Pero mientras algunos exiliados vivían esta situación liminal entre clausura y encuentro con el entorno social, otros –en particular las generaciones más jóvenes– empezaron un proceso de construcción identitaria que iba en una dirección completamente diferente al aglutinar costumbres argentinas y mexicanas, y que luego se cristalizará en el *portmanteau* ‘argenmex’. Como ya mencionamos, el término aparece por primera vez en la novela *El cielo con las manos*¹⁴ de Mempo Giardinelli, publicada en 1981, y tuvo una difusión bastante temprana y rápida entre los exiliados argentinos en México. Según Yankelevich los “verdaderos argenmex” fueron los “que vivieron el exilio de rebote y México de primera mano” (340), es decir los hijos que llegaron con sus padres o que nacieron en el país. Se trata de sujetos que construyeron su identidad argentina a través de las costumbres familiares, mientras paralelamente aprendían la cultura mexicana en los espacios públicos de socialización, primero de todos la escuela. Esta generación cumplió un papel crucial de mediación cultural al traer la cultura mexicana en los hogares de sus padres argentinos y al facilitar su ingreso en la misma. Gracias a estos hijos que absorbieron la cultura de acogida de manera espontánea, sin prejuicios, el exilio mostró una cara inédita, productiva y transformadora. El resultado es una identidad difícil de anclar a un solo territorio, híbrida en el sentido que García Canclini otorga al término.¹⁵

En este sentido, la fórmula ‘argenmex’ denotaría la contracara positiva, salvadora y enriquecedora de la experiencia exiliar. El exilio aparece así en una dimensión bastante paradójica: “Por una parte, implica pérdida, condena, castigo, fractura. Por otra, salvación, libertad, enriquecimiento” (Jensen 3). Sin embargo, esta paradoja resulta fundamental a la hora de abordar los procesos de construcción identitaria argenmex, porque al permitir tener en cuenta de la convivencia de los rasgos positivos y negativos del fenómeno habilita una mirada crítica capaz considerar no solo los aspectos productivos de este proceso de hibridación, sino también los conflictos que intervienen en su desarrollo. Porque si bien la hibridez ambivalente de la identidad argenmex

¹³ No obstante esta tendencia a la polarización entre un ‘adentro’ argentino y un ‘afuera’ mexicano hubo algunos ámbitos de fuerte intercambio cultural. Fue el caso, por ejemplo, de la prensa y de las editoriales mexicanas, o también del cine y de la música: “quizás como en ningún otro país de destino, el exilio de intelectuales, escritores y artistas, personas del teatro y del cine encontró en México un amplio espacio donde continuar sus trabajos” (Yankelevich 268).

¹⁴ El término ocurre una sola vez en la novela: “Sucede como con el idioma, que de tantos mexicanismos se nos va diluyendo, a pesar de los esfuerzos por mantener la identidad argentina. De modo que hablamos una híbrida mezcla de argenmex o algo así” (Giardinelli 49).

¹⁵ “Entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García Canclini 14)



permite a estos sujetos moverse entre las dos pertenencias culturales sin cristalizarse en un polo u otro, al mismo tiempo en muchos casos genera una necesidad de pertenencia a algo que pueda funcionar como anclaje de (auto)representación identitaria (Basso 35).

DIFERENCIA SIMÉTRICA:¹⁶ REFLEJOS DE LA AUSENCIA

Gerber Bicecci construye *Conjunto vacío* alrededor de esta tensión, de esta necesidad de encontrar algo en que poderse aferrar contra el desarraigo impuesto por el exilio. La novela pone en manifiesto la dificultad de la protagonista Verónica al establecer vínculos con los otros personajes –su hermano, su padre, sus abuelos y sus parejas–, radicada en el trauma primigenio de la ‘desaparición’ de la madre, argentina exiliada en México, siete años antes del presente narrativo. Nada se sabe sobre las razones de este abandono, la mujer simplemente se fue, dejando atrás a sus hijos y su casa, en la cual Verónica regresa al comienzo de la novela tras una decepción amorosa.

La casa es lo único que queda de la madre, un hogar estático permanecido inalterado después de la desaparición de la mujer: “la casa se quedó suspendida en el tiempo. Seguía tal como el día que dejamos de ver a Mamá(M)” (Gerber Bicecci 11). La protagonista y su hermano la apodan “el búnker”, y en efecto Verónica se encierra en la casa después de la decepción amorosa, insiliándose en este lugar de parálisis y confusión (“en el búnker no hay ley física que se respete, más que la del caos” 129).

La ausencia de la madre se convierte en el núcleo de la novela, en la herida fundamental que irradia en todas las direcciones de la vida de la protagonista. A partir de este trauma Gerber Bicecci construye un “juego sutil” (Arfuch, *Vida* 103) que aborda el tema del exilio y de sus marcas perdurables en la subjetividad, que se manifiestan tanto en la ya mencionada fragilidad de los lazos amorosos de la protagonista, como en una indeterminación del rumbo de su vida.

La raíz de este trastorno se encuentra en una constante recurrencia, un verdadero movimiento circular, que siempre lleva a un mismo lugar, un principio y un origen que debería contener la plenitud del hogar:

Argentina. A veces me imagino tocando el timbre de casa de mi Abuela (A_B) y es Mamá (M) la que abre la puerta, como si hubiera estado ahí todo este tiempo. Las dos jugando a las escondidas en esa pequeña casita en un barrio de Córdoba (Gerber Bicecci 143).

¹⁶ En la teoría de conjuntos, la diferencia simétrica de dos conjuntos es una operación cuyo resultado es otro conjunto que contiene a aquellos elementos que pertenecen a uno de los conjuntos iniciales, pero no a ambos a la vez.



Sin embargo, este regreso a un origen idealizado es constantemente contradicho por la realidad de los hechos. También cuando Verónica decide volver físicamente a la casa de los abuelos en Argentina solo encuentra un hogar simétrico a aquello mexicano, un verdadero espejo del vacío del “búnker”:

La casita de la Abuela (A_B) está suspendida en el tiempo. También se estancó en el momento en que mis abuelos dejaron de ver a Mamá (M). La casita del barrio Iponá y el búnker: un par de espejos encontrados (181).

Pasado y presente se entrelazan en un imaginario de retorno, que sin embargo queda constantemente frustrado por la imposibilidad de volver a un momento anterior no tanto al abandono de la madre, sino a la verdadera partida, aquella del exilio, que cambió el destino familiar y que ahora deja a Verónica en un lugar intermedio entre un ‘aquí’ y un ‘allí’, ambos inalcanzables y vacíos.¹⁷

Las señales de este imaginario de retorno frustrado aparecen en el texto bajo la forma de imágenes textuales que componen una verdadera ‘constelación de la ausencia’. Un ejemplo particularmente elocuente se encuentra en la ya mencionada narración del viaje a Argentina cuando Verónica describe la casa de los abuelos:

La escalera que el abuelo construyó en la sala no lleva a ningún lugar. [...] Arriba tendría que haber un segundo piso. Mi Hermano (H) y Yo (Y) tendríamos que vivir [...] en el piso de arriba. Pero Mamá (M) se fue. Mi Abuela (A_B) dice que el abuelo intentó detenerla, pero no pudo. Mamá (M) y papá se subieron al avión el 24 de marzo de 1976. Nunca vivimos en esta casa que nunca se terminó de construir y en la que nunca le hicieron un segundo piso (178).

La escalera –que Durand incluye entre los símbolos de ascenso del “régimen diurno” de la imagen, caracterizado por la antítesis constante que encamina una lucha firme contra el tiempo y la muerte (117-136)– aparece aquí totalmente resignificada: la posibilidad de ascenso, de elevación contra el tiempo queda frustrada por el vacío que se encuentra encima de los peldaños.

El otro gran espejismo que estructura la novela es introducido por una segunda línea narrativa. Cuando Verónica regresa de su viaje a Argentina, para no volver a encerrarse en el búnker, decide aceptar un nuevo trabajo ofrecido por Alonso, un

¹⁷ Esta condición intersticial entre un ‘aquí’ y un ‘allá’ ha sido abordada teóricamente por Abdelmalek Sayad a través de la categoría de “doble ausencia”. Según el sociólogo francés el migrante vive una condición de ausencia tanto en el país de partida, como en aquello de acogida, que no lo reconoce ni lo integra: “La presencia inmigrada es siempre una presencia marcada por la incompletud, una presencia falible y culpable en sí misma. Una presencia desplazada en todos los sentidos del término: *desplazada* físicamente, geográficamente, es decir, espacialmente, pues la inmigración es en primer lugar un desplazamiento en el espacio, y *desplazada* en el sentido moral también, en el sentido en el que se habla, por ejemplo, de palabra o de discurso fuera de lugar” (391).



hombre que se convertirá también en su nueva pareja. Su misión es ordenar las pertenencias de la madre del hombre, Marisa Chubut, escritora argentina exiliada en México y recién fallecida.

Alonso está convencido de que entre las varias hojas dejadas por la madre se encuentre el borrador de una novela inédita. Por esta razón Verónica empieza un trabajo de reordenación del archivo de la mujer, con resultados inesperados. De hecho, la protagonista no encuentra la novela buscada por Alonso, sino una serie de documentos que muestran como el exilio quebró la vida de Marisa. Estos descubrimientos desencadenan un afán casi detectivesco en la protagonista: la reconstrucción de la vida de la escritora se vuelve una obsesión debido al claro espejismo que Verónica establece entre Marisa y su madre. Ambas mujeres padecieron el trauma del exilio, y Verónica empieza a sospechar que desentrañar las experiencias de la escritora pueda entregarle una clave interpretativa para comprender el abandono materno, definitivamente imputado a las marcas del trauma exiliar.

Sin embargo, lo único que encuentra son los restos: fotografías sacadas cuando Marisa todavía vivía en Argentina de las cuales ha cortado las personas y que dejan solo siluetas, cartas de amor escritas por un hombre anónimo y que relatan de una relación que de repente se cortó¹⁸ (quizás por la partida al exilio) y, especialmente, reescrituras de la única novela publicada en vida por la mujer, evocativamente titulada *Destierro*. El texto es la narración del viaje de vuelta de la autora en Argentina y del sufrimiento causado por la realización de la pérdida de cualquier anclaje a su pasado. Convencida de encontrar el entorno argentino así como lo había dejado, así como aparece en las fotografías con la siluetas cortadas, la realidad se vuelve insostenible para Marisa, y el dolor es tan fuerte que la autora decide huir otra vez del país frente al vacío devorador y aterrador de un presente desconocido:

Esos espacios a los que ella necesitaba volver ya no existen y en eso radica su tragedia: nada le pertenece. Al parecer las consecuencias de la dictadura surgen después, mucho después. El exilio es solo una forma de retardarlas. Tarde o temprano: FLURPPPP, una fuerza extraña te succiona, no hay escapatoria (Gerber Bicecci 113).

Después de este viaje Marisa vuelve a México y decide encerrarse en un hospital psiquiátrico, donde permanecerá hasta su fallecimiento y donde escribe su novela. El exilio se configura como un trauma tan impactante que condena la mujer al silencio, o más bien a la repetición obsesiva, al *acting out*¹⁹ (LaCapra), de la misma historia:

¹⁸ Las cartas de Marisa y el hombre (del cual solo se conoce la inicial "S.") configuran otro espejismo en la novela: la relación entre Verónica y Alonso está también narrada casi exclusivamente a través de las cartas que los dos se escriben mientras él viaja por razones laborales o mientras ella hace un recorrido en el sur de Argentina. Así como en las cartas de Marisa y S. asistimos al progresivo fracaso de la relación, lo mismo pasa con Verónica y Alonso.

¹⁹ Dominick LaCapra define "*acting out*" la repetición compulsiva de un acontecimiento traumático. Reflexionando sobre los sujetos que padecen un trauma, el historiador comenta: "They have a tendency



Todos sus manuscritos eran copias de lo mismo una y otra vez. Lo único que cambiaba era la letra, una caligrafía firme que se volvía más y más temblorosa, hasta volverse prácticamente ilegible. [...] las de Marisa (M_x) eran copias y copias «en limpio» de un libro, escrito a mano, que no lograba llegar al final. Que no tenía final. Ni título ni fecha, simplemente se quedaba sin palabras (100).

La *mise en abyme* de la novela de Marisa y de sus reescrituras obsesivas es el punto de llegada de la cadena de imágenes del vacío que Gerber Bicecci teje en la novela debido a su capacidad de desvelar de manera explícita la raíz del trauma identitario exiliar. Si, como señala Arfuch, “no hay [...] identidad por fuera de la representación, es decir de la narrativización –necesariamente ficcional– del sí mismo, individual o colectivo” (*Identidades* 24), el exilio se configura como quiebre de esta posibilidad de narrar(se) al derrumbar cualquier posibilidad de encontrar un anclaje, una pertenencia territorial, cultural e identitaria. Desde esta perspectiva cobra sentido todo el fragmentario entramado de *Conjunto vacío*: cada narración, desde las más largas hasta los pequeños episodios que la novela relata, se superpone en una estratificación de planos cuya cifra fundamental es esta imposibilidad de la palabra, este vacío representativo impuesto por la herida del exilio en la trayectoria biográfica y que sigue irradiando en la vida de los que padecen el trauma: “cuando un suceso es inexplicable se hace un hueco en alguna parte. Así que estamos llenos de agujeros, como un queso gruyere. Agujeros dentro de agujeros” (44). Otra vez Gerber Bicecci recurre a una imagen textual extremadamente evocativa, el “queso gruyere”, para dar cuenta de lo que comentamos y que, por su evidente carácter circular, otra vez remite a la idea de un retorno imposible a un origen perdido, del cual solo queda un agujero vacío. En este sentido hablamos de ‘diferencia simétrica’ en el entramado de *Conjunto vacío*, porque cada narración pone en evidencia las reverberaciones y los reflejos de un mismo trauma, de una falta de base, que desvela así su carácter omnipresente y transversal: “El reflejo se hace infinito. Y el infinito es un conjunto eternamente vacío” (181).

INTERSECCIÓN: NARRAR DE(S) EL VACÍO

Si bien la trama de *Conjunto vacío* encuentra su núcleo de sentido en la toma de conciencia de las reverberaciones infinitas del trauma exiliar, Gerber Bicecci logra al mismo tiempo proponer un contradiscurso en la forma que elige para hablar de las mismas. Las diferentes narraciones que la autora inserta dentro de la novela, especialmente la ya mencionada *mise en abyme* del texto de Marisa, solo muestran los fallos de la palabra. Por eso la mujer “simplemente se quedaba sin palabras” (100),

to relive the past, to be haunted by ghosts or even to exist in the present as if one were still fully in the past, with no distance from it. Victims of trauma tend to relive occurrences, or at least find that those occurrences intrude on their present existence” (LaCapra 142-143).



porque el lenguaje parece no tener las herramientas para decir el trauma. Esto no significa avallar una línea que remite a la nota tesis de Adorno según la cual “luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema” (29), y que sugeriría la barbaridad de una narración después de la represión dictatorial o, más estrictamente, del exilio. En este caso el problema no es de orden moral, sino lingüística, como realiza Verónica en la novela:

[...] las cosas que no podemos ver no se ocultan en las mezclas grisáceas ni el blanco ni en el negro sino en la delgada línea que separa esas dos totalidades. Un lugar que ni siquiera podemos imaginar, un horizonte de no retorno. Es en los límites donde todo se torna invisible. Hay cosas, estoy segura, que no se pueden contar con palabras. Hay cosas que solamente suceden entre el blanco y el negro (Gerber Bicecci 25).

El exilio se configura a todos los efectos como catástrofe lingüística, en la medida en que supera a los instrumentos que dan y permiten entender el sentido e instala las cosas en lugares ajenos a él (Gatti 29). ¿Cómo se puede entonces representar algo que por su misma natura escapa al alcance del sentido? El problema radica en el mismo acto de representación:

La re-presentación supone la existencia de un algo anterior y externo (la ‘presentación’ inicial) que será ‘re’-presentado. ¿Cómo representar entonces los huecos, lo indecible, lo que ya no está? (Jelin y Langland 2).

Y, más aún, “¿cómo [...] hablar del vacío sin llenarlo?” (Gatti 31). La cuestión es de orden cognitiva y sociocultural: la mentalidad occidental, quizás legataria del *horror vacui*, es extremadamente intransigente con respecto al vacío al negarle un estatuto ontológico. Dicho de otra manera, el vacío ‘no es’ porque carece de lo que confiere sentido; por eso, frente a esta exuberancia cognitiva, solemos intentar llenar el vacío de sentido. Es la trampa de la representación, que siempre termina para insertar algo en el vacío, negando su existencia. El vacío no es representable porque no es presentable, lo único que se puede detectar son sus síntomas: calificamos algo como ‘vacío’ porque quiebra los instrumentos que deberían dar cuenta de él (Barel). Los síntomas son entonces la herramienta a través de la cual el pensamiento puede acercarse al vacío, aunque de manera indirecta, para representar la imposibilidad de representar. En este sentido el testimonio da fe de esta catástrofe del lenguaje al expresar el hueco en la capacidad de hablar y de contar (Gatti 36), sin comunicar entonces los hechos, sino la imposibilidad de comunicarlos. La problemática, otra vez, es de orden comunicativa: el lenguaje no puede ‘decir’ el vacío porque decirlo significaría atribuirle características que traicionarían su estatuto ontológico, llenándolo.



Para dar testimonio del vacío de sentido es entonces necesario encontrar una manera de 'deshacerse' de la palabra para no caer en la trampa de llenarlo.²⁰ Sin embargo, el riesgo es el extremo opuesto: la mudez, el encierro en el silencio de una palabra que rebota y se quiebra frente a lo que no encaja en sus posibilidades expresivas. Es el caso, en la novela, de Marisa, condenada a la repetición obsesiva de su trauma, y de la madre de Verónica, que nunca habló con sus hijos de su experiencia de exiliada. Gerber Bicecci se encuentra entonces frente a la tarea de lograr 'decir' el vacío sin cristalizarse en uno de estos dos polos. Lo comenta la misma Verónica en la cita al comienzo de este párrafo: "las cosas que no podemos ver no se ocultan en las mezclas grisáceas ni el blanco ni en el negro sino en la delgada línea que separa esas dos totalidades" (Gerber Bicecci 25). Blanco y negro, plenitud y oquedad, palabra y silencio se demuestran categorías ineficaces y maniqueas frente a la necesidad de representar y testimoniar el vacío de sentido.

Como afirma Gerber Bicecci en una entrevista "en la teoría del color, el blanco es la totalidad de la luz y el negro es la ausencia de la luz. Las palabras que faltan están ahí, la madre que falta está ahí" (Murcia): las palabras están en el mismo lugar donde se encuentra la madre, es decir el vacío. Sin embargo, el vacío no es un lugar de 'no existencia', sino de 'no visibilidad':

Tal vez si aprendiéramos a estar en dos lugares al mismo tiempo. Mamá (M) encontró la forma de quedarse justo en el medio, en un lugar donde nadie puede encontrarla (Gerber Bicecci 35).

Es en los límites donde todo se torna invisible (25).

Entonces, ¿cómo posicionarse en estos límites para testimoniar? Si la palabra no logra dar cuenta de la consistencia ontológica del vacío, es necesario buscar otro tipo de lenguaje capaz de hacerlo. Gerber Bicecci apela a su formación artística y encuentra en la representación gráfica la manera de 'rescatar' el vacío. Por esta razón en las páginas de *Conjunto vacío* a menudo aparecen dibujos realizados por la misma autora que dialogan con las partes escritas. Sin embargo, sería impropio pensar en *Conjunto vacío* en términos de 'novela ilustrada' o de *graphic novel* en virtud del tipo de representación gráfica y del papel que la misma cumple en la novela.

Frente a la necesidad de representar esta zona fronteriza, esta "delgada línea que separa [...] totalidades", Gerber Bicecci recurre a las herramientas de una disciplina que ha logrado transformar el vacío en una categoría operativa: la matemática, y, más precisamente, la teoría matemática de los conjuntos. En matemática se define

²⁰ Desde esta perspectiva cobran sentido los juegos lingüísticos que construyen las cartas entre Verónica y Alonso. Los pequeños mensajes que se comunican 'acróticamente' colocando las palabras que lo componen al comienzo de varias frases y las frases anagramadas aparentemente sin sentido son ambos intentos de la protagonista de escapar de las constricciones del lenguaje para abrir nuevos espacios de significación más allá de la catástrofe lingüística. Sin embargo, se trata de juegos que siempre se anclan al mismo lenguaje incapaz de decir la cifra fundamental de la vida de su hablante, el vacío.



‘conjunto’ la agrupación de elementos sobre la base de un criterio de pertenencia motivado por la presencia de características comunes compartidas. Sin embargo, la teoría de los conjuntos considera la existencia de un tipo particular de conjunto que no contiene elementos: el conjunto vacío. El hecho de que este tipo de conjunto se encuentre sin elementos no significa que no exista, sino que hay que considerarlo, simplificando, como un contenedor sin contenido. Los elementos no están, pero el conjunto que podría contenerlos sí.

Gerber Bicecci se sirve de la categoría de ‘conjunto vacío’ y de la teoría de los conjuntos como herramientas para lograr representar el vacío impuesto por la herida del exilio, sin correr el riesgo de traicionar su característica intrínseca, es decir sin llenarlo de sentido. Sin embargo, para servirse de este otro código hay que encontrar una manera de comunicarlo, y a esta necesidad responde la representación gráfico-artística. De hecho, Gerber Bicecci no incluye dibujos cualesquiera en la novela, sino diagramas de Venn.²¹ El recurso al código gráfico permite así presentar el vacío que el marco experiencial del exilio impone en la vida de la protagonista a través de un lenguaje capaz de representarlo sin volverlo una catástrofe para el leguaje.

La categoría fundamental que Gerber Bicecci toma de la teoría de los conjuntos es, como ya mencionamos, aquella de ‘conjunto vacío’, hasta tal punto que esta última llega al título de la novela. Sin embargo, alrededor de este núcleo conceptual la autora instala otras categorías: intersección, vaciamiento, unión y diferencia, solo para citar algunas. Estas funcionan como marco de la novela, pero también como prisma para entender los acontecimientos narrados: Verónica, al considerarse un conjunto vaciado por todas aquellas ‘partes’ que las varias ausencias de su vida le han quitado, muestra un constante deseo de contacto y de intersección con otros conjuntos, es decir otras personas, y la narración de estos momentos de encuentro, o de abandono, es casi siempre expresada a través de los diagramas,²² que permiten hacer inteligibles las dinámicas de estas relaciones interpersonales tanto para la protagonista, como para el lector. El código gráfico y aquello escrito, aunque tengan funciones diferentes en la novela, están estrechamente vinculados en movimientos diegéticos de ida y vuelta que configuran una narración cohesiva y que no encuentra su anclaje en un medio u otro, sino en la hibridación de ambos.

El extenso empleo de los diagramas permite además alcanzar un alto nivel de abstracción y habilita una representación del vacío que prescinde de las contingencias de la narración de lo que pasa a Verónica,²³ que abre sus mallas y contiene la totalidad

²¹ En matemática los diagramas de Venn son la representación gráfica de la teoría de los conjuntos.

²² Es el caso, por ejemplo, de la narración de una copulación con Alonso, o del final de la relación con su primera pareja. Ambos los episodios se cuentan casi exclusivamente a través de los diagramas, mientras la palabra escrita empieza progresivamente a enrarecerse (también a nivel tipográfico las pocas frases escritas aparecen en orden abierto en la página), hasta desaparecer y dejar la totalidad del espacio de la página a los diagramas y a su fuerza evocativa.

²³ Esto no significa que los dos niveles, aquello gráfico y aquello escrito, sean desconectados. Al contrario, ambos se vinculan indisolublemente en una forma híbrida y dinámica de textualidad. De



de la experiencia exiliar. Esta perspectiva implica una dislocación de los planos narrativos en la novela: si en la reconstrucción de la trama la historia de Verónica aparecía como un 'nivel cero' dentro del cual se insertaba la historia de Marisa, la presencia de los diagramas impone un replanteamiento de esta estructura.

De hecho, la capacidad de los diagramas de Venn de testimoniar el vacío sin traicionar su consistencia ontológica los convierte en los portadores de los significados más profundos de la novela, y la narración autodiegética de Verónica se revela a su vez, como la novela de Marisa, una *mise en abyme*. Dicho de otra manera: la temática fundamental de *Conjunto vacío* es la construcción de un sistema de representación que permita hablar del vacío desde el vacío, dentro del cual se inserta la narración de las vivencias de Verónica, que a su vez contiene la narración de la experiencia de Marisa.

Por esta razón es quizás fútil preguntarnos cuánto de autobiográfico se encuentre en la trama de *Conjunto vacío*: el objetivo de Gerber Bicecci no es testimoniar su propia experiencia, sino lograr construir un sistema de representación que pueda funcionar como marco representativo para cada historia de cada sujeto que padece el trauma exiliar, incluso la suya. Más allá de cuestiones teóricas sobre un supuesto pacto autobiográfico (Lejeune) traicionado, superando también la cuestión de la autoficción (Dubrovsky), Gerber Bicecci instala su novela en lo que Arfuch define "espacio biográfico", una "confluencia de múltiples formas, géneros y horizontes de expectativa" (*Espacio 49*) pensada "no como una simple acumulación de géneros afines, sino como un horizonte de inteligibilidad para dar cuenta [...] [de] una verdadera reconfiguración de la subjetividad contemporánea" (*Vida 30*). El acto testimonial de *Conjunto vacío* no se concretiza en la narración de las vivencias de su protagonista o de su autora, sino en su capacidad de construir un horizonte de inteligibilidad tanto para las mismas, como para otras narraciones, otras trayectorias identitarias parecidas.

Desde este punto de vista, la narración de las experiencias de Verónica funciona como puesta en escena del marco de la novela, como aplicación de las categorías de la teoría de los conjuntos –expresadas por los diagramas– que muestra su éxito en la tarea de dar cuenta del vacío de sentido que implica el trauma del exilio.

DISYUNCIÓN E INCLUSIÓN: COMUNIDAD DEL VACÍO

La presencia de los diagramas en *Conjunto vacío* configura entonces un horizonte de inteligibilidad para la falta de sentido que deriva del trauma exiliar. Esto no significa, sin embargo, que la operación de abstracción de las vivencias de Verónica borre el marco

hecho, los diagramas funcionan en algunos momentos como una brújula frente a la fragmentación de las porciones de texto escritas: permiten seguir mejor las varias narraciones y ayudan a dividir los personajes en varios grupos –o, mejor dicho, conjuntos (familiares, compañeros de la universidad, argentinos, mexicanos, novios, etc.)– especialmente a través de las letras en paréntesis que siguen cada nombre mencionado en el texto y que remiten deícticamente a los diagramas correspondientes.



histórico de la novela. Lo comenta la misma protagonista en su reflexión sobre los diagramas de Venn:

Los diagramas de Venn son herramientas de la lógica de los conjuntos. Y la dictadura, desde la perspectiva de los conjuntos, no tiene ningún sentido porque su propósito es, en buena medida, la dispersión: separar, desunir, diseminar, desaparecer. Tal vez es eso lo que les preocupaba, que los niños aprendieran desde pequeños a hacer comunidad, a reflexionar en colectivo para descubrir las contradicciones del lenguaje, del sistema (Gerber Bicecci 84).

Elegir un código prohibido por el discurso que fundó un trauma tanto individual como colectivo es entonces síntoma de la precisa voluntad de Gerber Bicecci de oponerse a esta lógica disyuntiva y reemplazarla por un acto enunciativo incluyente, abierto al contacto con el otro y finalizado a la creación de vínculos comunitarios. Ya lo comentamos en el párrafo anterior: el recurso a los diagramas configura un marco capaz de concebir el vacío sin traicionarlo, sino que lo reivindica como cifra identitaria. Un espacio de representación y narración abierto a la inclusión de las experiencias de otros sujetos que padecieron el mismo trauma y que plantea la creación de una verdadera 'comunidad del vacío'.

Resulta sin embargo interesante reflexionar sobre qué tipo de comunidad se construye a través de esta operación. O, en otros términos, parece necesario preguntarse qué significa 'comunidad' en este contexto, es decir en un marco experiencial cuya característica fundamental resulta ser la falta y la ausencia.

Una respuesta a esta compleja pregunta se puede encontrar en el pensamiento del filósofo italiano Roberto Esposito sobre el concepto de 'comunidad', formulado a partir de la etimología de la palabra misma. 'Comunidad' viene del latín '*communitas*', que a su vez se puede dividir en la raíz '*cum munus*'. '*Munus*' significa literalmente 'don', pero se diferencia del término '*donum*' en la específica acepción de 'don' que la palabra indica:

El *munus* indica sólo el don que se da, no el que se recibe. Se proyecta por completo en el acto transitivo del dar. No implica de ningún modo la estabilidad de una posesión [...] sino pérdida, sustracción, cesión: es una «prenda», o un «tributo», que se paga obligatoriamente. El *munus* es la obligación que se ha contraído con el otro (Esposito 28).

Vivir en comunidad –o, en palabras de Esposito, en *communitas*– significa entonces vivir '*cum munus*', en una dimensión de obligación hacia el otro, que no exige nada a cambio:

Communitas es el conjunto de personas a las que une, no una «propiedad», sino justamente un deber o una deuda. Conjunto de personas unidas no por un «más» sino por un «menos», una falta, un límite que se configura como un gravamen, o incluso una modalidad carencial, para quien está «afectado» (29-30).



Falta sin embargo entender cuál es el contenido del *munus* necesario a la creación de una *communitas*, qué es lo que se dona gratuitamente al otro. En la propuesta de Roberto Esposito lo que se entrega es la propiedad más importante del individuo, es decir su subjetividad:

El *munus* que la *communitas* comparte no es una propiedad o pertenencia. No es una posesión, sino, por el contrario, una deuda, una prenda, un don-a-dar. [...] Un «deber» une a los sujetos de la comunidad [...] que hace que no sean enteramente dueños de sí mismos. En términos más precisos, les expropia, en parte o enteramente, su propiedad inicial, su propiedad más propia, es decir, su subjetividad [...] no es lo propio, sino lo impropio –o, más drásticamente, lo otro– lo que caracteriza a lo común (30-31).

Los sujetos de la *communitas* resultan ser entonces “No sujetos. O sujetos de su propia ausencia, de la ausencia de propio” (31), y en este sentido lo único que pueden hacer es ‘abrirse’, declarar y mostrar su falta en una dinámica que es siempre desde el interior hasta el exterior. La comunidad se impone así definitivamente como la “externalización del interior” (150), donde lo ‘interior’ que se externa es el *munus* –la subjetividad– al que se renuncia para establecer vínculos comunitarios con otros sujetos.

Las elaboraciones teóricas de Esposito muestran una fuerte resonancia con la operación realizada por Gerber Bicecci en *Conjunto vacío*. La construcción de un marco que permita expresar el vacío implica que la autora renuncie al anclaje a su experiencia personal, convertida en una *mise en abyme*, entregando así su subjetividad a los otros para que puedan ver como este marco –expresado por los diagramas– funciona para dar cuenta del peculiar posicionamiento identitario de los exiliados. A través de este acto de entrega, la voz narrativa de Gerber Bicecci, aunque no hable sino dibuje, se hace cargo de las experiencias de tres generaciones –la suya, aquella de los padres y de los abuelos– para proporcionarle un espacio de narración identitaria capaz de dar cuenta del trauma padecido y de reclamarlo como posicionamiento enunciativo y sin traicionar sus características intrínsecas.

Las reflexiones sobre el marco teórico de Esposito funcionan no solo para entregar significado al nivel narrativo de los diagramas, sino también para explicar la narración de los acontecimientos vividos por Verónica. Recordamos que los dos (o, si consideramos también la historia de Marisa, tres) niveles narrativos de *Conjunto vacío* están estrechamente vinculados entre sí. Al declararse un conjunto vacío Verónica, y detrás de ella Gerber Bicecci, busca el contacto y la intersección. La operación que realiza la protagonista en la novela es una constante apertura y afirmación del vacío que la constituye, una constante búsqueda de otros sujetos que compartan y comprendan su condición. En este sentido los diagramas se demuestran un código extremadamente eficaz, en la medida en que manifiestan a través de un lenguaje universal el cumplimiento de la obligación del *munus* que subyace a la posibilidad de establecer vínculos comunitarios.



El hecho de que la mayoría de estos lazos queden frustrados no socava mínimamente la operación realizada por Verónica, porque el destinatario de esta no son los sujetos con los que ella intenta relacionarse, sino el lector. La operación realizada por Gerber Bicecci, este “hacer comunidad” (Gerber Bicecci 84) contra la lógica disyuntiva de la dictadura que determina el trauma primigenio del exilio, se dirige directamente al lector para que este participe a la experiencia de la autora y, al hacerlo, se establezca un vínculo comunitario. Cuando habla de su trauma y de sus faltas, Verónica entrega al lector esta parte de su identidad, abriendo un espacio de intercambio comunitario, codificado por los diagramas. Por estas razones *Conjunto vacío*, pese a su extensa componente visual, no es considerable como una *graphic novel*. El fin de los dibujos no es tejer la narración, sino comunicar la intención que subyace a su concepción: reflexionar sobre la influencia que el pasado, individual e histórico, ejerce sobre el presente; oponerse a las lógicas que impusieron el trauma exiliar y hacer evidentes y manifiestos los efectos y los vacíos que este deja para volverlos categorías desde las cuales construir un discurso que, en vez de intentar borrarlos, los reclame y se apodere de ellos para repensar la propia identidad.

CONCLUSIONES: UN TESTIMONIO MULTIMEDIA

Hemos visto cómo en la novela el uso de elementos gráfico-visuales permite a Gerber Bicecci solucionar el problema de las limitaciones de la palabra frente al trauma. Sin embargo, esta dinámica, aunque parezca hacerlo, no jerarquiza los dos códigos, atribuyendo una valoración positiva a los diagramas y una deprecativa a la palabra: la cifra fundamental de *Conjunto vacío* se encuentra, como vimos, en el cruce de los dos lenguajes, cada uno con sus características. Ambos códigos concurren equivalentemente a armar un discurso que encuentra su valor no en la primacía de uno sobre el otro, sino en la zona gris e intermedia entre los dos. Desde este punto de vista los diagramas son el contrapunto de las palabras –y viceversa– porque ambos lenguajes construyen en conjunto una narración multifacética y llena de espejismos, fragmentada en varias historias singulares pero cohesiva en su marco histórico al remitir cada una de estas historias con minúscula a la Historia con mayúscula, es decir aquella del exilio.

En este sentido proponemos calificar la novela en términos de ‘testimonio multimedia’, porque su núcleo de sentido no se encuentra ni en el paradójico silencio de las palabras que no logran decir el trauma, ni tampoco en la ‘voz’ universal de los diagramas, sino en la dinámica dialéctica entre los dos códigos, que justifica la presencia de ambos en la novela sin que uno excluyera al otro, como resulta evidente en las ocasiones en las cuales los dos lenguajes actúan juntos en la página. La categoría de ‘testimonio multimedia’ surge de la observación de prácticas testimoniales a lo largo de todo el continente latinoamericano, y como señala Cynthia Milton



this combination of artistic forms of expression is of fundamental importance, for it allows a much broader swath of society to participate in the reconstruction and re-presentation of the past. [...] In societies where the written word may impede the narration of their experiences, and in the wake of severe violence when the ability to speak may be blocked, art may be one of the few modes by which people can recount the past (3-4).

La inclusión de varios medios expresivos en el abanico de prácticas testimoniales habilita así una serie de posibilidades que el recurso al solo texto escrito, a la literatura *strictu sensu*, de alguna manera preclude:

art may break old frameworks and build new ones. Because art is perhaps less tethered to the past and to facts than other media of truth-telling, art makes the “unimaginable” imaginable and provides new frames [...] with which to construct new narratives. Art does not necessarily result in a singular narrative or even a coherent one. Rather, art may inscribe and promote multiple memories and meanings and implicitly counters the homogenizing tendencies of institutional memories (18).

Abrir la categoría de ‘literatura’ a una textualidad más inclusiva habilita entonces nuevas prácticas que permiten lidiar con las dificultades que la palabra encuentra cuando intenta acercarse al trauma, como señalan Jelin y Longoni al sostener que es precisamente a través de la palabra y de la imagen que se puede superar los límites expresivos impuestos por las huellas de un acontecimiento traumático, aunque de manera incompleta o fragmentada. Es en este cruce, argumentan las estudiosas, que el lenguaje logra convertirse en “el triunfo de la palabra sobre el silencio de la ausencia” (Jelin y Longoni, XVIII).

Este es el caso de *Conjunto vacío*, una novela en la que significados y significantes se vinculan para armar un texto híbrido, tanto en la forma como en el contenido, que testimonia las huellas del trauma exiliar al situarse a medio camino, en una posición liminal, entre la dimensión individual y aquella colectiva, el pasado y el presente, la palabra y la imagen, encontrando en este cruce que implica todas estas diferentes perspectivas un espacio de enunciación.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. *Prismas*. Ariel, 1962
Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico*. Fondo de cultura económica, 2007.
---. *Identidades, sujetos y subjetividades*. Prometeo, 2005
---. *La vida narrada: memoria, subjetividad y política*. Edivim, 2018
Barel, Yves. *La société du vide*. Seuil, 1984
Basile, Teresa. *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Edivim, 2019



Basso, María Florencia. *Volver a entrar saltando: Memorias visuales de la segunda generación de exiliados políticos en México*. Tesis para optar por el grado de Magíster en Historia y Memoria, Universidad Nacional de La Plata, 27 de mayo de 2016. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1341/te.1341.pdf>. Consultado el 10 feb. 2021

Candía, José Miguel. "Los argenmex: a 40 años del exilio argentino en México." *Estudios latinoamericanos*, núm. 40, julio-diciembre 2017, pp. 191-195

Cantoni, Federico. "Verónica Gerber Bicecci. *Conjunto vacío*." *Altre Modernità*, núm. 21, mayo 2019, pp. 401-412

De La Cruz, Nora. "Óptica sanguínea, de Daniela Bojórquez y *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecci." *Casa del Tiempo*, núm. 23-24, diciembre 2015/enero 2016, pp. 66-68

Dubrovsky, Serge. *Fils*. Galiléé, 1977

Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Taurus, 1979

Esposito, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Amorrortu, 2003

García, Victoria. "Testimonio y ficción en la Argentina de la postdictadura. Los relatos del sobreviviente-testigo." *Revista chilena de literatura*, núm. 93, noviembre 2016, pp. 73-100

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. Paidós, 2001

Gatti, Gabriel. "Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)." *CONfines*, vol.2, núm. 4, agosto-diciembre 2006, pp. 27-38

Gerber Bicecci, Verónica. *Conjunto vacío*. Pepitas de calabaza, 2017

Giardinelli, Mempo. *El cielo con las manos*. B.S.A., 1987

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI, 2002.

Jelin, Elizabeth y Victoria Langland. *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Siglo XXI, 2003

Jelin, Elizabeth y Ana Longoni. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Siglo XXI, 2005

Jensen, Silvina. "Exilio e historia reciente. Avances y perspectivas de un campo en construcción." *Aletheia*, vol.1, núm.2, 2011. <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-2/exilio-e-historiareciente.-avances-y-perspectivas-de-un-campo-en-construccion>. Consultado el 13 feb. 2021

LaCapra, Dominick. "Interview for Yad Vashem (June 9, 1998)." *Writing History, Writing Trauma*. Johns Hopkins University Press, 2001, pp. 141-180

Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul, 1994

Macho Stadler, Marta. "Cuando las palabras no son suficientes: *Conjunto Vacío*." *Cuaderno de cultura científica*, 16 de enero de 2019. <https://culturacientifica.com/2019/01/16/cuando-las-palabras-no-son-suficientes-conjunto-vacio/>. Consultado el 20 ene. 2020.



Milton, Cynthia E. *Art from a Fractured Past. Memory and Truth-Telling in Post-Shining Path Peru*. Duke University Press, 2014, pp. 1-36

Sayad, Abdelmalek. *La doble ausencia. De las ilusiones del emigrado a los padecimientos del inmigrado*. Anthropos, 2010.

Simón, Paula. "La representación del exilio en la narrativa testimonial concentracionaria argentina." *Il Jornadas de trabajo Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX*, noviembre 2014.

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/59674/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Consultado el 20 ene. 2020

Yankelevich, Pablo. *Ráfagas de un exilio, argentinos en México, 1974-1983*. Colegio de México, 2009

Federico Cantoni es estudiante de doctorado en la Universidad IULM de Milán con un proyecto de investigación sobre tramas intergeneracionales y caminos identitarios en la obra de hijos de desaparecidos argentinos. Forma parte del editorial staff de la revista *Altre Modernità* (Università degli studi di Milano), es miembro de *AISI – Associazione Italiana Studi Iberoamericani* y de *LaRed – Red de Literatura y derechos humanos*. Intervino en congresos internacionales en Madrid y Santiago de Chile y en seminarios en las Universidades de Milán y Padua.

federico.cantoni1@studenti.iulm.it
