

Escritura de compostaje: *La compañía* de Verónica Gerber Bicecci

Carolyn Wolfenzon/Katie Draeger

Bowdoin College

Gerber Bicecci, Verónica (México 1981) se define a sí misma como una artista visual que utiliza la escritura como herramienta de trabajo sin que esta sea el centro de su obra. Su libro-objeto *La compañía* (2019) combina diferentes lenguajes para dar a conocer los desastres ambientales que ha ocasionado una transnacional minera en el poblado de Nuevo Mercurio, Zacatecas. El libro reúsa las obras de dos artistas zacatecanos: la escritora Amparo Dávila (1928–2020) y el pintor y muralista Manuel Felguérez (1928–2020) para darles otro significado a sus obras. *La compañía* muestra lo que ocurre con el medio ambiente cuando los desechos tóxicos son abandonados en un espacio abierto: todo muere y lo que queda son las ruinas de un lugar que en algún momento fue próspero. Gerber apuesta por reusar los objetos como medida para no contaminar el medio ambiente. Reusar significa darle un nuevo uso al objeto ya existente, con lo cual se minimiza el daño ambiental. De esta manera, *La compañía* propone una didáctica de sostenibilidad mediante la reutilización y la resignificación. La reutilización es la base ecológica del libro y esto es especular a su propia construcción, porque en la composición del texto de Gerber está el uso de diversos objetos que tienen un propósito diferente de aquel para el cual fueron creados. La única manera de frenar la destrucción ambiental sugiere Gerber, es a través de la reutilización de los elementos. Para enfatizar esta tesis, la autora escribe su libro de no ficción reusando las obras de otros autores zacatecanos para hacer en la praxis aquello que propone como argumento de la historia.

La compañía está dividida en dos secciones. La primera, titulada sección “A”, narra la destrucción que provoca la compañía en el poblado de Nuevo Mercurio, Zacatecas, un estado cuya actividad económica central es la minería. El extractivismo es acompañado de las fotografías de ese lugar en ruinas. La sección “B” es una recopilación de datos yuxtapuestos sobre el medio ambiente, tratados científicos y enfermedades que ocasiona la vida en las minas. El argumento de *La compañía* es sencillo: una empresa de nombre genérico penetra intempestivamente en la localidad de Nuevo Mercurio y cambia la vida de todos sus habitantes, y el ecosistema, hasta transformar el sitio en un basural de desechos tóxicos. Esta compañía convierte al poblado en un espejo de la ficcional Comala de Juan Rulfo, donde quienes han vivido allí no son almas en pena como las que circulan en *Pedro Páramo*, sino seres reales que sufren de silicosis y cáncer y continúan trabajando,

aunque apenas quede huella de su existencia. Ninguna imagen en este libro construido principalmente por fotografías muestra la presencia de los seres humanos que alguna vez habitaron el lugar. Lo único animado en la historia es, paradójicamente, “la compañía”. En la sección “B” del libro, Gerber incluye mapas de la región de Zacatecas, archivos de tambos mineros, fotografías (suyas y de Elizabeth del Ángel), cartas a diputados, entrevistas a científicos, referencias a la historia extractiva de las minas de la región, viñetas en español o inglés o en ambos idiomas, dibujos hechos a mano y fragmentos de textos científicos sobre el medio ambiente. El lector se ve obligado a ensamblar todos estos niveles de información para darle coherencia a la historia.

Tres capas o sedimentos conforman el libro. En primer lugar, *La compañía* es una reescritura del cuento de horror “El huésped” de Amparo Dávila (1959). Gerber empareja el argumento de esa historia, pero cambia ciertas palabras del original por otras que están relacionadas con procesos extractivos. Al reusar sustantivos del cuento de Dávila de manera sistemática, el significado se altera completamente en el libro de Gerber. El segundo sedimento son las esculturas del pintor, escultor y muralista Manuel Felguérez. Los diseños de sus obras los produjo de manera casi industrial con la ayuda de un programador que creaba bocetos de máquinas. “La máquina estética” de Felguérez rescataba las formas geométricas más empleadas por el artista y arrojaba diferentes posibilidades escultóricas. El tercer sedimento fue el germen del libro y consiste en la instalación artística que hizo la autora como artista invitada a la Bienal en Zacatecas donde exhibió las fotografías de su investigación en las minas junto a una obra en internet llamada “la máquina distópica”. La obra se colocó en la misma sala del museo y al costado de las fotografías. Esta máquina distópica que utiliza las formas geométricas de la máquina estética de Felguérez funciona como un oráculo que predice el futuro de la destrucción ambiental en las minas si no se cambia la forma de su funcionamiento actual.

Desde una lectura superficial, *La compañía* es solamente una ficción catalogada de eco-horror latinoamericano que denuncia la extracción descontrolada de los recursos naturales como si fueran ilimitados y que convierte los espacios en zonas tóxicas. Bajo esta mirada, el libro explicaría solamente los estragos que esto produce en el ambiente y sus pobladores¹. Sin embargo, la génesis del libro (esta superposición de tres sedimentos que forman su construcción como si fueran los socavones de una mina) hace que se pueda considerar a *La compañía* como una forma de resistencia desde el punto de vista estético, porque en lugar de proponer el reciclaje como una forma de protección ambiental, aboga por reusar los materiales previamente existentes con otros fines y de forma distinta. Es importante subrayar la forma concreta de construir este libro: utilizar distintos soportes y yuxtaponerlos, lo que recrea el propósito del argumento. La reutilización es la base ecológica que propone el libro, es decir, la autora composta como forma de escribir. Su propuesta creativa y estética es especular a los principios que son los menos dañinos para el ambiente. Su propuesta es la de reusar en lugar de reciclar. La razón: el reciclaje implica procesos industriales para transportar los desechos o basura a otro lugar, o para reducir esa basura a una forma más compacta, mientras que reusar es diferente, porque no hay procesos industriales involucrados (sobre esto profundizaremos en la última sección del artículo). *La compañía* estéticamente reutiliza el arte de otros artistas como forma de resistencia a los procesos industriales de reciclaje, porque reciclar también manipula el medio ambiente.

La compañía: el arte fuera de sí y la idea del “libro-objeto”

La propuesta de Gerber en *La compañía* se inscribe en lo que Florencia Garramuño en *Ensayos sobre la inespecificidad en el arte* ha denominado “formas inespecíficas del arte” o “arte fuera de sí” (Garramuño 43). En dicho estudio, Garramuño teoriza sobre nuevas tendencias en el arte contemporáneo. En ellas, encuentra una tensión entre la visualidad y la escritura. Una de las características del arte moderno, sostiene Garramuño, es que las fronteras entre las distintas disciplinas artísticas no están definidas con claridad. El arte contemporáneo está hecho de varios soportes o medios simultáneos que confluyen entre sí, además de que “salen” de la página escrita para “entrar” a la realidad y viceversa. De allí que Garramuño proponga la proliferación del “libro-objeto” como una forma muy concreta de inespecificidad en el arte actual:

No solo entrecruzan en su formato, instalación, textos, músicas, sonido e imágenes, sino que, más que catálogos de una exposición previa, con textos de curadores o críticos, se convierten también en libros — o “libros-objeto” — en los que la instalación se continúa y transforma. Es decir, el libro parte de una instalación de arte contemporáneo y entra a la vida o viceversa. Mientras que las instalaciones disponen en el espacio una serie de objetos y recorridos que se exhiben en museos y salas de exposición, estos libros — de un modo distinto al de los catálogos de exposiciones — organizan el material utilizado en la exposición en un soporte que a menudo congrega varios “soportes” o medios (Garramuño 21).

El “libro-objeto” es definido por Garramuño como una nueva tendencia en el arte moderno. Garramuño como Sandra Contreras sostienen que el arte contemporáneo es un “arte fuera de sí” o “arte puesto en acto”². Esto significa que el libro sale de la página y entra a la realidad y vuelve a la página o viceversa. *La compañía* de Gerber se ajusta a esta definición teórica de “libro-objeto” porque precisamente surgió de las constantes visitas de la autora a la mina Nuevo Mercurio, que la condujeron a crear la exposición fotográfica y la máquina distópica en Internet, y luego, toda esa información fue trasladada al libro. Otro elemento que distingue a cierto arte contemporáneo según ambas académicas es la confluencia de los distintos soportes en el resultado final de la obra artística. Garramuño remarca la diferencia entre confluencia y *collage*:

Quiero subrayar la idea de una confluencia, que se opone a la fusión porque ella habla de la construcción de un sentido en el que se encuentran diversos materiales sin que se busque su confusión o estabilización en una identidad híbrida (Garramuño 24).

La compañía es una confluencia de soportes porque los sedimentos que lo conforman no pretenden fusionarse (Dávila, Felguérez y la misma Gerber en la máquina distópica), sino reusarse, dándole a la obra en conjunto un nuevo significado. El arte contemporáneo cuestiona las formas de pertenencia, especificidad e individualidad y el “libro-objeto” es una muestra palpable de ello.

Profundizaremos en los sedimentos. El primero es “la máquina distópica”. *La compañía* surge de un proyecto artístico en el que Gerber creó una instalación visual en el Museo de Zacatecas. Para ello, utilizó las fotografías de la mina que luego incluyó en su libro con el fin de explicar visualmente los procesos extractivos, y junto a ella, una pieza interactiva que está en Internet llamada “La máquina distópica”. Esta obra participó en el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez en Zacatecas como parte de la Bienal FEMSA en el 2018. El usuario interactuaba con la máquina, cuya existencia continúa fuera del libro a través de la página web (<http://lamaquinadistopica.xyz>.) “La máquina distópica” responde a tres variables: cuánta contaminación produce la mina, cuántas máquinas se necesitan para reemplazar el trabajo humano y cuánta cantidad de mineral se extrae por día, y proyecta la destrucción del medio ambiente al futuro. El usuario interactúa y modifica estas variables y luego el programa responde y produce una imagen que es una combinación de figuras geométricas superpuestas (similares a las de Felguérez en la máquina estética). Debajo de cada imagen Gerber incorpora versos de distintos poemas de Amparo Dávila tomados de su libro *Poesía reunida*, los cuales también son intervenidos. Gerber realiza una operación que, en las ciencias ambientales, no sería equivalente a un “reciclado”, que es la reutilización del material contaminante, sino un “compostaje”, es decir, una degradación de los residuos de un objeto orgánico anterior para generar nuevos ciclos de vida. La máquina distópica funciona como un oráculo que predice estas tres variables hasta el año 2699³.

El segundo sedimento es “La máquina estética”, del muralista Manuel Felguérez. Esta es una pieza que antecede a “La máquina distópica” de Gerber y funciona como un soporte previo a *La compañía*. Felguérez trabajó junto con el ingeniero colombiano Mayer Sasson, del MIT, y juntos crearon un programador (conocido como “la máquina estética”) que detectaba las figuras pictóricas que él realizaba con mayor frecuencia en sus murales. Felguérez reprodujo arbitrariamente las imágenes más repetitivas de sus creaciones para realizar sus cuadros y esculturas. El programador arrojaba una serie casi infinita de combinaciones artísticas algunas de las cuales él intervenía a mano. Su obra incluye también murales hechos de residuos o basura. Él les dio un uso distinto. Rita Eder explica: “Felguérez tenía la ambición de integrar la diversidad de lenguajes abstractos a su trabajo, incluidas las formas orgánicas y los elementos mecánicos. Al mismo tiempo descubrió en el constructivismo la posibilidad de generar una matriz para reinventar la imagen a partir de elementos geométricos” (Eder 2). Algunos de esos patrones de la “máquina estética” son pintados por Gerber sobre las fotografías del terral y los socavones que son ahora Nuevo Mercurio. Los dibujos de la “máquina estética” de Felguérez puestos sobre ese terreno corroído y contaminado hacen que el espectador se cuestione la industrialización no solo en el arte sino en su “evolución” hasta la creación de procedimientos extractivos de máxima potencia⁴.

El tercer sedimento de *La compañía* es el cuento “El huésped”, de Amparo Dávila. *La compañía* es una reescritura de ese cuento y, como Gerber lo explica en la entrevista “Poéticas de lo inquietante”, es la base de la sección “A”. La autora utilizó un programador donde realizó un trabajo similar al que había hecho Felguérez para reproducir las figuras geométricas y crear sus pinturas, con la finalidad de “apropiarse” del cuento de Dávila. De esta manera, sustituyó palabras como “huésped” o “Guadalupe” (la sirvienta en el cuento)

por “máquina”, “capital” y “compañía”. Siguió el mismo procedimiento con la obra poética de Dávila interviniendo sus poemas que aparecen al “pie de página” en cada proyección de “la máquina distópica”, con el objetivo de reusar estos poemas con otro fin (el cambio del paisaje zacatecano por la contaminación ambiental). En el primer caso, Gerber cambia los sustantivos del cuento y en el segundo modifica los adjetivos de los poemas con el propósito de convertir la historia en una de temática industrial.

Cristina Rivera Garza utiliza la teoría de la desapropiación que resulta útil para entender el proceso de creación de Gerber. Rivera Garza explica que la desapropiación no consiste en usar lo ajeno como propio y explica:

Lejos del paternalista dar voz de ciertas subjetividades imperiales o del ingenuo colocarse en los zapatos de otros, se trata aquí de prácticas de escritura que traen esos zapatos y a esos otros a la materialidad de un texto que es, en ese sentido, siempre un texto fraguado relacionalmente, es decir, en comunidad (Rivera Garza 19–20).

Rivera Garza sostiene que la práctica de desapropiación es una protesta contra el capitalismo globalizado porque al re-utilizar los textos de otros se crea una comunidad:

Esta postura crítica se rige por una poética de la desapropiación que busca enfáticamente desposeerse del dominio de lo propio, configurando comunidades de escritura que, al develar el trabajo colectivo de muchos, como el concepto antropológico mixe del que provienen, atienden a lógicas del cuidado mutuo y a las prácticas del bien común que retan la naturalidad y la aparente inmanencia de los lenguajes del capitalismo globalizado (Rivera Garza 18).

La comunidad que propone Rivera Garza se relaciona con las ideas de Gerber en tanto que ambas autoras reúsan textos de otros y les dan un significado diferente. En el caso de Gerber, como ya se dijo, este reúso de obras ajenas con cambios obvios sirve para ilustrar el compostaje que ella predica como forma de no dañar ecológicamente el planeta. Cristina Rivera Garza, por su parte, pertenece a esa comunidad de uso o reúso de citas para reflexionar sobre la metaliteratura y cómo los textos significan algo distinto dependiendo de quién los escriba (el análisis más profundo de la desapropiación en Rivera Garza está fuera de los fines de este ensayo).

Nicolas Campissi concuerda con esta lectura de la desapropiación en Gerber y explica que “[estas reescrituras] descentran una noción de autor y movilizan una matriz colectiva que permite erigir estrategias de resistencia al poder soberano. En un contexto de violencia ecológica, la idea de que existen pluriversos o mundos relacionales [...] sirve para postular narrativas ajenas a la centralidad de lo humano y más atentas al conjunto de especies que constituyen el mundo natural” (Campissi 2022). En Gerber, este proceso de desapropiación consiste en darle una segunda vida a cada sedimento. Desde el punto de vista medioambiental, su propuesta es hacer de los sedimentos un compostero. Como una alternativa a tirar las sobras de la comida en la basura, estas se pueden convertir en abono en un proceso de descomposición intencional. Mientras que las sobras de comida emiten

carbón a la atmósfera (por descomposición en un ambiente sin oxígeno) convertirlas en abono es un proceso oxigenado, que facilita la transición de la comida en la tierra que mantiene el carbón (Talt 2020). Este carbón fijado en la tierra contribuye a la alimentación de plantas o cosechas que crecen dentro de la tierra compostada.

La compañía hace en la realidad lo que predica: una escritura de reutilización donde cambia o composta el significado de cada pieza. Escrito con el uso de distintas capas, el libro puede leerse como uno que interviene en la realidad, cuestiona los procesos industriales que producen desechos tóxicos y propone el compostaje y el acto de reusar (en lugar de descartar algo, después de un uso singular y consumir algo nuevo) como forma de escribir. El libro “se sale de sí” o es “una puesta en escena” que nos propone la reutilización junto con la energía sostenible como una forma de combatir los efectos nocivos del extractivismo⁵.

Esto es aún más importante si uno conecta la realidad con la ficción. Los organizadores de la Bienal FEMSA, donde se expuso la obra de Gerber, son los dueños de una cadena de empresas mexicanas industriales que contaminan el ambiente (FEMSA es, por ejemplo, dueña de la embotelladora Coca Cola). Sin criticar a los organizadores directamente, lo hizo indirectamente, a través de su obra y además ofrece una posible solución al problema⁶.

Sedimentos en la escritura de Amparo Dávila en *La compañía*

El cuento “El huésped” de Amparo Dávila trata sobre un ser fantasmal y enigmático cuya presencia es impuesta a la familia por el esposo. El espectro corpóreo traído a la casa le causa a la esposa-narradora desconfianza y horror. Todos (excepto el marido) sienten miedo por esta presencia. Este huésped percibido como siniestro es ubicado dentro del hogar, en la habitación del fondo, pero poco a poco va tomando todos los espacios y cambia la dinámica de los personajes en la medida en que la familia se repliega a los otros cuartos. El clímax en el cuento de Dávila sucede cuando el huésped, ataca al hijo de Guadalupe, la sirvienta, y finalmente ambas mujeres se enfrentan a él. Con tal fin, preparan un plan para encerrarlo y dejarlo morir⁷. Gerber reescribe el cuento de Dávila en el que viene este enemigo inquietante, pero ese espectro se ha concretizado en una compañía cuyo propósito es extraer la mayor cantidad de mercurio de la mina en Zacatecas. La versión del cuento Dávila, con la sustitución del nombre de la sirvienta Guadalupe por la palabra “máquina” y el del huésped por “compañía”, y narrado en el tiempo futuro, hace que la narración tenga un sentido de crisis ambiental y que además parezca apocalíptico en la medida que es narrado en el tiempo futuro.

Ese huésped de Dávila representa en Gerber el extractivismo neoliberal impuesto por el neocolonialismo en donde México funciona como el depósito de basura estadounidense. En segundo lugar, el texto de Gerber quiere mostrar que ese extractivismo se opone a otro tipo de intervención con el medio ambiente como lo es el cuidado del jardín. Gerber quiere subrayar el que existan otras formas de manipular el ambiente de manera sostenible que no causen esa destrucción. Tercero, Gerber muestra cómo ese extractivismo se identifica con lo masculino. Por último, la autora deja en claro que vivimos en un mundo donde las máquinas han desplazado a lo humano y es imposible dejar de coexistir con la tecnología. La dificultad de romper con ese círculo es utópica, y, por lo tanto, Gerber propone el reúso de los objetos para aminorar el impacto ecológico sobre la tierra.

Dávila fue una de las primeras escritoras que resaltó el rol de la mujer en la sociedad mexicana y “provocó el consecuente impulso de los movimientos feministas durante los años sesenta y setenta [...] En la literatura de Dávila las mujeres pierden el goce de la realidad en la que viven y se refugian en otra realidad alternativa, ya sea la imaginación, la fantasía o la locura” (Cardoso 122). Si tomamos en cuenta que el personaje masculino es el que impone al huésped en la casa pese a la oposición de todos los demás habitantes, y que a pesar de las súplicas de las mujeres no se lo lleva, se podría también leer este cuento como uno fantástico, donde se resalta de una manera no tradicional la violencia de género: el rol de lo masculino con lo extractivo, con la fuerza de la destrucción de la tierra, porque ésta en las culturas indígenas se conecta con lo femenino. La compañía es el nuevo enemigo inquietante, ya no un ente incorpóreo como en Dávila, sino uno materializado en una industria.

Gerber aplica esta idea a las dinámicas de poder de los géneros en una narrativa sobre el medio ambiente de manera que subraya la semejanza entre los métodos en que los hombres perpetúan el orden patriarcal y la manera en que la clase dominante perpetúa el extractivismo. Complementando el análisis de los roles de género, es importante destacar que sean las dos mujeres de la casa, la esposa y la empleada doméstica (en Dávila), las que sientan repulsión ante la presencia del huésped y lo aniquilen juntas. De esta manera, la historia señala una clara diferencia de percepción entre los personajes masculinos y femeninos, dando a entender que los segundos perciben el horror que el primero no siente. En Gerber, ocurre una situación similar. El marido describe a la compañía como positiva, sin embargo, la manera en que el resto de la familia experimenta su presencia, es dañina. Esta idea teórica de que la compañía es “inofensiva” para el esposo, aunque muchas personas sufren los estragos que causa, implica que, para aceptar a este huésped, en el libro de Gerber, se necesita ignorar el sufrimiento de los demás.

En segundo lugar, dijimos que Gerber quiere demostrar que el extractivismo se opone al cuidado que tienen los habitantes de la casa ante el jardín que se ubica en el centro de todas las habitaciones. Es interesante que Gerber incluya momentos en que la gente que vive en Nuevo Mercurio haya usado los recursos del ambiente, y aún las máquinas en su vida cotidiana, antes de que viniera la compañía. La diferencia que trae esta empresa es que el uso de los recursos agota y contamina la tierra permanentemente, lo que provoca una reflexión sobre la falta de sostenibilidad en un sistema neoliberal. Aunque en la mayoría de “El huésped” y *La compañía*, las acciones ocurren dentro de la casa, las esposas de los protagonistas, en ambos textos, tienen un sitio de intimidad en el medio ambiente: el jardín de flores. Sin embargo, pocos han notado que este jardín es literalmente “central” en la casa, protegido por “cuartos distribuidos a su alrededor” (Gerber 12). El jardín en Dávila es un espacio recreativo y de paz para el personaje principal, sin embargo, en Gerber, representa la centralidad de la naturaleza de la casa y la familia, pero está separado (“entre las piezas y el jardín”) del resto del ambiente más destructivo por “corredores que protegerán a las habitaciones del rigor frecuente de la sequía y del viento” (Gerber 12). De esta manera, en Gerber, el jardín también simboliza el control rígido de lo humano sobre el ambiente, en contraste con el caos del escenario afuera, que causa la “sequía y el viento”, y que tiene capacidad de destruir lo artificial, aunque su mantenimiento requiera una labor humana también.

Claramente los personajes en Dávila y Gerber tienen un impacto en la naturaleza tanto a través de su jardín como en su casa. Aunque este lugar representa el control del hombre sobre el ambiente, no significa su destrucción, sino una respuesta a los peligros de la naturaleza y un esfuerzo por cultivarla. Por eso, los lectores entenderán que, en la vida anterior a que viniera la compañía, la gente tuvo una relación de control sobre el ambiente, pero fue uno sostenible o reforestable y Gerber hace mucho énfasis en ello al relacionar todo el cuento de Dávila con la extracción, el capital y el uso desenfrenado de las máquinas. A diferencia del extractivismo, el jardín propone una economía sostenible. Aquí un fragmento de “El huésped”:

La casa era muy grande, con un jardín en el centro y los cuartos distribuidos a su alrededor. Entre las piezas y el jardín había corredores que protegían las habitaciones del rigor de las lluvias y del viento que eran frecuentes. Tener arreglada una casa tan grande y cuidado el jardín, mi diaria ocupación de la mañana era tarea dura. Pero yo amaba mi jardín. Los corredores estaban cubiertos por enredaderas que florecían casi todo el año. Recuerdo cuanto me gustaba, sentarme en uno de aquellos corredores a coser la ropa de los niños, entre el perfume de las madreselvas y de las buganvillas. En el jardín cultivaba mis crisantemos, pensamientos, violetas de los Alpes, begonias, heliotropos. Mientras yo regaba las plantas, los niños se entretenían buscando gusanos entre las hojas (Dávila 20).

En la reescritura de Gerber también se alude a este jardín, pero las fotografías que acompañan el texto no corresponden a lo narrado (como sucede en la mayor parte del libro): hay montañas de piedras, caminos vacíos y tierra seca. Gerber exonera a los mineros de los procesos de extracción y expone el poder neocolonial y sin precedentes del capitalismo estadounidense a través de la compañía extractora de minerales que es la protagonista. Valeria de los Ríos argumenta:

En Gerber las fotografías registran un territorio en ausencia de lo humano mientras que el texto configura a la compañía como una presencia humana. A pesar de que no hay personas en las imágenes, sí hay huellas de su paso por la zona, pero en forma de restos o ruinas, letreros oxidados, cables eléctricos, cerros erosionados por la extracción del mercurio, barriles con material tóxico y cancerígeno (BCP: bifenilos policromados), infraestructuras rotas y abandonadas y trozos del mineral iridiscente (De los Ríos 3).

Nicolas Campissi afirma que, al adaptar el cuento de Dávila en un contexto de avanzada neo extractivista, Gerber contextualiza la idea de los seres humanos como huéspedes de una manera similar a como el teórico francés Michel Serres define la noción de parásito. Según Serres, los seres humanos hemos incumplido el contrato de reciprocidad que nos une con el mundo natural, de modo tal que hemos devenido parásitos de una naturaleza que se está volteando contra nosotros (Campissi, 2022). Esto es precisamente uno de los argumentos centrales de *La compañía* un lugar donde hay residuos, basura y rastros de que alguna vez fue habitado por humanos, pero ya no existen.

La compañía ha producido el agotamiento completo de los recursos del ambiente. En una de sus fotos muy temprano en la serie, Gerber se centra en una señal que advierte de “sitio peligroso controlado” por amenaza a “la salud de la familia y del ecosistema” (Gerber 8). En el contexto de este pueblo, que anteriormente fue un centro minero, Gerber demuestra a sus lectores que el legado de esta industria es dañino tanto para los humanos como para el medio ambiente en el presente y en el futuro. Aun cuando la compañía parece haberse retirado del lugar, continúan los mensajes ruinosos de “peligroso” y envases para “PCBs” con varias notas en inglés de “caution” (Gerber 8). Esto evidencia que persisten las marcas de la industria y sus efectos, varios años después de que terminó la extracción. Con las fotos de los químicos y el énfasis en la persistencia de la contaminación se remarca que la industria extractiva agota la tierra de forma no sostenible. La escritura en inglés en los envases demuestra que la compañía es de los Estados Unidos y que son ellos los que se benefician de la venta de los productos mexicanos mientras no experimentan ni sufren sus impactos. Este legado de contaminación marca la diferencia entre usar recursos de la tierra y mermar la tierra de forma permanente.

Más adelante, Gerber describe cómo la motivación de priorizar ganancias coincide con crear sistemas no sostenibles, y sugiere que la compañía—al conquistar y agotar los recursos—representa la máxima expresión del sistema capitalista. En otras palabras, la pareja del texto de Gerber pasa de explotar la tierra de un huerto a vivir por y para la compañía. Por ello el libro intercala varias fotografías que muestran los vestigios de casas/edificios de minas ruinosas, que evidencian cómo la destrucción sucedió después del impacto humano inicial. El enfoque del capitalismo es claramente el del presente (grandes ganancias y bajos costos de producción), mientras que el riesgo aumenta para el futuro (grandes costos y agotamiento de recursos). Es más, la autora cita un texto para tomar conciencia ecológica, en el cual describe que el capitalismo sostenible no es posible (Gerber 158). La barrera entre cuidar el porvenir (un ambiente sostenible hacia el futuro) y mantener este sistema capitalista es bastante rígida, lo que ilustra cómo paradójicamente el capitalismo será, a fin de cuentas, el mayor enemigo para la misma compañía. Finalmente, en el contexto de Nuevo Mercurio, todo el costo ambiental es mexicano mientras que los beneficios monetarios van hacia los Estados Unidos: “Virtually all of Mexico’s mercury output was exported. The United States received most of the Mexican metal” (Gerber 119). El capitalismo extractivo se muestra como un huésped que fue impuesto a expensas de la mayoría de la gente local.

Al mismo tiempo que la compañía le pide a la familia salir de sus cuartos, Gerber incluye fotos de la erosión de un paisaje que ya está en ruinas, lo que ilustra la dificultad de abandonar el capitalismo cuando ya entró a una comunidad. Unos días después de que la compañía viniera, la protagonista queda atrapada en su habitación, pero la presencia de ésta se encuentra más y más cerca: “*La compañía* se situará siempre en un pequeño cenador, enfrente de la puerta de tu cuarto...No saldrás más” (Gerber 18, 19). Para la familia, la presencia de la compañía se vuelve una trampa. Los corredores que han protegido su casa de las sequías y el viento no evitan la entrada de esta industria. De esta manera, reemplaza a los desastres naturales como la fuerza más intimidante. Nada ni nadie supera la destrucción de la compañía. En Gerber a diferencia del cuento de Dávila, el huésped (la compañía), no muere, y sus efectos son a futuro, como el tiempo verbal de la historia.

Para finalmente superar el poder del sistema capitalista estadounidense, la protagonista necesita la ayuda que le ofrece la mucama, que Gerber ya ha sustituido por el nombre de “máquina”. Al transformar a la mucama/héroe/Guadalupe del cuento de Dávila en una máquina, *La compañía* enfatiza la necesidad de la tecnología en la vida cotidiana, y también su necesidad paradójica de derrotar a las fuerzas del capitalismo con uno de sus más importantes elementos, la máquina, una prueba de que estamos atrapados en un laberinto sin salida. La máquina es un objeto que explota todo lo que se extrae de la tierra, pero a falta de lo humano es lo único que ayuda a la protagonista a frenar la destrucción de la compañía. Este momento complica la relación entre la familia y la compañía porque ésta termina uniéndose a la máquina, el producto central para destruir el capitalismo pero, paradójicamente, esto es lo que los está destruyendo. Es claro que, en el texto de Gerber, lo único que queda es la destrucción: “cuando tu marido regrese, lo recibirán con la noticia de la muerte repentina y desconcertante de *La compañía*” (Gerber 55). Esto ocurre cuando ya todo el poblado minero está muerto, por lo cual atrapar a este huésped no cambiará nada.

Sedimento de “La máquina estética” de Manuel Felguéz

La máquina estética es el segundo sedimento que utiliza Gerber en *La compañía*. Estas imágenes artísticas fueron creadas por Manuel Felguéz a través de un programador. Es el primer artista mexicano que utilizó una máquina para crear arte en serie (lo que Walter Benjamín había definido como la obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica). En otras palabras, Felguéz es el primer artista y muralista mexicano que no solo reproduce el arte de manera mecánica, sino que da un paso más y lo industrializa. Además, reutiliza desechos para lograrlo.

Las primeras imágenes que produjo “la máquina estética” fueron éstas (véase imágenes 1 y 2). En ellas se puede apreciar que prevalecen las figuras geométricas: el cuadrado, el círculo y el triángulo. La obra a la izquierda se titula “Juego de dos planos” y



Imagen 1
“Juego de dos planos”

Imagen 2
“Homenaje a Lobachevsky”

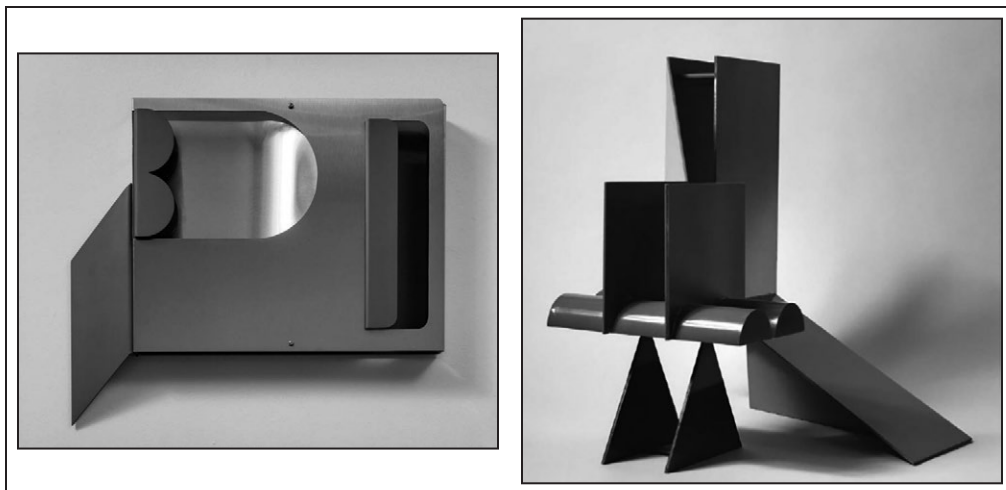


Imagen 3

Imagen 4

la de la derecha “homenaje a Lobachevsky” y fueron los primeros cuadros realizados con el programador que arrojaba una obra de arte cada once segundos. Las imágenes 3 y 4 son esculturas trabajadas también bajo los patrones de la máquina estética. Cabe resaltar que Felguérez junto a Mayer Sasson publicaron un libro titulado “La máquina estética” donde un experto en computadoras podría entender todo el proceso de fabricación de estos códigos. Gerber aprendió cómo descifrarlos y reusó estos patrones para crear su propia “máquina distópica (ver el penúltimo punto de esta sección).

Posteriormente Felguérez traspuso los diseños que arrojaba la máquina estética en esculturas con la ayuda del mismo programador. En estos últimos ejemplos, se muestra la labor industrial para crear arte junto con el talento humano (imágenes 3 y 4).

En *La compañía* se ha sustituido a la sirvienta Guadalupe por la máquina y cada vez que se la nombra aparece visualmente la foto de una perforación de la compañía minera lo que significa que ya penetró en el subsuelo del poblado. Encima de cada excavación, aparece pintada en la fotografía alguna de las máquinas de Felguérez (o fragmentos de sus figuras geométricas como las de la imagen 5).

Pensamos que la conexión de incorporar distintos formatos de las máquinas del escultor sobre las perforaciones mineras está relacionada con la producción en serie tanto de Felguérez como la del libro. ¿Por qué yuxtaponer las excavaciones que ha dejado la compañía de manera sistemática, y colocar sobre ellas una obra de arte hecha de manera industrial?²⁸ Se podría suponer que Gerber ha querido mostrar hasta qué punto la sistematización (o industrialización) del arte puede usarse con un objetivo monstruoso: la destrucción de un pueblo. Los procedimientos que usa Gerber son similares a los de Felguérez: el mismo programador, el molde, el diseño y la producción en serie.

Este programador le permitió a Felguérez crear algo que nadie en su momento había hecho: una infinidad de variaciones visuales con los mismos patrones y, posteriormente, aglutinarlos con el objetivo de crear diferentes máquinas y esculturas (ver imagen 5). García Ponce señala al respecto: “Felguérez ataca y disuelve la noción de obra única, cerrada para

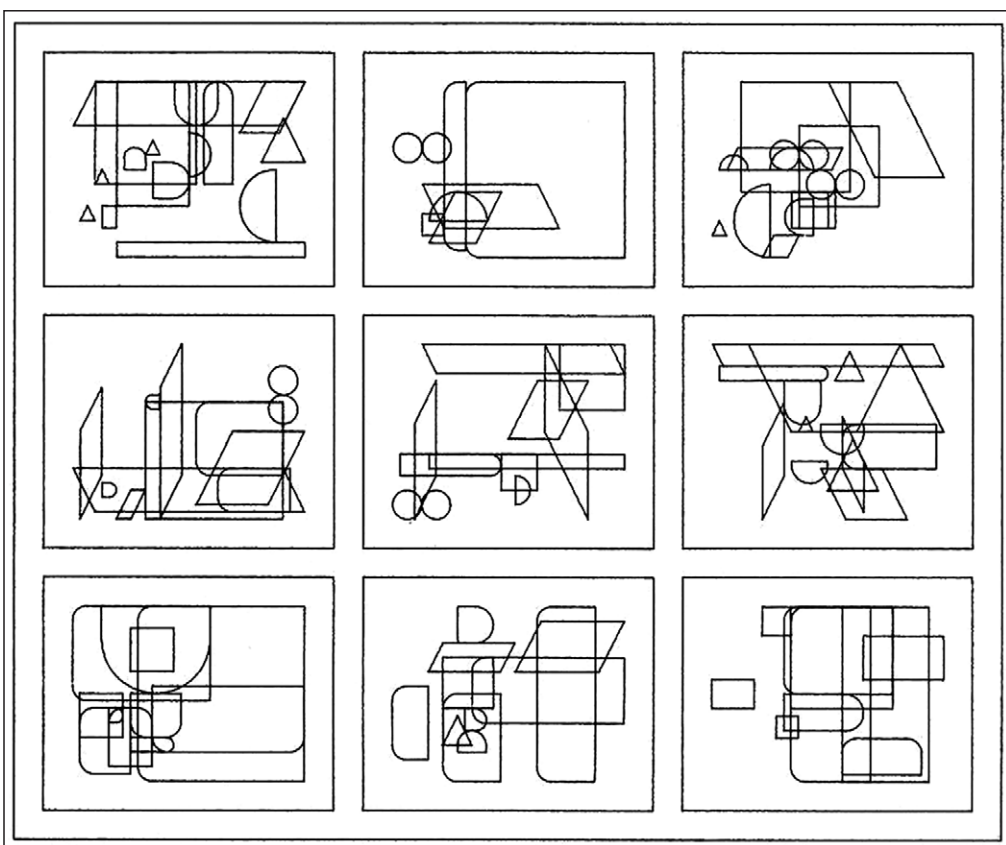


Imagen 5

poner en su lugar un puro sistema de relaciones que se apoyan y reflejan entre sí sin ningún centro, pero al hacerlo también ataca y disuelve la noción de autor” (García Ponce 108). Manuel Felguérez hizo distintos murales, muchos de ellos con el uso de desechos, y también realizó diversas esculturas, y pinturas. Parte de su obra reflexiona sobre el acto de aglutinar (muy similar a la estética de Gerber) y crear objetos nuevos con desechos industriales y orgánicos, además de trabajar con diferentes soportes.

García Ponce explica que la primera exposición artística de Felguérez, “El Espacio Múltiple” (1973), fue original y única para su tiempo. El espectador veía “una deslumbrante fábrica de signos que no señalaba hacia ningún lado más que hacía los objetos mismos; una obra desplegada como una multiplicidad de variaciones” (Felguérez qtd. in García Ponce 109). En “El Espacio Múltiple” las piezas están amontonadas como si fueran una acumulación de chatarra, lo que es especular a la máquina extractiva sin nombre, protagonista del “libro-objeto” de Gerber. En “El Espacio Múltiple: “el artista parte de unos cuantos conceptos geométricos simples” para llegar a “producir una forma-idea” básica (Felguérez qtd. in Hernández n.p). Esa forma-idea es un módulo arbitrariamente elegido, sin ningún significado ni ninguna utilidad más allá de las posibilidades combinatorias que el artista supone en las formas que ha elegido para constituirlo. Desde ese módulo, la obra empieza a desplegarse como una multiplicidad de variaciones: al ser construidos con

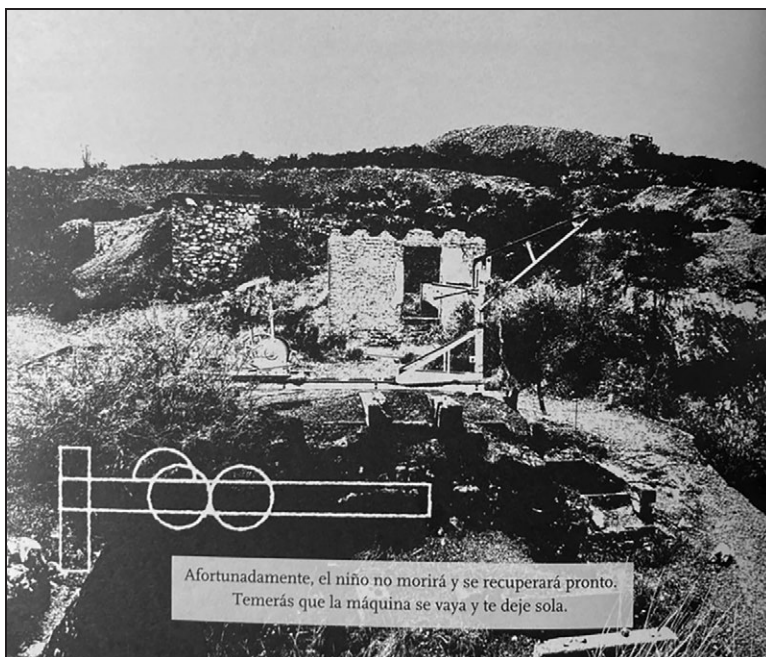


Imagen 6

distintos materiales, el artista abre una interrogación sobre el carácter único de la identidad de cada pieza, pero luego, además, el cuadro y la serigrafía, o el módulo original, es el punto de partida para crear algo siempre distinto (Felguérez qtd. in Hernández n.p).

En *La compañía* se observa alguna de las múltiples máquinas de Felguérez construidas con el programador “La máquina estética”. Esta se ubica sobre la excavación del poblado (a la izquierda de la fotografía).

Tercer sedimento: “La máquina distópica” en *La compañía*

Como se ha mencionado en el primer apartado de este ensayo, la máquina distópica es la semilla del libro escrito. Es la pieza en internet hecha no sólo con el mismo programador con el que trabajó Felguérez, sino que además reproduce las mismas figuras del escultor con otro significado. De manera aglutinante y reforzando el mensaje que la autora ha querido transmitir desde el principio (lo reusable como forma de sostenibilidad), Gerber ha seleccionado fragmentos de la poesía de Amparo Dávila para representar el paisaje de Zacatecas en cada uno de sus diseños de la página de su máquina distópica. Aquí reproducimos un ejemplo de los que abundan en su proyecto artístico localizado en Internet (<https://www.lamaquinadistopica.xyz>).

En los poemas de Dávila que aparecen bajo cada uno de los cientos de imágenes que arroja su máquina distópica, Gerber ha reusado la mayoría de los versos, pero ha reemplazado los adjetivos del paisaje por palabras como “programa”, “metal” “bancarios” “y “arancel”, todos adjetivos industriales o financieros (se pueden leer los poemas debajo de las imágenes 7 y 8). Esto no solo cambia el significado de los poemas originales.

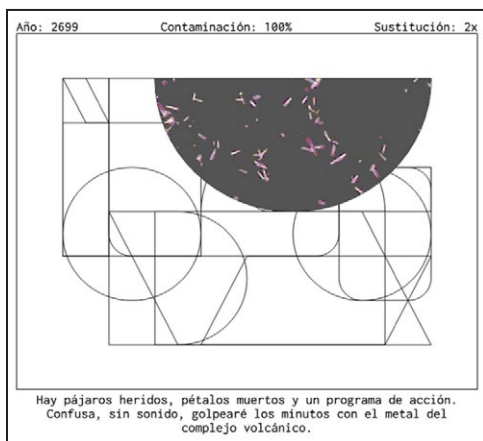


Imagen 7

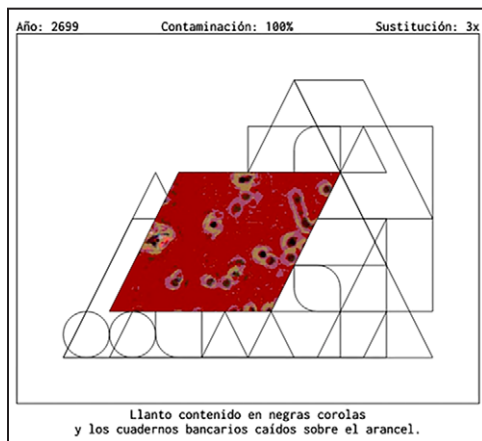


Imagen 8

También asocia la transformación del paisaje zacatecano, presente en los poemas, con la contaminación, que ha gastado la superficie desértica por el peso de los metales. Llama la atención las formas geométricas básicas en los dibujos que están en la “La máquina estética” y que reproduce Gerber en “La máquina distópica”. Lo que hace Gerber es mostrar que en el siglo XXI las figuras geométricas primigenias no existen de manera aislada porque hay demasiadas capas que impiden ver la realidad de una manera fidedigna.

Felguérez por su parte, trata de simplificar la realidad a sus formas más simples, pero con la disposición de un ingeniero que también crea arte con diversas variaciones. El artista en lugar de simplificar el mundo con las figuras básicas las está aglutinando y yuxtaponiendo una tras otra y además sin fin, porque la máquina puede arrojar un sinnúmero de bosquejos. El doble trabajo de Gerber en *La compañía* fue reusar lo existente y convertirlo en otra cosa. En las imágenes de las máquinas de Felguérez superpuestas a la máquina de la compañía (ver la última imagen de este apartado), Gerber les da un nuevo significado a ambas. Las utiliza como parte de las políticas de reutilización a las que alude Gisela Heffes en *Políticas de la destrucción/Poéticas de la preservación en América Latina*. Heffes sostiene que el residuo o la basura en las sociedades contemporáneas es un tipo de archivo: “El tacho de basura deviene un archivo social reverso, al que llegan no sólo objetos, sino cada sensación y experiencia adherida al objeto, en cuya piel se incrustan como capas de diversas texturas y espesores” (Heffes 155). Heffes continúa: “Al objeto desechado se le adhiere una suerte de piel que deviene en un palimpsesto invisible y en el que se han ido acumulando desde su formación inicial hasta su descarte todo tipo de elementos” (Heffes 155).

Al reutilizarse lo extraído, no sólo se lo está reusando y con esto contribuyendo a una práctica asociada a la sostenibilidad ecológica, sino que se le otorga una memoria nueva, quizá incluso contradictoria, respecto a lo que poseía previamente (Heffes 156). Los desechos pueden traducirse en una propuesta categórica que altera su función previamente

dada, estableciendo una ruptura respecto a su uso asignado y resignificándolo de este modo en el plano de lo sociocultural” (Heffes 161).

Las máquinas de Felguérez están presentes en gran parte de *La compañía*. Las imágenes son parecidas a las pinturas del movimiento pictórico de la Abstracción geométrica, una forma del arte abstracto donde destacan artistas como Hans Arp, Kasimir Malévich, Piet Mondrian, Vasili Kandinski y Frantisek Kupka. Las formas geométricas de dichos artistas se asemejan a las imágenes de la “máquina distópica”: ¿qué significaría la propuesta del movimiento artístico conocido como Abstracción geométrica en esta realidad? Un nuevo tipo de técnica donde las máquinas de Felguérez le daría al movimiento una nueva interpretación: mostrar más capas de realidad como si fueran escenografías, “montadas” detrás de estas figuras geométricas básicas. En el caso de *La compañía*, Gerber reutiliza y recicla no solo textos, objetos, fotografías, cuentos y fragmentos de esculturas de otros (como lo explicamos al principio del ensayo), sino que resignifica el arte abstracto con las formas geométricas de “La máquina estética” y las vuelve otra cosa. Esta complejidad para mostrar el poder de lo tecnológico como creación en el siglo XXI se manifiesta precisamente en este último soporte del “libro-objeto”: “la máquina distópica”, que está hecha con el mismo programador que utilizó Felguérez, con los poemas reusados de Amparo Dávila, pero ahora utilizado con fines de obtener respuestas (es un oráculo) sobre la inevitable contaminación y destrucción ambiental en diversas minas en Zacatecas.

La compañía es una forma de ver el arte y el paisaje zacatecano no solo desde distintas perspectivas sino, además, de una manera siempre incompleta donde el signo se resignifica hasta llegar a la obra abierta. Debido a esa falta de completitud, el lector debe hacer el esfuerzo para relacionar las formas primigenias (el cuadrado, el triángulo y el círculo) y, a la vez, ver las capas detrás de cada realidad y conectarlas. En el caso de Gerber, una conclusión es que la máquina extractora lo envuelve todo, dentro y fuera del libro, pero al reusar textos literarios de otros autores y artistas, Gerber está predicando formas de evitar este patrón extractivo: el reusar como forma de sostenibilidad ambiental.

Por último, Felguérez consideraba que la obra abierta que propone en sus esculturas refleja la falta de armonía social con la que nos enfrentamos al mundo. Hace falta: “una obra que sea capaz, en su multiplicación, de conservar los métodos básicos de su existencia estética, su calidad de objeto y no de documento” (Felguérez qtd. Hernández n.p) señala el escultor, en esa misma entrevista. A través de estas exposiciones con múltiples miradas a un objeto es donde se diluye la idea de obra única. Eso es precisamente lo que está haciendo Gerber si se lee este “libro-objeto” como lo que es: un libro que sale de la página entra a la realidad y regresa a ella. En él tenemos tres visiones distintas de Zacatecas por tres artistas, la poesía de Amparo Dávila, su cuento “El huésped”, la obra de Felguérez y la mirada contemporánea de la misma Gerber. Eso lo aprovecha acertadamente la autora al crear ella también una disolución de la noción de obra única. En su caso lo que hay es la variación de las formas, la yuxtaposición, el compostaje, la reescritura de cuentos y poemas en contextos diferentes y con otra finalidad. Su obra propone en la praxis el reúso del “desecho” (en este caso concreto me refiero a otras obras de arte) como forma de sostenibilidad representada tanto en la página del libro como fuera de ella.

A modo de conclusión: Reusar y no reciclar: prácticas locales como forma de sostenibilidad y propuesta de lectura

Mientras que reusar consiste en mantener en uso los objetos a fin de reducir la producción de más material contaminante, el reciclaje implica recolectar y transformar los materiales a fin de reintroducirlos en la producción. El reúso y, especialmente, el compostaje, son prácticas mucho más sostenibles que el reciclaje. Al considerar las nociones anti-capitalistas y anti-coloniales en la obra de Gerber, es esencial enfatizar en las diferencias entre reciclar y reusar. Distinguir estas prácticas demuestra los aportes e implicancias de *La compañía* porque permite imaginar un sistema sostenible para la conservación del ambiente, sobre todo en Zacatecas cuyo principal ingreso consiste en la minería y el extractivismo.

Para entender tanto los argumentos ambientales como sociales de Gerber a través de *La compañía*, es esencial ofrecer un poco de contexto sobre la minería y el extractivismo en Zacatecas, la región de Nuevo Mercurio. Zacatecas es un estado ubicado en el centro de México, y su economía depende en gran medida de la minería (“casi el 30% de su economía se basa en su industria minera”) (Schmal 2019). Zacatecas es el principal estado productor de plata en México, pero las empresas también extraen “plomo, zinc, oro, fosforita, wollastonita, fluorita y bario” (Schmal 2019). En el estudio publicado en el *Microchemical Journal* del año 2012 se encontró que los niveles de contaminación por varios químicos cancerígenos (atribuidos en parte a la fuerte presencia de la minería en la región) en diez sitios de Zacatecas exceden límites seguros recomendados por el Environmental Protection Agency (EPA). Por lo tanto, “la presencia de la minería en Zacatecas genera tantas posibilidades económicas como daños ambientales irreparables y riesgos duraderos para la salud de la gente local” (Mireles, F., et al 2012).

El modelado que hace Gerber de este proceso de reciclaje/reutilización parece promover al reciclaje como un valor tanto literario como medioambiental. Sin embargo, usando como base el reciclaje de plásticos como caso de estudio, queda claro que este método puede contribuir a la acumulación de contaminación en los países en desarrollo y promover sistemas de valores consumistas como la individualización de la responsabilidad medioambiental. De esta manera, el reciclaje contribuye aún más al sostenimiento de las potencias como Estados Unidos, y perpetúa la contaminación en países con menos recursos como México. El reciclaje no es “sostenible”. Si continuamos con el ejemplo de los plásticos, solo la mitad de los envases (alrededor del 15% de los residuos desechables creados) que los particulares depositan en los contenedores de reciclaje de todo el mundo acaban reciclándose realmente: “esto significa que alrededor del 9% de los residuos desechables son realmente reciclados” (Jones 2023). Es más, los países ricos como Estados Unidos evitan las consecuencias de sus ineficaces programas de reciclaje exportando su basura “reciclable” a países con menos riqueza. De hecho, México es el segundo mayor importador de basura plástica estadounidense (detrás de Canadá), al recibir 85.5 mill toneladas de basura plástica estadounidense sólo en 2022, a pesar de que no cuenta con la infraestructura adecuada para procesar esta basura. Estados Unidos externaliza sus impactos ambientales negativos a través del reciclaje. Deberíamos leer la pieza de Gerber como una defensa de la sostenibilidad ambiental, que apoya la práctica de la reutilización en lugar de la del reciclaje formalizado, en términos de alternativas para el extractivismo (la energía renovable por citar un ejemplo).

Los ecologistas occidentales han interpretado durante mucho tiempo la relación entre los individuos y el medio ambiente como algo intrínsecamente perjudicial y, “a menudo, han utilizado tales concepciones para crear políticas que justifiquen el desplazamiento de los pueblos nativos de sus tierras para vivir en ellas y cultivarlas en nombre de la preservación de la pureza medioambiental” (Purdy 2015). La culpabilización de los individuos para justificar los procesos extractivos coincide con el énfasis de Gerber en la sostenibilidad más que en la pureza medioambiental. La autora pone de relieve la importancia de incluir la sedimentación como simil de la reutilización en su forma narrativa, que proporciona un equilibrio de perspectivas complejas, a la hora de mostrar los estragos del extractivismo medioambiental.

En última instancia, el “libro-objeto” *La compañía* de Verónica Gerber propone dos sistemas novedosos para reconfigurar nuestro mundo sociopolítico y cultural: uno para la literatura (los sedimentos de su escritura) y otro para remediar los problemas ambientales (el sistema de reusar). Los dos están profundamente situados en las tradiciones tanto literarias como culturales no sólo de México, sino también de América Latina en general. Al crear este libro, como ya se dijo, Gerber propone en la *praxis* que en el acto de reusar se puede aminorar los daños ambientales. Ella lo hace a través de estos sedimentos literarios: reusa a Amparo Dávila tanto en su poesía como en el cuento analizado, reusa a Felguérez, y convierte “La máquina estética” en una nueva “máquina distópica” que mide variables concretas en un lugar concreto, y que además “salió” de la Bienal para vivir en Internet como un oráculo educativo. Gerber realiza en *La compañía*, lo que propone, con los recursos que tiene.

Por último, nos parece importante recordar el ejemplo de Jorge Luis Borges en *Kafka y sus precursores*, en donde se sugiere que la “voz” o los “hábitos” de un autor contemporáneo existen en los textos que lo preceden o lo inspiraron (Borges 2). También él enfatiza en este ensayo que las obras de mayor antigüedad y previamente marginadas son importantes para resucitar (o darle mayor importancia) a estas figuras y culturas, aunque están supuestamente “muertas”: “Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (Borges 3). Siguiendo esta idea borgeana, cuando reutilizamos y adaptamos o las obras o los métodos de los antecesores, específicamente de las culturas interculturales, complejas, y duraderas de América Latina, se cultiva una relación fuerte con la comunidad: una intimidad con los antecesores que han subvertido sistemas de opresión durante una larga historia. Aunque este sistema recibe influencia de culturas originarias y establecidas, Gerber y sus precursores no sugieren que nos quedemos en el pasado, sino que debemos imaginar y construir realidades alternativas apoyadas por las prácticas tradicionales.

En un mundo que es dominado por prácticas capitalistas, extractivas y neocoloniales—lo que frecuentemente categoriza las culturas y prácticas latinoamericanas como pasadas de moda— Gerber ofrece una alternativa más exacta, más equitativa, más inteligente en que estas culturas y sus contribuciones se reutilicen y se adapten a soluciones reconstituyentes y sostenibles tanto para los humanos y el ambiente en el que todos habitamos.

En *La compañía*, Gerber explica quién es el enemigo real en la industria extractiva. La autora propone que ni el uso de los recursos naturales ni el de la máquina son los problemas que dañan tanto al ambiente como a la gente, sino que es el sistema capitalista

que los países del primer mundo imponen en otros como México. Estos últimos agotan sus recursos y erradican el hábitat a sus comunidades. La implicación de esta idea es que, en vez de pelear en contra del uso humano de los recursos naturales, el ambientalismo debe oponerse a los procesos neocoloniales de la extracción capitalista. La idea de una “naturaleza sin tocar”, propuesta por muchos ambientalistas, es decir, de evitar la intervención humana sobre la naturaleza, ignora la relación sostenible que tiene mucha gente con los recursos de la tierra (por ejemplo, los ejidos mexicanos).

Así, en vez de proteger la tierra de los seres humanos, los ambientalistas deberían abogar en contra de los procesos industriales actuales, como la minería en tierras indígenas (un tema relevante en Latinoamérica) y en contra de la globalización de sistemas capitalistas del comercio de petróleo. La externalización de la contaminación ambiental en países de Latinoamérica, mientras que fuerzas globales como los EE. UU. se benefician de los productos exportados, es una constante en este sistema cíclico donde se destruye el ambiente y la salud.

Notas

¹ Con algunas variantes esa es la tesis de los artículos de Burnout, Romero, Sánchez-Aparicio (ver bibliografía).

² Ticio Escobar en *El arte fuera de sí* analiza el arte moderno o arte-objeto en diálogo con Garramuño y Contreras: “El arte ya no interesa tanto como lenguaje sino como un discurso cuya performatividad lo descentra de sí y lo empuja hacia afuera. Por eso cada vez más se evalúa la obra no ya verificando el cumplimiento de los requisitos estéticos de orden o armonía, tensión formal, estilo y síntesis, sino considerando sus condiciones de enunciación y sus alcances pragmáticos” (Escobar 23).

³ Vega Sánchez-Aparicio relata su experiencia viendo la exposición: “la pieza *La compañía*, inicialmente expuesta como parte de la instalación *La máquina distópica* (2019), despliega una caminata visual a través de un plano de los procedimientos de extracción dibujados en la pared del museo, cuyo funcionamiento es similar al de un tablero en un juego de mesa. Los ojos del espectador asumen un recorrido a través de cada impresión que nunca va a coincidir en un acto aislado, sino que se integra dentro del circuito. Lo que conlleva que, desde el principio, el público participante sea consciente del ejercicio y que el conjunto de las imágenes de las minas forme parte del espacio de visión, aunque (el espectador) tendrá que leer los textos de cada lámina para experimentar el trayecto por completo” (Sánchez-Aparicio 46).

⁴ Nicolas Campissi alude a la programación que Felguérez hiciera con el ingeniero de sistemas Mayer Sasson para equipar computadoras con una sensibilidad que resultara en la creación autónoma de obras de arte adelantándose con esto a los logros alcanzados actualmente por la inteligencia artificial. La abstracción geométrica, como el arte del futuro, un arte inmaterial, deja de lado la materia del mismo modo en que el extractivismo desvaloriza los cuerpos y las formas de vida, centrándose en el valor de cambio que es otra forma de abstracción.

⁵ La totalidad de la obra de Verónica Gerber se puede leer como una obra de compostaje. En *Conjunto vacío*, la narradora alude a la ausencia de su madre a través de diagramas de flujo y la teoría matemática de conjuntos. En *Poemas sintéticos* Gerber re-escribe los haikus de Augusto Tablada publicados en *Un día ... poemas sintéticos*, agregándole sus propios dibujos y llevando la significación de esa poesía a lo ambiental. Su libro *Mudanza* cuenta la historia de una gama de artistas que proponen salirse del circuito convencional de la pintura para producir una obra en sedimentos hecha de espacios liminales o “una mudanza de medios pictóricos” (Gerber, *Mudanza*: 153). En *Mudanza* ella se menciona así misma como una artista liminal en tanto sufre de ambliopía: “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 una visión doble” (Gerber, *Mudanza*: 20–21).

⁶ Marcela Romero en “Signs of the Inhuman: Hauntings and Lost Futures in Veronica Gerber Bicecci’s *La Compañía*” considera que los trabajadores son invisibilizados producto del sistema laboral neocapitalista y por ello son representados como fantasmas. Sin embargo, es FEMSA el fantasma más grande: “Of course the other relevant company in this list should be FEMSA possibly the biggest ghost haunting Gerber

Bicecci's work —which is both unnamed and central to the whole project, having provided its conditions of possibility” — (Romero 4).

⁷ En *Nuevos fantasmas recorren México: lo espectral en la literatura latinoamericana del siglo XXI*, Wolfenzon analiza cómo los fantasmas en la literatura mexicana han sido utilizados como dispositivo metafórico para aludir a temas sociopolíticos e históricos y también a fenómenos más recientes como el asociar a los inmigrantes con los fantasmas. Amparo Dávila estaría en un diálogo más cercano a los escritores de los años cincuenta como Francisco Tario, en el sentido en que su huésped genera una gama de emociones humanas donde sus personajes se enfrentan a lo psicológicamente desconocido. Esto les genera miedo, muerte y locura. Los personajes de Dávila sufren de soledad y trastornos emocionales precisamente por esta presencia inquietante que entra a la vida de sus protagonistas intempestivamente.

⁸ También cabe relacionar la relación entre la industrialización del arte y la estética de Felguérez a través de su aporte a la película de ciencia ficción “La montaña sagrada” (1973), del cineasta Alejandro Jodorowsky (Chile, 1929). El director le comisionó la creación de una de sus esculturas para que fuera la gran máquina que transportara a los personajes al espacio. Felguérez imaginó un dispositivo que respondía a la estimulación y lo llamó La máquina del deseo: un monstruo color gris acero, parte engranaje, parte composición geométrica que tiene un doble rol: ser una obra de arte en sí misma y ser una máquina estética. Lo que propongo como la industrialización del arte se visualiza en este proyecto conjunto entre Jodorowsky y Felguérez.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. *Illuminations*, edited by Hannah Arendt. Schocken Books, 1969. <https://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf>.
- Borges, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”. Obras completas, vol 3. Emecé, 1989, pp. 2–3.
- Bournot, Estefanía. “Abrir las heridas. Gerber, Meruane y Mendieta: geoescrituras de un planeta enfermo”. *Letral: Estudios Transatlánticos de Literatura*. vol. 30, 2021. pp. 54–73. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/16744>.
- Campissi, Nicolas. “South American Literature and Ecofeminism”. *The Routledge Handbook of Ecofeminism and Literature*, edited by Douglas A. Vakoch. Routledge Taylor & Francis Group, 2022. https://www.academia.edu/99420348/South_American_Literature_and_Ecofeminism.
- Cardoso Nelky, Regina. “Amparo Dávila y Juan José Arreola: alternativas de la realidad”. *Escrituras en contraste. Femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX*, edited by Maricruz Castro et al. Universidad Autónoma Metropolitana, 2004, pp. 109–131.
- Contreras, Sandra. “Formas de la extensión, estados del realto, en la ficción argentina contemporánea (A propósito de Rafael Spregelburd y Mariano Llinás).” *Cuadernos de Literatura*, vol 17, no. 33, Jan-June 2015, pp. 355–376.
- Dávila, Amparo. *Cuentos reunidos*. Fondo de Cultura Económica, 2009.
- . *Poesía reunida*. Fondo de Cultura Económica, 2011.
- De Los Ríos, Valeria. Las formas de lo no-humano: relaciones entre lo vivo y lo no vivo. “Ni especies ni especies: transficciones contemporáneas para pensar el futuro,” LASA, 2023.
- Eder, Rita. “Prólogo”. *La máquina estética*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1943. pp. 1–20.
- Escobar, Ticio. *El arte fuera de sí*. Institut de Valencia D’Art Modern, 2009.
- Felguérez Manuel, and Mayer Sasson. *La máquina estética*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1943.
- . <https://paramogaleria.com/la-maquina-del-deseo-en-muac/>.
- García Gómez, Angélica. “Manuel Felguérez y Alejandro Jodorowsky.” *Manuel Felguérez: invención constructiva*, Conalcuta/Instituto Nacional de Bellas Artes. [2013], pp. 108–109.
- García Ponce, Juan. “El Espacio Múltiple”. *Revista de la Universidad de México*, Feb. 1974. <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/7c281d26-da8d-4918-bd4f-44b82fde3e87?filename=manuel-felguerez-espacio-multiple>.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Gerber Bicecci, Verónica. *La compañía*. Almadía, 2019.
- . *Mudanza*. Almadía, 2017.
- . *Conjunto vacío*. Almadía, 2015.
- . *Otro día... (poemas sintéticos)*. Almadía, 2019.
- . “La máquina distópica.” *La máquina distópica*, <https://lamaquinadistopica.xyz/>.

- . “Seminario de investigación poética de lo inquietante”. Interview, YouTube, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=ZtjCLTodTo>.
- Heffes, Gisela. *Políticas de la destrucción/Poéticas de la preservación: apuntes para una lectura (eco) crítica del medio ambiente en América Latina*. Beatriz Viterbo Editora, 2013.
- Hernández Galvez, Alejandro. “Espacio múltiple: Manuel Felguérez (1928–2020).” *Arquine*, 2020. <https://arquine.com/espacio-multiple-manuel-felguerez-1928-2020/>.
- Jones, Benji. “Finally, a solution to plastic pollution that’s not just recycling”. *Vox*, 7 June 2023, <https://www.vox.com/down-to-earth/2023/6/7/23743640/plastic-pollution-un-treaty-oceans-waste>.
- Mireles, F., et al. “Assessing urban soil pollution in the cities of Zacatecas and Guadalupe, Mexico by instrumental neutron activation analysis,” *Microchemical Journal*, vol. 103, 2012, pp. 158–164, <https://doi.org/10.1016/j.microc.2012.02.009>.
- Purdy, Jeremiah. “Environmentalism’s Racist History”. *The New Yorker*, 2015.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. Penguin Random House, 2019.
- Romero Rivera, Marcela. “Signs of the Inhuman: Hauntings and Lost Futures in Veronica Gerber Bicecci’s *La Compañía*”. *Comparative Literature and Culture*, vol. 24, no. 1, 2022.
- Sánchez-Aparicio, Vega. “La dimensión de incertidumbre: fragilidad y trayecto en la textovisualidad de las escritoras hispánicas”. *Escrituras hispánicas desde el exocanon*, edited by Daniel Escandell Montiel, Universidad de Salamanca, 2021, pp. 37–53.
- Schmal, John. “The History of Zacatecas: From La Gran Chichimeca to a Silver-Based Economy”. *Indigenous Mexico*, 2019. <https://www.indigenousemexico.org/articles/the-history-of-zacatecas-from-indigenous-territory-to-a-silver-based-economy>.
- Talt, Gina. “The ComPOSTer: How much can composting help in solving the climate challenge?” *The Sustainable Composting Research at Princeton (S.C.R.A.P.) Lab*, 2020. <https://scraplab.princeton.edu/2020/03/the-composter-how-much-can-composting-help-in-solving-the-climate-challenge/>.
- Wolfenzon, Carolyn. *Nuevos fantasmas recorren México: lo espectral en la literatura latinoamericana del siglo XXI*, Iberoamericana-Vervuert, 2020.