

consonni

Prólogo de Vicente Rojo

MUDANZA

VERÓNICA
GERBER
BICECCI

MUDANZA
VERÓNICA
GERBER
BICECCI

Autora

Verónica Gerber Bicecci

Prólogo

Vicente Rojo

Corrección

Sonia Berger

Diseño de la colección

Maita Zabaleta

Maquetación

Zuriñe de Langarika

Ilustración de la contracubierta interior

Iñaki Landa a partir de una fotografía de Adrián Duchateau

Impresión

Gráficas Iratxe

Printed in Spain

Edición

consonni ediciones

C/ Conde Mirasol 13-LJ1D

48003 Bilbao

www.consonni.org

ISBN: 978-84-16205-69-1

Depósito legal: BI 00806-2021

Primera edición: junio de 2021, Bilbao

Esta edición en español esta sujeta a la licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0). Los textos, traducciones e imágenes pertenecen a sus autoras/es.

consonni es una editorial con un espacio cultural independiente en el barrio bilbaíno de San Francisco. Desde 1996 producimos cultura crítica y en la actualidad apostamos por la palabra escrita y también susurrada, oída, silenciada, declamada; la palabra hecha acción, hecha cuerpo. Desde el campo expandido del arte, la literatura, la radio y la educación ambicionamos afectar el mundo que habitamos y afectarnos por él.

ÍNDICE

9 _ **Prólogo de Vicente Rojo**

19 _ **Ambliopía**

27 _ **Papiroflexia**

37 _ **Telegrama**

51 _ **Equívoco**

65 _ **Capicúa**

75 _ **Onomatopeya**

85 _ **Ambigrama**

A mamá, porque regresó a salvo de Groenlandia
A Javier Athos, por su inolvidable moco tendido

PRÓLOGO

El gran poeta y ensayista Luis Cardoza y Aragón definió la crítica de arte con la perturbadora imagen de la Venus de Milo llevando en sus brazos la cabeza de la Victoria de Samotracia. He tenido presente esta imposible mudanza (entre una cabeza ausente y unos brazos que no existen) al comenzar a leer el sugerente y sugestivo libro que Verónica Gerber Bicecci ha titulado precisamente así: *Mudanza*.

Si recurro al diccionario y busco la palabra «arte», la veo definida como la actividad humana cuyos resultados y desarrollos pueden ser objeto de juicio estético o de comunicación, y que, a partir de las ideas o las emociones que manifieste, expresa una visión del mundo a través de diversos recursos, ya sean plásticos, literarios, poéticos, sonoros o mixtos. Pero añade también que el sentido que se le da a la palabra «arte» está rodeado de profundas polémicas. Y si más adelante me dirijo al concepto «crítica de arte», encuentro varias versiones, tales como la de que es el estudio de los fenómenos estéticos o de las razones profundas de su creación. Y se añade que hay que tomar en cuenta que la crítica de arte responde a diversos puntos de vista.

Parto de estas obvias acepciones para precisar mi acercamiento a este libro cuyo título, *Mudanza*, es en sí mismo una invitación a provocar diversas interpretaciones, de las cuales quizás una puede ser la mía.

Creo que en las definiciones que acabo de citar, los académicos de la lengua, tímidamente y como sin querer, se pusieron al día al incluir el término «mixto» entre los que llaman múltiples recursos del arte. Pienso que esta mixtura habla a mi favor, pero sobre todo a favor del libro que nos ocupa, que se puede considerar como crítica de arte y, al mismo tiempo, como una obra de arte que cruza con brillantez de una orilla a la otra o, como veremos, que pasa de un lado al otro del espejo.

Mi intención ha sido, desde que me asomé a las primeras líneas y vi que comenzaba una trama y que la trama avanzaba, la de leer el libro como si fuera una novela. En ella aparecen, entre dos notas autobiográficas, cinco artistas, cinco personajes que, iluminados o iluminadores, nunca permanecen demasiado tiempo en el mismo lugar. Cuatro de ellos son extranjeros; el quinto, Ulises Carrión —mexicano— es, por otra parte, el único del que ya tenía noticia y con quien incluso trabé una relación más personal, pues intervine en la publicación en México de su primer libro. El grupo está formado por Sophie Calle, una francesa que podemos considerar ciudadana del mundo; Vito Acconci, un estadounidense presumiblemente de origen italiano; Marcel Broodthaers, tan belga como europeo (y al que Piero Manzoni convirtió en escultura, al estamparle su firma en la espalda) y, por último, un nieto de suecos, Öyvind Fahlström, que nació en Brasil, se mudó al país de sus abuelos y ahí fue al colegio, en calidad de niño extranjero.

En lo que yo imagino como novela, cada uno de los cinco protagonistas tiene su propio capítulo: «Papiroflexia», «Telegrama», «Equívoco», «Capicúa» y «Onomatopeya», que son anticipos verbales de los espacios en los que los personajes se van a mover. Sus vidas son viajes constantes, tanto al mundo exterior como hacia dentro de sí mismos, y aun entre unos y otros. Cruzan mapas de vida y de tiempo, sus mudanzas son intercambiables. Dos de ellos dejaron la pintura para convertirse en paseantes secretos, otros abandonaron la escritura o la pintura para convertirse en poetas visuales o acústicos.

En mi visión, todos ellos se atrevieron a colocarse frente a un espejo, que en mi lectura es el mismo. Chocaron con él, como lo hace la propia Verónica Gerber cuando escribe:

Mirarse al espejo es una práctica parecida a la búsqueda del nombre. Nuestras facciones delimitan las singularidades con que portamos un apelativo común a millones de personas. El espejo es el único lugar donde rostros y cuerpos se proyectan como parte del mundo en un paralelo; lo que hay del otro lado es una especie de proyección astral, un nosotros invertido. El espejo, desde el primer metal bruñado, produce confrontación y, por tanto, es una herramienta de conocimiento.

Es decir que para estos cinco y, a partir de ahora (ya que debemos incluir a la propia autora), seis protagonistas, mirarse al espejo es encontrar la imagen del que tenemos enfrente (o sea, nosotros mismos, que quizá somos los lectores del libro) y del que está

del lado opuesto, que también podemos ser nosotros, o el *otro* o los *otros* (también lectores del libro). Y en todos estos reflejos, la presencia de un clásico que había mudado de nombre, Lewis Carroll, nos orienta en el camino de ida y vuelta a través de un brillante caleidoscopio.

En el intento incesante de encontrar al *otro*, delante o detrás del espejo, la francesa Sophie, escritora y paseante, desarrolla una práctica como de detective para seguir en plena calle a personas escogidas al azar (lo que convierte el libro también en una novela de espionaje). Años después de sus primeros paseos, descubrió que Acconci, el estadounidense, había hecho lo mismo. Lo buscó y, aunque descubrieron que sus caminatas eran formas de creación similares, las intenciones eran diferentes en cada una. En una de sus acciones, Sophie Calle siguió de París a Venecia a un hombre al que había conocido casualmente. Lo hizo sin mayores pistas, pero con pelucas y con su bolsa de maquillaje a mano. «El hombre al que sigo me puede llevar adonde él quiera; adonde vaya, iré. Es la regla del juego. Pero soy yo quien ha elegido el juego. Siempre sueño situaciones en las que yo no tenga nada que decir», escribió Sophie.

Hizo otro tanto con Paul Auster. Lo buscó, hasta que por caminos intrincados se encontraron. Auster, escritor que sabe de investigadores privados, se apropió de algunos actos de Sophie Calle y la convirtió en Maria, personaje que vivía en una buhardilla dentro de *Leviatán*, una de sus novelas. A la inversa, Sophie le propuso a Auster que creara un personaje al que

después ella representaría: en sus recorridos, actuaría su parte ficticia como si fuera la de un personaje real.

(Entre paréntesis diré que en el libro de reciente aparición, *El juego del otro*, leo que Auster le envió a Calle un proyecto que era un *Manual de instrucciones* para el uso personal de Sophie. En él, instruía sobre cómo podía embellecer su vida en Nueva York. Le propuso, por ejemplo, que saliese a la calle y sonriera a la gente desconocida con la que se topara, que hablara con ella, que no olvidara a los desheredados y que, para ejecutar su acción, adoptara un lugar fijo, que podía ser una banca pública, una esquina o lo que a ella se le ocurriera. Calle cumplió, a manera de escenario se apropió de una cabina telefónica, la adaptó a sus fines y desde ahí comenzó a sonreír.)

Antes de todo ello, Vito Acconci estudió literatura, se inició como narrador y poeta, y finalmente se mudó a la poesía concreta (algo en lo que coincidió con nuestro ya conocido artista mexicano) y, a partir de esta, se dedicó a emprender la búsqueda de cómo encerrar la palabra en un objeto y también convertirse él mismo, o convertir su cuerpo, en una obra de arte.

En su primera exposición en Nueva York, según relata Verónica Gerber, Vito, durante tres semanas,

decidió mudar el contenido de un cuarto de su apartamento a la sala de exposición, extendiendo su espacio-habitación ochenta cuerdas. Cada vez que necesitaba su cepillo de dientes, por ejemplo, tenía que cruzar toda la ciudad, buscar el cepillo en la galería, regresar a su baño, usar el cepillo, regresar a la galería para devolverlo como si fuera prestado y, finalmente, encaminarse a casa, donde

necesitaría algún otro objeto que lo pondría en el ajetreo de nuevo.

Y añade:

Cruzó la ciudad como quien cruza una página con una línea, repetía en un montón de oraciones cortas el mismo trayecto. No era el personaje de una novela llena de aventuras absurdas, ni el que la escribía con actos teatrales sin público, y tampoco era ya, estrictamente, un escritor.

Pero lejos de Nueva York, en Ámsterdam, en donde se había recluido para vivir otra vida renunciando a escribir libros, Ulises Carrión continuaba con su delirio de alterar la escritura. Dio a conocer una propuesta que llamó *El nuevo arte de hacer libros*, es decir, el arte de hacer *otros* libros. Estas eran algunas de sus propias *instrucciones de uso*:

Un libro es una secuencia de espacios y momentos. Un escritor, a diferencia de la creencia popular, no escribe libros. Un escritor escribe textos. El libro puede ser el recipiente accidental de un texto cuya estructura es irrelevante al libro: estos son los libros de las librerías y bibliotecas. En el arte viejo, el escritor escribe textos. En el arte nuevo, el escritor hace libros. Hacer un libro es actualizar sus secuencias de espacio-tiempo ideales mediante la creación de secuencias paralelas de signos, ya sean verbales u otras. El libro más bello y perfecto del mundo es un libro en blanco, de la misma manera que el lenguaje más completo es el que se encuentra más allá de todas las palabras que el hombre pueda pronunciar.

En consecuencia, Carrión creó, según leemos,

una gran biblioteca de libros de artista, suyos y de otros: series de anaqueles repletos de ejemplares borrados o pintados, poesía sin poemas, mapas mentales, redes, paradojas, paseos. Libros en los que la expresión física del objeto es coherente con el contenido, sea texto o imagen: un juego de configuraciones que se muerden la cola.

Mientras tanto, el belga Marcel Broodthaers mudaba su escritura acercándose a la transformación de esta en objetos arbitrarios, alterados, para que el lenguaje tuviera un nuevo sentido. Sí hizo libros, pero todos ellos fueron de tirajes pequeños —cuyo número en ocasiones era desconocido— y de formas que ofrecían diversas versiones que, una vez en las manos, pretendían alejarse del sentido común para ahondar en el secreto, precisamente, entre lo dicho y lo hecho. Convirtió su último libro de poesía en escultura. Los ejemplares quedaron ocultos, apenas el título era visible pero no se podían leer las páginas. Creó también artefactos con papeles de colores, con coloridas formas geométricas que tapaban líneas del texto. Así vemos que «trata de hacer desaparecer el original distrayendo al lector con números y clasificaciones absurdas».

En una tarea paralela y paradójicamente silenciosa —supongo que sin conocerse con los otros—, Öyvind Fahlström abandonó la poesía y, situado en un bosque, acompañado de una libreta con páginas en blanco, comenzó a transcribir o traducir los sonidos que oía a su alrededor, las lenguas secretas y los cantos

(el ulular del búho, el arrullo de la tórtola, el trinar de la golondrina), mientras inventaba las palabras de ese nuevo idioma, en una escritura que pretendía acercarse a la acústica. Verónica Gerber precisa que Öyvind Fahlström

se proponía enlistar las palabras de un nuevo idioma. Alguna vez había trinado absurdamente entre once niños. Sabía que la conversación es un esférico flotando de un lado a otro en una cancha, porque él había sido uno de esos pequeños pájaros corriendo tras él. Había tratado de *decir* como cualquier otro —*decir* en el sentido estricto de pronunciar, de hacer sonido, de hacerse escuchar—. No valía la pena enterrar la palabra en sus grafías, no sin una voz que la articulara.

Y en los capítulos primero y último de *Mudanza*, «Ambliopía» y «Ambigrama», finalmente aparece la ya citada sexta protagonista del libro. Ya la conocemos. Comienza su relato cuando una niña llamada Verónica va al oculista. Se trata de una medición y ella, entre nubes, atiende al oftalmólogo que le dice: «Lee lo que ves». Y a causa de su ambliopía descubre (yo diría que premonitoriamente) que tiene una mirada caleidoscópica.

Años después vemos a una reflexiva Verónica emprender un viaje a Argentina, convertida en agente encubierta, con la intención detectivesca de encontrar las novelas infantiles que son el origen de su nombre y que ella relaciona además con el milagro bíblico del lienzo que para ella es un espejo. Y el espejo aparece de nuevo, porque sabemos también que Verónica

Gerber es zurda, o sea que puede escribir de manera especular. Relaciona la palabra *zurdo* con *ab(z)urdo*, por lo que dice:

Comparto con los personajes de este libro la necesidad por el absurdo y estoy convencida de que mi condición, la de ser zurda, ambliope y llamarme Verónica, fue pasaporte con visa al mundo al otro lado del espejo. Realicé mi propio viaje iniciático en un lugar invertido y, al volver, intenté reconstruirlo en estas páginas, como si se tratara de un ambigrama literario.

Y ya hemos sabido que «los ambigramas son palabras escritas o dibujadas que admiten al menos dos lecturas».

Hay una imagen para mí muy poderosa en este libro, que según yo la veo es su resumen perfecto, entre los —ya lo hemos recordado— muchos posibles. Es una filmación de Ulises Carrión. En ella vemos un libro sobre una mesa. En un extremo de esta, unas manos arrancan las páginas de un volumen y las arrugan, las estrujan. En el otro extremo de la mesa se ve otro par de manos, que según describe la autora «desdoblan y desarrugan las hojas desprendidas para rearmar el ejemplar».

Pienso que es lo que Verónica Gerber se propuso y logró. Estrujar también a los cinco personajes (seis, al incluirla a ella). Se apropió de ellos para contarnos sus vidas reales o imaginarias e invertir sus miradas en *lo invisible* y *lo indecible* y, del mismo modo, mostrarlos en sus largos viajes, sus transgresoras mudanzas. Ella tuvo en sus manos la cabeza de la Victoria

de Samotracia y de manera intrépida la colocó en sus brazos, que son también los de la Venus de Milo.

Vicente Rojo, *Este País / Cultura*, junio de 2011

AMBLIOPÍA

Lee lo que ves. Pero tenía que esperar a que se disiparan las nubes y no había tiempo. *Una por una.* Las letras estaban fijas y solo veía manchas flotando en el espacio entre la pantalla y mi silla, no dejaban de moverse. *Primero hay una E.* La letra era grande, las manchas no alcanzaban a taparla del todo. *Abajo es F y creo que P. T-mancha-Z. L-mancha-mancha, tal vez E y luego mancha.* El oftalmólogo movía los aumentos, iba y venía de uno a otro. Todo parecía igual. Peor, lo que recordaba como una P ahora era un borrón y las letras tapadas bajo las manchas sobresalieron en una escritura manuscrita y vaporosa que tardaba demasiado en tomar forma. Pensé que si esperaba suficiente lograría estabilizarlas, separarlas, hacer un ejercicio de deducción, mentir, pero no funcionó. Mi madre me miraba desde el otro lado del consultorio, sentada en una pequeña silla, con cara de preocupación. Al parecer la situación calificaba para desgracia familiar.

Siempre tuve la impresión de que el oculista era un farsante: por más que cambiaba las lentes y sacaba extrañas herramientas, mi ojo parecía inmutable. *Ves mejor con este o... con este.* Nada. *A ver... aquí o... aquí.* La variación era mínima. *Creo que es mejor el segundo.* En realidad, me parecían idénticos. Solo había manchas moviéndose tan despacio como una mezcla de cemento a punto de cuajar. Mi ojo derecho seguía un camino errante e indescifrable, como si no fuera mío, como si no fuera yo quien lo controlaba. Más que una lente para

corregir, necesitaba un ventilador que se llevara los cúmulos emborronados. Lo que veía era tan inestable, tan desigual, que terminó por asustarme. No tenía idea de que había un extraño alojado en mi córnea. Nací con un solo ojo y lo había ignorado por completo. Cómo saber qué es ver bien si siempre has visto igual, si no hay referente alguno ni punto de comparación. En esa visita al consultorio descubrí que al tapar mi ojo izquierdo podía ver como a través de un calidoscopio, pero obstruido y monocromático, defectuoso.

Finalmente, el doctor diagnosticó ambliopía: el síndrome del *ojo flojo*. Aunque no había mostrado déficit de atención, ni mi desempeño escolar se había visto mermado, mi madre se dio cuenta de que, cuando más concentraba la mirada, cuando el esfuerzo visual era importante, uno de mis ojos miraba justo al lado contrario, hacía lo que le venía en gana. Era bizca, aunque no de forma constante: mi ojo paseaba repentinamente y nunca me llevó con él. Un individuo aparte, un desconocido. Un ojo vagabundo que se quedó en algún punto antes de alcanzar la madurez visual; es decir, tengo un ojo que mira como una niña de entre dos y siete años. Cumplí nueve poco antes de la primera consulta y a esa edad no queda mucho por hacer, pues el sentido de la vista se ha fijado por completo. El único camino habría sido forzar al ojo vago para no cansar al otro que había asumido la responsabilidad —que debió ser compartida— de ver por los dos.

Cuando la imagen que produce cada ojo no se refleja en el mismo eje, es decir, cuando esas dos imágenes no coinciden en el vértice visual o no se

encuentran, se produce visión doble. Antes que mostrarme ese mecanismo engañoso que hace posible una imagen, mi cerebro decidió ignorar uno de mis ojos, dejó la potestad de mi visión en el izquierdo. El derecho quedó a su suerte, con absoluta libertad de hacer cualquier cosa, sin obligación alguna, se perdió en un grave autismo. La ambliopía es la ley del hielo.

El ambliope es monocular. El ojo no sufre lesiones orgánicas por lo que el padecimiento es casi invisible, indetectable. El ojo bueno terminará por cansarse y dejar de ver. Si no es tratada, la vista del ambliope está destinada al deterioro o a una pausa indefinida por intervención de anteojos. Aunque la metáfora de mirar de un lado como lo haría un niño me sonrío, detrás de ella se esconde el pánico, supongo que ese era también el susto de mi madre: el único tratamiento real para la ambliopía es usar un parche en la primera infancia que obligue al ojo perezoso a ver. No hay operaciones. No hay medicinas.

Uso lentes no porque me ayuden a ver mejor, sino porque el aumento obliga al ojo derecho a esforzarse y alivia la doble carga en el izquierdo. Uso lentes para defender a mi ojo dominante del contagio del ocio, para detener el desgaste y la posible ceguera. Es paradójico que la mejora, en caso de que hubiera, es directamente proporcional al aumento de dioptrías, pues querría decir que mi ojo flojo está dispuesto a trabajar un poco más. Tengo diecisiete años usando la misma receta.

Hace poco leí que muchos ambliopes, al tratar de explicar cómo ven, dicen que el ojo mira como a

través del efecto que produce la ondulación prolongada de aire caliente, las imágenes se enfocan y se vuelven difusas de modo continuo: espejismo del desierto, que desaparece al acercarnos; camino que ondula en el vaho evaporado, paisaje que tiritita por entre el humo de una combustión.

Si no los hubiera usado tal vez nunca habría sido atacada por la extraña imantación de algunos balones de fútbol sobre mi rostro, ni habría sufrido los interminables calificativos que están asociados al uso de dicho aditamento. Habría perdido completamente la visión del lado derecho, reduciendo mi campo visual de ciento ochenta a ciento diez grados. Pero, sin anteojos, tal vez habría podido seguir a ese intruso errante a los confines de lo desconocido y, sin planearlo, hacerle escolta en su deambular oscilatorio. No ese deambular pausado casi estático de los paseantes que utilizan toda su ropa, suéter sobre suéter, pantalón sobre pantalón y morada a cuestras, metida en bolsas de plástico y cajas de cartón para moverse apenas unos metros mes con mes; sino el de los peatones perpetuos, esos que esperan una cita a las tres con una pequeña maleta entre las manos, y le hablan al aire seriamente, sin dejar duda de que el asunto es importante. Esos que son perseguidos inexplicablemente y que, como pocos, se dirigen seguros a su destino aunque nunca consigan llegar a ninguna parte. Esos que caminan en medio de nubarrones, que van y vienen del aquí a un lugar lejanamente imaginario, los que enfocan y desenfocan. Los que caminan y se pierden. Los que nunca son atropellados. Los que tienen esa extraña

facilidad para habitar un espacio que no podemos ver ni entender. Los que han logrado escapar. Los que han sido abandonados. Los que ven en la forma de un edificio a un dragón, los que recogen piedras del suelo como si fueran tesoros. Los que desvían la mirada.

Cuántas veces al día consideramos dejar todo para seguir el trayecto de un disparate; cómo encontrar esa ínfima molécula en nuestro flujo sanguíneo y hacerla explotar. Cuántas veces al día el mundo ha intentado desistir de nosotros. ¿No son esas las situaciones que suceden solamente en los libros? Escribir es habitar un paralelo, leer es merodearlo. Cuántas veces hemos releído un texto en busca del escape. Más de la mitad de lo que leemos es un embuste y aún a sabiendas de ello, lo creemos. Pensamos que un hecho real lo inspiró. Pero es siempre una mentira. Un engaño como la cita del paseante a las tres. Un enredo como las órdenes que recibe desde quién sabe dónde. Micas con aumento. Falsificaciones que conectan asombrosamente una serie de ocurrencias. Acciones envidiablemente concretas que nunca suceden aquí.

Nunca me abandoné a la contemplación de mi ojo ambliope. Nunca, como los errantes, he podido seguir los signos abstractos de esta mirada intermitente y su alfabeto deformado. Nunca acepté que el mundo desistiera de mí ni desistí de él. Tal vez por cobardía. Tal vez porque no se trata de una decisión. Tal vez porque un día te descubres afuera sin forma de volver y ni siquiera recuerdas que había un lugar a donde regresar. A cambio, he buscado personajes con destinos ambliopes, aquellos que, en una

demencia consciente, deciden renunciar, abandonarse a la contingencia para poner su vida, cuerpo y trabajo en el mismo espacio de indeterminación. Paseantes que susurran historias ridículas desde un lugar aparentemente inexistente, pero que vuelven a casa a lamentarse porque es imposible alcanzar la deriva permanente y volver para contar algo de ella: el que regresa nunca llegó, nunca estuvo ahí del todo. Los errantes se detienen justo antes de emborrionarse, justo antes de perderse.

Ya no basta con ver, la retina es solo un tamiz. El suceso estético está en otra parte, el artista cuelga un cartel frente a su casa con la leyenda «Se renta, trato directo». Y en ese traslado todavía hay objetos que no encuentran su lugar, muebles que se estorban, cajas repletas de cosas con las que no se sabe qué hacer, covachas colmadas de documentos que nadie quiere revisar, regalos envueltos que no se pueden tirar a la basura.

No es la palabra lo que pesa en la imagen sino el concepto, que en ocasiones la eclipsa. Muchas veces el concepto es solamente una frase argumental que no se sostiene. La búsqueda de la página en blanco no es otra cosa que una guerra contra el imperio del lenguaje, una contienda para comunicar sin tener que usar una sola palabra, para que el concepto deje de ser una justificación. Pero el lenguaje es ineludible. Desconfiamos de las personas y nos cuesta trabajo dudar de las palabras. No sospechamos de las palabras sino de las versiones de un hecho que se enciman sin corresponderse. No tememos de las palabras sino

de cómo se acomodan en los enunciados, de lo que podrían estar diciendo en realidad. No desconfiamos del silencio sino de la ambigüedad que implica.

Los ensayos de este libro son la constatación de un mensaje que no llega, de una palabra que ya no suena, que no puede leerse. Este libro es, sobre todo, la confirmación de una imposibilidad. El campo extendido para una literatura sin palabras, una literatura de acciones; la documentación de ese intento, tal vez fallido. 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, a la acción; de la novela a la vida escenificada.

Hay una parte que se deforma sin quererlo y una parte que procuramos deformar cuando contamos algo. Desconozco los recorridos de mi ojo derecho pues, para funcionar en el mundo, he usado toda mi vida el izquierdo. Tal es mi descuido que debo haber perdido alrededor de quince pares de anteojos en toda mi vida. Siendo tan pequeño, uno no puede cuidar de un objeto con el que no tiene una relación de necesidad. Fue fácil olvidar repetidamente los lentes porque en cierto sentido no los necesito. La única razón que me obliga a usarlos es un monstruoso dolor de cabeza que aparece de vez en cuando detrás de ese ojo encerrado en divagaciones imperceptibles. Envidio a los paseantes porque todo su cuerpo se adapta a la eventualidad, porque las cosas que piensan vienen de un sitio que está muy lejos o que ellos mismos fabrican sospechosamente. Envidio a los errantes porque van por ahí con la sola responsabilidad de deambular,

porque la holgazanería no les pesa, porque su mudanza es constante, porque nunca permanecen, porque andan por el mundo conectando imágenes e historias invisibles para la mayoría, relatos que muy pocos lograrían escribir. Los envidio porque miran el mundo desde su catalejo y ordenan las manchas, mueven los nubarrones para dibujar figuras inexistentes, saltan minas sin objetivo, hacen bizcos y pierden el tiempo... porque intentan decir sin palabras lo que solo la palabra puede decir. Los envidio porque renuncian, porque son olvidados, porque son expulsados, porque se amparan en un devenir paralelo al del mundo o simplemente desisten de él y nunca usan anteojos.

Este libro se escribió con la beca de la Fundación para las Letras Mexicanas (2007–2009) bajo la tutela de Jorge F. Hernández. Mi profundo agradecimiento a Guillermo Espinosa Estrada y Pablo Duarte, por escribir conmigo este libro, y a las lecturas y comentarios de Nydia Pineda, Alejandro García Abreu, Romeo Tello Arista, Julián Etienne, Hernán Bravo Varela y Alberto Villarreal.

COLECCIÓN PAPER

Mudanza

Verónica Gerber Bicecci

2021

La radio ante el micrófono: voz, erotismo y sociedad de masas

Miguel Álvarez-Fernández

2021

Desde lo curatorial. Conversaciones, experiencias y afectos

Juan Canela y Ángel Calvo Ulloa

2020

La dominación y lo cotidiano. Ensayos y guiones

Martha Rosler

2019

Crítica visual del saber solitario

Aurora Fernández Polanco

2019

Teoría de la retaguardia. Cómo sobrevivir al arte contemporáneo

(y a casi todo lo demás)

Iván de la Nuez

2018

Video Green

Chris Kraus

2018

Corazón y realidad

Claudio M. Iglesias

2018

El arte de la mediación

Oriol Fontdevila

2018

Cómo hacer cosas con arte

Dorothea von Hantelmann

2017

SGAE: el monopolio en decadencia
Ainara LeGardon y David García Aristegui
2017

Artoons
Pablo Helguera
2016

Yo veo / Tú significas
Lucy R. Lippard
2016 / 2ª edición, 2020

Cuerpos que aparecen.
Performance y feminismos en el tardofranquismo
Maite Garbayo Maeztu
2016

La Rue del Percebe de la Cultura y la niebla de la cultura digital
Mery Cuesta
2015

La pieza huérfana. Relatos de la paleotecnología
Víctor del Río
2015

Ojos y capital
Remedios Zafrá
2015

La línea de producción de la crítica
Peio Aguirre
2014

Peter Pan disecado. Mutaciones políticas de la edad
Jaime Cuenca
2013

Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)
Martí Manen
2012 / 3ª edición, 2021

Paper es una colección de crítica cultural. Investigamos fórmulas por las que la producción cultural interroga a la sociedad contemporánea. Amplificamos voces del arte y la cultura editando operas primas o fortaleciendo trayectorias literarias. Ensayos, crónicas, biografías y textos experimentales donde convergen la ficción y el ensayo.

La colección Paper forma parte de la editorial consonni.



Verónica Gerber Bicecci

Esta es la crónica de una mudanza. Del texto a la acción. De la página al cuerpo, de la palabra al espacio, de la frase al suceso, de la ficción a la vida escenificada. Los ensayos aquí reunidos son la constatación del deseo de tocar las palabras, gaseosas y volubles. Este sugerente libro es un ejercicio de crítica de arte que es una obra de arte que se puede leer como una novela.

Al recorrer sus páginas nos encontramos ante el campo expandido de una literatura sin palabras, una literatura de acciones. Un espacio habitado por figuras ambliopes y zurdas, movilizadas por la hoja en blanco o habitando el mundo literario por el patio de atrás. Cinco o seis (si incluimos a la autora) personajes (¿escritores o artistas visuales?) en su viaje constante al exterior y al interior de sí mismos. Este es el collage de las obras y semblanzas de Vito Acconci, Ulises Carrión, Sophie Calle (fabulada por la narración del escritor Paul Auster), Marcel Broodthaers y Öyvind Fahlström. La artista mexicana que escribe, Verónica Gerber Bicecci, ha decidido responder así a las preguntas que se ha hecho en su propio tránsito creativo. Los acompaña para contar sus vidas reales e imaginarias. Para revelarlos en sus transgresoras mudanzas. Este libro nos entrega un mapa — imaginario y posible— y una genealogía —singular y múltiple— que descubre nuevas maneras de recorrer el lenguaje y sus orillas.

Verónica Gerber Bicecci (Ciudad de México, 1981). Artista visual que escribe. Para conocer más de su trabajo visita:
www.veronicagerberbicecci.net.

«En Verónica Gerber Bicecci coinciden el arte del futuro
y la literatura del futuro. En ambas esferas, alcanza un
idioma nuevo que nos habla con la lengua que vendrá».

Iván de la Nuez

