

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



**DEL DESASTRE A FUTUROS HABITABLES. LA VISUALIDAD, MEDIALIDAD Y
TEXTUALIDAD EN LA OBRA ECOSOCIAL DE VERÓNICA GERBER BICECCI.**

TESIS

Que para obtener el grado de
MAESTRA EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta

NURIA ANGÉLICA SÁNCHEZ MATÍAS

Directora

DRA. ANA MARÍA TORRES ARROYO

Lectoras

DRA. MARIAN DE ABIEGA FORCEN

DRA. CAROLYN FORNOFF

Ciudad de México

2023

Esta investigación se realizó gracias a la beca de posgrado del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT) y a la beca socioeconómica de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México.

A la guacamaya, el mango y el río. A quienes son montaña y resisten.

A quienes cultivaron el jardín de la ecocrítica. A quienes vendrán.

Lectorx, que encuentres lo que buscas.

ÍNDICE

Índice de figuras.

Nota aclaratoria.

Glosario de cronotopos geológicos.

Introducción. Senderos entre imagen y palabra.

I. Teorizar *con*: Andamiaje disciplinar y teórico-metodológico.

Reinfestar la tierra: Biorremediación artística.

Dos andamiajes para teorizar *con* Gerber Bicecci.

De los cronotopos de las humanidades ambientales a los contracrecimientos.

Metodologías críticas de la visualidad y la política de la intermedialidad.

II. El desastre ecosocial global: Efectos del crecimiento económico en *otro día...* (poemas sintéticos).

Biorremediación: Abrir el Disco de Oro a la poesía.

Dos efectos del crecimiento económico: Extinción y explotación.

Extinción de especies.

Explotación.

III. El desastre ecosocial local: Coartadas del crecimiento económico en *La compañía*.

Biorremediación: Abrir el mapa a la cartografía afectiva.

Dos coartadas del crecimiento económico: Alquimia minera y urbanismo industrial.

Alquimia minera.

Urbanismo industrial.

Interludio

IV. Futuros habitables: Contracrecimientos en *la resistencia*.

Biorremediación: Gráfica y bioarte.

Dos figuraciones contracrecentistas: Paisaje y micropolíticas.

Reversiones entre microorganismo y paisaje.

Micropolíticas en la textualidad porosa de la intelectualidad.

Conclusión. Senderos del desastre a futuros habitables.

Lista de referencias.

Apéndice 1. Revisión historiográfica.

Apéndice 2. Discusión sobre José Juan Tablada. Revisión historiográfica y propuesta alternativa de *Un día...* (poemas sintéticos).

Apéndice 3. *Econoir* posthumano: *La compañía* como imagen-movimiento y palimpsesto posthumano.

Apéndice 4. Montajes y palimpsestos de *la resistencia*: Ilustraciones científicas, fotografías de divulgación parlantes y la pintura como gesto.

AGRADECIMIENTOS

Investigar es una forma de extender el abrazo.

Cristina Rivera Garza

Esta tesis es fruto de un aprendizaje a fuego lento. Gracias a quienes han mantenido viva la llama propicia, a mi madre, a mi padre y a mi familia desde siempre. Gracias a Verónica Gerber Bicecci por la luz, por revolucionar sin fin mi mundo; te agradezco también por nuestras conversaciones, por las imágenes, por tus consejos de vida y por permitirme ver, pensar y escribir bajo tu ala.

Agradezco a la Universidad Iberoamericana, que mediante el formidable Departamento de Arte auspició mis estudios, mi investigación y mi desarrollo profesional. Su confianza en mi proyecto fue la semilla de todo lo que floreció en mi vida. Gracias especiales a Alberto Soto Cortés, Valeria Sánchez Michel y a María Sicarú Vásquez Orozco por la gestión y el apoyo, también en las actividades extracurriculares que ampliaron mis horizontes. A Edda Villegas, mi más profundo gracias por hacer la magia posible.

Gracias sempiternas a mi comité sinodal por la travesía completa. A mi directora Ana María Torres Arroyo: abriste con gentileza el cofre del tesoro cuando comenzaba a introducirme en estos temas; me guiaste con paciencia por los terrenos escabrosos de las palabras grandes que no sabía domar; finalmente me alentaste a seguir hilando fino de la manera más justa hacia las personas que crean y que luchan. Por esta atención que dignificó el resultado final, tanto la tesis como mis posturas personales, te estaré siempre en deuda.

A mi sinodal Marian de Abiega Forcen: van mil gracias por todas las experiencias de aprendizaje que me otorgaste, desde lecturas y clases hasta nuestras conversaciones y otros momentos, con el arte hasta el cuello. Te admiro y siempre anhelaré saber una fracción de lo que dominas tú. A mi sinodal Carolyn Fornoff: muchas gracias y bendiciones, porque conocerte y haber sido tu mentorada es uno de mis mayores logros, un orgullo que me hace muy feliz. Me has iluminado desde antes de emprender este vuelo y deseo seguir descubriendo esta tierra mediante tu mirada.

Agradezco a mis lectoras Valeria Sánchez Michel y Sara Gabriela Baz Sánchez. A ambas por ser increíbles y generosas profesoras, por su gestión administrativa y por acompañarme en la recta final.

Muchas gracias por su atención cuidadosa y por haber sido combustible imbatible a mis docentes de los seminarios de investigación, Ariel Arnal, María Luisa Durán y Casahonda Torack, Berta Gilabert Hidalgo y Sara Baz. Ustedes cuatro están presentes en cada pilar de esta

tesis, pero también les recuerdo y sigo su consejo cuando algo nuevo me sorprende y comienzo a indagar como me impulsaron a. Agradezco también a mi profesora Jimena de Gortari Ludlow, en cuya aula emergió un proyecto sobre arquitectura que devino mi idea más querida, la biorremediación. Sin tu aportación esto no habría sido posible. Gracias cariñosas a mi profesora Laura Irene González Gómez, por haber cerrado el círculo perfecto de mi tránsito por la maestría, y por la amistad.

Mi reconocimiento a lxs estudiantes que me precedieron en la Maestría en Estudios de Arte escribiendo tesis sobre temas similares, gracias porque me indicaron el camino: a Rocío González de Arce Arzave, Sindy Martínez Lemes y Luis Cortés. Gracias a lxs integrantes de las tres generaciones de la maestría con las que transcurrí estos dos años, en especial a la que pertenezco porque respetuosa y dadivosamente contribuyeron en mi aprendizaje. Agradezco a mis compañeras Claudia González y Enya Alcántara por asesorarme sobre el quehacer de lxs artistas. Con cariño agradezco a mi compañera y amiga María Patricia Arriola Font, quien me ayudó a fermentar muchas ideas de esta tesis en las sesiones de “¿Antropoceno?” con sus alumnxs de licenciatura.

Allende mi universidad, otros grupos de estudio me alentaron y apoyaron en todo sentido. Gracias a quienes me formaron previamente, porque entre más avanzo más aprecio lo que me inculcaron; en especial a mi profesor de la licenciatura Aurelio González Pérez, quien un día me preguntó (azarosamente, era la fortuna) sobre el sentido de la naturaleza en la literatura (poesía del Siglo de Oro), pregunta que desde entonces estoy tratando de responder. Mi mayor reconocimiento va para Mónica Nepote, en cuyo Laboratorio de Ecoescrituras empecé a andar el camino: me ilumina siempre. Gracias también a CASA, el Centro de Análisis Socio-Ambiental de Chile, por becarme y enseñarme en el curso sobre decrecimientos. Gracias a María Andrea Giovine Yáñez y a Adriana Salazar Vélez por su valiosa retroalimentación y guía en las mesas de trabajo de la Semana de Arte en Otoño de 2022, reverdecieron esta tesis con amable rigor. Finalmente, agradezco los ánimos que me dieron mis colegas de las conferencias de posgrado de Brown University y de las universidades de Chicago: de esa luz verde que me encendieron obtuve el impulso para cerrar este proyecto y aventurarme en los siguientes.

Agradezco a Marisol García Walls, mi primera impulsora en esta maestría, y a Roberto Cruz Arzabal por su amistad y por todo lo que esta palabra no alcanza a expresar. Roberto, en palabras de Valeria Tentoni en *El color favorito*: “Lectura y amistad se trenzan para recordar que esto no es, pese a que existan tantas personas confundidas, un oficio ni una industria, o no solamente, sino sobre todo una comunidad secreta, una forma de querer mediada por la tinta”. Gracias por sostenerme desde que no sabía lo que era una rima trenzada, durante cada rechazo

y sin condiciones; por creer en cada versión de mí y por toda puerta que hemos abierto juntos. Que la vida me sea basta para retribuirte las maravillas de la tierra literaria que has compartido conmigo. Los quiero siempre, una manada es un lugar seguro.

Finalmente, agradezco la compañía de mi “coautor” Bombón, el gato que cada día acerca el misterio del mundo animal a mi cariño humano.

ÍNDICE DE FIGURAS

Introducción. Senderos entre imagen y palabra

Figura i. Acercamiento a *Escritura de tiempo*, de Gerber Bicecci (2018), exhibida en la exposición colectiva *Otra visita a la escultura*, curada por Violeta Horcasitas en Laboratorio Arte Alameda. Registro fotográfico de Elic Herrera y Elizabeth del Ángel para la página web de la artista. <https://www.veronicagerberbicecci.net/escritura-de-tiempo-times-writing>

I. Teorizar con: Andamiaje teórico-metodológico

Figura I.1. Esquema de una bacteria biorremediadora. Sewervac Ibérica, “BAC-ASILI: La biorremediación para el sector del tratamiento del agua”, en iAgua, la web del sector del agua, 30 de abril de 2019. <https://www.iagua.es/noticias/sewervac-iberica/bac-asili-biorremediacion-sector-tratamiento-agua>

Figura I.2. Pieza 1, *mujeres polilla*, de Gerber Bicecci (2019). Impresión en linotipo. piezas de pared, publicadas como fotoimpresión en formato libro en el libro editado *Tsunami*, Gabriela Jáuregui ed. (México: Sexto Piso, 2018). Registro fotográfico de Ramiro Chávez para la página web de la artista <https://www.veronicagerberbicecci.net/mujeres-polilla-moth-women>

Figura I.3. Tabla “Las siete formas de crítica al crecimiento que son cruciales para el decrecimiento”, de Matthias Schmelzer, Andrea Vetter y Aaron Vansintjan, *The Future is Degrowth. A Guide to a World beyond Capitalism* (Londres: Verso Books, 2022) 78. La traducción es mía.

II. El desastre ecosocial global: Efectos del crecimiento económico en *otro día...* (poemas sintéticos)

Figura II.1. Esquema de elaboración propia de los folios de la obra *otro día*. Arriba a la derecha se advierte el recorte circular de las fotografías del Disco de Oro, sobre el cual Gerber Bicecci traza la silueta o el contorno de la estampa circular de Tablada (el ying y el yang de “El chirimoyo”), creando positivos y negativos con la acetona. Abajo a la izquierda se ve el texto periodístico cuyos poros permiten que ingrese la textualidad afectiva.

Figura II.2. Estampa “Las abejas”, de José Juan Tablada, en *Un día... (poemas sintéticos)*. https://www.veronicagerberbicecci.net/files/ugd/b187ee_ae02eec6cb88428cb54269815034179b.pdf

Figura II.3. Estampa “Las abejas”, en *otro día* de Gerber Bicecci (2017). https://www.veronicagerberbicecci.net/files/ugd/b187ee_ccd2bcf8a87848108d589c39c7d113de.pdf

Figura II.4. *Radio telescope* (Westerbork, Países Bajos), de James Blair. Número 109 dentro del archivo del Disco de Oro. <http://www.lost-painters.nl/atlas/>

Figura II.5. Estampa “El chirimoyo”, de José Juan Tablada, en *Un día... (poemas sintéticos)*. https://www.veronicagerberbicecci.net/files/ugd/b187ee_ae02eec6cb88428cb54269815034179b.pdf

Figura II.6. Estampa “El chirimoyo”, en *otro día* de Gerber Bicecci (2017). https://www.veronicagerberbicecci.net/files/ugd/b187ee_ccd2bcf8a87848108d589c39c7d113de.pdf

Figura II.7. *Cotton harvest*, de Howell Walker. Número 75 dentro del archivo del Disco de Oro. <http://www.lost-painters.nl/atlas/>

Figura II.8. Tabla de las argumentaciones temáticas de *otro día*, realizada por la tesista. En negritas, las piezas que se analizan con mayor detalle en este capítulo.

Figura II.9. Estampa “Los sapos”, de José Juan Tablada, en *Un día... (poemas sintéticos)*. https://www.veronicagerberbicecci.net/files/ugd/b187ee_ae02eec6cb88428cb54269815034179b.pdf

Figura II.10. Estampa “Los sapos”, en *otro día* de Gerber Bicecci (2017).

Figura II.11. *Fallen Leaves*, de Joddi Cobb. Número 75 dentro del archivo del Disco de Oro. <http://www.lost-painters.nl/atlas/>

Figura II.12. Estampa “La buganvilia”, de José Juan Tablada, en *Un día... (poemas sintéticos)*. https://www.veronicagerberbicecci.net/files/ugd/b187ee_ae02eec6cb88428cb54269815034179b.pdf

Figura II.13. Estampa “La buganvilia”, en *otro día* de Gerber Bicecci (2017).

Figura II.14. *Artisan with drill*, de Frank Hewlett. Número 96 dentro del archivo del Disco de Oro. <http://www.lost-painters.nl/atlas/>

Figura II.15. Estampa “Mariposa nocturna”, de José Juan Tablada, en *Un día... (poemas sintéticos)*. https://www.veronicagerberbicecci.net/files/ugd/b187ee_ae02eec6cb88428cb54269815034179b.pdf

Figura II.16. Estampa “Mariposa nocturna”, en *otro día* de Gerber Bicecci (2017).

Figura II.17. *Construction scene* (Amish country), de William Allard. Número 85 dentro del archivo del Disco de Oro. <http://www.lost-painters.nl/atlas/>

III. El desastre ecosocial local: Coartadas del crecimiento económico en *La compañía*

Figura III.1. *La compañía*, de Gerber Bicecci, en su versión expositiva de fotomural, en la galería Proyectos Monclova, 2021. <https://www.proyectosmonclova.com/exhibitions-gallery/barefoot-in-the-field-i-will-feel-the-creditor-earth-on-my-naked-soles>

Figura III.2. Diagrama 46, sección A-A y la sección B-B de la zona de brecha de San Isidro en la parte “b” de *La compañía*, de Gerber Bicecci. Se distingue la sección A-A y la sección B-B de la zona de brecha de San Isidro.

Figura III.3. Acercamiento. *La compañía*, de Gerber Bicecci, entonces llamada *La Máquina Distópica*, en la Bienal de FEMSA. Registro fotográfico de Bienal FEMSA. <https://www.veronicagerberbicecci.net/la-compania-the-company>

Figura III.4. Folio 54 de *La compañía*, de Gerber Bicecci, tomada por Elizabeth del Ángel. https://www.veronicagerberbicecci.net/files/ugd/b187ee_8226f4d07ed64f3790974e29017d97d1.pdf

Figura III.5. *La máquina distópica: “3. Meteoritos”*. Póster e Intervención pública de Gerber Bicecci (2018). En el Instagram de la artista https://www.instagram.com/p/Bpj16oYlvVN/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRlODBiNWFiZA==

Figura III.6. Imagen-texto obtenida por la tesista tras interactuar con <http://lamaquinadistopica.xyz/>, de Verónica Gerber Bicecci, Canek Zapata y Carlos Bergen (2018).

Figura III.7. Manuel Felguérez, *Canto al océano* (fragmento), 1963. De Manuel Felguérez. *El futuro era nuestro*.

Figura III.8. Folio 77 de *La compañía*, de Gerber Bicecci, tomada por Verónica Gerber Bicecci. https://www.veronicagerberbicecci.net/files/ugd/b187ee_8226f4d07ed64f3790974e29017d97d1.pdf

Figura III.9. Folio 14 de *La compañía*, de Gerber Bicecci, tomada por Verónica Gerber Bicecci. https://www.veronicagerberbicecci.net/files/ugd/b187ee_8226f4d07ed64f3790974e29017d97d1.pdf

Figura III.10. Folio 9 de *La compañía*, de Gerber Bicecci, tomada por el Dr. Héctor René Vega Carrillo en 1986. https://www.veronicagerberbicecci.net/files/ugd/b187ee_8226f4d07ed64f3790974e29017d97d1.pdf

IV. Futuros habitables: Contracrecimientos en *la resistencia*

Figura IV.1. *la resistencia*, series “b” y “a”, y *otro día* de Gerber Bicecci (2020), en la exposición individual *Descalzos los pies, los campos en ellos, sentiré al acreedor de la tierra en mis plantas desnudas*, en Proyectos Monclova. Registro audiovisual y fotográfico de Proyectos Monclova. <https://www.proyectosmonclova.com/exhibitions-gallery/barefoot-in-the-field-i-will-feel-the-creditor-earth-on-my-naked-soles>

Figura IV.2. Pieza 14, serie “b”, *la resistencia* de Gerber Bicecci (2020). Cerámica con cartón y limpiapiipas. Registro fotográfico de Ramiro Chávez para la página web de la artista. <https://www.veronicagerberbicecci.net/la-resistencia-the-resistance>

Figura IV.3. *Octopi Wall Street*, de Laurel Hiebert, Kira Treibergs y Marley Jarvis (2011). Imagen republicada por la revista *Deep Sea News*. <https://deepseanews.com/2011/11/octopi-wall-street/>

Figura IV.4. Pieza 5, serie “c”, *la resistencia* de Gerber Bicecci (2020). Dibujo. En la página web de la artista. <https://www.veronicagerberbicecci.net/la-resistencia-the-resistance>

Figura IV.5. “Horrible Monster”. Caricatura que representa a la compañía Standard Oil como un pulpo “cuyos tentáculos esparcen la pobreza, enfermedad y muerte, y que es la causa principal de los problemas en Hunter’s Point [Bronx, ciudad de Nueva York]”. 19 de julio, 1880. Archivo Bettmann,

Getty Images. <https://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/horrible-monster-whose-tentacles-spread-poverty-disease-and-news-photo/514890954>

Figura IV.6. Cinco piezas de la serie “c” de *la resistencia* de Gerber Bicecci (2020), expuestas en la feria de arte *Estación Material*, 2022, en Guadalajara, Jalisco. Recorte de la fotografía del tweet de Impronta Casa Editora (@casaimpronta, 12 de noviembre, 2022). <https://twitter.com/casaimpronta/status/1591563133554159616?s=20>

Figura IV.7. Pieza 3, serie “a”, *la resistencia* de Gerber Bicecci (2020). Registro fotográfico de Ramiro Chávez para la página web de la artista. <https://www.veronicagerberbicecci.net/la-resistencia-the-resistance>

Figura IV.8. Still del video-audiolibro de la versión en español de *Manifiesto ferviente*, por Mercedes Villalba (2017). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-PJNtpM9-ew&t=265s>

Figura IV.9. Se advierten tres formas distintas de filacteria: un globo de diálogo arriba a la izquierda, una filacteria convencional abajo a la izquierda y una pancarta abajo a la derecha. Pieza 4, serie “c” de *la resistencia* de Gerber Bicecci (2020). En la página web de la artista. <https://www.veronicagerberbicecci.net/la-resistencia-the-resistance>

Conclusión. Senderos del desastre a futuros habitables

Figura ii. Still de *Palabras clave: Reescrituras*, con Verónica Gerber Bicecci y Virginia Roy (2023). Registro audiovisual y fotográfico de TV UNAM. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=VPRu_sJPUDc

Figura iii. *Mesoamérica resiste* (2013) de Beehive Design Collective. <https://beehivecollective.org/graphics-projects/mesoamerica-resiste/>

Figura iv. Oído interno navegando sobre *A Storm Behind the Isle of Wight* de Julius Caesar Ibbetson, The Cleveland Museum of Art CC0, en *La travesía* de Gerber Bicecci (2023). https://www.veronicagerberbicecci.net/files/ugd/b187ee_777ad85a58624c87ace117a7b20a73cf.pdf

Apéndices

Figura v. Folio 48 de *La compañía*, de Gerber Bicecci, tomada por Verónica Gerber Bicecci.

Figura vi. Diagrama 19, Sección geológica según coordenada 3200 N, parte “b” de *La compañía*. Redibujado por Gerber Bicecci.

Figura vii. Folio 24 de *La compañía*, de Gerber Bicecci, tomada por Verónica Gerber Bicecci.

Figura viii. Fragmento de la lámina *Animalcules* de Dodd Delin. Ann Ronan Pictures – Print Collector, en Getty Images.

Figura ix. Calco de la ilustración 23 de la **Figura viii.** Pieza 14, serie “a” de *la resistencia*, de Gerber Bicecci.

Figura x. Calco de la ilustración 24 de la **Figura viii.** Pieza 11, serie “a” de *la resistencia*, de Gerber Bicecci.

Figura xi. *Cloud Study*, de anónimo (s. XVIII). Colección Charles G. Prasse, Museo de Arte de Cleveland. <https://www.clevelandart.org/art/1980.115>

Figura xii. Recorte de la esquina superior izquierda de la pieza 5 de *la resistencia*. Se observa que Gerber Bicecci seleccionó una parte de *Cloud Study* en que se veía muy notoriamente el trazo preparatorio del lápiz. <https://www.veronicagerberbicecci.net/la-resistencia-the-resistance>

NOTA ACLARATORIA

En esta tesis se emplea el masculino genérico para referir a los colectivos de personas en aras de ceñirme a la estandarización académica, pero es mi interés manifestar que esto no refleja mi postura respecto a identidades e inclusión en el habla y la escritura. Sin embargo, las personas mencionadas serán referidas gramaticalmente según el pronombre con el que eligen socializarse públicamente, además de que se respetarán las decisiones de las personas citadas respecto al uso del lenguaje incluyente no sexista en sus obras ya sea textuales o de cualquier otro tipo. Además, en esta tesis se emplea con regularidad la primera persona del singular porque soy responsable de las argumentaciones aquí elaboradas.

GLOSARIO DE CRONOTOPOS GEOLÓGICOS

Antropobscono: “¿[P]or qué el antropobscono? ¿Por qué no sólo adaptarse al uso normalizado de antropoceno? En resumen, la suma de lo obsceno se explica en sí misma cuando comienza a considerarse las prácticas insostenibles, políticamente engañosas y éticamente sospechosas que sostienen a la cultura tecnológica y sus redes corporativas. [...] Lllamarlo ‘antropobscono’ sólo enfatiza lo que ya sabíamos pero evitábamos enfrentar: el terrible impulso, causado por los humanos, hacia la sexta extinción masiva de las especies.”ⁱ

Antropoceno: “El término parece haber sido acuñado a principios de los años ochenta por el ecólogo de la Universidad de Michigan Eugene Stoermer, un experto en diatomeas de agua dulce. Introdujo el término para referirse a la creciente evidencia de los efectos transformadores de las actividades humanas sobre la tierra. El nombre Antropoceno hizo su dramática aparición estelar en los discursos globalizadores del año 2000, cuando el químico holandés ganador del premio Nobel Paul Crutzen, especialista en química atmosférica, se unió a Stoermer para postular que las actividades humanas habían sido de tal tipo y magnitud que merecían el uso de un nuevo término geológico para una nueva era en sustitución del Holoceno, que data desde finales de la edad de hielo”.ⁱⁱ

Capitaloceno: “El Capitaloceno es un proceso”, frente al cual “el relato del Antropoceno se agrieta porque al limitar sus orígenes a una mera cuestión cronológica o climática, y más delicado aún, al depositar la culpa de la crisis climática en todos los humanos (*anthropos*) y no en unos cuantos, se deja de lado otro aspecto, tal vez el más determinante de todos: sus características socioeconómicas. Y aquí es donde la ciencia llega a su límite, porque al concebir un periodo geológico como el Antropoceno a meras causas y efectos naturales de la misma manera que se ha hecho con otros periodos geológicos [...] se olvida que éste, por ser un fenómeno espacial, económico: está inherentemente ligado a las actividades económicas humanas, es decir a la manera en que extraemos y producimos, bajo ciertos medios y condiciones estructurales”; “el Capitaloceno [...] es la crónica de [...] una narrativa mucho

ⁱ Jussi Parikka, “Introducción”, en *Antropobscono* (México: Secretaría de Cultura / Dirección General de Publicaciones / Centro de Cultural Digital, 2018 [2014]), 14/100. Disponible para descarga libre en <https://editorial.centroculturaldigital.mx/libro/antropobscono>

ⁱⁱ Donna Haraway, “Pensamiento tentacular. Antropoceno, Capitaloceno, Chthuluceno” en *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno* (Madrid: consonni, 2019 [2016]), 79-80.

muy mundana que es la acumulación limitada de riqueza a través de varias tecnologías como la guerra, la colonización, la privatización o el despojo”.ⁱⁱⁱ

Faloceno: “[C]onsideramos necesario profundizar en la reflexión teórica, ya adelantada, sobre la actual época geológica global desde la óptica del ecofeminismo. Para ello, proponemos el concepto de Faloceno como una hipótesis de trabajo, pues consideramos que esta era se sustenta en un entramado de relaciones sociales desiguales, jerárquicas, opresivas y destructivas, que afectan especialmente a las mujeres y a la naturaleza, y que son constitutivas de la civilización occidental. El actual modo de exterminio de la red de los distintos ecosistemas del planeta es una extensión ‘natural’ de las relaciones de dominio y de las formas de violencia características del patriarcado.”^{iv}

Holoceno: “El Holoceno comprende los últimos 11 700 años de la historia terrestre, años en los que las dinámicas paleoecológicas y paleoclimáticas de México han sido complejas. Esto se vuelve evidente al considerar la diversidad ecológica y fisiográfica en la región, así como el impacto humano desde el Holoceno Tardío [se refiere al Antropoceno]”.^v

Plantacionoceno: “El enfoque de las humanidades ambientales ha dejado de lado hasta la fecha la cuestión central de la racialidad, haciendo hincapié en la perturbación ecológica en lugar de centrarse en la violencia de la esclavitud y la construcción de un nuevo orden mundial basado en la racialidad”; “En su manifiesto para remediar la ‘geología blanca’, Yussoff nombró el Antropoceno como una ‘visión desde ninguna parte’, que no aborda la desposesión de la tierra indígena, el colonialismo, la esclavitud y los impactos racializados del cambio climático. Contra

ⁱⁱⁱ Francisco Serratos, *El Capitaloceno. Una historia radical de la crisis climática* (México: UNAM-Festina, 2020), 32; 37.

^{iv} LaDanta LasCanta [Grupo venezolano ecofeminista de investigación y acción], “El Faloceno: Redefinir el Antropoceno desde una mirada ecofeminista”, *Ecología Política. Cuadernos de debate internacional*, 53, dossier “Antropoceno”, 10 de julio de 2017. Disponible en <https://www.ecologiapolitica.info/el-faloceno-redefinir-el-antropoceno-desde-una-mirada-ecofeminista/> y en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6063827> Consultado el 16 de mayo de 2023.

^v En el original: “*The Holocene spans the last 11,700 years of Earth’s history, and the paleoecology and paleoclimate dynamics of Mexico over this interval were complex. This is apparent when considering the region’s ecological and physiographic diversity, as well as human impact since the Late Holocene*”. La traducción es mía. Nuria Torrescano-Valle, Gerald A. Islebe y Priyadarsi D. Roy, “Introduction: The Holocene and Anthropocene Environmental History of Mexico”, en *The Holocene and Anthropocene Environmental History of Mexico. A Paleoecological Approach on Mesoamerica* (Cham: Springer Nature Switzerland, 2019), 2.

la noción de un *anthropos*, Moore y otros han propuesto el Capitaloceno, delineando la era moderna como una dominada por el sistema mundial de mercados, industria, y la búsqueda de ganancia mediante la extracción del trabajo de la naturaleza humana y no humana. El Capitaloceno es útil por su atención a las fuerzas materiales y sociales de producción, pero el capitalismo por sí solo es 'demasiado reciente', demasiado abstracto, y demasiado incompleto dada su incapacidad para dar cuenta de formas alternativas de producción, como el socialismo”; “el Plantacionoceno [es] un concepto basado en los territorios y en la tierra y centrado en el papel que ha tenido la plantación en el mantenimiento de una élite racializada, impulsando la exploración colonial, creando un centro y una periferia, autorizando el trabajo forzado, y moldeando tanto lo que consumimos como las normas culturales que habitamos y realizamos. [Yo] elaboro sobre tres aspectos que sostengo son necesarios para una comprensión completa de las influencias de las plantaciones dentro y más allá de sus fronteras físicas: la plantación como un conjunto concreto de relaciones sociales, la forma de plantación como un imperativo históricamente específico en el sistema mundial moderno, y el paisaje de plantación como ideal discursivo”.^{vi}

Pequeñas historiografías: Hay quienes se han desmarcado de los grandes cronotopos para tejer pequeñas historiografías que resalten otros componentes de la crisis, como la historia política de la energía (Termoceno), la incidencia de lo militar (Tanatoceno), la conformación de la

^{vi} En el original: “*The environmental humanities approach has to date sidelined the core issue of race, emphasizing ecological disruption rather than focusing on the violence of enslavement and the construction of a new, race-based world order*”; “*In her manifesto to redress White Geology, Yussoff named this purview of the Anthropocene a ‘view from nowhere’, which fails to address indigenous dispossession of land, settler colonialism, slavery, and racialized impacts of climate change. Against the notion of an Anthropos, Moore and others have proposed the Capitalocene, delineating the modern era as one dominated by a world system of markets, industry, and the quest for profit through extraction of labor from human and nonhuman nature. The Capitalocene is useful for its attention to the material and social forces of production, but capitalism alone is ‘too recent’ (Haraway et al.), too abstract (Latour et al.), and too incomplete given its inability to account for alternative forms of production, such as socialism*”; *the Plantationocene [is] a concept grounded in life on the land and centered around the role of the plantation in sustaining a racialized elite, propelling colonial exploration, creating a core and a periphery, sanctioning forced labor, and shaping both the cultures we consume and the cultural norms we inhabit and perform. [I] elaborate on three aspects I argue are necessary to a complete understanding of plantation influences within and beyond its physical borders: the plantation as a concrete set of social relations, the plantation form as a historically specific imperative in the modern world system, and the plantation landscape as a discursive ideal*”. La traducción es mía. Wendy Wolford, “The Plantationocene: A Lusotropical Contribution to the Theory”, *Annals of the American Association of Geographers*, 111:6, 2021, 1623; 1623-1624; 1622.

sociedad de consumo (Fagoceno), y los dilemas socioecológicos producidos por el industrialismo (Polemoceno).^{vii}

Tijuanoceno: “Trasladarse de una zona a otra representa un infortunio más que un paseo satisfactorio por los lindes de esta ciudad la más poblada del país: Tijuana. Llamo Tijuanoceno a este derivado territorial de los estragos de la catástrofe ecológica que azota al planeta. Específicamente, al tejido intensivo de residuos humanos en todas sus variantes: psíquicas, corporales, y materiales. Derrochando glamour con la guayabera, inspirando estilo con huipil, ignorando poco a poco la gran sequía que se avecina”.^{viii}

Otros vocablos

Ecosocial y socioambiental: Desde las ciencias de la sustentabilidad, que estudian la crisis socioambiental desde lo ecológico, lo social y lo económico, el problema es simultáneamente ecosocial, por lo que desde el pensamiento sistémico y la transdisciplina se estudian las interacciones entre ser humano y medioambiente. Pensar en sistemas es diferente a analizar las problemáticas actuales desde los cronotopos geológicos que intentan aislar factores de riesgo o agentes culpables, porque que lo socioambiental desde la sustentabilidad “implica reconocer la naturaleza interconectada de la realidad; pensar no sólo en los elementos a analizar, sino en las relaciones entre estos elementos. Esta perspectiva representa una diferencia fundamental con el pensamiento analítico, que consiste en aislar un componente de la realidad para entender su funcionamiento, independientemente de sus relaciones con otros componentes. El pensamiento sistémico busca entender el funcionamiento del todo, no sólo de las partes aisladas, ya que reconoce que este funcionamiento depende de las interacciones entre las partes.”^{ix} El problema medioambiental se estudia desde, por ejemplo, los límites planetarios que ponen en riesgo la viabilidad de la vida en el planeta cuando se sobrepasan: “Los nueve límites planetarios son el cambio climático, la acidificación de los océanos, el deterioro de la capa de ozono estratosférica,

^{vii} Christophe Bonneuil y Jean-Baptiste Fressoz, *The Shock of the Anthropocene. The Earth, History, and Us* (Nueva York: Verso, 2016 [2013]).

^{viii} Karla Villapudua, “Tijuanoceno” en la revista digital Planisferio 7, 15 de junio de 2022. Disponible en <https://planisferio.com.mx/site/tijuanoceno%ef%bf%bc/> Consultado el 16 de mayo de 2023.

^{ix} Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Coordinación Universitaria para la Sustentabilidad (COUS), Coordinación de Universidad Abierta, Innovación Educativa y Educación a Distancia (CUAIEED), “Teoría de los Sistemas Complejos”, curso *Introducción a la Sustentabilidad. Hacia un futuro posible*, mayo-junio de 2023.

la modificación de los ciclos biogeoquímicos, el uso de agua dulce, las modificaciones al sistema Tierra que incluyen la deforestación y alteración de los ecosistemas, la pérdida de la biodiversidad, la carga de aerosoles en la atmósfera y la contaminación química. Existen evidencias de que ya hemos sobrepasado algunos de estos límites. En particular los relacionados al cambio climático, la pérdida de la biodiversidad y el ciclo del nitrógeno”.^x

Naturaleza: Lo natural resulta difícil de definir puesto que los límites tajantes entre lo social y lo natural se han movido históricamente, de manera que hay múltiples definiciones que coexisten o se contradicen unas a otras. Hay nociones controversiales que se desprenden de esto, como por ejemplo la renuencia a nombrar lo no humano como “recursos naturales”, o, peor, “capital natural”, que según la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE) son los “activos naturales que proporcionan insumos en forma de recursos naturales y servicios ambientales para la producción económica”.^{xi} Más resaltante resulta la crítica en general al término “naturaleza” porque, como afirmó Timothy Morton en entrevista sobre su libro *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics* (2009), “el concepto de naturaleza es un tipo de concepto hecho según la escala antropocéntrica, está diseñado por humanos así que no es estrictamente relevante para pensar sobre ecología. De hecho, podría más bien ser, por diversas razones, un poco desastroso. La primera razón por la que lo es es porque separa lo humano del mundo de lo no humano mediante una pantalla estética arbitraria”^{xii} y “la otra razón es que la naturaleza no es sólo una idea. Es algo que está cableado en el espacio construido, así como un espacio filosófico, psíquico y social”. Por lo tanto, priorizaré el uso de las palabras medioambiente e incluso ecología en su lugar.

^x UNAM-CUAIEED-COUS, “Teoría de los Sistemas Complejos”.

^{xi} SEMARNAT, “Indicadores del crecimiento verde”, sin fecha. https://apps1.semarnat.gob.mx:8443/dgeia/indicadores_verdes16/indicadores/00_intros/marco.html#:~:text=Para%20la%20OCDE%2C%20el%20capital,la%20tierra%20y%20los%20ecosistemas Consultado el 16 de mayo de 2023.

^{xii} En el original: “*the concept of Nature is a sort of anthropocentrically scaled concept, designed for humans, so it’s not strictly relevant to thinking about ecology. In fact, it might even be, for various different reasons, a bit of a disaster. The first way in which it’s a bit of a disaster is that it separates the human from the non-human world by sort of an arbitrary aesthetic screen*”; “*The other thing is that Nature is not just an idea. It’s something that is sort of hardwired into built space as well as philosophical, psychic and social space.*” La traducción es mía. Roc Jiménez de Cisneros, “Timothy Morton: Ecology Without Nature”, entrevista, CCCBLAB (Planet, dossier Posthumanism(s), online), 13 de diciembre de 2016. <https://lab.cccb.org/en/tim-morton-ecology-without-nature/> Consultado el 16 de mayo de 2023.

INTRODUCCIÓN

SENDEROS ENTRE IMAGEN Y PALABRA

Para entender a Verónica Gerber, que se considera una “artista visual que escribe”, tendríamos que comenzar por reconocer la posibilidad de desafiar al silencio con dibujos.

Aurora Villaseñor

Existen muchas maneras de contar esta historia. Una empieza explicando por qué Verónica Gerber Bicecci (Ciudad de México, 1981) es para mí un jardín (**Figura i**). En él florecen por un lado obras literarias, por otro crecen piezas de arte contemporáneo; sus publicaciones en redes sociales son el césped de todos los días que resuena con el resto de su producción; por acá tenemos libros que ha editado y por allá su tesis de maestría sobre fotografías caseras y de aficionado. Hay áreas luminosas, soleadas y cálidas: invernaderos donde Gerber Bicecci cuida de los seres que ella quiere en el mundo y donde nos enseña a cuidarlos; hay secciones más oscuras, frías: entornos tristes de calamidad socioambiental, pero donde la vida resiste en esporas y musgo. Siembra con diligencia en sus clases y talleres, ha cosechado frutos como el Premio Internacional de Literatura Aura Estrada en 2013 por su reconocida *Conjunto vacío* (2015),¹ y colabora con editoriales, imprentas y hornos de cerámica independientes.

Este jardín es para algunos todavía emergente parcela, que no obstante establece conexiones intrincadas con varios asuntos (como los que se convocan en esta tesis: ecología, feminismos, memorias, movimientos sociales) y en múltiples niveles (textual, visual, artístico, historiográfico, ético y político). Conforme transité el proceso de investigación y de redacción de este trabajo, comprendí que no puede haber artículo, libro o tesis que logre abarcarlo todo porque el jardín está vivo, porque cual cinta de Moebius gira y da una nueva vuelta de inagotables sentidos y múltiples conexiones. Tampoco puede asírsele como si se domara un caballo salvaje, con una teoría o método únicos, preexistentes, y con lenguajes pretendidamente objetivos, cuya opacidad Gerber Bicecci lucha por minar.

En particular, el interés de Gerber Bicecci por lo ecosocial² ha germinado en diversas y potentes producciones. Desde la pintura sobre madera/escultura *Escritura de tiempo*, 2005 (**Figura ii**), hasta el reciente libro *la tierra es plana como una hoja (y cabalga en el aire)*, 2021, Gerber Bicecci ha creado en solitario y en colaboración poesía (*otro día... (poemas sintéticos)*),

¹ La novela se gestó inicialmente con la beca Jóvenes Creadores del FONCA en su edición 2012-2013.

² En esta tesis se utilizan los términos ecosocial y socioambiental como sinónimos. Aparte de la definición brindada en el **Glosario**, los explicaré en el capítulo **I. TEORIZAR CON: ANDAMIAJE TEÓRICO-METODOLÓGICO**; valga mientras tanto aludir a su significado evidente, que es la intersección de la degradación del medioambiente y el sufrimiento de los individuos humanos, así como las maneras en que se propone construir futuros habitables que abarquen ambas esferas.

2017, en adelante consignada como *otro día*), narrativa y fotografía (*La compañía*, 2017), arte digital (<http://lamaquinadistopica.xyz/>, 2018), performance (*Jaguars y monarcas*, 2019), cuento curatorial (*En el ojo de Bambi*, 2020), escultura, dibujo y fotomontaje (*la resistencia*,³ 2020) y unas cuantas más en que por lo menos se alude a lo socioambiental y sus consecuencias en el futuro (*La travesía*, 2022).⁴



Figura i. Acercamiento a *Escritura de tiempo*, de Gerber Bicecci (2018), exhibida en la exposición colectiva *Otra visita a la escultura*, curada por Violeta Horcasitas en Laboratorio Arte Alameda. Registro fotográfico de Elic Herrera y Elizabeth del Ángel para la página web de la artista.

Cuando leí *La compañía* en formato de libro, después de conocer a Gerber Bicecci con *Conjunto vacío*, me di cuenta de que lo que sabía hasta ese momento sobre la naturaleza en las artes y la literatura me resultaba insuficiente para explicar por qué *La compañía* me dejó atónita. Incluso

³ Tanto *otro día* como *la resistencia* se consignaron originalmente en minúsculas, así que se seguirá esta decisión ortotipográfica de la artista.

⁴ Casi toda la obra de Gerber Bicecci puede consultarse, incluso algunas descargarse, en su página web oficial <https://www.veronicagerberbicecci.net/>. Consistentemente me referiré a las obras según el año en que primero fueron exhibidas, no el año de su publicación en formato de libro. Por ejemplo, tanto *otro día* como *La compañía* se publicaron en 2019, mientras que la conferencia performática de *La travesía* ocurrió durante agosto y septiembre de 2022, pero su guion se publicó en enero de 2023. Sin embargo, los títulos con los que nombro las obras son aquellas de su versión más reciente, incluso si es una publicación en formato de libro, con la finalidad de que sean más rápidamente reconocidas. Por ejemplo, lo que hoy conocemos como *La compañía* se expuso junto con *lamaquinadistopica.xyz* como una misma obra compuesta de tres piezas, y el título de las tres juntas en la bienal FEMSA era *La Máquina Distópica*; sin embargo, cuando se publicó la primera pieza se le otorgó el nombre de *La compañía* para que no se le confundiera con la pieza de arte digital, que conservó el nombre de *La Máquina Distópica* en solitario.

tras una tesis de licenciatura en letras con dos capítulos sobre poesía y lo animal (*Meu Tio O Iauaretê*, de 1961, novela corta escrita por el brasileño João Guimarães Rosa) y lo vegetal (*Identidad de ciertas frutas*, poemario de 1983 escrito por la uruguaya Amanda Berenguer), no contaba con las herramientas académicas para compartir mis reflexiones más allá de las tensiones entre representación de la naturaleza y la subjetividad que la enuncia; tampoco había focalizado mi interés hacia el entrecruce entre literatura y naturaleza y no me desempeñaba dentro de los estudios de arte y literatura mexicanos. Sin embargo, la conmoción de la obra en mí fue demasiado intensa como para permanecer igual: tenía que hacer algo al respecto. Antes de aplicar a algún posgrado para explorar la obra a fondo, descubrí por mi cuenta la disciplina de la ecocrítica y leí *otro día* en formato de libro, con lo que se afianzó mi vocación académica como investigadora de estos temas; asimismo, cursé el Laboratorio de Ecoescrituras, a cargo de la mexicana Mónica Nepote, experiencia que me sensibilizó respecto al proceso creativo del ecoarte y las ecoescrituras. Mis intereses se consolidaron en la línea de ecocrítica y contracrecimientos eventualmente, con la exposición y la reimpresión de *la resistencia* y otras lecturas y cursos enfocados en historia ambiental y sociopolítica, así como reflexiones sobre la producción escritural y artística contemporánea en México.

En esta tesis se tratan las tres obras mencionadas porque, anudadas, fueron el centro del que irradiaron tres temas clave que he examinado con mayor interés durante los dos años de la Maestría en Estudios de Arte: la imagen, la relación entre Estados Unidos y México y el crecimiento económico. Formalmente, seleccioné las tres por compartir consistentemente las siguientes características: enrarecimiento de lo visual, escritura y reescritura, estructura tectónica (es decir, superposición o sedimentación de varias capas textuales, mediales y visuales), pasado y futuro o especulación, transformación de exposición museística a publicación en formato de libro, rechazo de algunas doctrinas ideológicas imperialistas, intentos de desaparición del “yo”, procesos de archivo,⁵ mapeo o cartografía, principalmente.⁶ Lo ecosocial, sin embargo, no se presenta de la misma manera en las tres, sino que depende de la

⁵ Véanse Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y reapropiación* (2013) y Marisol García Walls, “Archivo”, en *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*, Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls eds. (2021). Por mi parte, no me desprendo del archivo sino que busco qué activa el archivo. Mi hipótesis es que lo que logra es activar las relaciones humano-no humano desde una posición que no es catastrofista (Antropoceno, Capitaloceno) sino que se centra en cómo biorremediar un planeta dañado.

⁶ Varias de estas aristas habían sido investigadas de una manera más “académica” por Gerber Bicecci en conjunción con Carla Pinochet Cobos en el capítulo “Cómo leen los que escriben textos e imágenes”, en *Hacia una antropología de los lectores*, vva. (México/Madrid: Paidós/Fundación Telefónica/UAM, 2015): 172-229.

región de interés de cada obra: los temas de *otro día* son globales, tales como la extinción animal y la explotación humana de raíz capitalista e imperialista; los de *La compañía* son regionales, tales como la extracción y contaminación de los territorios mexicanos de raíz colonialista y neoliberal (**Figura iii**); los de *la resistencia* se separan del tono de denuncia para además comenzar a fermentar, en consonancia con intelectuales estadounidenses mayoritariamente, posibilidades alternas al crecimiento económico.

Para declarar en esta introducción cuál es mi aportación respecto a los demás estudiosos de Gerber Bicecci, quiero continuar con la analogía del jardín: mi andamiaje teórico-metodológico es una propuesta de sendero para transitarlo. Abrí afirmando que hay muchas maneras para contar esta historia, porque hay varios textos académicos, artículos periodísticos y reseñas sobre su obra, si bien los investigadores que me anteceden han elegido analizar la forma temática y literaria mayoritariamente. Corresponde ahora, entonces, compartir mi perspectiva respecto al estado de la cuestión para ofrecer mi alternativa de sendero, uno que serpentea entre imagen y palabra.⁷ Esta revisión historiográfica aclarará también por qué elegí los tres temas clave mencionados antes.

En el **APÉNDICE 1. Revisión historiográfica** redacté el estado de la cuestión con profundidad. Debido a la nebulosa de temas que la obra de Gerber Bicecci reúne a la mesa, tiene una extensión que excede el espacio dentro de esta introducción, por lo que aquí opto por presentar una síntesis. En general detecté tres tópicos: 1) *otro día* y *La compañía* como irrupciones en la tradición, 2) la práctica artística de Gerber Bicecci como composición y 3) la investigación-creación⁸ como emancipación; los primeros dos están conformados por fuentes

⁷ Más radical ha sido Jussi Parikka quien afirmó: “Estoy menos interesado en la narrativización del impacto humano que en las investigaciones del poder epistémico de las imágenes”. Iván Pinto Veas, “Jussi Parikka, entrevista”, la Fuga 26 (2022). En <https://lafuga.cl/jussi-parikka/1103#:~:text=para%20el%20Antropoceno%3F-,Estoy%20menos%20interesado%20en%20la%20narrativizaci%C3%B3n%20del%20impacto%20humano%20que,del%20d%C3%BAo%20de%20artistas%20Geocinema> Consultado el 15 de marzo de 2023.

⁸ Desde el arte postconceptual, el quehacer artístico se ha concebido más como práctica que como modo de producción de obras artísticas. En el **GLOSARIO** he dado ya un ejemplo de definición de la investigación-creación, que uso como sinónimo del término investigación artística, en tanto “terreno abierto” en que la investigación de algún tema, acontecimiento o aspecto “responde a las características del campo del arte”. Esto implica que no son utilitarias ni “puramente intelectuales” y que recurren a formas experimentales de escritura, sin dejar de lado la investigación de campo y la documental, así como el rigor. Son “producciones [...] en tensión con una economía contemporánea del conocimiento (Sadr Haghghian 2010, 32-33). Algunas de estas discusiones se centran en las formas de producción que surgen al interior de las academias de arte: como se ha mencionado más arriba, en estas instituciones se pueden gestar disputas entre las exigencias de homogeneización de cierto régimen de producción de saberes y las demandas de singularidad, “desobediencia” y apertura que son propias de las prácticas

secundaria (reseñas, artículos y capítulos de libro sobre las obras), mientras que la tercera se nutrió de lo que Gerber Bicecci ha dicho sobre su obra.

El primer tópico es del que más se ha escrito. Se ha propuesto considerar *otro día* como un diálogo visual con el mexicano José Juan Tablada (“Diálogo con *Un día*” de Andrea García), inscrito en un proyecto unitario y multiplataforma si se le considera junto con *La compañía* (“Sin límites creativos” de Rebeca Pérez Vega); también se le ha visto como un giro experimental que, desde el *pathos*, rompe con la tradición literaria de ignorar la crisis ambiental de origen antropogénico (“El arte, la naturaleza y su punto de unión” de Alicia Sandoval), o desde la *climate fiction* (*cli-fi*) aunque no siempre se precisa que, allende la denuncia, las obras señalan también futuros habitables⁹ tras las calamidades sobre los territorios y las vidas humanas y no humanas (“Volver a casa: la literatura del cambio climático” de Gabriela Damián Miravete); o como revitalización del haikú que deviene poética del desastre para dar cuenta de la pérdida del nexo espiritual entre humano y naturaleza, que establece un correlato con el color, desaparecido o transformado en monocromía pese a que las estampas de Tablada eran coloridas (“Otro día según Verónica Gerber Bicecci” de Antonio Rubio Reyes). Se ha propuesto considerar *La compañía* como reescritura desde la genealogía del archivo o desde la “ginialogía” ecofeminista; se le ha visto en relación con *La jetée* (1962) de Chris Marker porque sigue la técnica del falso documental, en modo de ciencia ficción y apocalíptico (“La compañía” de Jorge Carrión); se le ha considerado como desactivación del canon literario patriarcal porque en vez de partir de las grandes ciudades como Macondo y Comala surge de las marcas de la violencia sobre los cuerpos (“Ecocrítica y feminismo: La compañía, una obra de Verónica

artísticas (García 2010). Adriana Salazar Vélez, *Animismo: el arte como lugar de intercambio entre lo inerte y lo vivo. Enciclopedia de cosas vivas y muertas: El lago de Texcoco*, tesis doctoral (México: UNAM, 2018) 15-18.

⁹ Retomo la noción de futuros habitables basada en la entrevista de Héctor González a Francisco Serratos. Me interesa su riqueza en la indeterminación (Serratos los contrapone a las “soluciones” de “la narrativa neoliberal”), en vez de pensar en utopías acaso irrealizables. Menciona como ejemplos: “Hay realismos alternativos como el bienvivir de los pueblos amazónicos, cuya filosofía cuestiona nuestro modo de vida imperial; tenemos el *Sunrise Movement* o el *Extinction Rebellion*. Han surgido propuestas de futuro o ecotopías que permiten ver la luz al final del túnel, aunque será un túnel muy largo”, pero en esta tesis se abordará de una manera más amplia para abonar a su plurisignificación. No propongo otro término nuevo porque me interesa crear vasos comunicantes con ideas y palabras existentes y efervescentes, en vez de engrosar el léxico especializado. Héctor González, “‘La crisis climática nos da la oportunidad de criticar al sistema, pero también de imaginar futuros habitables’: Francisco Serratos”, *Aristegui Noticias*, 22 de agosto de 2021, <https://aristeguinoticias.com/2208/mexico/la-tesis-climatica-nos-da-la-oportunidad-de-criticar-al-sistema-pero-tambien-de-imaginar-futuros-habitables-francisco-serratos-video/>

Gerber Bicecci” de Mariana Zinni). En ambos casos se refiere a las necroescrituras y las desapropiaciones según la mexicana Cristina Rivera Garza, pero también se profundizó en las implicaciones de *La compañía* más allá de los estudios de archivo, hacia la ecocrítica: según un capítulo de libro editado, la irrupción en la tradición es una irrupción en el archivo de la historia, puesto que subvierte la acumulación del capital para centrarse en quienes lo hacen posible desde abajo; el texto aventura sobre las consecuencias estéticas pese a que etiqueta la obra como de ecoterror¹⁰ y seguir intentando interpretar la imagen desde lo textual, además de que se llega a una triste conclusión sobre el Antropoceno, que es que la naturaleza tiene el control y causa miedo; el autor finaliza afirmando que la obra documenta resistencias colectivas de sobrevivencia, pero sin acotar que tal luz es más bien una sucesión de breves destellos que la poderosa iluminación hacia el futuro que fue después *la resistencia* (“Documentary Mines” de Nicolás Campisi). Finalmente, un recientemente publicado artículo escrito a dos manos exploró *La compañía* (un “artefacto textual”) y *Temporada de huracanes* (2017) de la mexicana Fernanda Melchor, en particular desde la relación que el capital tiene con la energía, la masculinidad y la toxicidad del extractivismo, catalogándolas como unas de las pocas expresiones culturales sobre el tema en la región hasta el momento (“La crisis del capital en dos energoficciones contemporáneas” de David Loría Araujo y Francisco Tijerina Martínez).

El segundo tópico (la práctica artística como composición) está conformado por textos en que se analiza la práctica creativa de Gerber Bicecci desde su estructuración misma, atendiendo mecanismos concretos que acaecen a la vez entre imagen y palabra, como superposición (“Abrir las heridas. Gerber, Meruane y Mendieta: geoescrituras de un planeta enfermo” de Estefanía Bournot), desdoblamiento (“La compañía” de García), borramiento (“‘La necrópolis interior’ en *Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci” de Emilia Deffis) o estratificación (“Verónica Gerber Bicecci, *La compañía*” de Federico Cantoni); en cada caso se propone considerar las obras como un espacio en que Gerber Bicecci acumula o desedimenta capas visuales, textuales y capas de historias que se superponen o se van develando. Este interés por cómo se compone la obra es ligeramente conceptual, o al menos se ha escrito de tal manera, por lo que no aterriza en concreto qué ocurre con las imágenes que vemos, cómo son, qué dejan ver y qué ocultan.

El tercer tópico está formado por las declaraciones que Gerber Bicecci ha dado sobre su propia obra; en especial recuperé (de Yanireth Israde, “Desde el arte, Gerber emancipa el

¹⁰ Véanse las notas al pie 42-46 del **APÉNDICE 1. Revisión historiográfica** para consultar las definiciones y diferencias entre ecoterror, ecoficción, ecogótico, y ecotriller,

lenguaje”, Enrique Ortiz “Escritora del año: Verónica Gerber Bicecci” y Perla Velázquez, “Verónica Gerber Bicecci: homenajes a Tablada y a Amparo Dávila”, principalmente) su interés por que su obra sea considerada en tanto reescritura, en tanto posthumana, que valida las interpretaciones feministas, pero especialmente que pretende deslindarse de los lenguajes establecidos, reimaginar el mundo y emancipar los sentidos habituales entre imagen-palabra, que como se ha visto no ha propiciado publicaciones suficientes para formar un tópico suficientemente nutrido.

En conclusión, la revisión historiográfica arrojó que la mayoría han sido textos monográficos, en tanto que abordan la obra ecoartística de Gerber Bicecci como un asunto literario. Mi propuesta historiográfica en cambio coloca la imagen en primer plano y busca enredarse en todas las tramoyas, además de invocar los escritos teóricos de Gerber Bicecci misma (algunos más literarios que académicos otros), pero llegar a este compromiso no fue una decisión evidente e inmediata, sino que requirió de una transformación de mi desenvolvimiento académico.

Mi marco teórico inicia con la conexión lectora entre *La compañía* y yo, en tanto persona y en tanto investigadora literaria. Como mencionan producciones de saber no hegemónicas, como las epistemologías corporales feministas, el “hacer consciente y explícita la interconexión entre experiencia corporal propia y la investigación” permite “la ruptura de las principales dualidades del pensamiento occidental: mente/cuerpo, sujeto/objeto, [...], pasivo/activo, racional/emocional, lenguaje/experiencia, o lo que es más importante, las pone a discusión”.¹¹ El rol que desempeño respecto al jardín que es Gerber Bicecci comienza por la introducción de las tres obras que exploré, ya que no las he descrito (para los lectores de esta tesis que no las conozcan desde antes) porque la manera en que se les designa influye grandemente en las puertas que se abren o que se cierran a la interpretación.

La compañía fue para mí, antes que un laberinto de géneros literarios y medios artísticos, un sumergirse en la atmósfera umbría de mil crímenes, contra las mujeres, contra los territorios, contra seres humanos y no humanos, en México. Atender la reacción emocional frente a la historia ficcionalizada y a la historiografía revisitada constituye ya una declaratoria teórica, puesto que parte de considerar los objetos culturales como una construcción ética-estética. Parto, entonces, de imbricaciones éticas con lo que generalizadamente nombramos “formal”, de la

¹¹ Como consecuencia esto permite que los investigadores se desmarquen de la investigación como “esa red que expertos” que buscan “no perder el locus de poder, la autoridad de la sociedad y dentro de la ciencia” Mari Luz Esteban, “Antropología encarnada. Antropología desde una misma”, *Papeles del CEIC*, 12, junio de 2004, 3-4, 18.

manera en que otras escritoras latinoamericanas han sido abordadas: tal es el caso por ejemplo de *Las cosas que perdimos en el fuego*, 2016, de la argentina Mariana Enríquez, quien a juicio de la investigadora Alejandra Giovanna Amatto Cuña realiza lo mismo con el género del terror y las pequeñas historias durante la dictadura militar.¹² Con este antecedente en mente, proseguí ampliando mi marco teórico con *Fuel: A Speculative Dictionary* (2016) de la investigadora Karen Pinkus, a fin de comprender la relevancia de que el detonante de ambas historias en *La compañía* fuera un mineral con propiedades de combustible; además, *Fuel* está escrito como si fuera una enciclopedia, rompiendo con las convenciones del género para estirar la liga de lo que es posible hacer con investigaciones-creación que buscan develar las falacias de los grandes discursos. De manera análoga, con *La compañía* Gerber Bicecci burla géneros establecidos por instituciones, como el mapa y el archivo documental-legal, en busca de una justicia mutante y coral. Posicionada desde estas dos imbricaciones ético-estéticas, hube de reconocer que la “imagen”, es decir, la visualidad de la obra, era síntoma de algo más, generadora de sentidos y operaciones ético-estéticas que no sabía cómo desentrañar, y, más importante, que no debía tratar de descifrar con una mirada textual únicamente, por lo que me adentré en los Estudios de Arte. Gerber Bicecci piensa de la misma manera, como afirmó en el programa *Palabras clave: Reescritura* de TV UNAM: “Estamos muy acostumbrados a que el texto nos explique la imagen o la imagen sea una ilustración del texto, como relaciones muy hechas, probablemente por nuestra educación básica”,¹³ en referencia a los libros de texto de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Gerber Bicecci diagnostica que tenemos una relación problemática con las imágenes, originada desde nuestra alfabetización lectoescritora, ya que aunque nos criamos cerca de lo visual estos libros escolares muestran la imagen como mero acompañamiento, como ornato, no como algo que significa por sí mismo. Esto provoca que veamos las imágenes un segundo, desde lo literal y lo ilustrativo, pero no que lleguemos siempre al segundo momento,

¹² En 2019 presenté una ponencia sobre la violencia en una novela mexicana contemporánea, a la cual le antecedió la conferencia magistral, “Los espacios narrativos de la violencia: la dictadura argentina en tres cuentos de Mariana Enríquez”. Amatto Cuña resaltó las características formales de los cuentos que suscitan develaciones históricas sobre la violencia de las dictaduras sudamericanas y citó los casos de “La hostería” y “La casa de Adela”, puesto que en ambos Enríquez modela el tópico de juego de niños en casa del terror para transformarlo en el clímax en la revelación de tales recintos como casas de tortura años atrás. El género del terror se convierte entonces en un ejercicio de memoria mediante la escritura de ficción. Amatto Cuña, “Los espacios narrativos de la violencia: la dictadura argentina en tres cuentos de Mariana Enríquez”, conferencia, Coloquio *La violencia y la interdiscipliniedad en América Latina*, Instituto de Investigaciones Económicas-Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, UNAM, 25 de abril de 2019.

¹³ Verónica Gerber Bicecci y Virginia Roy, *Palabras clave: Reescritura*, Tv Unam, 29 de marzo de 2023. Disponible en https://youtu.be/VPRu_sJPUdc

aquel en que se desdoblán sus sutilezas. Por ello, Gerber Bicecci no quiere ser leída como militante tanto como le interesa volver visibles los procesos entre imagen y palabra, mostrar su preocupación ética y hablar de las contradicciones sin miedo, desde el pensamiento situado y la transparencia.¹⁴

Este tomarme en serio la imagen me condujo al descubrimiento de la cultura visual, área en la cual se estudia la imagen, su producción y su circulación. Sin embargo, aprendí también que los análisis inmanentes de lo visual, es decir, el acercamiento a las propiedades formales de la imagen como la línea, el color, las figuras, las proporciones, la iconología, entre muchas más, no bastan actualmente para dar cuenta de la visualidad en una obra. Descubrí que la práctica artística, es decir, el conjunto de la poética, las técnicas y el acontecer de un trabajador cultural, rebasa los acercamientos tipo *close reading* de las imágenes, por lo que para seguir desentrañando la capa visual he de ampliar mi marco teórico a lo que incide en la práctica artística de Gerber Bicecci: por una parte, los estudios de la discapacidad según los cuales sus textos sobre su ambliopía constituyen una epistemología ecosocial; por otra, lo intermedial como matriz generadora a partir de la cual la obra germina.

Leí *otro día* poco después de haber descubierto *La compañía*. Las afirmaciones catastróficas y las imágenes corroídas me sumergían página tras página en una espiral de desazón y angustia, puesto que la obra lanza dictámenes de explotación y extinción de especies sin parar. Mis primeras aproximaciones teóricas consistieron en analizar la subjetividad del yo lírico del Capitaloceno ya que, con este tema, la lírica en Latinoamérica, me titulé de la carrera en letras. Pero meses después reseñé el libro editado *Life in Plastic: Artistic Responses to Petromodernity* (2021) en cuyo capítulo “The Impossible Figure of Oceanic Plastic” de Sean Grattan descubrí una analogía entre la corriente de basura oceánica, *gyre* en inglés, y esa misma espiral emocional (que Grattan nombra *ecosickness*); en ese capítulo Grattan relata que en otra obra pasó lo mismo que en la de Gerber Bicecci: la narradora sucumbe ante la presión de un mundo en llamas y se queda navegando en la web sin poder detenerse, leyendo notas sobre el desastre. Hallar a otra escritora para quien esa sensación de terror fuera válida me reconcilió con mi primera experiencia de lectura y me incentivó a entender cómo y para qué se generan estas reacciones aunque no parezcan positivas.

¹⁴ Estas tres oraciones provienen de un conversatorio con Gerber Bicecci. En adelante, por conversatorio me refiero a una clase del Taller de Crítica de Arte Contemporáneo en la Universidad Iberoamericana, en septiembre 21, 2021, a cargo de Daniel Montero. En esa sesión los estudiantes escuchamos y dialogamos con Gerber Bicecci.

Si bien hubo otros marcos teóricos tentadores, como los estudios de género y el área de estudios sobre la violencia, rendirme a la visualidad implicó seguirla a donde me llevara. Enmarcar las obras de Gerber Bicecci dentro de la tradición del arte ecofeminista la podría enclaustrar, si no tenía cuidado, en un esencialismo estético, es decir, podría llevar a afirmar que es una obra ecosocial en tanto que se pareciera a los procedimientos estéticos de sus predecesoras, cuando en realidad estas obras de Gerber Bicecci son más específicamente una crítica feminista económica al progreso. Las obras tampoco se agotaban en términos de biopoder, necropoder y violencia, puesto que cada una cuenta también con semillas de esperanza que no podrían existir en esquemas de muerte totalizadores. Las alusiones a los cuerpos simbióticos y posthumanos tampoco eran precisas, ya que en especial *la resistencia* aboga por hacerse pequeñx, devenir minúsculx, no necesariamente una refundición multiespecies literal; al mismo tiempo, Gerber Bicecci tampoco posiciona en el centro a unos ni a otros (humanos o no humanos), sino que la distinción deja de existir dentro de una ecología propiamente dicha.

Puede advertirse que para este punto de la construcción de mi andamiaje teórico-metodológico contaba con demasiadas piezas. Considerar cada opción me intranquilizó y alteró la tesis, por lo que opté por trazar en mi mente una nebulosa de conceptos y dejar por un tiempo que el aparente caos fuera uno controlado, es decir, uno en que no importaba agotar todas las relaciones entre sí. Esto me permitió depurar conceptos y aproximaciones, o dejarlas para un futuro y otros textos, pero también cesar la insaciable búsqueda de causalidades. En especial, me ayudó a reconectar con la pregunta de investigación original, aquella que ansiaba responder desde que cerré el libro de *La compañía: desentrañar la imagen*.

Mi proceso de trabajo cambió. Enjuagué con agua fresca tanto mi investigación como mi redacción múltiples veces hasta que quedase únicamente lo esencial. Lo más importante, sin duda, fue asumir mi marco teórico como una aportación que quiero compartir para teorizar *con* la obra de Gerber Bicecci, no para teorizarla. Por una parte, aproximarme con cuidado, desde el coraje de lo vital, al jardín que es Gerber Bicecci significó entonces construir mi propio jardín, asumir la tesis como una práctica de escritura desde algo parecido a la investigación-creación. La presente tesis es una de investigación y está orientada hacia el área limítrofe con la investigación-creación.¹⁵ También nombrada *investigación creativa* y aledaña al *arts-based*

¹⁵ Agradezco los comentarios de Adriana Salazar Vélez, quien nos invitó a experimentar con nuestro objeto de estudio, a estirarlo, en vez de hacerlo encajar en formas rígidas de escritura, y a que la argumentación sea a la vez clara y un espacio de fuga, en pos de voces transversales en vez de imposiciones del pensamiento. Agradezco también a Roberto Cruz Arzabal, quien nos enseñó a no sólo

research, esta práctica es bien conocida en los ámbitos educativos cualitativos, por lo que a continuación la definiré desde las palabras de la artista e investigadora colombiana Adriana Salazar Vélez, quien me impulsó a seguir repensando, siempre con Gerber Bicecci en mente, mi manera de investigar y escribir. Salazar Vélez realizó una investigación-creación en su tesis doctoral *Animismo: El arte como lugar de intercambio entre lo inerte y lo vivo. Enciclopedia de cosas vivas y muertas: El Lago de Texcoco* (2018), donde afirmó:

Llamo investigación artística al texto que aquí introduzco, porque obedece a unas necesidades epistemológicas particulares (la fragmentariedad, el tiempo presente y el carácter dinámico de este lago) que podrían ser atendidas en una investigación de largo aliento. La llamo así también porque responde a las características del campo del arte (uno de los campos dentro de los cuales este texto se inscribe, se produce y se proyecta).¹⁶

Se aprecia en esta cita que es el objeto de estudio el que dicta la manera en que se lleva a cabo la tesis, además de que es también lo que modula los criterios de análisis, en vez de ser sujetado y recortado por otros externos. Algo crucial de las tesis de este tipo es que “[se ven] implicad[as] en negociaciones entre una serie de normas institucionales”¹⁷ y “proviene[n] de un deseo por hacer legible y válida una forma propia de conocer, poniéndola en conversación con investigaciones de disciplinas científicas o humanísticas sin subordinarse a ellas”.¹⁸

Pese a que el grado de esta tesis no es en arte sino en investigación, comparto con la investigación-creación el interés por enunciar mis ideas desde otro lugar, aunque siempre desde el mismo rigor; para esto, no sólo coloco a Gerber Bicecci en primer lugar, sino que la yuxtapongo con materiales igualmente importantes que, por ejemplo, reportes científicos sobre el cambio climático. Así también lo declaró Salazar Vélez:

En esta iniciativa que he llamado aquí investigación artística, los textos filosóficos, etnográficos, literarios y de teoría crítica coexisten como fuentes consultadas en igualdad de condiciones con entrevistas, material hemerográfico, material de archivo, algunas iniciativas situadas en la intersección arte-ciencia y algunos

delimitar problemas, hipótesis y soluciones, sino a que con la escritura evidenciamos las ideas anidadas unas en otras. Ambos participaron en la mesa de trabajo Semana de Arte / Seminario III Maestría en Estudios de Arte, el 16 de noviembre de 2022. Disponible en <https://www.youtube.com/live/i6OHVK90geU?feature=share>

¹⁶ Adriana Salazar Vélez, “Introducción” en *Animismo: El arte como lugar de intercambio entre lo inerte y lo vivo. Enciclopedia de cosas vivas y muertas: El Lago de Texcoco*, tesis doctoral (México: UNAM, 2018), 15.

¹⁷ A. Salazar Vélez, “Introducción”, 15.

¹⁸ A. Salazar Vélez, “Introducción”, 15-16

textos contaminados por imágenes: cada referente me ha informado sobre un modo distinto de producir conocimiento.¹⁹

Es por ello que, por otra parte, implicó también reconstruir mi desenvolvimiento académico, puesto que elegir dentro de la nebulosa “solamente” recorrer el sendero entre imagen y palabra parecía poco arriesgado intelectualmente. Temía caer en los lugares comunes, como reducir obras tan complejas a un juego de balanza en que a veces pesa más lo textual, otras la imagen, y otras más son igual de importantes; temía no haber elegido una perspectiva más ambiciosa e innovadora, considerando que me posicionaba en dos grandes disciplinas y lo tenía todo para hacer un cortocircuito espectacular, en apariencia erudito.

Entonces me adentré a *la resistencia*. En esta obra cohabitan pedazos de ambos mundos, citas textuales y dibujos, fotografías o piezas de cerámica, cosignificando en alianzas que gestan futuros habitables. Fue entonces cuando comprendí por qué otros marcos teóricos no habían funcionado, ya que las obras de Gerber Bicecci señalaban hacia esta dirección: la explicación de la visualidad que tanto había rastreado era una correlación entre la visualidad y los paradigmas de crecimiento y contracrecimiento económicos. Cuanto más enrarecida, esto es, borrosa o emborronada, desenfocada, superpuesta, coloreada o despintada, contaminada fuera la imagen, correspondía a mayor desastre ecosocial causado por la insaciable acumulación económica, mientras que entre más clara y mejor resarciera valores estéticos, correspondía a mejores prospectos de futuros, desmarcados del crecimiento. Esta escucha de las obras fue, insisto, un teorizar *con* ellas, sin encajonar la obra de Gerber Bicecci a conexiones que no quería establecer pero también sin dar nada por sentado; en las prácticas artísticas, en general las prácticas estéticas o sensibles, cada decisión es una puntada significativa sobre el lienzo. Y la enseñanza de *la resistencia* para la existencia material de mi tesis consistió en la renuncia congruente a ciertos parámetros académicos que la ahogaban, como la sobresaturación de conceptos y el lenguaje difícil con fines “objetivos”.

Hasta aquí he compartido mi proceso de investigación y redacción de tesis de forma narrativa a fin de darle un lugar a la fabulación en vez de una explicación retroactiva que haga parecer que yo tenía las respuestas desde el inicio, y no que fui comprendiendo y cultivando mi tesis paulatinamente y entre más pasaba tiempo con las obras de Gerber Bicecci. Pero no he agotado la explicación de mi andamiaje teórico-metodológico, porque prefiero realizar un capítulo específico para definir sus aristas con mayor generosidad y luz, y porque ese andamiaje

¹⁹ A. Salazar Vélez, “Introducción”, 18.

fue un resultado de la investigación y de mis múltiples reescrituras de la tesis, más que un cajón de herramientas predeterminado.

Aunque mis objetivos e hipótesis se transformaron continuamente durante mis estudios de maestría, mantuve una noción operativa que me permitiera estar a flote y no cambiar de idea con cada epifanía, que consistió en centrar mi pregunta de investigación hacia lo visual en las tres obras. Mientras que en *otro día* y en *La compañía* aparecen borramientos, palimpsestos, superposiciones, hapticidad, acercamientos desorientadores y glitches que obstaculizan la imagen, en *la resistencia* se vuelve visible lo microscópico y se hace clara su imagen. Me pregunto entonces por la contradictoria correlación entre las imágenes enrarecidas y la crisis, así como la paradójica correlación entre las imágenes con valores revertidos (en el caso de *la resistencia*, los tamaños, la escala y el afuera-adentro) y la esperanza por futuros habitables. ¿Por qué elige esta estrategia artística de producción de visualidad y no otra, si pareciera contraintuitivo (desde una lógica formal) denunciar el desastre con imágenes extrañas y anunciar el futuro con imágenes certeras?

Mi objetivo número uno consiste en construir un andamiaje teórico-metodológico que me permita teorizar con la obra de Gerber Bicecci dándole primacía a la imagen; mi hipótesis respecto a la teoría es que esta aproximación ha de partir desde la investigación-creación, por lo que recurro a libros que crean conocimiento al “parodiar” su género textual o hacen tributo a antecedentes similares, tal y como las obras de Gerber Bicecci hacen, como *Minimal Ethics for the Anthropocene*, de la inglesa-polaca Joanna Zylińska, que replica la *Mínima Moralia* de Theodor Adorno (en el capítulo II), el ya comentado *Fuel* de Pinkus (en el capítulo III), y mi aproximación a *la resistencia* como analogía de una caja de Petri (en el capítulo IV) y a los procesos intermediales como procesos de saneamiento industrial (en el capítulo I); mi hipótesis respecto a la metodología es que debe fraguarse una *ex profeso* de suerte que se abarque el triple juego entre la visualidad, la intermedialidad y la textualidad. Mi segundo objetivo consiste en determinar qué relación establecen estas tres aristas respecto a lo socioambiental; para esto, mi hipótesis es que lo socio y lo ambiental van siempre de la mano, por lo que esta relación con la imagen, la medialidad y la textualidad debe dar cuenta de los efectos y las causas sobre lo humano y lo no humano a la vez. Por ejemplo, no basta hablar sobre antropocentrismo, ya que eso no explica la explotación de humanos a otros humanos. Aunque parezca que la unión de lo ecológico con lo social es algo obvio, mostraré en el capítulo I que de hecho no lo es, ya que conceptos como los cronotopos geológicos tienden o a excluir lo social o a exacerbar lo histórico. Estas dos metas se cubren en el primer capítulo, y con sus respuestas logré establecer otros objetivos e hipótesis en los casos particulares.

Respecto a *otro día*, persigo el objetivo principal de desentrañar la relación entre ética e imagen dentro del contexto de la crisis ecosocial global; mi hipótesis es que, siguiendo la pista de Gerber Bicecci respecto a Georges Didi-Huberman, la imagen condensa dos tiempos heterogéneos que, juntos, muestran lo poco ético que es el crecimiento económico. Respecto a *La compañía*, persigo el objetivo principal de exhumar cómo el crecimiento económico ha justificado el desastre socioambiental local (en Zacatecas, México) y cómo la imagen devela sus coartadas; mi hipótesis es que los combustibles y el urbanismo industrial son mitos que se erigen como verdades supremas cuando en realidad son más falaces de lo que las ciencias duras del progreso quisieran reconocer; en cambio, la imagen documenta los estragos de estos mitos dinamitando el concepto de mapa y deviniendo imagen-movimiento. Respecto a *la resistencia*, persigo el objetivo de demostrar que los contracrecimientos albergan la semilla de futuros habitables, puesto que esta es la esperanza que considero más sólida una vez que se demuestra la preponderancia del crecimiento económico respecto a la crisis socioambiental; mi hipótesis es que Gerber Bicecci señala cómo llegar a otros puertos de abundancia y con quién aliarse para esto, emancipación que comienza a fraguarse desde la visualidad misma y sus cambios.

Esta tesis está conformada por cuatro capítulos y cuatro apéndices que proporcionan análisis secundarios, es decir, no alineados para la resolución de mis objetivos anunciados; a continuación, brindaré una presentación de cada capítulo para orientar su lectura. En el capítulo **I. TEORIZAR CON: ANDAMIAJE TEÓRICO-METODOLÓGICO** establezco que, para comenzar a abordar la investigación, podía posicionarme en teorías varias. Desde cultura visual hasta ecocrítica, pasando por intermedialidad, los estudios de archivo y teorías más amplias sobre industria y cultura, cualquier camino para transitar el jardín de la práctica artística de Gerber Bicecci se puede implementar. Pero buscando mi propia voz me interesó más bien hacer una teorización propia. Por esto no ha de entenderse que invente una teoría, sino que construyo un andamiaje que me permite plantearme en ambas disciplinas a las que pertenezco (ecocrítica y estudios de arte) para estirar un poco la liga con base en un término poético que he llamado biorremediación. Este término no es un método ni un concepto, sino una manera situada, desde un lugar contaminado (a la vez que biorremediado) en la Ciudad de México que habito, de teorizar *con* la práctica artística de Gerber Bicecci en lugar de teorizar las tres obras que estudio. Para explicar la biorremediación y cómo la misma investigación me condujo hacia ella, se requiere una fabulación y un análisis de otra obra previa de Gerber Bicecci, *mujeres polilla* (2019), tras la cual explico cómo anudo mi metodología de la imagen, la medialidad y la textualidad con generosidad y luz; asimismo, me desmarco de los cronotopos geológicos para sugerir en cambio transitar el sendero del crecimiento económico a los contracrecimientos.

En el capítulo **II. EL DESASTRE ECOSOCIAL GLOBAL: EFECTOS DEL CRECIMIENTO ECONÓMICO EN OTRO DÍA... (POEMAS SINTÉTICOS)** el sendero entre imagen y palabra me llevó a la confluencia de la imagen con la cultura visual de un momento en la historia de Estados Unidos y su vínculo con el crecimiento económico. Exploro como una biorremediación el proyecto del Disco de Oro (*Golden Record* en inglés) de las sondas Voyager I y II de la National Aeronautics and Space Administration (NASA) estadounidense y la inscripción dolorosa de la extinción animal y la explotación laboral que Gerber Bicecci traza sobre las fotografías enviadas al espacio exterior. Debido a que esta fue la primera obra que analicé, resultó elemental constatar las primeras hipótesis de trabajo, es decir, aquellas que enlazan la visualidad enrarecida con la ética, para lo cual recurro a Zylynska en *Minimal Ethics for the Anthropocene*, además de subrayar la potencia política de la lírica; prosigo con un análisis de la imagen como huella y como concepto visual de la extinción, para luego aceptar que llegué a una aporía²⁰ y hube de cambiar a análisis historiográficos para examinar otro tema, la explotación humana. El apéndice de este capítulo, **APÉNDICE 2. Discusión sobre José Juan Tablada. Revisión historiográfica y propuesta alternativa de *Un día... (poemas sintéticos)*** es una contribución mía a los estudios tabladianos que tiene la finalidad de neutralizar la discusión sobre la originalidad o la no originalidad del poemario en cuestión, para en su lugar subrayar que la principal importación japonesa a México mediante el haikú fue el “descubrimiento” de un medio a caballo entre lo visual y lo textual que hermana lo humano con lo no humano; esto pese a que Gerber Bicecci considera que *Un día* era una “romantización” nociva de lo natural.

En el capítulo **III. EL DESASTRE ECOSOCIAL LOCAL: COARTADAS DEL CRECIMIENTO ECONÓMICO EN LA COMPAÑÍA** examino la biorremediación que, desde la cartografía afectiva,²¹

²⁰ Una aporía es un planteamiento que correlaciona contradicciones irresolubles. Se verá en el Capítulo II que, aunque se intente analizar la imagen en *otro día* desde una posición que no privilegie la palabra sobre lo visual, resulta imposible no terminar por relacionar la imagen con el concepto y las palabras a las que refiere ese concepto. Pero más que darle la vuelta a la aporía, más que buscar otra teoría u otro método para hallar una resolución, mostraré que Gerber Bicecci siempre persigue razonamientos de este tipo, limítrofes, extremos, en los que las imágenes y las palabras se desborden al ser cuestionadas.

²¹ Por afectación en esta tesis no me refiero al emotivismo o sentimentalismo, aunque tampoco lo descarto como algo menor o sin importancia. Por afectación o afectos o afectar me refiero principalmente a la manera en que algo permite ser cambiado y/o la manera en que algo altera otra cosa; aunque en ocasiones se usará en la tesis como término paraguas para hablar de emociones y sensaciones (que no sentimientos). La razón por la cual se descarta el emotivismo en las humanidades ambientales es que la teoría emotivista trata de usar los sentimientos como argumento ético, pero como se vio con Zylynska más bien hay que cobrar consciencia de que la responsabilidad se ha ensanchado, nos sentimos o no compelidos a proteger la vida. Ileana Gabriela Rivero Sosa, “Enfoque ético y jurídico de la

Gerber Bicecci realiza de los documentos oficiales de los territorios: el mapa y los legajos judiciales. En lugar de un relato unívoco, se gesta una atmósfera *noir* y coral que rastrea, como en una investigación pericial, las dos coartadas del crecimiento económico: la alquimia minera y el urbanismo industrial. Nuevamente la relación histórica entre Estados Unidos y México forma un eje importante, puesto que se aborda la extracción comercial de una compañía estadounidense y la contaminación de desechos industriales por parte de otra. Asimismo, me aproximo a la relación intermedial de la obra con la *Máquina Estética* del mexicano Manuel Felguérez, con el fin de estudiar de cerca los vasos comunicantes entre el considerado precursor del arte digital en México y la relación ambivalente entre Gerber Bicecci y la máquina, ora aliada, ora amenaza. En su apéndice correspondiente, analizo tres aspectos de interés intermedial: el pasar página que hace transitar la imagen de fija a movimiento, como cine *noir*, el palimpsesto posthumano y el papel de las máquinas en la producción artística o producción industrial y las (re)escrituras feministas.

En el capítulo **IV. FUTUROS HABITABLES: CONTRACRECIMIENTO EN LA RESISTENCIA** abordo la obra como una biorremediación en que la potencia política de la gráfica se alía con el bioarte. Muestro que las piezas funcionan como una caja de Petri en que Gerber Bicecci observa microscópicas pero potentes opciones de futuros habitables, que aparecen gracias a mutua afectación y consiguiente cosignificación de elementos visuales con textuales. Esta micropolítica se conecta con antecedentes como el movimiento Occupy Wall Street, una pieza gráfica que promueve la admiración hacia animales marinos invertebrados, y citas de varias intelectuales que escribieron o escriben entre los siglos XX y XXI; contrario a los capítulos previos, Gerber Bicecci alcanza un mutuo entendimiento entre Estados Unidos y México mediante alianzas afectivas, epistémicas y políticas que germinan en varios sectores (como la decolonialidad, los feminismos y el antiindustrialismo). Pondero el uso de fotografías del mercado de pulgas con base en la tesis de maestría de Gerber Bicecci para analizar la reversión entre figura y fondo del cuerpo de los bichos y la fotografía del paisaje y justifico justificaré con un análisis textual que las piezas de esta obra funcionan como cajas de Petri en que Gerber Bicecci experimenta con lógicas micropolíticas del contagio y la virulencia hacia los contracrecimientos. En su apéndice correspondiente, **APÉNDICE 4. Montajes y palimpsestos de la resistencia: Ilustraciones científicas, fotografías de divulgación parlantes y la pintura como huella** analizo los otros materiales visuales que no forman parte de mi argumentación

protección animal”, en *La protección jurídica de los animales*, María Teresa Ambrosio Morales y Marisol Anglés Hernández coords. (México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2017) 35-66.

principal; los rescato porque brindan pistas importantes sobre la materialidad de las obras y la relevancia de los trabajadores artísticos, así como la problemática invisibilización de los microorganismos en la cultura visual imperante.

Tanto el capítulo I como la **CONCLUSIÓN. SENDEROS DEL DESASTRE A FUTUROS HABITABLES** inician con fabulaciones sobre territorios en México y en Brasil, porque me interesa iniciar y cerrar con prácticas narrativas.²² Estas son maneras de pensar, narrar y sentir que enfatizan la dignidad de las comunidades, en este caso comunidades no humanas, pero vivas; debido a que en ambas fabulaciones se trata de territorios cuyas tierras están dañadas o son pobres en nutrientes, no quería perpetuar una manera de escribir sobre ellas desde la catástrofe, sino desde lo que se hace para mantenerlas con vida, de una manera digna y sin caer en el pesimismo del deterioro ambiental. Esto se vincula también con mi analogía del jardín como manera de compartir mi propuesta historiográfica y teórico-metodológica, siguiendo a Rivera Garza, para quien:

Lejos de ser una tarea rígida con formato preestablecido, la investigación es en realidad una forma de imaginación y de cuidado. Lo que nos permite acercarnos a los enigmas que poco a poco generan la práctica de escritura no es una identidad compartida, sino el trabajo propicio, y propiciatorio, de la atención, que es una praxis tanto material como espiritual. La que investiga convoca y reúne, crea contactos, invita al diálogo.²³

De esta manera, las fabulaciones y analogías invocan aliados para la investigación.

Sostengo que la visualidad en la coyuntura del desastre ecosocial está impedida: si bien es cierto que por cuestiones de escala se dificulta aprehender el cambio climático, por ejemplo, se han creado archivos imperialistas para evitar advertirla (capítulo II), o está cifrada para la autoridad: existen maneras válidas de ver los territorios en clave extractivista y urbanista que excluyen lo demás (capítulo III). En ambos casos, la estrategia de Gerber Bicecci consiste en partir de estas imágenes y alterarlas: las enrarece con borramientos, superposiciones, cambios de escala, principalmente. Pero ¿en qué medida la imagen enrarecida es contravisual? No es un iconoclasismo simple con el fin de renegar de la autoridad; para comprenderlo, sitúo sumariamente a Gerber Bicecci dentro de las investigaciones de cultura visual de su región. Recientemente la cultura visual en la academia mexicana ha propuesto pensar en las imágenes

²² Véase Periodistas de a Pie, “Prácticas narrativas para (re)narrarnos desde la dignidad”, 23 de agosto de 2021. <https://periodistasdeapie.org.mx/2021/08/23/practic-as-narrativas-para-renarrarnos-desde-la-dignidad/>

²³ Cristina Rivera Garza, “Introducción”, en *Escrituras geológicas* (Madrid: Editorial Iberoamericana Vervuert, 2022), 14-15.

como un “escalofrío epistemológico”,²⁴ más allá de recuperar conceptos de los estudios visuales anglosajones, de suerte que las imágenes son “pretextos” para repensar cómo se han construido histórica y políticamente las imágenes. Esto implica que el análisis tiene que ser en cierta medida de largo aliento porque, como se comentó previamente al mencionar la colonización y la colonialidad, muchas nociones han sido más bien impuestas. Menciona al respecto el investigador Christian León que “La misma noción de *imagen* requiere ser decolonizada ya que ésta es producto de la retícula óptica, la perspectiva renacentista, el concepto occidental de representación y el sujeto trascendental moderno”.²⁵ De esto se desprenden otras revisiones necesarias:

Frente al determinismo tecnológico, que plantea que los medios audiovisuales son un fenómeno de los siglos XX y XXI, la crítica decolonial permite situar los dispositivos y aparatos de grabación y reproducción de imagen en la genealogía de larga duración de la modernidad-colonialidad que se remonta al siglo XV. Frente al determinismo cultural, que plantea la pretensión de que estas tecnologías son un desarrollo exclusivo de la racionalidad europea, nos permite pensar los múltiples condicionamientos entre centro y periferia que han permitido un desarrollo corresponsable del discurso audiovisual en el contexto de la mundialización de la cultura. Finalmente, frente a la crítica eurocentrada del dispositivo, permite establecer las distintas jerarquías raciales, de clase, de género, geográficas y espirituales que se establecen a través de la cultura visual moderno-colonial global.²⁶

Entonces, analizar la imagen en América Latina implica reflexionar también sobre las técnicas, los medios y las tecnologías que las producen y diseminan, la manera, velocidades y sesgos con que se difunden, así como las relaciones intersociales que consolidan, rompen o cuestionan. Similarmente, hay que tener en cuenta en este multianálisis la relación entre América Latina y América Sajona, puesto que desde el siglo pasado el arte ha la acompañado. Para ejemplo, cito un caso:

Al igual que en Camnitzer, los escritos de Traba de la década de 1970 identifican un diferencial latinoamericano en la producción más crítica de la región que reinscribe la unidad de su arte. En el ensayo ya citado “El último refugio del arielismo”, Cuauhtémoc Medina señaló cómo, al continuar la identificación presente en el *Ariel* de Rodó de desarrollo con americanismo (en el sentido de los Estados Unidos), Marta Traba reterritorializó una poética del subdesarrollo en tanto única alternativa latinoamericana


²⁴ La propuesta surgió de Jesús Martín-Barbero en “Los laberintos del gusto” (2009). Deborah Dorotinsky Alperstein y Rían Lozano, “¿Culturas visuales desde América Latina o escalofríos visuales?”, en *Culturas visuales desde América Latina*, D. Dorotinsky Alperstein y R. Lozano eds. (México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2022), 13.

²⁵ Christian León, “Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales”, *Aisthesis*, 51, 2012, 115.

²⁶ C. León, “Imagen, medios y telecolonialidad”, 120.

de resistencia, en tanto para Traba lo latinoamericano en el arte consiste en resistir la modernidad americana.²⁷

De este fragmento se advierte que la producción artística se articula en frente estéticos (poética del subdesarrollo), con fines políticos (resistir la modernidad) y mediante operaciones locales (reterritorializar), que a su vez ya están cargados por historiografías artísticas (y críticas de arte) que han seguido el hilo de la relación México-Estados Unidos. Pero elegí el caso de Marta Traba en específico porque apunta hacia lo mismo que los contracrecimientos: que el crecimiento económico no es el proyecto que habrá de conducir a América Latina hacia un futuro habitable para todos, humanos y no humanos, pese a que tampoco hemos logrado escapar de él.

Hacia el final de esta tesis, se comprenderá por qué este paso del crecimiento económico a los contracrecimientos, específicamente el decrecimiento para mí, representa una labor urgente para quienes investigamos en el área de ecocrítica y humanidades ambientales. Empero, no se trata de una transferencia desde la disciplina económica crítica hacia la demostración de sus preceptos en las artes, sino de un sendero del desastre a los futuros habitables que se ha pensado, sentido y compartido desde la investigación-creación artística, muchas veces incluso sin haber oído nombrar los contracrecimientos. Se trata de acompañamientos, correlatos y recorridos simultáneos hermanados por el hambre por otras historias, vitales y abundantes. Mi término de biorremediación artística permite entender que hay una mutua afectación entre obra y mundo, que se vuelve sensible en las diversas capas de las obras, como la visual, la intermedial y la textual. 

²⁷ Gabriela A. Piñero, “Lo político como condición de lo latinoamericano. Crítica de arte desde América Latina en los sesenta y setenta”, en *El arte latinoamericano durante la Guerra Fría: Figurativos vs Abstractos*, Antonio E. de Pedro coord. (Tunja/Boyacá: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2016), 126.

I. TEORIZAR CON: ANDAMIAJE TEÓRICO-METODOLÓGICO

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.

Verónica Gerber Bicecci, *Mudanza*

Reinfestar la tierra: Biorremediación artística.

La Ciudad de México fue por casi sesenta años el hogar de una refinería de PEMEX (Petróleos Mexicanos, antes Compañía Mexicana de Petróleo El Águila), ubicada significativamente en Azcapotzalco.¹ Durante ese tiempo procesó diversas sustancias fósiles que caracterizan la petromodernidad,² desde combustibles hasta componentes para productos cotidianos. En 1991 se anunció su desmantelamiento por la razón oficial de que causaba demasiada polución aérea en la región metropolitana. Algunas partes se vendieron, la mayoría se trasladó a otras refinerías nacionales.³ Quedó libre un terreno extenso por el cual se pagaron 500 millones de pesos, aunque su suelo estaba tan contaminado por décadas de derrames que no podía usarse. Tras mediciones de SEMARNAT (Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales), PROFEPA

¹ Nada en esta historia fue casual. Conduje para el curso *Ciudad Palimpsesto* una investigación documental que mapeó, siguiendo el hilo fósil, los imaginarios del área desde el Posclásico, cuando los habitantes tecpanecas eran enterrados en la zona (lo que propició la construcción de los primeros panteones en el ala sur), hasta el invierno de 2021 cuando los habitantes de la actual alcaldía Azcapotzalco denunciaron el abandono de los tanques de gas remplazados por Gas Bienestar (propiciado por la persistencia de la imagen del área como vertedero industrial de la ciudad), pasando por la dominación laboral de Tenochtitlán (lo que propició siglos después la construcción ahí de las colonias obreras). El área fue urbanizada por los trabajadores petroleros, que luego sufrieron las condiciones adversas de la zona tras ser despedidos, junto con el aumento de la violencia debido a que los cárteles aparecen sistemáticamente sobre los ductos. En las fechas en que se termina esta tesis, los vecinos se organizan y cierran vialidades protestando por la contaminación auditiva de los conciertos del Parque Bicentenario, así como otros problemas que afectan el estilo de vida residencial. Véanse principalmente Adrián Alvarado Viñas et al., *Refinería-Azcapotzalco. Un cementerio tecpaneca prehispánico*, Lucía del Carmen Bazán Levy, *Estrategias de las familias petroleras frente al cierre de la refinería 18 de marzo*, El Sol de México, “Ducto Tuxpan-Azcapotzalco, la mina de oro negro de los cárteles” y Excelsior TV, “Exrefinería de Azcapotzalco se convierte en cementerio de tanques de gas viejos”.

² La petromodernidad es “*a culture and economy defined by tis dependence on the energy provided by finite fossil fuels*”. Caren Irr y Nayoung Kim, “Introduction. Concepts and Consequences of Plastic”, en *Life in Plastic. Artistic Responses to Petromodernity*, Caren Irr ed. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2021), 1.

³ Se instalaron en Nuevo León, Guanajuato y Tamaulipas, pero principalmente en Tula, Hidalgo, que fue la sucesora de 18 de marzo para la región central del país, aunque otras ideaciones fueron propuestas. Véanse Emiliano Blanco Bernal, *Relocalización de la refinería 18 de marzo por medio de un modelo de programación lineal*, tesis (México: Universidad Anáhuac, 1988) y Martín Bautista Hernández, *Diagnóstico de la contaminación del suelo y el subsuelo de la ex refinería 18 de marzo*, tesis (México, UNAM: 2001).

(Procuraduría Federal de Protección al Ambiente), BUAP (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla), ITAO (Instituto Tecnológico Autónomo de Oaxaca) y otras instituciones, diagnosticaron los tipos y grados de toxicidad y promovieron distintos métodos de descontaminación.⁴

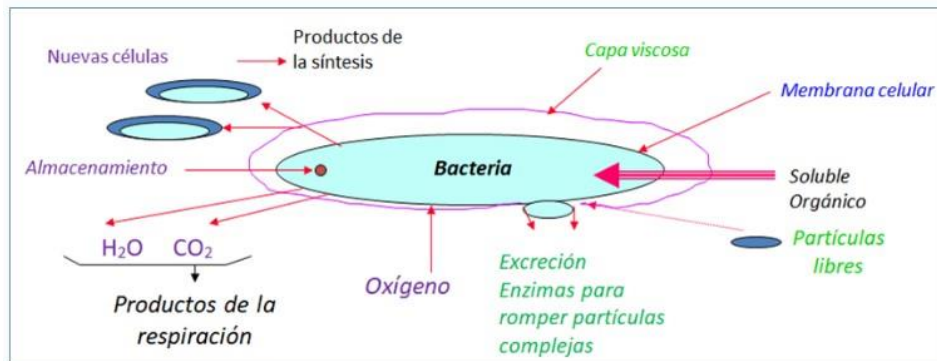


Figura I.1. Esquema de una bacteria biorremediadora. Sewervac Ibérica, “BAC-ASILI: La biorremediación para el sector del tratamiento del agua”, en *iAgua, la web del sector del agua*, 30 de abril de 2019.

Entre estos procesos hubo uno que no dependió de recurrir a tecnologías complejas, procesos químicos sintéticos, gran maquinaria ni alto coste; al contrario, se basó en ciclos vitales microscópicos. Los ingenieros abrieron oquedades perpendicularmente sobre el suelo de la antigua refinería. El aire llenó las cavidades donde residían bacterias, acarreado con el viento a más, a todas suministrándoles oxígeno para vivir. Las bacterias se reprodujeron rápidamente porque contaban, en los sustratos empapados de hidrocarburos, con alimento ideal para prosperar; la digestión microscópica descompone el polímero en CO_2 y agua (**Figura I.1**), por lo que tras algunos meses con las cavidades abiertas el suelo quedó libre de contaminación. Esta herramienta de descontaminación de suelos se llama biorremediación,⁵ ya que mediante procesos orgánicos vitales se logra solucionar un problema ecológico.⁶ Actualmente hay un parque en el sitio de la refinería.⁷

⁴ Daniel Urbina *et al.*, “Biorremediación. Caracterización y manejo de sitios contaminados” *UIA Torreón*, 7 de marzo de 2014.

⁵ Este caso constituye un ejemplo de una biorremediación aerobia, es decir, que necesita oxígeno para ocurrir; sin embargo, existe también la biorremediación anaerobia.

⁶ Hasta aquí, es síntesis de Luis Antonio García Villanueva *et al.*, “Caso de estudio: antecedentes históricos de la exrefinería ‘18 de marzo’, Ciudad de México” *Revista VirtualPRO*, 2010 y de Urbina *et al.*, “Biorremediación”.

⁷ Si se compara y contrasta el croquis del Parque Bicentenario, las zonas de flora, fauna y entretenimiento siguen el trazo del mapa “Caracterización de la refinería ‘18 de marzo’ por polígono y sus contaminantes presentes” de SEMARNAT (2008). El área donde está un lago artificial es curiosamente aquella que SEMARNAT marcó como la más contaminada, mientras que los pastos y los árboles se

Tras cavilar sobre esta fabulación fósil mientras me adentraba más a la práctica artística de Gerber Bicecci, dirigí mi atención a *mujeres polilla*, que me condujo a imaginar ¿acaso Gerber Bicecci hace lo mismo, una biorremediación, en sus obras? Al igual que los ingenieros, la artista perforó el suelo medial de un poema antiguo misógino (**Figura I.2**) para que las polillas, elemento vivo que corroe materia para subsistir, irrumpieran. Se trata de un proceso de biorremediación antipatriarcal en alianza con los seres menores, en este caso, la simbolización de las escritoras mujeres como polillas.

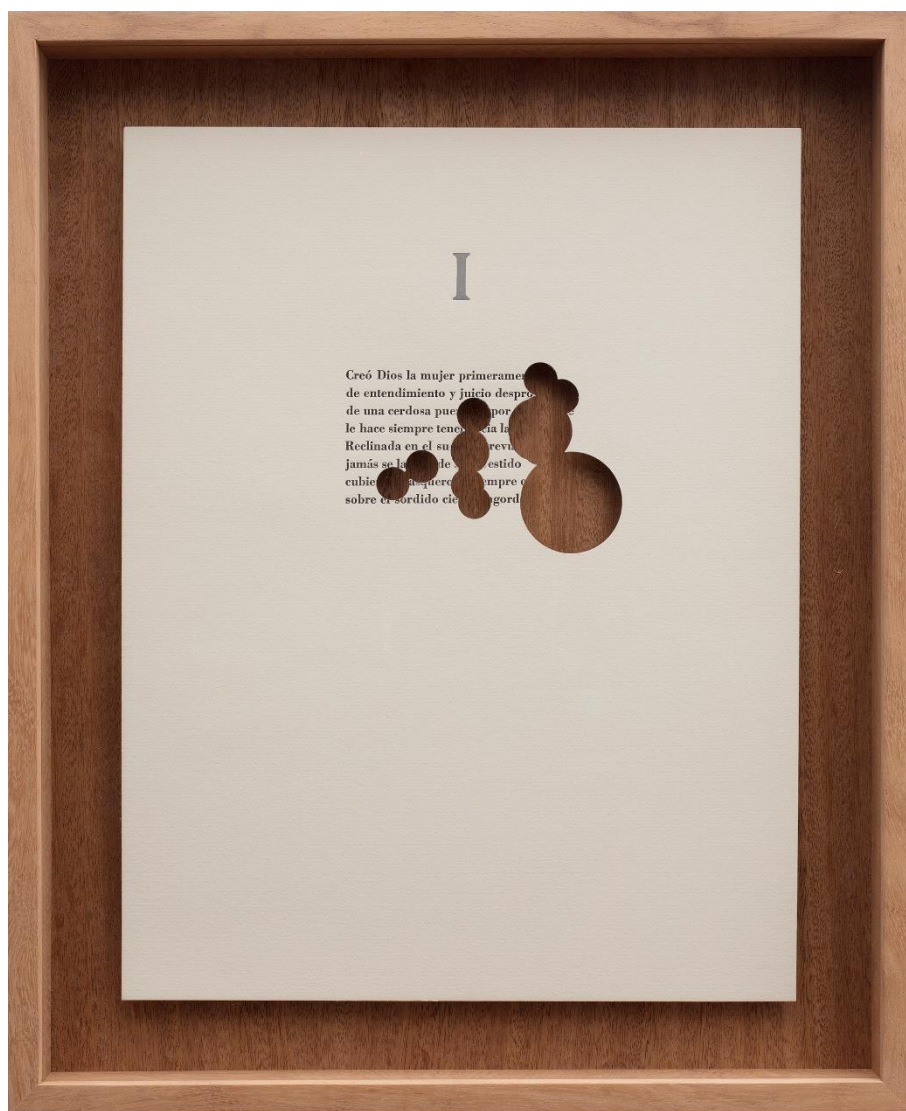


Figura I.2. Pieza 1, *mujeres polilla*, de Gerber Bicecci (2019). Impresión en linotipo. piezas de pared, publicadas como fotoimpresión en formato libro en el libro editado *Tsunami*, Gabriela Jáuregui ed. (México: Sexto Piso, 2018).

encuentran sobre las áreas con menos polución. En la vida persisten los imaginarios de la devastación y la muerte.

La remediación, desde los estudios intermediales, consiste en un tipo de relación en la que formas mediales luchan por reconocimiento cultural ya que un medio toma las formas de representar y de significar de otro medio, causando tensiones entre ambos.⁸ En *mujeres polilla*, Gerber Bicecci trasvasa el poema a otro medio puesto que lo vuelve imagen o escultura (ambas interpretaciones me parece que coexisten): el poema se cortocircuita en esta remediación y deviene imagen (otro medio) que lo representa a sí mismo, o se pone en primer plano el medio en tanto soporte físico (la hoja de papel). Esta remediación lo vuelve vulnerable, es decir, permite que sea afectado otras cosas; en este caso se le mina antipatriarcalmente, se le contamina con la plaga de polillas, se erosiona su sentido y su prevalencia. Por lo tanto, la remediación es una operación crítica y no una traducción entre medios sin consecuencias como los cambios de formato. El prefijo *bio* de biorremediación aquí indica la alusión a las polillas como destructoras naturales de la materia, pero en un sentido más amplio se refiere al florecimiento de lo vital, en este caso, las mujeres por encima del discurso misógino que las acalla, agrede y mata. Antes de proseguir sobre la analogía entre ambos tipos de (bio)remediación, cabe compartir las sutilezas del término y por qué resulta tan relevante para el estudio de la obra de Gerber Bicecci así como para los estudios de la imagen en la ecocrítica.

En la coda de *The End of Man. A Feminist Counterapocalypse* (2018), Zylinska cita a Mirzoeff para explicar por qué ella explora críticamente las maneras en que el arte nos hace sentir el Antropoceno:

Nicolás Mirzoeff ha argumentado que el Antropoceno [...] no puede ser *visto*, y por lo tanto tampoco *conocido*, por nosotros los contemporáneos humanos debido a la escala de tiempo en la cual ocurre. “Sólo puede ser visualizado” [Mirzoeff, “Visualizing the Anthropocene”, 213], de manera singular pero repetidamente. Esas visualizaciones toman la forma de vaporosidades poéticas en pinturas como *Impression, soleil levant*, de Claude Monet (1873), la cual Mirzoeff interpreta como humo de carbón, así como vistas postindustriales que muestran paisajes despoblados en gran formato, las fotografías de Andreas Gursky y Edward Burtynsky. Sin embargo, estas visualizaciones dan forma a, y así perpetúan, los mismos tropos de representación apocalíptica. Nos muestran lo que los autores quieren que veamos y lo que somos capaces de ver, al tiempo que ofuscan el mensaje más dramático de la narrativa antropocénica: el *horror vacui*, es decir, el fin del hombre y de todo lo demás. En otras palabras, esconden el hecho de que pronto *no habrá nada que ver* y nadie para verlo. Entonces, la visualidad del

⁸ Irina O. Rajewsky, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality” *Intermedialités* (6) 2005, 60.

Antropoceno tiene un efecto pacificador. Por ello, primero hay que tratar de desver el Antropoceno, sugiere Mirzoeff, antes de embarcarnos en cualquier otra cosa.⁹

He respetado la cita completa, aunque es larga, porque hilvana varios razonamientos que sólo tienen sentido juntos; por ejemplo, ambos muestran que la imagen puede ser un documento por sí mismo, no acompañamiento de reportes científicos sobre el cambio climático, por lo cual la visualidad y la producción de arte (en especial el visual, en su sentido más óptico, para Mirzoeff, algo insuficiente para Zylinska en su coda) desempeñan un rol crucial. Pero la manera en que se ha hecho, denuncian juntos, no es suficiente porque pese a los esfuerzos representacionales sigue quedándose corta.

¿En qué consiste, entonces, el papel de la imagen frente a lo ecosocial, si no en su representación? Desde aquí se advierte que una posible ruta sería ver el desastre oblicuamente,¹⁰ desde lo enrarecido, lo ambliópico, amontonando capas y capas que remedien imágenes y sentidos constantemente, huyendo de lo óptico. De hecho, eso ensayó Zylinska en “Photography After Extinction”, su contribución al libro editado por Richard Grusin, *After Extinction* (2018), que reúne textos de Mirzoeff y Jussi Parikka también. Desde la introducción, Grusin comparte la misma postura, ya que explica que los autores no buscaban reflexionar sobre la imagen visual de la extinción, como si fuera una fotografía congelada en el tiempo, sino qué pasaba cuando imágenes, textos, películas iban *tras* la extinción, es decir, atrás y después, no

⁹ En el original: “Nicholas Mirzoeff has argued that the Anthropocene [...] cannot be seen, and hence known, by us contemporary humans because of the vastness of time across which it occurs. ‘It can only be visualized’ [Mirzoeff, “Visualizing the Anthropocene”, 213], singularly yet repeatedly. Such visualizations take the form of poetic mistiness in paintings such as Claude Monet’s 1873 *Impression: Sun Rising*—which Mirzoeff interprets in terms of coal smog—but also of postindustrial vistas showing depopulated landscapes in large format art photographs by Andreas Gursky and Edward Burtynsky. Yet these visualizations embody, and thus perpetuate, the very same apocalyptic representational tropes. They show us what their authors want us to see, and what we are capable of seeing, while also arguably obfuscating the most dramatic message of the Anthropocene narrative: the horror vacui, i.e., the end of man and everything else. In other words, they hide the fact that soon there will be nothing to see—and no one to see it. Anthropocene visibility thus ultimately has a pacifying effect. This is why we should first of all try to unsee the Anthropocene, suggests Mirzoeff, before we embark on anything else.” La traducción es mía; las palabras subrayadas provienen del manuscrito original de la autora, no conservados en la publicación. Joanna Zylinska, *The End of Man. A Feminist Counterapocalypse* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018), 61-62.

¹⁰ Elijo la palabra oblicuo por una pregunta que me hizo la investigadora María Andrea Giovine Yáñez en la Semana del Arte, noviembre de 2022: si la utopía tiene su lugar en la modernidad y la distopía en la posmodernidad, ¿es la transmodernidad el lugar de la esperanza? Esta esperanza, considero, sólo puede ser oblicua porque si no se trataría de otra versión de las utopías inalcanzables.

desde lo mimético ni la representación, sino cómo eran afectadas por la existencia de la extinción, cómo las alteraba haber surgido de algo como la extinción.¹¹

Por su parte, Zylinska parece retomar la cita de Mirzoeff en *The End of Man*, ya que primero aclara que no ver el Antropoceno sólo a través de sus imágenes no significa dejar de verlo; al contrario, ella pugna por clavar la mirada en él como mandato ético para analizar qué hay más allá.¹² El análisis ejemplar que brinda es el de obras fotográficas que embalsaman la vida, es decir, que presentan algo visual (un ser vivo, como un insecto, por ejemplo) que ya había sido previamente presentado a los ojos de los espectadores; pero este tipo de obras fotográficas cambian *tras* la extinción, puesto que una vez desaparecida la mirada humana nadie podrá verlas. Sin embargo, ese embalsamamiento del latido del pasado es un recuerdo de la vida, al igual que un fósil, por lo que deviene una herramienta ética: no representando, sino embalsamando y remediando la vida se puede mostrar la importancia de seguir luchando por ella.¹³ Sólo se embalsama lo que espreciado.

He utilizado ya un término de los estudios intermediales muy particular, que es la remediación. El ejemplo de Zylinska vuelve evidente, mediante la analogía del embalsamamiento, por qué es un término apropiado, y su disertación junto con la de Mirzoeff señala por qué hablar en términos visuales tampoco basta. Sin embargo, no está de más la siguiente explicación, dividida en tres partes, de por qué recorro a este y no a otros vocablos de la intermedialidad para las obras de Gerber Bicecci que elegí. Primero se requiere renunciar al término transmedia, que pareciera una salida fácil frente a *otro día* y *La compañía*, ya que “El concepto transmedia alude a la práctica de contar historias o comunicar conceptos de manera no lineal utilizando varias plataformas mediáticas”;¹⁴ pero “no todas las narrativas multiplataforma se construyen bajo la misma lógica, y para distinguirlas se utilizan términos como ‘transmedia’, ‘crossmedia’ y ‘multimedia’. Una narrativa ‘transmedia’ es aquella que se puede comprender sin tener acceso a todo el contenido disponible sobre la misma, pues cada texto es autónomo”.¹⁵ En el caso de ambas obras, perderse de las imágenes y leer los poemas, o leer la transformación del cuento de Dávila pero no ver las fotografías, así como perderse del esquema de la mina del fotomural, cambia considerablemente la interpretación de los archivos

¹¹ Richard Grusin, *After Extinction* (Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 2018), X.

¹² Joanna Zylinska, “Photography After Extinction”, en *After Extinction*, 53.

¹³ J. Zylinska, “Photography After Extinction”, en *After Extinction*, 67.

¹⁴ Julián Woodside Woods, “Transmedia / Crossmedia”, en *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*, Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls eds. (México: UNAM, 2021), 25.

¹⁵ J. Woodside Woods, “Transmedia / Crossmedia”, 46.

remediados por Gerber Bicecci. No se trata, pues, de una precisión vacua, sino que demuestra la importancia de nuevos acercamientos a la creadora que no desdeñen todo el material visual que ella convoca.

En segundo lugar, cabe definir la remediación de manera tal que comience a desentrañar el juego de capas y acumulación de material que las obras de Gerber Bicecci realizan. Históricamente, la remediación surgió para dar cuenta de la aparición de nuevos medios debidos a los avances técnicos y tecnológicos; estos siguen una línea sucesoria, casi evolucionaria (por ejemplo, y muy *grosso modo*, del dibujo a la pintura, de esta a la fotografía y de esta al cine), pero muchas veces establecen relaciones no cronológicas: un medio antiguo pronostica uno nuevo, lo anuncia (las manchas de tinta en algunas obras gráficas semejan las fotografías en alto contraste, como mostraré en el capítulo III) o un medio nuevo retoma el funcionamiento de uno antiguo (las animaciones hechas al estilo *stop motion* que en realidad no usan *stop motion*, sólo brindan ese efecto): en ambos casos se dice que uno remedia al otro. Lo interesante de estas relaciones entre medios, para esta tesis, es que como mostraron Jay David Bolter y Richard Grusin en *Remediation. Understanding New Media* (1999) la remediación corre por dos vías perpendiculares aunque simultáneas: lo inmediato y lo hipermediado.¹⁶ Para referir un medio A a otro medio B, para funcionar de acuerdo a las reglas de ese medio B y ocultar las propias del medio A, el medio A superpone y acumula muchas capas mediales que le permiten transmutar; pero al medio A también le interesa crear un efecto de inmediatez para parecer en efecto el medio B, por lo que crea tal sensación de inmediato, aunque una inspección más atenta revelará las hipermediaciones que realizó para crear tal efecto. En cada capítulo de análisis, mostraré tales acumulaciones y los efectos que se desencadenan en las obras de Gerber Bicecci.

En tercer lugar y aterrizando en las obras de Gerber Bicecci, cabe mencionar que la remediación es una puesta en abismo, es decir, una estructura anidada que va más allá de la representación, que sedimenta materiales y sentidos, y los anuda en un compromiso ético. Se aprecia entonces que esto encaja con la renuncia de Mirzoeff y Zylińska a la visualidad representacionalista, y es que lo borroso, lo superpuesto, lo hipermediado expande la percepción porque nos sitúa entre lo inmediato (el Antropoceno) y lo ambiguo (tener que desver el Antropoceno o mirarlo oblicuamente). Las obras de Gerber Bicecci que elegí sintomáticamente remedian múltiples obras o archivos anidándolos, superponiéndoseles y fermentándose, al tiempo que le presta el cuerpo de medios externos para seguir significando,

¹⁶ Jay David Bolter y Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media* (Cambridge/Massachusetts/Londres: MIT Press, 2000), 5.

pese a todo. Por ejemplo, en *La compañía* las fotografías irrumpen en el texto de Dávila, pero también le prestan soporte literalmente a las letras impresas del texto. ¿Es una narración ilustrada o una ilustración anotada? Es una de las tantas preguntas que emergen de la remediación, pero la más importante es ¿qué se obtiene de esta mirada oblicua sobre el extractivismo en la Tierra?

Esta pregunta me remite de vuelta a la biorremediación. Así como en *mujeres polilla* abre el medio de la poesía para que entre la vida de las mujeres, en *otro día* Gerber Bicecci abre el medio del Disco de Oro con la acetona, medio impersonal porque tenía que representar al planeta entero; Gerber Bicecci lo abre porque no estaba lo suficientemente vivo y así permite que surjan dos convulsiones de lo vital: la extinción y la explotación. En *La compañía*, abre un mapa para abrir la organización urbana a lo que verdaderamente viven, rompiendo la dominación visual y material del territorio. Finalmente, en *la resistencia* toma el medio de los textos intelectuales y los biorremedia poniéndolos en cajas de Petri; los textos significan algo en su contexto, pero con los bichos les causan transformaciones para significar juntos. Eso es biorremediación, abrir un medio para “contaminarlo”, para que haya vida y signifique algo nuevo, si bien dejo como pregunta abierta qué es lo vital ya que se irá descubriendo con el paso de la investigación y la escritura de esta tesis. Asimismo, la biorremediación es un proceso de producción de visualidad que además abre de la cultura visual hacia una postura ética y sociopolítica.

Naturalmente, después de determinar la biorremediación artística como término crucial en mi investigación, busqué antecedentes del entrecruce entre la biorremediación convencional y el arte (en particular, el *site-specific*). Hallé cuatro antecedentes: el libro *Groundworks: Environmental Collaboration in Contemporary Art*, de 2005, sobre la homónima exhibición internacional que ocurrió en la Universidad Carnegie Mellon de 2004-2005; el Collins and Goto Studio, de los artistas Reiko Goto y Tim Collins, en el corto texto web “Thinking Art and Bio Remediation” de 2012; el artículo “Partial history of artists and bioremediation” en la página web de *EcoArtsScotland*; y el taller Bioremediation de INCUBATOR art lab en la Universidad de Concordia, Canadá, de 2010;¹⁷ empero, ninguno tiene el sentido amplio que le doy, sino como

¹⁷ Véase más en *EcoArtsScotland*, “Groundworks exhibition artists and groups” <https://ecoartscotland.net/wp-content/uploads/2010/02/groundworks-exhibition.pdf>; Collins and Goto Studio, “Thinking Art and Bio Remediation” en <https://collinsandgoto.com/2012/10/thinking-art-and-bio-remediation/>; *EcoArtsScotland* “Partial history of artists and bioremediation”, <https://ecoartscotland.net/2016/09/02/partial-history-of-artists-and-bioremediation/>; INCUBATOR art lab, <https://incubatorartlab.com/bioremediation/>.

estetización de biorremediaciones en casos concretos de remediación ambiental. Mi aportación respecto a este antecedente consiste en estirar la liga de la analogía y no sólo pensar en saneamiento de suelos. En este sentido, las obras que biorremedian dentro del sistema artístico y hacia el entorno medioambiental (las que enlisté en este párrafo) pueden catalogarse como “prácticas artísticas ecológicas (*ecological artworks*) que proveen soluciones concretas a ecosistemas naturales y urbanos [y así] trascienden un ámbito disciplinar que tradicionalmente se limitaba al campo de la biología”.¹⁸ Por otra parte estarían las obras de bioarte, e incluso buena parte del *land art*, que son más bien “prácticas ecosóficas que se [esfuerzan] en experimentar con nuevos ensamblajes de cuerpos, relaciones sociales, espacios, tecnologías, subjetividades, que tengan como resultado nuevos acontecimientos de lo real”.¹⁹ Las obras de Gerber Bicecci que se estudian en esta tesis desde la biorremediación se vinculan más con estas que con aquellas, e incluso podrían pensarse desde otros ángulos, como el biohackeo.²⁰

Tras terminar la tesis y mis estudios de maestría, vi la grabación de la conversación entre Jorge Carrión y Gerber Bicecci con motivo de la presentación de *La Compañía* en España. En ella, Gerber Bicecci definió las escrituras de la composta de manera similar a como yo pensé en la biorremediación, sin saberlo: “Yo pensaba que más que apropiacionismo o remix, lo que yo estaba haciendo, o lo que yo quisiera pensar que hice en *La compañía* y que me gustaría seguir haciendo, es trabajar con capas, con capas de tiempo. La composta se hace con capas de elementos [...]. Y sobre todo la idea de que las lombrices son capaces de transformar los suelos y de reducir casi al mínimo o acabar por completo con la toxicidad del suelo. Y esta idea de lograr quitar la toxicidad de ciertos elementos históricos, pensándolo en el archivo, me fascinó y por eso me gustaría pensar en una literatura compostal, o en escrituras del compostaje.”²¹ Cabe mencionar también que Gerber Bicecci sitúa esta práctica artística suya a partir de *La compañía*, pero yo considero que comenzó obras más atrás.

La biorremediación es a la vez una teorización sobre la obra de Gerber Bicecci como la pauta metodológica que seguiré en los capítulos: procedimental, intermedial, visual y textual.

¹⁸ B. Romero Caballero, “Prácticas artísticas ecológicas”, 15.

¹⁹ B. Romero Caballero, “Prácticas artísticas ecológicas”, 18.

²⁰ Consúltese más sobre esta propuesta, también de mi autoría, en “Reinfestar el mundo: asaltos interespecies en las prácticas ecoartísticas de Verónica Gerber Bicecci (CDMX) y Eréndira Gómez (Xalapa)”, ponencia presentada en la Hispanic Studies Graduate Conference *A Laboratory of Worlds: Ruptures, Futures, Possibilities* en la Universidad de Brown, del 7 al 8 de abril de 2023. Disponible en: https://www.academia.edu/100520361/Reinfestar_el_mundo_asaltos_interespecies_en_las_pr%C3%A1cticas_ecoart%C3%ADsticas

²¹ Lata Peinada, “Presentación *La compañía* de Verónica Gerber Bicecci”, YouTube, 3 de septiembre de 2021, en <https://www.youtube.com/watch?v=3IYQTy-Fhgw>. Consultado el 23 de junio de 2023.

Pero subrayo que es además mi manera para trascender la tipología entre lo visual y lo textual. Me permite identificar las figuras intermediales y abordar sistemáticamente la imagen desde una metodología crítica de la cultura visual, sin otorgarle primacía al texto sobre a la imagen o viceversa, sino a su juego de relaciones. Considero crucial permitirle al término guiarme, en tanto práctica de Gerber Bicecci, por la heurística de la analogía entre la biorremediación de suelos y los procesos artísticos. El modo de pensar poético es también conocimiento. La biorremediación revela que no sólo la obra de Gerber Bicecci puede abordarse como un jardín, sino que su práctica artística consiste en actuar como jardinera también. Se sabe que es una autodenominada artista visual que escribe, una trashumante de los géneros según la también mexicana Sara Uribe,²² pero también explora una ecocrítica desde la investigación-creación. Abriendo huecos en el suelo y plantando semillas para el presente y el futuro habitable, biorremediando las artes y los territorios, así descontamina el crecimiento económico, sus dos efectos y dos de sus coartadas, y cultiva esquemas de contracrecimiento económico.

Sobre la posibilidad de que Gerber Bicecci haya pensado en la biorremediación como proceso de composición artística, cabe mencionar que Gerber Bicecci tenía en mente el compostaje, particularmente para *La compañía*. Como un proceso de “costuras y remiendos”,²³ la artista declaró:

Llevo algún tiempo construyendo ideas respecto a la escritura del compostaje y creo que ahí, en la composta, es donde se vinculan todos esos elementos. Por otro lado, intento dejar las nociones nominalistas y categóricas sobre el archivo y los documentos afuera del estudio cuando trabajo con los materiales que tengo frente a mí. Accionar la escucha con los materiales y dejar la multiplicidad de voces del archivo es un intento por no iconizar la historia de Nuevo Mercurio, pero, al mismo tiempo, un intento por contar esa historia”.²⁴

El compostaje en artes recuerda al proceso del espigado de la cineasta Agnès Varda, particularmente en *Les glaneurs et la glaneuse* (2000); pese a que esta referencia es rica en sentidos sobre lo ético-estético y la intermedialidad, me sigo decantando por la biorremediación,

²² Mi analogía de la biorremediación tiene además otro vínculo con la artista gracias a que evoca la tierra. Gerber Bicecci mencionó sobre esta descripción de Uribe: “esto de la tierra, el humus de la trashumancia me interesa porque me hace pensar que alguien que se mueve de tierras está como juntando, a lo mejor, va juntando pedacitos de cada una de esas tierras en el bolsillo y produce una especie de composta de la que sale algo nuevo”. Ana León, “Verónica Gerber Bicecci: ‘Nadie trabaja desde la página en blanco’”, Noticias 22. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=LEg6Nj2RbIs>

²³ Julián Herbert, “El archivo Lázaro. Una lectura de cuatro relatos documentales mexicanos [Primera parte]”, *Luvina. Revista Literaria de la Universidad de Guadalajara*. <https://luvina.com.mx/el-archivo-lazaro-una-lectura-de-cuatro-relatos-documentales-mexicanos-primera-parte-julian-herbert/>

²⁴ J. Herbert, “El archivo Lázaro [Primera parte]”. <https://luvina.com.mx/el-archivo-lazaro-una-lectura-de-cuatro-relatos-documentales-mexicanos-primera-parte-julian-herbert/>

ya que el compostaje implica una cierta asociación de las piezas y recortes de archivo a ser “cosidos y remendados” con basura o desechos, pero en los casos de Gerber Bicecci los archivos son más bien un terreno contaminado a remediar, no precisamente archivos descartados. En todo caso, me parece que es uno de los términos con el que ella piensa para evidenciar qué pueden hacer los materiales, es decir, de qué manera las capas que convoca Gerber Bicecci muestran, embalsaman, denuncian, por sí mismos.

Finalizo este apartado uniendo la biorremediación con la ética-estética. En mi vida cotidiana he leído y escuchado a detractores de la ecocrítica que creen que esta disciplina es menor o está errada porque funciona por lo que denominan culpa judeocristiana, lo cual les sobra y basta para no preocuparse por las vidas humanas y no humanas. La ética en las artes tampoco es un tema menor, puesto que conviven a la vez prejuicios sobre que la valía del arte es hacernos mejores personas, lo cual constriñe la libertad creativa y la crítica de arte, junto con polémicas de tales o cuales obras que representan indignamente algún grupo de personas (como el reciente caso de *documenta 15*).

En el caso de mi tesis, si afirmo que la biorremediación sirve para corregir algún mal contra la vida es porque al fondo está operando una correlación entre estética y ética del Antropoceno. Zylinska escribió en 2014 una especie de antitratado filosófico titulado *Minimal Ethics for the Anthropocene*, en el que realizó investigación filosófica para hacer once proposiciones de ética para los tiempos contemporáneos: “su objetivo es delimitar una posición viable en la ética como manera de vivir una buena vida cuando la vida misma está bajo una amenaza excepcional”.²⁵ El título establece una relación de filiación intertextual con el libro de Theodor Adorno *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada* de 1944, que regaló a Max Horkheimer, pero Zylinska rápidamente se separa diciendo que ella intenta redactar más afirmativamente, aliándose con filosofías de la vida y del pensamiento feminista,²⁶ además de incluir no sólo a humanos sino a entidades y procesos no humanos. Esto configura ya una investigación-creación especulativa, puesto que el ser humano deja de ser el centro y se proyectan futuros habitables si se vive según esta ética; es también especulativa en el sentido de que Zylinska nos alienta a enfrentarnos a lo incierto porque esto tiene valor, porque requiere

²⁵ En el original: “its aim is to outline a viable position on ethics as a way of living a good life when life itself is declared to be under a unique threat”. La traducción es mía. Joanna Zylinska, *Minimal Ethics for the Anthropocene* (Michigan: Open Humanities Press/University of Michigan Press, 2014) 11.

²⁶ De esto se desprende que siga, basada en Darin Barney una “racionalidad postmasculinista”, que es más especulativa y menos direccional; esto no implica que sea algo femenino o feminista, sino que es una política, según Wendy Brown, más cercana al amor y el reconocimiento, por lo mismo más arriesgada. J. Zylinska, *Minimal Ethics*, 14.

valentía²⁷ comenzar algo nuevo e impredecible si cambiamos el modo de vida habitual. Otra diferencia importante es que Zylinska se toma en serio las sensibilidades artísticas, que forman ideas con cosas y eventos en vez de sólo palabras.²⁸ Además, esta producción filosófica está fragmentada, porque no quiere crear un sistema ontológico,²⁹ sino llenarse de la abundancia de lo menor para hacer hincapié en intervenciones que sí son posibles y no meras abstracciones.

Para Zylinska, el Antropoceno es “un marcador ético más que un descriptor científico. En otras palabras, el Antropoceno sirve como la designación de la obligación del humano hacia lo geo- y la biósfera, pero también para pensar en lo geo- y la biósfera como conceptos”.³⁰ La relación más importante entre este *Minimal Ethics* y *otro día* de Gerber Bicecci es que la ética en el Antropoceno es postantropocéntrica: no es que el humano ya no importe, sino de que hay para el humano una expansión de obligaciones y responsabilidades cuando se cobra consciencia de que el mundo es más ancho de lo que creíamos, en diferentes escalas hacia lo grande y lo pequeño, y cuando se cobra consciencia de que todo está enmarañado;³¹ además, el humano no se aplana en el postantropocentrismo, quedando al mismo nivel que el resto de los seres vivos, sino que se le define con una singularidad humana que puede hacer la diferencia para aliviar³² la debacle socioambiental.

²⁷ J. Zylinska, *Minimal Ethics*, 15.

²⁸ J. Zylinska, *Minimal Ethics*, 14.

²⁹ Para Zylinska, las ontologías no son *per se* un problema, sino que muchas veces han sido convertidas en modos de pensar instrumentales. De esto se desprende que para Zylinska, partiendo de Emmanuel Levinas, la ética sea la mejor forma de filosofar por encima de la ontología, puesto que la ontología es la filosofía del poder mientras que la ética suspende las pretensiones de dominación epistemológica. J. Zylinska, *Minimal Ethics*, 20, 94.

³⁰ En el original: “*an ethical pointer rather than as a scientific descriptor. In other words, the Anthropocene serves here as a designation of the human obligation towards the geo- and the biosphere, but also towards thinking about the geo-and biosphere as concepts*”. La traducción es mía. J. Zylinska, *Minimal Ethics*, 19.

³¹ J. Zylinska, *Minimal Ethics*, 17.

³² Uso la palabra aliviar en vez de detener porque Zylinska en el capítulo “Extinction” hace notar que acaso no habríamos de aferrarnos a detener la extinción humana, ya que, si hemos sido únicamente una parte de la larga vida en el planeta, quizá lo mejor para la continuidad de la evolución del planeta implica que no existamos: eso también sería una acción ecológica. Aunque necesito reflexionar más todavía para comprender esta postura, es cierto que Zylinska dice que tampoco hay que caer al derrotismo, para lo cual vale la pena citar su idea principal sobre ética y evolución: la evolución no habría de ser vista como un proceso idealizado que forjó al bello, perfecto y capaz ser humano, ya que ninguna de las entidades humanas y no humanas de hoy fueron preplaneadas ni son necesarias para la vida del planeta; nuestra postura ética es que de todas formas el humano está aquí y ahora, por lo que tiene responsabilidad para la continuación de la evolución

La acción humana postantropocéntrica sobre la que Zylinska escribe más es la artística, ya que con la actividad artística se puede reimaginar la vida más allá del fatalismo y del “rescatismo”.³³ Para Zylinska, el arte está al mismo nivel de la política y la ciencia porque las tres son técnicas; ella menciona que tanto filosofar como narrar y hacer arte son prótesis técnicas con las que el humano se desdobra para teorizar,³⁴ con las cuales el hombre cumple con su responsabilidad expandida. El arte tiene como diferencia respecto a la política y la ciencia que orienta su acción narrativa (frente a la acción prescriptiva de las otras) hacia fabricar una (*homo faber moraliae*)³⁵ o condensar los que han sido valores importantes para su sociedad históricamente (una “geology of morals”, afirma citando a Gilles Deleuze y Felix Guattari);³⁶ en este sentido, el arte para Zylinska (y la biorremediación para mí) es un “*ethics lab*”, un laboratorio de ética, en el que se inventan nuevos conceptos como si los artistas fueran los científicos del siglo XXI, haciendo vida y reglas sobre el cuidado y la preservación la vida.³⁷

Dos andamiajes para teorizar *con* Gerber Bicecci

Como una enredadera, la obra de Gerber Bicecci crece y se expande en muchas direcciones. Es un todo enmarañado, cual laberíntico compendio de pasajes múltiples que conducen a su vez hacia otros lados. Elaborar un capítulo teórico para vincularme con su obra es pretender estudiar una nebulosa de conceptos, cuya magna dimensión e infinitas interconexiones impide fijarlo en una escritura unívoca, fija y comunicable, como relaté en la **INTRODUCCIÓN**. Además, frente a la todavía poca difusión académica y pública de la disciplina ecocrítica en México, resulta complicado seleccionar qué escribir y qué dar por conocido. En este capítulo mostraré cómo construí un andamiaje disciplinar y teórico-metodológico centrado en mis objetivos de investigación y mi aportación historiográfica, siempre consciente de que la enredadera florece, inasible por completo, más allá de mi mirada.

De los cronotopos de las humanidades ambientales a los contracrecimientos.

Existen varias posiciones teóricas respecto al desastre socioambiental, desde la distinción entre crisis social y crisis ambiental por separado, como consecuencia una de otra o íntimamente relacionadas, hasta teorizaciones particulares sobre aspectos o fenómenos específicos, como por ejemplo el impacto ecosocial del extractivismo minero en los trabajadores y en los

³³ J. Zylinska, *Minimal Ethics*, 106.

³⁴ J. Zylinska, *Minimal Ethics*, 124.

³⁵ J. Zylinska, *Minimal Ethics*, 65.

³⁶ J. Zylinska, *Minimal Ethics*, 21.

³⁷ J. Zylinska, *Minimal Ethics*, 118.

territorios. Los investigadores teorizan de acuerdo con la disciplina a la que suscriban, ya que los objetos de estudio, los métodos de análisis y las aplicaciones de tal conocimiento determinan qué teorías invocan; pero los investigadores también imprimen, ya sea personalmente o mediante las escuelas o tendencias de pensamiento académico de sus disciplinas, su posición política respecto a cómo solucionar las crisis o si lo que debe hacerse es estudiar únicamente su representación en las artes y los medios, así como su posición epistémica sobre, por ejemplo, si seguir estudiando la representación de la naturaleza o si abandonar el término por completo y cambiarlo por ecología.

Si bien la debacle ecosocial es, en la academia, transdisciplinar y se le puede aproximar desde prácticamente todo campo de estudio, las denominadas humanidades ambientales se especializan en su estudio. Se trata de una interdisciplina a caballo entre las ciencias sociales y las humanidades y las ciencias biológicas y de la Tierra, a fin de teorizar desde ambos campos pero poniendo en primer plano los asuntos entre seres humanos y no humanos, de los cuales la crisis climática es, aunque su detonador históricamente, sólo uno de varios. En el terreno de las artes y las humanidades ambientales, la ecocrítica hoy³⁸ se posiciona como una disciplina de estudio de artes y literaturas que abordan lo ecológico y lo ecosocial.

Una de las primeras teorías a las que el proceso de investigación se acoge suele ser el cronotopo geológico desde el cual se observa el desastre socioambiental; cabe mencionar antes de definirlo que, muchas veces, el cronotopo funge más como perspectiva de estudio que como teoría, lo cual implica que las investigaciones parecen ser una opinión (académica, pero no más) sobre el estado del mundo, por lo tanto debatibles. Considero que esto mina tanto el alcance epistémico como el político de las humanidades ambientales ya que más que producir saberes activamente, parece estar continuamente luchando por alcanzar un estatus disciplinar que los valide; si además se considera que globalmente hay en menor y mayor grado un negacionismo climático imperante, se comprenderá por qué es necesario 1) recurrir a los cronotopos geológicos en tanto teorías, cuidando de no abordar asuntos y fenómenos socioambientales como si fueran perspectivas, lentes o aproximaciones, y 2) no agotar la complejidad de lo ecosocial en los términos de las teorías de los cronotopos, ya que existen otras posibilidades

³⁸ Digo hoy porque el origen histórico de la ecocrítica estuvo bien cimentado desde los estudios literarios anglosajones, para luego trasladarse con rapidez a los estudios fílmicos antes de al resto de las manifestaciones artístico-culturales. Por ello, de la ecocrítica se ha dicho que hay dos olas, la primera en que se fijó y la segunda que es además metarreflexiva; esto último es importante considerando que actualmente hay varias ramas que cuestionan los límites y alcances de la ecocrítica tradicional y buscan reinventar algunos términos (como el ya mencionado descarte de “naturaleza”) o incidir más pragmáticamente (como la ecocrítica empírica).

para teorizar sobre lo mismo, con mayores alcances o más minuciosamente intrincadas con el asunto o fenómeno estudiado.

Los cronotopos geológicos aparecerán recurrentemente a lo largo de mi tesis, pero la alternativa historiográfica que propongo consiste en nutrirme de ellos teóricamente a fin de acercarme a las prácticas y la producción ecoartísticas de Gerber Bicecci, más que para clasificarlas y ubicarlas dentro de un cronotopo. Exhumaré, pues, cómo Gerber Bicecci misma teoriza el desastre socioambiental sin subyugar su obra a mera aplicación de los cronotopos geológicos o a ser reflejo del mundo.

Desde los años 60 se han acuñado diversos cronotopos geológicos para rendir cuenta de los efectos de la actividad humana sobre el planeta Tierra, particularmente en la coyuntura de la constatación pública y global de la crisis socioambiental en el Reporte del Club de Roma.³⁹ Cada uno enfatiza distintas causas políticas, económicas, sociales y éticas, además de bosquejar opciones para contrarrestar los diversos efectos que resaltan. Ampliamente conocidos y debatidos son el Antropoceno, el Capitaloceno y el Plantacionoceno, al punto que sus definiciones se entrecruzan y se confunden de maneras no precisas;⁴⁰ existen otras varias opciones (Termoceno, Tanatoceno, Fagoceno, Polemoceno, etc.) y dentro de estas otras teorizaciones sobre las crisis humanas y no humanas, como la denuncia del colonialismo y la colonialidad del Plantacionoceno.

La ecocrítica, como disciplina de estudio de artes y literaturas que abordan lo ecológico y/ o lo ecosocial,⁴¹ no siempre se posiciona en un cronotopo geológico, sino que ha de

³⁹ Los cronotopos oficiales se enunciaron en la primera década del siglo XX, pero el Reporte del Club de Roma, al teorizar sobre el crecimiento económico como un tiempo histórico, lo usa como cronotopo también. Incluso si se pensara que no es un cronotopo geológico porque no tiene la partícula *-ceno*, fueron los primeros en correlacionar la Tierra con la producción económica (producción infinita en un planeta finito) y no con otros fenómenos o esencias (Antropoceno). Me interesa historiografiarlo como el primero y unirlo al resto porque mucho se dice que no dan esperanzas, pero este inició de hecho con la noción revolucionaria de detener el crecimiento económico y por ende la producción y la contaminación.

⁴⁰ Antropoceno y Capitaloceno se confunden en la siguiente cita: “El Antropoceno marca el comienzo de la producción de mercancías y el consumo de bienes y servicios a gran escala gracias a los avances tecnológicos representados en la incorporación de la automatización generalizada y la transformación de materias primas en gran diversidad de subproductos jamás vista”. Jeffer Chaparro Mendivelso e Ignacio Meneses Arias, “El Antropoceno: aportes para la comprensión del cambio global”, *Ar@cne*, Revista Electrónica de Recursos en Internet sobre Geografía y Ciencias Sociales), 203, diciembre de 2015, 5.

⁴¹ En su tesis doctoral, Raelynne M. Hale realiza un estado de la cuestión sobre la disciplina con base en escritos de Greg Garrard, Cheryl Glotfelty, Ursula Heise, Louise Hutchings Westling, Eduardo Galeano y Raymond L. Williams, para demostrar que la ecocrítica y su definición todavía se están

problematizarlos⁴² partiendo de disciplinas tradicionalmente escépticas, como la filosofía, y los estira partiendo de obras concretas o de historiografías críticas. Por una parte, es el caso por ejemplo de las tensiones entre escala y reconocimiento de los hiperobjetos (Timothy Morton) y el cuestionamiento radical sobre el tiempo, sus simultaneidades, paradojas y escalas no humanas en las artes y otras prácticas bioculturales en el libro editado *Timescales. Thinking across Ecological Temporalities* (2020). Por otra parte, hay quienes enfatizan la relación entre el colonialismo y el medio ambiente, junto con sus atroces consecuencias sociales y su pervivencia en la colonialidad (el libro editado *Hydrocriticism and Colonialism*, 2022). Si a esto se agrega que la ecocrítica se divide en especializaciones (por sus nombres en inglés, *animal studies*, *plant studies*, *blue studies* sobre agua y cuerpos de agua, *plastic studies*, *atmospheric studies*, extractivismo y/o energía, fenología⁴³ frente a la sexta extinción masiva, *industrial studies*, *food studies*, contaminación, ecofeminismos, etc.),⁴⁴ se confirma

determinando conforme se expande la producción de análisis literarios ambientales. Por una parte, muestra el nacimiento de la ecocrítica en la academia anglosajona según la cual “*the role of the ecocritic and the ecotheorist is to examine how nature and the physical setting are represented within a literary text and what that means for human-nature relationships*”, pero dicho papel se ha reformulado: “*an ecocritic is not only responsible for analyzing therepresentation of nature and its treatment in literature, but also must engage in some political action to draw attention to the exploitation and mistreatment of nature*”. Por otra parte, resume los postulados centrados en América Latina, hechos por Adrian Taylor Kane y Gisela Heffes; además, menciona que Arturo Escobar identificó el pensamiento ecológico indígena o la “sabiduría verde” como una aportación de la región, que no es reciente sino que data de la conferencia “Conceptos de los Pueblos Indígenas y Negros del Pacífico Colombiano” de 1995. Hale también recurre a Lawrence Buell, quien divide en dos olas la ecocrítica: la primera “*in which ecocritical research was concentrated on such genres as nature writing, nature poetry, and wilderness fiction*” y la segunda en que la investigación ecocrítica busca “*engagement with a broader range of landscapes and genres containing ‘a greater internal debate over environmental commitment that has taken the movement in a more sociocentric direction’.*” Raelynne M. Hale, “Chapter I: Introduction: An Ecocritical Approach to Mexican and Colombian Brief Fiction, 2000-2015”, *An Ecocritical Approach to Mexican and Colombian Brief Fiction, 2000-2015*, tesis doctoral (California: University of California Riverside, 2018) 15-23.

⁴² No todos los investigadores de este campo de estudios se separan de los cronotopos, incluso hay quienes se han reconciliado con el Antropoceno, pero desde otra perspectiva. Véase Timothy Morton, “El primer hilo”, *Ecología Oscura* (Barcelona: Planeta, 2019 [2016]), 38.

⁴³ Según el DEM, el diccionario del español del México, esta es la “ciencia que estudia los fenómenos biológicos periódicos como los momentos de floración, las migraciones, etc, en relación con el clima”. <https://dem.colmex.mx/Ver/fenolog%c3%ada>

⁴⁴ Estas etiquetas son, para algunos, parte de un problema de compartimentalización en la ecocrítica, puesto que parece haber un nombre para cada posibilidad de estudio que puede conducir al distanciamiento epistémico, e incluso para algunos a la división del trabajo (véase <https://twitter.com/snackowska/status/1614574607599640576?s=20>). Sin embargo, considero que más

nuevamente que no basta elegir un cronotopo como punto de partida teórico para analizar un corpus artístico y literario. Se necesita convocar aspectos de varios al tiempo que se cuestionan sus límites dentro y fuera de las humanidades ambientales, hacia una comprensión interseccional⁴⁵ de la crisis ecosocial.

En la última década han ocurrido dos fenómenos respecto a los cronotopos geológicos. El primero consiste en la aceptación más generalizada del Capitaloceno gracias a los estudios decoloniales y a la difusión debida a varios movimientos de justicia social, que han conllevado a la toma de posiciones éticas en la academia de humanidades ambientales, junto con la proliferación de resultados estadísticos de las ciencias de la Tierra y la economía, que muestran cómo la producción capitalista tiene efectivamente una correlación entre output climático y ganancia económica, así como que los efectos del cambio climático no son iguales para los habitantes del planeta. El segundo consiste en la búsqueda activa de soluciones y de esperanza en teorías y prácticas fuera y dentro de la academia, como los movimientos de defensa del territorio;⁴⁶ esto ha implicado la renuncia a los cronotopos porque si “Cada uno de los términos alternativos para el Antropoceno pretende, en palabras de Mark Bould, ‘designar un protagonista’, ‘construir una narrativa’ y ‘modelar la percepción’, ora basado en el capitalismo, en las economías del colonialismo y la esclavitud basadas en la plantación, ora en la modernidad basada en combustibles fósiles, entre otras posibles narrativas”,⁴⁷ entonces la ecocrítica hoy necesita ser militante y dirigirse hacia el mundo más allá del fin, reubicándose más radicalmente hacia lo no humano y hacia miradas humanas no hegemónicas simultáneamente. Las obras de

que ser un dilema esencialmente propio de la ecocrítica se debe a la manera en que se produce el saber en la academia actualmente.

⁴⁵ Empleo la palabra interseccional de manera amplia, puesto que estoy consciente del debate en torno a su óptimo significado, sobre si las personas se ven “cruzadas” por varias opresiones en distintos niveles por lo que se perciben diferentes, o si dichas opresiones se gestaron en un mismo momento sociohistórico, por lo que todas comparten la misma raíz.

⁴⁶ Han continuado y surgido debates sobre otros aspectos académicos: los constantes estira y afloja entre materialismos y animismos dentro del pensamiento ambiental, y las discusiones sobre la adopción de NFTs por parte de artistas ecológicos (o interesados por lo “natural”), pese a que la huella ecológica de los NFTs resulta contradictoria.

⁴⁷ En el original: “*Each of these alternative terms for the Anthropocene is, in Mark Bould’s words, intended to ‘designate a protagonist’, ‘construe a narrative’, and ‘shape perception’, whether rooted in capitalism, plantation-based economies of colonialism and slavery, or fossil fuel-based modernity, among other possible narratives*”. La traducción es mía. Ashley Dawson y A. Naomi Paik, “Germinations. An Introduction”, *Radical History Review*, enero de 2023, 145 (*Alternatives to the Anthropocene*): 4.

Gerber Bicecci que estudiaré en esta tesis apuntan hacia ambas direcciones, por lo que necesito teorizar de otra manera.

Para realizar mi investigación, tomando uno dentro de la infinidad de senderos comentados, y a fin de comunicar óptimamente en esta tesis los resultados obtenidos, me ciño a una teorización que parte de la obra de Gerber Bicecci misma. Sin borrar los matices y aristas varias de los cronotopos geológicos, los asuntos y los fenómenos de las humanidades ambientales, propongo una historiografía que divida en dos los modos de existencia ecosocial: el desastre y los futuros habitables. No se trata de un binarismo u oposición tajante, ni siquiera so pretexto de volverla dialéctica o de encontrar una tercera opción más allá de los dualismos, sino una forma esquemática para 1) enfatizar que la megalomanía del progreso ha sido perjudicial en ambas esferas de lo ecosocial, y 2) subrayar la potencia política de nombrarse desde el menos, como los contracrecimientos invitan. Así, *otro día* y *La compañía* se centrarían principalmente en la denuncia de 1) mientras que *la resistencia* se consideraría un despliegue epistémico y afectivo de 2), de estas dos funciones modos de ser menores ya que de eso depende la correlación que Gerber Bicecci establece con la visualidad. Además, no pretendo anidarme en una teoría ecosocial, sino arrojar luz *desde* las prácticas artísticas y de escritura contemporáneas, y también cómo la consciencia socioambiental las transforma, a nivel teórico, práctico e intertextual.

Aparte de las razones esgrimidas, es fundamental anunciar que mientras que los cronotopos auxilian a cartografiar desde lo global, los modos de existencia ecosocial que pueden exhumarse de la obra de Gerber Bicecci no son una constante del arte mundial ni el latinoamericano, sino de la particular relación entre Estados Unidos y México. Esta política binacional y la diplomacia no se reducen a dos opciones, tensión y alianza, por lo que es necesario hallar matices. Para esto me inspiro en la sutileza de investigadores previos sobre la relación Estados Unidos y México a través del arte. Es el notable caso de la investigadora Ana María Torres Arroyo, quien afirmó de uno de sus trabajos: “Esta investigación sugiere establecer cruces rizomáticos que nos permitan desplazar la esquematización de las discusiones como una confrontación bipolar, y colocar el debate en un espacio de encuentros e intercambios de ideas, sin dejar de lado la confrontación, pero mostrando, más que un discurso homogéneo, la diversidad de corrientes y posturas estético-políticas que aparecieron en un escenario, quizás no tan polarizado, sino desencantado.”⁴⁸ Este desencanto, en el caso que me ocupa, tiene que

⁴⁸ Ana María Torres Arroyo, “Políticas culturales en tiempos de desplazamientos estéticos y políticos: arte mexicano 1950-1970”, *Nuevas Lecturas de Historia* 36, 2016, 13.

ver con el grado de satisfacción o frustración de que la cooperación binacional haya o no haya realizado algo en pro del medioambiente; pero, independientemente de esto, Gerber Bicecci es atenta a los matices, particularmente respecto a la heterogeneidad del pueblo estadounidense (me refiero a las personas de las naciones originarias, como se verá en el capítulo IV). Entonces, más que colocarse en un lado u otro del tablero, como si fuera una contienda binaria, Gerber Bicecci “organiza su descontento”⁴⁹ para compartirlo a los espectadores mediante el arte

Abordar entonces los problemas y las colaboraciones entre ambos países es más fácil desde una teorización que las bifurque en dos: por una parte, que note que los archivos que Gerber Bicecci remedia en *otro día* y *La compañía* aluden a la imposición de un relato visual imperialista por parte de la NASA (como se explicará en el capítulo II) y a las relaciones comerciales extractivas mineras y de desecho industrial en el paso hacia el neoliberalismo (junto con el caso legal desestimado, acaso por causa de la corrupción como se verá en el capítulo III);⁵⁰ por otra parte, que advierta que las alianzas que Gerber Bicecci establece desde la intertextualidad en *la resistencia* provienen en gran parte de la intelectualidad estadounidense, sin que eso signifique un aplanamiento de la diversidad nacional, ideológica, social y política de quienes viven en el territorio que ocupa Estados Unidos.

Estos dos modos de existencia ecosocial se dividen en crecimiento económico y contracrecimientos, pero aunque considero que las obras de Gerber Bicecci los ponen bajo la lupa, ella no los nombra de esa manera. Sin embargo, para mí no resultó posible comprender sus decisiones ético-estéticas sin antes informarme sobre el vínculo entre crecimiento y desastre,

⁴⁹ En su presentación “Escribir con palabras” para el Instituto, Gerber Bicecci presentó seis estrategias creativas. La quinta se llama Organizar el pesimismo y proviene de una idea de Walter Benjamin, quien reflexionó que quienes juntan archivos para conjurar los peligros del mundo están organizando su pesimismo. Gerber Bicecci concuerda con esta noción porque por ello realiza muchas escrituras, a fin de mapear historias valiosas, crear nuevas y extender el cuidado. Verónica Gerber Bicecci, “Escribir con palabras”, presentación, Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUVC), 11 de diciembre de 2020, <https://www.facebook.com/institutodeartepucv/videos/226915818994663>. Consultado el 23 de junio de 2023.

⁵⁰ Si bien en la estructura minera en México han persistido herencias de su organización durante la colonización española, la minería ha representado un asunto crucial entre México y Estados Unidos, ya sea mediante su desplazamiento tangible en tanto mercancía (desde el más común extractivismo para usos industriales hasta el coleccionismo y la creación de un surplus de capital especulativo) y en tanto posesión de terrenos o licencias para extraer de ellas y para contratar o subcontratar empleados.

puesto que Gerber Bicecci bien pudo haber recurrido a otros tópicos como los simbolismos de los animales para hacer una obra de estudio ecocrítico.⁵¹

Comienzo por las definiciones más básicas, como la pregunta por “¿Qué es, pues, el capital o, incluso, el capitalismo? Es un modo de producción. El modo de producción capitalista es, a la vez, un modo de dominación, esto es, un modo de sujeción que produce Estado, y un modo de explotación en el que el trabajador es libre pero no posee los medios de producción”.⁵² Sin embargo, este modo de producción, dominación y explotación no ha sido siempre igual, por lo que se le ha historiografiado en fases distintas, por ejemplo del capital comercial de la Edad Media hasta el globalizado de la actualidad, pasando por el industrial y financiero.⁵³ Una consecuencia del capitalismo radica en la condición humana de los trabajadores, misma que ha de preservarse con la fuerza del Estado para que el crecimiento económico no se detenga:

[el] Estado capitalista [...] tendría como fin la producción, desarrollo y mantenimiento de un cuerpo destinado a la explotación, es decir, tendría como objetivo último el garantizar la fuerza de trabajo demandada por una producción que necesita emplear masas de hombres porque basa su poder en el consumo productivo de las capacidades del hombre, una política de la vida sujeta a salario.⁵⁴

Tanto luchadores sociales como investigadores de ciencias sociales han mostrado evidencias de esta condición de vida capitalista en coalición con la política, pero el arte no ha permanecido al margen, ya que existen obras de denuncia muy concreta contra aparatos de crecimiento económico financieros, como la bolsa y los seguros.⁵⁵

En este caso, la producción de Gerber Bicecci presenta descontento hacia este ordenamiento del mundo a causa del crecimiento económico y lo que detona en los eventos sociopolíticos. En el proyecto, luego vuelto libro, *Palabras migrantes* (2017, publicado en 2019), Gerber Bicecci escudriñó junto con estudiantes de preparatoria en Wyoming los conceptos de la migración dentro del contexto de la frontera entre Estados Unidos y México; desde el diálogo y el dibujo, exploraron los términos vinculados con el hogar la comunidad

⁵¹ Ahonda Francisco Serratos: “en la literatura los animales han sido casi siempre metáforas —el tigre de Blake, el insecto de Kafka—, alegorías —la pantera de Dante, el cuervo de Poe— o símbolos de alguna creencia o pasión —los caballos sexuales de García Lorca—.” Francisco Serratos, “Por una literatura mexicana del Capitaloceno”, *Revista Este País*, 3 de enero de 2020. <https://estepais.com/ambiente/por-una-literatura-mexicana-del-capitoloceno/>

⁵² Raúl Fernández Vitores, “Del Capital” en *Tanatopolítica. Opúsculo sobre los dispositivos humanos posmodernos* (Madrid: Páginas de Espuma, 2015), 124.

⁵³ R. Fernández Vitores, “Del Capital”, 124-125.

⁵⁴ R. Fernández Vitores, “Del Capital”, 125.

⁵⁵ T. J. Demos, “La condición posnatural. Arte después de la naturaleza”, en *Descolonizar la naturaleza. Arte contemporáneo y políticas de la ecología* (Madrid: Akal, 2020 [2018]) 91-120.

migrante, la frontera y la traducción. Gerber Bicecci relata en el libro que compartió con los estudiantes su propia historia familiar:

Mis tatarabuelos maternos cruzaron el Atlántico desde Italia, eran mineros y vinieron a América [...] a buscar mejores condiciones de trabajo a fines del s. XIX. Se asentaron en Argentina, onde nacieron tres de mis abuelos y mis padres. Pero en 1976, a raíz de la dictadura militar, mis padres se vieron obligados a salir de Argentina y se exiliaron en México. [...] Estoy cansada de contar esta historia de exilios porque aparece siempre en mi trabajo, pero a pesar de su simpleza, resulta reveladora para ellos.⁵⁶

Respecto a este último punto, se pueden detectar trazas del terrorismo de estado argentino (la dictadura militar de 1976 a 1983 mencionada por Gerber Bicecci) y la desaparición y el desplazamiento forzado en *Conjunto vacío*, como afirma Emilia Deffis en “La necrópolis interior” (2019), con un análisis detallado sobre el trauma postdictatorial y la relación que establece el duelo con las palabras, el silencio y lo visual.

Toda la red del crecimiento económico enmarañada con el medioambiente, es decir, lo socioambiental, fue materia del performance⁵⁷ *Jaguars y monarcas* (con Michel Rodríguez, 2019); los flujos de movilidad se muestran desde la doble cara del mercado (trabajo, política, armas, etc.) y de la muerte (extinción, discriminación, crímenes). Gerber Bicecci redactó en *Traspasos* (2014) de Antonio Zirió “Notas de un podólogo”, una serie de 9 piezas textuales de pacientes que describen afecciones vinculadas con los pies, así como descripciones anatómicas, que demuestran originarse no sólo en el cuerpo sino en condiciones más extendidas de la crisis social global. Finalmente, las relaciones económicas también se han visto desde el crisol del patriarcado en la ya comentada *mujeres polilla* y más recientemente en *centón pétreo*, que homenajea a su vez al movimiento sufragista inglés.

El otro modo de existencia socioambiental es el que agrupa los contracrecimientos. He elegido este término por estar más condicionado por la reflexión ambiental que otros conceptos clásicos como revolución, porque incluye las organizaciones sustentables indígenas,⁵⁸ las

⁵⁶ Verónica Gerber Bicecci, *Palabras migrantes. Migrant Words*, Christina MacSweeney trad. (Guadalajara: Impronta Casa Editora, 2019), 19.

⁵⁷ Disponible en formato de guion performático para su consulta y libre descarga en https://www.veronicagerberbicecci.net/files/ugd/b187ee_ec416f647816436caadee25f9ba5f4f4.pdf.

⁵⁸ Pensadores y activistas de diversas naciones originarias han declarado que no quieren ser usados como modelo ni permiten la extracción de sus saberes respecto a organización socioeconómica. Más adelante en esta tesis se abordará el conflicto de los shoshone y los paiute en California por el agua, así como los nexos entre gráfica zapatista y Gerber Bicecci. De no existir estos vínculos, habría optado por el término postcrecimientos, pero Gerber Bicecci, sin asumir una posición protagonista ni extractivista, teje hilos con los contracrecimientos indígenas, por lo que preservé esta palabra.

resistencias rurales, los movimientos antirracistas y decoloniales y porque preservo cierto escepticismo respecto a las finanzas o economías solidarias;⁵⁹ respecto a resistencias de personas occidentales, abarco los postcrecimientos y los decrecimientos, así como el ecosocialismo. Existen diversas tensiones y contradicciones entre estas tres corrientes económicas; los ecosocialistas, en pugna con los decrecentistas, les recriminan ser mayoritariamente del norte global, ser internacionalistas más que trabajadores de corte obrero, poco “aterizados” por tocar superficialmente las complejidades que procesos así detonan en América Latina, nuestro caso. Además se insertan problemas de corte ideológico, reclamándose entre sí supuestas malas lecturas del marxismo, o las grandes contradicciones de una política hacia el “menos”, porque de la misma manera que el neoliberalismo se ha encargado de arrebatar derechos básicos a los trabajadores, esto ha ocurrido en el lexicón mediante el término “austeridad neoliberal”, mismo que sólo ha significado recortes para el arte y la cultura. En realidad, el decrecimiento no propone un retroceso de derechos o de comodidad en la vida cotidiana, sino un prosperar de otra manera (*thriving otherwise*);⁶⁰ de hecho, lo que buscan es desacoplar el crecimiento económico de la explotación de los recursos terrestres desde una “disminución selectiva”⁶¹ y una “expansión selectiva”⁶² de ciertos sectores desatendidos o por

⁵⁹ Confróntese *Las finanzas solidarias en algunos países de América: ¿hacia un sistema y un ecosistema de economía social y solidaria?*, Leïla Oulhaj y Benoît Lévesque eds. (Puebla: UIP, 2015). El objetivo de estas herramientas sí es seguir generando riqueza, ciertamente distribuyéndola equitativamente al buscar inclusión financiera de personas que no podrían costear servicios bancarios tradicionales, es decir acceso a productos financieros (préstamos y ahorros) para que desempleados y obreros de clases bajas emprendan proyectos empresariales, pero no difiere mucho del objetivo final de los negocios, que es acumular riqueza e incitar a que cambiar de clase es un objetivo neutral y deseable. Además, apuestan a que las finanzas solidarias resolverán la desigualdad y fortalecerán la economía nacional, lo que básicamente ocurre solamente si aumenta el PIB. Finalmente, tampoco se separa de la crisis ecológica puesto que no hay una regulación sobre los negocios en los que sus clientes van a invertir, por lo que pueden ser extractivistas, contaminantes y depredadores. La economista estadounidense Jennifer B. Hudson respaldaría mi escepticismo, puesto que en su tesis doctoral sobre modelos de empleo y trabajo decrecentista redactó un apartado sobre las limitaciones de las finanzas solidarias; empero, hay otros quienes no abandonan el potencial de la economía social, como los escritores de *The Future is Degrowth*, quienes escribieron un pequeño apartado sobre esta, aunque sea incompatible, desde mi perspectiva, con las demás propuestas del mismo capítulo (por ejemplo, lo que mencioné sobre la no regulación de dónde se invertirá el dinero).

⁶⁰ No es sinónimo de “empequeñecer” sino de “de otra manera”. La traducción es mía. Freya Higgins-Desboilles y Phoebe Everingham “Degrowth in tourism: advocacy for thriving not diminishment”, *Tourism Recreation Research*, 2022, 3.

⁶¹ Serge Latouche, *Farewell to Growth* (Cambridge: Polity Press, 2010 [2007]) 35-43.

⁶² Spencer Bokart-Lindell, “Do We Need to Shrink the Economy to Stop Climate Change?” 16 de septiembre, 2021. <https://www.nytimes.com/2021/09/16/opinion/degrowth-climate-change.html>

el neoliberalismo o por el sociocapitalismo chino: la descomodificación de la salud, las energías renovables no industriales y la reducción de las jornadas laborales.

En el caso de América Latina, los contracrecimientos buscan cambios sociopolíticos muy concretos que se entienden si se analiza el capitalismo contemporáneo, que para algunos es:

la acumulación de capital por desposesión. Se trata de un modelo extractivista que busca explotar los recursos naturales y energéticos, y aun los humanos, en aras de alcanzar la mayor acumulación desmedida de riqueza posible [...] Este es un sistema de modelo destructivista, que va en contra de toda lógica humana de buscar la armonía con la naturaleza.⁶³

Esta fase inició después de la Segunda Guerra Mundial, cuando los países industrializados la impulsaron extrayendo de e importando a la región, aunque este orden no es más que la continuación de ambos procesos desde la colonización. En todo caso, “El neoliberalismo ha buscado nuevas formas de extracción de la riqueza, y ambiciona los recursos que poseen los pueblos indígenas. [...] Como contraparte a este, han surgido en los últimos años movimientos socioambientales contestatarios”,⁶⁴ por ejemplo,

Actualmente hay dos tipos de movimientos campesinos [y de pueblos indígenas] en resistencia: los de carácter regional y autogestivo, que aglutinan a diferentes actores y que se han generado al calor de la lucha por defender la tierra y el agua; y los movimientos amplios, que defienden el territorio de una región afectada por un megaproyecto que amenaza la tenencia de la tierra, y que implica el despojo y el desplazamiento de las poblaciones de sus lugares de origen.⁶⁵

Especifica Sámano Rentería que “Las formas de resistir son variadas, pero por lo general combinan dos tipos de lucha: la legal y la movilización social para lograr que un decreto o un contrato de arrendamiento se anule;”⁶⁶ cabe mencionar que los manifiestos y propuestas de reforma que envían al gobierno no han sido atendidos, como en otros países multiculturales,⁶⁷ por lo que en el caso de México siguen a la espera de respuesta.

⁶³ Miguel Ángel Sámano Rentería, “Movimientos de resistencia campesina e indígena contra los megaproyectos y el modelo extractivista”. *Islario*, 17:1, noviembre de 2016, 52-53.

⁶⁴ M. A. Sámano Rentería, “Movimientos de resistencia campesina e indígena”, 54.

⁶⁵ M. A. Sámano Rentería, “Movimientos de resistencia campesina e indígena”, 68.

⁶⁶ M. A. Sámano Rentería, “Movimientos de resistencia campesina e indígena”, 68.

⁶⁷ El periodista y militante Raúl Zibechi cartografía otros contracrecimientos, que nombra autonomías y emancipaciones, en el continente. Explora los casos de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Paraguay, Perú, Venezuela, que frente al colonialismo despliegan movimientos antisistémicos, buscando descolonizar, liberar la educación, favorecer la autonomía, criticar la democracia, regular la gestión del agua, quebrar el sistema petrolero. Véase Raúl Zibechi, *Descolonizar el pensamiento crítico y las rebeldías. Autonomías y emancipaciones en la era del progresismo* (México: Bajo Tierra Ediciones, 2015).

Estas ideas son relativamente recientes y marginales dentro de la economía tradicional, como menciona el economista británico Eric Roll en su *Historia de las doctrinas económicas*, que termina con un apartado sobre “Crecimiento, bienestar y estructura económica” en que reconoce que se fraguan cuestionamientos sobre si el crecimiento económico es proporcional al bienestar, mientras que hay “deseconomías” que muestran que todo lo que promete el crecimiento lo dan esquemas fuera del crecimiento.⁶⁸

<i>Críticas al crecimiento</i>	El crecimiento económico...
<i>Crítica ecológica</i>	...destruye las bases ecológicas para la vida humana y no puede transformarse para volverse sostenible.
<i>Crítica socioeconómica</i>	...mide incorrectamente nuestras vidas y por lo tanto imposibilita el bienestar y la equidad entre todos.
<i>Crítica cultural</i>	...produce formas alienantes de vida, trabajo y relación entre humanos y con la naturaleza.
<i>Crítica feminista</i>	...depende de y está basado en la explotación y acumulación capitalista.
<i>Crítica del industrialismo</i>	...fomenta fuerzas y técnicas productivas que no son democráticas.
<i>Crítica Sur-Norte</i>	...se basa en y reproduce las relaciones de dominación, extracción y explotación entre centro capitalista y periferia.

Figura I.3. Tabla “Las siete formas de crítica al crecimiento que son cruciales para el decrecimiento”, de Matthias Schmelzer, Andrea Vetter y Aaron Vansintjan, *The Future is Degrowth*, 78. La traducción es mía.

El movimiento que yo prefiero, y es gracias a la reflexión de la práctica artística y la obra de Gerber Bicecci, es decrecimiento, porque da en el clavo respecto a la economía ecológica y la política ambiental a la vez, además de nutrirse de las críticas al crecimiento que ha hecho la colonialidad y los feminismos, por ejemplo (**Figura I.3**). El primer punto a descartar es el desarrollo sustentable o la sostenibilidad; al respecto, el libro de Joan Martínez Alier y Jordi Roca Jusmet muestra que los costes para salvaguardar empresas privadas tienen un alto costo social, por lo que la cuestión económica deviene política, que el mercado no da la solución por

⁶⁸ Eric Roll, *Historia de las doctrinas económicas. 1938-2020*, Florentino M. Torner trad. (México: Fondo de Cultura Económica, 2020 [1938]), 343.

sí solo a los problemas ambientales,⁶⁹ que los pagos por servicios ambientales y los impuestos por contaminación tampoco es suficiente puesto que el costo aumenta y se sigue generando desigualdad, aunque el siglo pasado hubo casos de éxito que han ayudado,⁷⁰ además preservar es incompatible con la sustentabilidad, puesto que se siguen degradando recursos,⁷¹ un comercio ecológicamente desigual,⁷² una deuda externa directamente proporcional a una deuda ecológica.⁷³ El libro termina con la propuesta de “una nueva macroeconomía ecológica que renuncia al crecimiento económico en países ricos y que se contrapone tanto al keyesiano como al fundamentalismo del mercado” y confluye con “esas perspectivas del Sur que quieren un desarrollo uniformizador sino más bien un Buen Vivir y un mayor respeto a la naturaleza”.⁷⁴

Cierro con una síntesis realizada por Jason W. Moore:

Mientras que el argumento del Antropoceno comienza con las consecuencias en la biosfera y progresa hacia la historia social, un ordenamiento no convencional de las crisis empezaría con la dialéctica entre (y en medio de) los seres humanos y el resto de la naturaleza, y desde ahí continuaría hacia el cambio biofísico y geológico. A su vez, estas consecuencias constituyen nuevas condiciones para los periodos sucesivos de reestructuración capitalista en la *longue durée*. Las relaciones de poder y producción, en sí coproducidas dentro de la naturaleza, entran y desarrollan consecuencias. Desde esta perspectiva, la naturaleza figura como relación de la totalidad. Los seres humanos operan como una especie que crea medio ambiente, específicamente dotada (si bien no especial), dentro de la trama de la vida.⁷⁵

No es que alteremos la naturaleza, con las labores extractivistas y en general con el crecimiento económico, sino que construimos medioambientes lesivos a la vida humana y no humana al tejer el capitalismo en la trama de la vida. ¿Cómo destejerlo? Como mencionan Sofía Gallisá Muriente y Nicolás Pradilla, en contraste con las reformas de políticas públicas el arte permite “desburocratizar nuestro descontento” desde “esta potencia política del gesto” “en prácticas cotidianas de sabotaje poético y conspiración afectiva”.⁷⁶ Y es que toda esta síntesis de los

⁶⁹ Joan Martínez Alier y Jordi Roca Jusmet, *Economía ecológica y política ambiental* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013 [2000]), 148.

⁷⁰ J. Martínez Alier y J. Roca Jusmet, *Economía ecológica y política*, 188.

⁷¹ J. Martínez Alier y J. Roca Jusmet, *Economía ecológica y política*, 459.

⁷² J. Martínez Alier y J. Roca Jusmet, *Economía ecológica y política*, 528.

⁷³ J. Martínez Alier y J. Roca Jusmet, *Economía ecológica y política*, 525.

⁷⁴ J. Martínez Alier y J. Roca Jusmet, *Economía ecológica y política*, 617.

⁷⁵ Jason W. Moore, *El capitalismo en la trama de la vida. Ecología y acumulación de capital*, María José Castro Lage trad. (Madrid: Traficantes de Sueños, 2020 [2015]) 209.

⁷⁶ Sofía Gallisá Muriente y Nicolás Pradilla, “Sabotaje poético”, en *primero, lo del arte pobre nos validó los materiales; luego, eso de los libros de arte nos vino muy bien* (México/San Juan: Taller de Ediciones Económicas/ beta-local, 2020[1977]), 14-15.

contracrecimientos parece, en oposición a la del capitalismo, una utopía, pese a los continuos esfuerzos hacia la justicia social y ambiental.

Lo que tiene en mente Gerber Bicecci, como declaró en “Buscar las respuestas que la realidad no da. Diálogo con Néstor García Canclini y Verónica Gerber Bicecci”, es trocar la utopía por la distopía, no para ficcionalizar la realidad, sino para poder inventar algo nuevo desde los límites de lo existente.⁷⁷ Si se ficcionalizara hacia el futuro, teme la creadora, tal vez sólo se repetirían ideas ya pensadas dentro del marco del crecimiento económico, como los autos voladores.⁷⁸ En cambio, crear desde la distopía permite rebelarse contra los límites del futuro predeterminado y, ahora sí, construir alternativas no pensadas. De la misma manera, el decrecimiento y otros contracrecimientos se distancian fuertemente de otros esquemas de futuro, como la sustentabilidad, desde la distopía del menos. Como se advierte, las ideas florecen allende los límites de los términos Antropoceno y compañía.

Metodologías críticas de la visualidad y la política de la intermedialidad.

Pese al tema, mi tesis no pretende acogerse a metodologías que relacionen el arte como si fuera mero reflejo de la crisis socioambiental. Tampoco se realizarán análisis desde el sociologismo en artes, es decir, desde el entendido de que los poderosos producen arte que hay que criticar. La biorremediación salva estos riesgos al entender que hay una mutua afectación entre obra y mundo, que se vuelve sensible en las diversas capas de las obras, como la visual, la intermedial y la textual.

Pero ¿para qué una metodología crítica? Desde el inicio de mi proyecto, me he decantado por metodologías críticas, pero la polisemia del término “crítica” hace necesarias unas acotaciones preliminares. Comienzo por las artes visuales, sobre las cuales Gillian Rose asegura que:

[El material visual] nunca es inocente; siempre se construye mediante variadas prácticas, tecnologías y saberes. Un acercamiento crítico a las imágenes visuales es, por tanto, necesario: uno que reflexione sobre la agencia de la imagen, que considere las prácticas sociales y los efectos de su circulación y recepción, y que reflexione sobre la especificidad de tal recepción en las diferentes audiencias, incluida la del crítico académico.⁷⁹

⁷⁷ Maestría en Historia del Arte / Estudios Curatoriales de la UNAM eds., “Buscar las respuestas que la realidad no da. Diálogo con Néstor García Canclini y Verónica Gerber Bicecci”, en *Ficción y tiempo*, (México: Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM, 2019), 43 y 47.

⁷⁸ Maestría en Historia del Arte, “Buscar las respuestas...”, 41 y 46.

⁷⁹ En el original: “*Visual imagery is never innocent; it is always constructed through various practices, technologies and knowledges. A critical approach to visual images is therefore needed: one that thinks about the agency of the image, considers the social practices and effects of its circulation and viewing,*

Esta primera acepción de la palabra “crítica” consiste en evidenciar el poder de la imagen incluso frente a su contexto (para evitar esencialismos y determinismos) y, a la vez, en evidenciar que la imagen nunca será recibida de manera neutral: la objetividad no existe ni en los textos académicos.

Por “crítica” también suele referirse a la alemana Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt. Precedidos por Hegel y Marx, sus integrantes Adorno, Horkheimer, Benjamin, Marcuse y Habermas criticaron la razón moderna, el progreso, revisaron el marxismo, como luego repensarían contemporáneos como Boaventura de Souza. Partiendo de la sociología, la filosofía y la crítica literaria, es “Crítica” respecto a la teoría tradicional, como en aquel entonces el positivismo y su razón instrumental, para retar las estructuras de poder y motivar al cambio social desde la aplicación del marxismo y el psicoanálisis en sus inicios. Sin embargo, aplicada a la historia del arte canónica la Teoría Crítica se ha encasillado por detractores como sociologismo, es decir, una corriente historiográfica que realiza crítica de arte pensando las obras como expresión de la ideología de las clases dominantes, mismas que son las productoras del arte. Incluso dentro de sus aliados, se les ha pensado como sesgados, como marxistas intelectuales separados de la concreta lucha de clases y aburguesados. Más allá de estas tensiones, otras teorías críticas florecieron después, como el feminismo, el poscolonialismo y la teoría crítica de raza (*critical race theory* en inglés), siguiendo la definición clásica de la Teoría Crítica según Horkheimer: una teoría social “para liberar a los humanos de las circunstancias que los esclavizan”.⁸⁰ De esto se desprenden valores, ordenes, ideologías, prácticas, identidades, problemas sociales, narrativas universales (posmodernidad crítica).

Como se apreciará a lo largo de los capítulos y con más concisión en las conclusiones, la producción artística, es más, las prácticas artísticas y sociales de Gerber Bicecci orbitan alrededor de dichas circunstancias opresoras, desde el legado colonial al extractivismo neoliberal. La colonización no es materia únicamente de los estudios históricos, al haber sido un acontecimiento de expansión monárquica e imperial de, principalmente, naciones europeas sobre continentes como el africano y el americano. Pensadores de estas regiones han evidenciado que el modo de dominación persiste en las estructuras sociales, gubernamentales,

and reflects on the specificity of that viewing by various audiences, including the academic critic”; la traducción es mía. Gillian Rose, *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials* (Londres: SAGE Publications, 2016 [2001]), 23.

⁸⁰ En el original: “*to liberate human beings from the circumstances that enslave them*”; la traducción es mía. Max Horkheimer, *Critical Theory. Selected Essays* (Nueva York: Continuum Publishing, 1982) 244.

así como los modos de ser, sentir y pensar, mediante la colonialidad; al respecto, Aníbal Quijano mostró que:

La estructura colonial de poder produjo las discriminaciones sociales que posteriormente fueron codificadas como "raciales", "étnicas", "antropológicas" o "nacionales", según los momentos, los agentes y las poblaciones implicadas. Esas construcciones intersubjetivas, producto de la dominación colonial por parte de los europeos, fueron inclusive asumidas como categorías (de pretensión "científica" y "objetiva") de significación ahistórica, es decir como fenómenos naturales y no de la historia del poder. Dicha estructura de poder, fue y todavía es el marco dentro del cual operan las otras relaciones sociales, de tipo clasista o estamental.⁸¹

Por ende, la producción del conocimiento ha de desacoplarse de esta estructura, puesto que caso contrario se seguiría perpetuando la lógica de dominación, dentro de la cual no es posible imaginar otro presente. En las artes se ha mostrado que la colonialidad se siguió a expandir en este campo; por ejemplo, Walter D. Mignolo propone el fin de la narrativa de la historia del arte occidental inaugurada por Immanuel Kant en su estética, porque tiene un carácter colonizador que expropia el sentir. Si bien este fin puede partir de la crítica postmoderna, las estéticas altermodernas, las estéticas desoccidentalizantes o las estéticas decoloniales, Mignolo se decanta por estas últimas porque, por ejemplo, las desoccidentalizantes buscan una integración, mientras que las altermodernas siguen pensando su identidad con base en una hegemonía impuesta. La palabra que usa Mignolo es anticolonial, puesto que desenmascara dos raíces de la dominación, el patriarcal y el racismo, raíces que pueden "desprogramarse" en los sentidos artísticos, cambiando las respuestas de los cuerpos a los estímulos sensibles. Esto porque hay una "herida *aesthetica* colonial" que hace que nos sea imposible sentir, ser y entender más allá de lo bello y lo sublime, que son categorías totalizantes. Salir de esta herida implica descolonizar el conocimiento y ubicarlo fuera del valor del mercado y el control estatal.⁸² Esta crítica no está alejada de la crítica al capitalismo, que desde el siglo XX ha impuesto a nivel mundial su manera uniforme de crear obra.⁸³

⁸¹ Aníbal Quijano, "Colonialidad y modernidad/racionalidad", *Perú Indígena*, 13 (29), 1992, 12.

⁸² Hasta aquí, es resumen de Walter D. Mignolo, "Estéticas descoloniales", en *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad*, Francisco Carballo y Luis Alfonso Herrera Robles eds. (Barcelona/Ciudad Juárez: CIDOB/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2015), 399-415.

⁸³ "La industria moderna y el comercio aspiran a una actividad internacional. Los contenidos de las galerías y los museos dan testimonio del crecimiento del cosmopolitismo económico. La movilidad del comercio y de los pueblos, debido al sistema económico que impera, ha debilitado o destruido la conexión entre las obras de arte [y su pueblo]. Además, las obras de arte se producen ahora, como otros artículos, para ser vendidas en el mercado. [...] Con todo, ahora ha perdido mucho de su íntima conexión social debido a la impersonalidad del mercado mundial." John Dewey, "La criatura viviente", en *El arte como experiencia*, Jordi Claramonte trad. (Barcelona: Paidós, 2008 [1938]), 10.

Tras los análisis, las obras *otro día*, *La compañía* y *la resistencia* me condujeron a la denuncia concreta de esta circunstancia opresora: el crecimiento económico. Se crea una constelación entre la instauración del poder de dominación colonial con la subyugación “racial” que a su vez inaugura el capitalismo, por lo que el crecimiento económico no puede pensarse en abstracto. Además, las obras no se detienen en la denuncia, sino que bosquejan caminos hacia futuros vivibles, con lo que se salva el riesgo de considerar, por ejemplo, la decolonización una metáfora.⁸⁴ La tercera obra que se explorará en esta tesis, *la resistencia* delinea un tipo específico de decrecimiento y traza líneas hacia otros esquemas contracrecientistas que desde 1900 han representado una opción contra el desastre del capital.

De vuelta a la metodología crítica en estudios de arte, el pensamiento crítico resulta esencial para evitar sobredeterminar las obras en cuestión. Trato de pensar con ellas más que escribir sobre ellas o, peor, escribir sobre otros asuntos justificándome con ellas. Así, el pensamiento crítico cierra el círculo redirigiendo hacia la definición de Rose: quien investiga también debe declararse como parte de la investigación. Mis métodos, entonces, no son neutrales porque las obras no lo son al activamente rebelarse, como la Teoría Crítica, contra estructuras de poder. Si bien las obras de Gerber Bicecci se rebelan a nivel epistémico porque ella no lidera rebeliones del territorio, señalan la necesidad de hacerlo y cómo el arte a través de lo sensible y lo afectivo biorremedia un mundo dañado, distópico.

Para explorar propiamente la biorremediación recorro a una metodología crítica de la cultura visual. Establecí previamente que parte de mi aportación historiográfica consiste en colocar en un primer plano la visualidad y partir de las teorizaciones de la propia Gerber Bicecci sobre sus prácticas artísticas; además, que mi hipótesis de trabajo versa sobre la correlación entre visualidad enrarecida y visualidad revertida con el desastre y los futuros habitables respectivamente. Existen muchas aristas desde las cuales explorar la imagen en estas obras y muchos textos de Gerber Bicecci, sin embargo, construyo mi andamiaje con base en la contravisualidad de Mirzoeff respecto a los aparatos de visualización y la cultura visual, desde la cual el enrarecimiento de la imagen funge como crítica e insurgencia. Primero, ¿qué es la

⁸⁴ De acuerdo con Eve Tuck, investigadora unanga^x (hoy Canadá) y Yang, un problema de ciertas teorías críticas es la extrema especificidad intelectual de sus avances epistémicos cuando, especialmente, olvidan que la decolonización consiste en devolver el territorio a sus habitantes originales. Cabe mencionar, sin embargo, que esta declaración no está peleada con la colonialidad (Quijano, Lugones), sino con prácticas bien o malintencionadas por parte de personas no racializadas que en realidad replican la colonialidad e incluso prácticas de despojo claramente colonizadoras. Eve Tuck y K. Wayne Yang, “Decolonization is not a metaphor” *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1 (1) 2012, 1-40.

contravisualidad?⁸⁵ Nicholas Mirzoeff emplea el término de visualidad en tanto prerrogativa que se concede la autoridad para solo ella ver⁸⁶ y consecuentemente dividir, invadir y controlar. Instaurada como proyecto moderno y exacerbada en la era colonial, la visualidad reparte lo sensible para legitimarse a sí misma.⁸⁷

La imagen es en este caso producto de tres operaciones del complejo de visualidad: clasificar, separar y estetizar⁸⁸ y su análisis consiste en evaluar críticamente quién ve, cómo, por qué, con qué y para qué. Frente a la visualidad definida así, Mirzoeff aboga por una insurgencia que defienda el derecho a ver pero también permita la apertura a ser visto y

⁸⁵ Mi posicionamiento teórico-metodológico consiste no en la historia del arte sino en el estudio de la visualidad. Esta es definida por José Luis Brea como una propiedad de los efectores culturales que no es esencial ni pura, ya que una imagen ocurre cuando se produce y se agencia culturalmente sobre un signo cuya sensorialidad puede manejarse y construirse en un ciclo simbólico de consumo. Por lo tanto, la imagen en sí no es la que significa sino el acto de ver que se nos ha inculcado toda nuestra vida, mediante textos, maneras de pensar, imaginarios, medios, instituciones y en un campo de batalla ideológica. A su vez, sin embargo, dichos signos convertidos en imagen son efectores culturales porque tienen modos de hacer, de producir realidad, subjetividad y socialización. No se trata ya de un objeto pasivo frente al que el historiador del arte se posiciona, sino de una fuerza performativa inherente al efector cultural, al que proporciona la visualidad, a la imagen o medio, que puede ir desde lo político hasta lo identitario en la forjación de comunidades, hasta la metaperformatividad, que a su vez redefine los códigos y medios de tales efectores. Así, una obra no es solo arma de resistencia en tanto que tiene un contenido desestabilizador, sino que toda su dimensión es inmediatamente política. La imagen, por lo tanto, es más que ella misma e incluye su red de visualidad. Disciplinalmente, esto acarrea consecuencias: a partir de Mieke Bal, Brea afirma que la historia del arte se puede reorientar hacia un nuevo campo disciplinar crítico alejado del dogma y empacho metodológico formalista de la disciplina original. Dicho nuevo campo es nombrado estudios culturales o estudios visuales. Su primer aspecto positivo radica en la posibilidad de ser crítico, es decir analizar las presuposiciones y creencias en todas sus dimensiones (objeto, creador, medios de transmisión, instituciones, etc.) para dilucidar cómo se vuelve una determinada práctica visual en dominante (particularmente en los tiempos de la globalización) en lo social y lo cognitivo. El segundo consiste en la extensión del campo que desborda como objeto a los tradicionales artísticos. Ya no se habla entonces de obras de arte únicamente, sino también de lo publicitario y lo televisivo, es decir, toda la visualidad que congestiona nuestros sentidos. A partir de esto e intentando quitar la supremacía y otros prejuicios, Brea nombra a los nuevos objetos de estudio “efectores culturales”. Brea propone crear nuevas herramientas analíticas y conceptuales que sean “indisciplinadamente transdisciplinares” porque las prácticas del ver van más allá de las disciplinas clásicas de estética e historia del arte. A lo largo de su texto, hace hincapié en que ninguna práctica es neutra, si bien algunas pueden generar más crítica cuando se imbrican con el estudio del contexto. Ana García rastrea el origen de la expansión a W. T. Michell, quien considera la inclusión de lo popular como un par del giro pictórico. Dichas entradas a lo largo de la historia han generado, según Michell, angustia o terror a lo nuevo e incluso rechazo, excepto en esta ocasión. José Luis Brea, *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (Madrid: Akal Ediciones, 2005), 7-13.

⁸⁶ Nicholas Mirzoeff, “El derecho a mirar” *Revista científica de información y comunicación* (2016) 6.

⁸⁷ Mirzoeff, “El derecho a mirar”, 34.

⁸⁸ Mirzoeff, “El derecho a mirar”, 34.

constituido por el otro, de tal forma que se pueda reorganizar lo visible y lo decible.⁸⁹ Cada operación del complejo de visualización sería entonces reestructurada en la contravisualidad, a la clasificación se opondría la educación en tanto inteligencia emancipada; a la separación, la democracia en tanto inclusión de clases históricamente subrepresentadas; y a la estetización, lo afectivo y lo corpóreo.⁹⁰

Mirzoeff termina el texto citado admitiendo que desconoce las características de la contravisualidad; así que esta puede ser diversa al punto de utilizar a las imágenes mismas de los regímenes oficiales. En todo caso, debe comprenderse que la contravisualidad sobrepasa el de la defensa de derechos sociales y humanos, al ser específicamente un rechazo al manejo de lo sensible, su reparto simbólico y la red de dominación legal y estética, de tal forma que finalmente podamos acceder a lo real.⁹¹ Además, Mirzoeff indica que el lugar debe ser de la plebeza, el pueblo común que se reapropia de la voz política,⁹² para reclamar y redescubrir la vida cotidiana.⁹³

Mirzoeff enfatiza y analiza la importancia del contexto de las estrategias de guerra y de dominación, por lo que la imagen aquí tiene de facto un poder, que tiende fácilmente a subyugar y sólo se entiende en pugna; la visualidad no sólo es vehículo de transmisión o representación sino un campo de disputa. Da ejemplos para estudiar los complejos de visualidad cuando se hallan imbricados en proyectos imperialistas y brinda ejemplos de personas racializadas, ya sean comunidades negras o de Oriente Medio. El único ejemplo latinoamericano que brinda se localiza en el muro entre Estados Unidos y México respecto a la vigilancia con drones y su incremento, el cual forma su caso de estudio contemporáneo. Su manera por lo tanto de estudiar la imagen en América Latina se basa en analizar y criticar los procesos de obtención de imágenes de los contrainsurgentes y la apreciación de las dinámicas artísticas que reten a la autoridad y devuelvan a la gente el derecho a ver e informarse. Esto no deja de parecer problemático, puesto que si bien la autonomía debe establecerse, parte de una narrativa donde sólo somos víctimas de los imperios globales.

Respecto a la intermedialidad, además del término de biorremediación artística me interesa situarme concretamente en las políticas intermediales, que divido en 1) el tránsito entre literatura y artes visuales y en 2) la epistemología de los estudios de la discapacidad, en vez de

⁸⁹ Mirzoeff, “El derecho a mirar”, 32.

⁹⁰ Mirzoeff, “El derecho a mirar”, 45.

⁹¹ Mirzoeff, “El derecho a mirar”, 35.

⁹² Mirzoeff, “El derecho a mirar”, 33.

⁹³ Mirzoeff, “El derecho a mirar”, 59.

referirme a cada término de los estudios intermediales.⁹⁴ A su vez, divido la política de la intermedialidad en dos posibilidades: la exploración de las figuraciones que irrumpen en los discursos (en sentido amplio, entiéndase medio como discurso, narración como discurso, historia como discurso, y discurso foucaultiano como discurso, etc.) y las consecuencias ético-políticas de estos cortes, y la exploración de las figuras intermediales como síntoma (desfiguración que significa, Didi-Huberman), accidente (efecto de irrepresentabilidad con el que se transparenta el medio, Didi-Huberman) o afección (se hacen visibles las fuerzas disimuladas, Deleuze). Para traducir esto a lenguaje llano, piénsese en *mujeres polilla* como biorremediación tal y como lo planteé al inicio de este capítulo: la obra transita entre lo literario y lo visual al tiempo que desfigura el texto de Semónides (síntoma), causando un efecto de irrepresentabilidad que hace evidente que el poema está escrito en una hoja de papel que se puede cortar (accidente), haciendo visible la fuerza disimulada de (afección), con lo que logra interrumpir el discurso patriarcal (figuración); de aquí se desprende su carácter político: Gerber Bicecci negocia valores y sentidos con otro ente político (Semónides) porque están en desacuerdo.

En vez de considerar como “estilo” borramientos, superposiciones, cambios de escala, me parece que Gerber Bicecci recurre a estas figuras intermediales desde una heurística de los estudios de la discapacidad, desde la cual el enrarecimiento de la imagen es síntoma y por lo tanto afecta el texto. En *Mudanza*, libro de ensayo escrito por Gerber Bicecci durante su beca de la Fundación para las Letras Mexicanas (2007-2009), se narran partes cruciales de cambio disciplinar dentro de la biografía de artistas visuales que también se interesaron por las palabras, tales como Ulises Carrión y Öyvind Fahlström; en tanto poética, Gerber Bicecci formula una genealogía de su visión, entendida literalmente como el sentido de la vista y por extensión a la perspectiva escritural y a su apuesta creativa.

⁹⁴ Tomé esta decisión después de leer el artículo “Contar con todo: análisis de las estrategias intermediales con la novela *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecci” de Gianna Schmitter, en que, pese a intentar situarse teórica y metodológicamente en la intermedialidad y la transliteratura, la autora termina por volver a una relación plana entre texto e imagen; esta se presenta en cuatro estrategias, “desdoblamiento entre lo afirmado en el texto y lo mostrado en la imagen”, “el texto explica la imagen”, “el dibujo completa el significado del texto” y “sucesión entre texto e imagen”. Pero la autora insiste en que *Conjunto vacío* es una narración intermedial aunque estas estrategias hacen pensar que la imagen no es más que algo que ilustra el texto, además de que su promesa de analizar el medio de la imagen como codificación y decodificación no aterriza, puesto que le da un rodeo y lo aplica a otras obras de Gerber Bicecci. Cfr. Gianna Schmitter “Contar con todo: análisis de las estrategias intermediales con la novela *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecci”, *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language & Literature*, 14:1, febrero-marzo de 2021, e878. <https://doi.org/10.5565/rev/jtl3.878>

En la primera parte de tal libro, intitulada “Ambliopía”, Gerber Bicecci describe lo que ve durante un examen de la vista en el cual se le diagnosticó ambliopía y sus posteriores investigaciones:

Hace poco leí que muchos ambliopes, al tratar de explicar cómo ven, dicen que el ojo mira a través del efecto que produce la ondulación prolongada del 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.⁹⁵

En la segunda parte narra los pasajes de los artistas, recurriendo a la ambliopía como una analogía. A continuación, una definición médica actual del padecimiento:

la ambliopía puede entenderse como la disminución de AV que se da cuando hay un input mal coordinado de la información que recibe la corteza visual desde el sistema binocular, principalmente cuando las condiciones que alteran esa recepción de información no se corrigen en periodos tempranos del desarrollo visual, lo que provoca modificaciones en la red neuronal. [...] Desde el punto de vista de la percepción, la mayoría de los autores concuerda con que la ambliopía se da cuando hay una discordancia entre los estímulos percibidos por cada ojo.⁹⁶

Dicha discordancia puede devenir en una deficiencia visual considerable (por lo cual la narradora ve las letras como manchas) e incluso ceguera de un ojo. El diagnóstico médico no corre parejas con la sintomatología de los pacientes, en la mayoría de los casos pacientes infantiles, por lo que Gerber Bicecci dice: “Cómo saber qué es ver bien si siempre has visto igual, si no hay referente alguno ni punto de comparación”. Propongo abordar esta declaración como heurística desde la discapacidad: ante la visualidad impuesta, falta alguien que reivindique el derecho a mirar mediante manchas (los borramientos con acetona) e interrupciones o superposiciones con las que advertimos que somos ambliopes en esta cultura, obligados a mirar lo que los poderosos establecen como la verdad, o a no mirar las ausencias, lo invisible y lo “menor”; se trata de tomar la idea, desde la discapacidad visual, de que las imágenes que no se pueden ver brindan conocimiento del mundo. Esta parcialidad cifrada en las imágenes enrarecidas o revertidas afecta a su vez al texto, cuya cualidad porosa, permeable, determina la facilidad con la cual se permite afectar.


La imagen como síntoma, desde esta heurística de la ambliopía, se conecta también con los postulados de la contravisualidad de Mirzoeff *via* Deleuze (como se verá en las próximas dos citas). En *Arde la imagen*, Didi-Huberman afirma que “Uno de los grandes poderes de la

⁹⁵ Verónica Gerber Bicecci, *Mudanza* (México: Almadía, 2017) 17.

⁹⁶ Esteban Goñi-Boza y Rebeca Ortiz Barrantes, “Conceptualización integral de la ambliopía” *Ciencia y Tecnología para la Salud Visual y Ocular* (16), julio de 2018, 10.

imagen consiste en producir al mismo tiempo síntoma (una interrupción en el saber) y conocimiento (la interrupción en el caos). Resulta sorprendente que Walter Benjamin haya exigido del artista exactamente lo mismo que el exigía de sí mismo como historiador: “El arte es esbozar la realidad hacia atrás’, a contrapelo”.⁹⁷ La ambliopía es síntoma en el sentido de que interrumpe la captación óptica de una imagen, que queda borrosa, superpuesta, desenfocada, con glitches, pero esta afectación no se queda a nivel formal. Didi-Huberman continúa:

La información [...] manipula a su antojo las dos técnicas de la minucia y de la demasia –la censura o destrucción por un lado y el sofocar [...]. ¿Qué se puede hacer contra esta doble coerción que desearía alienarnos ante la alternativa de no ver nada en absoluto o no ver más que clichés? Gilles Deleuze, quien también buscaba cómo “separar una imagen de todos los clichés, volviéndola contra ellos” ofreció una pista al evocar que, sustancialmente, llamaba un arte de la contrainformación: “La contrainformación sólo es efectiva cuando se convierte en un acto de resistencia. ¿Cuál es la relación de la obra de arte con la comunicación? Ninguna. La obra de arte no es un instrumento de comunicación. [...] tiene algo que ver con la información y con la comunicación en su calidad de acto de resistencia”.⁹⁸

La imagen en las obras de Gerber, entonces, desde la contravisualidad y su visualidad enrarecida, resisten contra las narrativas de la explotación y la toxicidad, al tiempo que las palabras informan al lector sobre las devastaciones y las salidas del desastre. La ambliopía me conduce a analizar las obras desde la discordancia entre la debacle ecosocial y su representación (o su no representación, pese a la cual sigue comunicando afectos) y el tipo de significación que las imágenes enrarecidas contraproponen. Así, contravisualidad y ambliopía se cruzan tomando lo hegemónico a contrapelo, pero sin quedarse en el nivel de denuncia, efectivamente biorremediando la existencia cultural de los territorios. 

⁹⁷ Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen* (México: Vestalia Ediciones, 2019) 25.

⁹⁸ G. Didi-Huberman, *Arde la imagen*, 31-32.

II. EL DESASTRE ECOSOCIAL GLOBAL: EFECTOS DEL CRECIMIENTO ECONÓMICO EN OTRO DÍA... (POEMAS SINTÉTICOS)

Me gustaría encontrar una especie de pensamiento planetario del lenguaje, un modo de verlo-leerlo en condiciones que pongan a la sintaxis en un estado de excepción y ver si somos capaces de pensar otra cosa.

Verónica Gerber Bicecci

añadas por una lluvia de acetona, hay una obra que presenta imágenes enviadas al espacio exterior alteradas por la mano humana de Verónica Gerber Bicecci. En forma circular y emborronadas por la tinta de impresión corroída, las fotografías dejan ver parte de lo que representaban antes de devenir mancha. Abajo y a la izquierda, se leen haikús en español relacionados con el título de cada pieza de pared. Se trata de *otro día... (poemas sintéticos)*, obra compuesta por 38 piezas de pared expuesta durante 2017 y 2018 en la ciudad de Nueva York, Estados Unidos, con motivo del centenario del mexicano José Juan Tablada, luego publicada como libro en 2019 por la editorial independiente oaxaqueña Almadía Ediciones. De violetas a abejas, pasando por hoteles y destierros, se transita alrededor de un mundo devastado folio tras folio.

Esta es la primera obra de Gerber Bicecci en que el proceso de biorremediación es el principal eje de la producción de imagen crítica, específicamente, contravisual. Mi interés de investigación principal en este capítulo consiste en argumentar de qué manera lo visual evidencia que Gerber razona el desastre como ecológico y como social a la vez, es decir, como ecosocial o como socioambiental, con base en un ejemplo global en este capítulo y con base en un ejemplo local en el siguiente. Específicamente, mostraré que *otro día* es una biorremediación en que el medio del Disco de Oro se abre para afectarlo éticamente por la potencia política de la poesía lírica. Mostraré que, con mayor precisión, se abre a dos efectos del crecimiento económico que se pueden extraer de los haikús: la extinción de especies y la explotación humana, en vez de negarlos como el medio del Disco de Oro.

Por ello, y en segundo lugar, me interesa argumentar que las operaciones visuales y mediales de la biorremediación acarrearán consecuencias sobre la textualidad. Obsérvese el siguiente esquema:

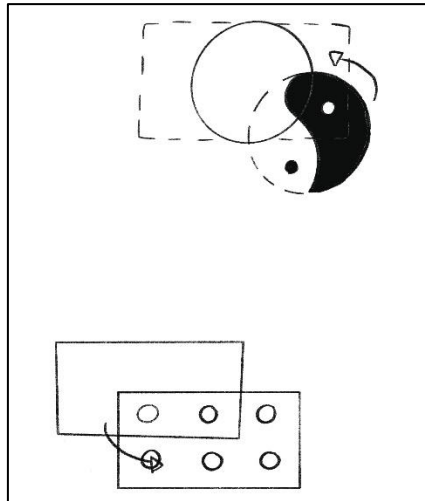


Figura II.1. Esquema de elaboración propia de los folios de la obra *otro día*. Arriba a la derecha se advierte el recorte circular de las fotografías del Disco de Oro, sobre el cual Gerber traza la silueta o el contorno de la estampa circular de Tablada (el ying y el yang de “El chirimoyo”), creando positivos y negativos con la acetona. Abajo a la izquierda se ve el texto periodístico cuyos poros permiten que ingrese la textualidad afectiva.

Como se advierte en la **Figura II.1**, hay dos capas mediales en la imagen y en el texto, una a través de la cual trasmite la otra. Gerber emborrónó/dibujó con acetona la estampa dibujada antaño por Tablada sobre las fotografías, además de impregnar la “emocionalidad” lírica de la crisis ambiental en textos periodísticos a fin de construir sus haikus. Explorar cómo funciona esta biorremediación permite comprender de mejor manera cómo la práctica ecoartística de Gerber consiste en separarse de un medio problemático, abriéndolo para que aparezca, en los intersticios del quiebre, lo vital.

Biorremediación: Abrir el Disco de Oro a la poesía.

En este apartado analizaré la biorremediación que Gerber realiza en *otro día* abriendo el Disco de Oro para dejarlo afectar éticamente por la potencia política de la poesía lírica. Para esto abordaré dos aristas de la biorremediación: ¿por qué el Disco de Oro había de ser biorremediado? y ¿de qué manera funciona la potencia política de la poesía lírica?

Respecto a la primera considero que, muy específicamente, lo que Gerber Bicecci biorremedia en esta obra son imágenes enviadas al espacio en las sondas Voyager, que a su vez fueron seleccionadas de una variedad de fuentes impresas y mediales, enviadas por la NASA en 1977; se enviaron más cosas, como mensajes de audio grabados y música, así como cartas del presidente de Estados Unidos y los saludos de la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Un equipo constituido principalmente por los estadounidenses Carl Sagan, Jon Lomberg y

Frank Drake eligió 118 imágenes por si existen inteligencias extraterrestres (ETI por sus siglas en inglés) que logren la captación del Disco de Oro en un futuro hipotético.⁹⁹

Originalmente, Sagan se interesó en el compendio de un registro sonoro nombrado los *Sonidos de la Tierra* y propuso aparte a Lomberg¹⁰⁰ incluir seis imágenes que comunicaran “información sobre geoquímica, geofísica, biología molecular, anatomía y fisiología humanas, y sobre nuestra civilización”,¹⁰¹ sin incluir nada religioso ni histórico por anecdótico e idiosincrásico y por lo tanto críptico para extraterrestres.¹⁰² Lomberg y Drake, al tiempo que maquinaban cómo grabar¹⁰³ y cómo grabar más las fotografías en el disco, seleccionaron 120 imágenes con base en 105 revistas, almanaques, libros, archivos, ilustraciones y fotografías capturadas improvisadamente por ellos; de las 120 dos fueron eliminadas de último momento por la NASA por tratarse de desnudos y sólo veinte se grabaron a color.

Durante el proceso de elección, el comité hacía un ejercicio mental para pensar como alienígenas y determinar si “comprenderían” las imágenes,¹⁰⁴ particularmente si las inteligencias extraterrestres podrían deducir la escala, determinar qué elementos de la biosfera

⁹⁹ Para asegurar que el archivo podrá ser consultado tras un viaje de centurias, se produjo un disco de cobre de tipo fonográfico de 12 pulgadas recubierto por una capa de uranio-238, elemento que decaerá en 4.51 billones de años; a diferencia de los soportes materiales de otros medios que se diseñan y confeccionan para resistir las inclemencias terrestres, esta cubierta funciona también como un reloj, dado que quien capture el Disco de Oro podrá calcular cuándo fue enviado según el grado de corrosión del uranio. Además, se envió todo lo necesario para reproducir el disco: un aparato reproductor, el *stylus*, las instrucciones grabadas en el disco y la velocidad de rotación necesaria para reproducirlo (3.6 segundos por vuelta) en código binario.

¹⁰⁰ Sagan relata en su libro que conseguir los permisos de las disqueras y el permiso de la NASA y la ONU para “hablar” en nombre del planeta resultó complicado, por lo que delegó en gran medida la tarea de selección visual a Lomberg. Sin embargo, este debía partir de las directrices establecidas por Sagan.

¹⁰¹ Serían fotos de la Tierra, el ADN, seres humanos y algunos animales. Carl Sagan et al., *Murmullos de la Tierra. El mensaje interestelar del VOYAGER* (Barcelona: Planeta, 1981 [1978]), 74.

¹⁰² Tampoco se preocuparon por incluir arte dado que “no dispusimos de tiempo [les brindaron seis semanas] para reunir un comité de historiadores y críticos de arte que hiciera una selección razonablemente profesional”, aunque aparecen algunas fotografías premiadas. Sagan, *Murmullos de la Tierra*, 34-35.

¹⁰³ En su libro de divulgación, Jonathan Scott narra cómo Frank y Carl decidieron grabar en forma de sonido una imagen televisiva porque así un fonógrafo podría decodificarlo hacia una imagen. En una hora de sonido caben doce imágenes, en blanco y negro, de 250,000 píxeles. Jonathan Scott, *The Vinyl Frontier. The Story of NASA's Interestellar Mixtape* (Londres, Bloomsbury, 2019) 52-53.

¹⁰⁴ Sin embargo, pese a estas previsiones y las de preservación matérica, investigaciones recientes han contraargumentado que los extraterrestres hipotéticos no podrán descifrar los contenidos porque el Disco de Oro “is meant to be received by and interpreted by something that has the sensory capabilities of the average human”. Ian Sample, “Nasa's Golden Record may baffle alien life, say researchers” *The Guardian*, 26 de mayo, 2018.

y la anatomía animal permiten lo que se ve en el encuadre e imaginarse la realidad terrestre si muy probablemente todo en las fotografías es nuevo para ellas. Pero el orden de las imágenes¹⁰⁵ expone la vida en la Tierra para la audiencia humana también, ya que el archivo se hizo público casi de inmediato (si bien la parte de *Murmullos de la Tierra* resultó más popular y comentada); si bien con el paso de los años ciertas imágenes ya no pueden consultarse en el sitio oficial de la NASA por cuestiones de derechos de autor, la publicación más célebre (el libro de Sagan) sí contaba con láminas de todas las fotografías y breves explicaciones. Entendiendo las sondas Voyager dentro del contexto de la carrera espacial entre la entonces Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas (URSS) y Estados Unidos, se comprende que tal publicación del Disco de Oro pretendía no sólo informar sobre qué se grabó en el disco, sino unificar un sentido de la historia global desde una retórica del imperialismo estadounidense. Aunque haya fotografías realizadas por no estadounidenses y en lugares fuera de Estados Unidos, todos los del equipo de selección replicaron sus conocimientos del mundo desde la perspectiva estadounidense. El único grupo que supervisó la selección fue la ONU, misma de la cual se sabe también es partícipe de la retórica “occidental”: sin la participación de otras cosmovisiones, el Disco de Oro no sólo se fraguó para inteligencias extraterrestres, sino para cohesionar una manera oficial, de dimensiones planetarias e intergalácticas, de vernos *en* el mundo.

Asimismo, las sondas Voyager han revolucionado, en tanto medio de visualización, la perspectiva del humano *sobre* el planeta. Timothy Ferris apunta lo siguiente:

Sagan advirtió, con mayor claridad que los demás, el potencial de las Voyager para aumentar la perspectiva humana. Bajo sus órdenes, Voyager I volteó el día de San Valentín de 1990 para tomar fotografías de los planetas solares como se ven más allá de nuestro plano de visión. La Tierra ocupó solamente un pixel, el famoso *Pale Blue Dot* de Carl.¹⁰⁶ “Ese es nuestro hogar”, escribió. “Piensen en los ríos de sangre derramados por todos esos generales y emperadores para que, con gloria triunfal, pudieran convertirse momentáneamente en dueños de una fracción de ese punto”.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Véase el capítulo 6 “The Hydrogen Key” de Scott, *The Vinyl Frontier*.

¹⁰⁶ Sagan continuó difundiendo la retórica de amor planetario en estas fotografías, puesto que nombró la serie *Retrato de familia*, hermanando a los humanos y por lo tanto aplanando el contexto sociohistórico.

¹⁰⁷ En el original: “Sagan perceived, more clearly than most, Voyager’s potential to improve human perspectives. At his instigation, Voyager One looked back on Valentine’s Day 1990 and took photos of all the Sun’s planets as seen from high above the plane. The Earth took up just one pixel, Carl’s famous Pale Blue Dot. ‘That’s home,’ he wrote. ‘Think of the rivers of blood spilled by all those generals and emperors so that, in glory and triumph, they could become the momentary masters of a fraction of a dot.’” La traducción es mía. Timothy Ferris, “Onward, Voyagers” *Smithsonian*, mayo de 2012, 28.

Esto significa que la representación de la Tierra no es neutral ni a nivel de archivo ni a nivel de técnica de visualización. Mencioné anteriormente que el equipo de selección evitó ciertas imágenes consideradas ideológicas crípticas, cuyas implicaciones, puede advertirse ahora, llegan al punto en que Sagan minimiza el daño planetario relativizándolo al compararlo con el tamaño de la Tierra en el espacio exterior. Por lo tanto, las decisiones de la selección del Disco de Oro parten de directrices éticas que responden a la pregunta ¿cómo foto-mediar la biosfera? El equipo de las Voyager realizó en respuesta una historiografía audiovisual y una técnica fotográfica articuladas según una narrativa de “amor” que elimina cualquier imagen que demuestre el devenir caótico y las resistencias insurgentes: “Aunque la guerra y la violencia siempre han formado parte de la experiencia de este planeta, excluimos imágenes que muestran estos temas. No querían que el mensaje se malinterpretara como una amenaza”.¹⁰⁸ Esto se empalma con el interés por instaurar un relato globalizador de progreso y bienestar por parte de Estados Unidos, en un medio semicapitalista¹⁰⁹ que lleva al extremo la máxima “lo que no se ve no existe”, a tal grado que se ha engañado a las ETI sobre la verdadera condición humana la Tierra. Justificar la inclusión de cada imagen en el archivo mediante una retórica afectiva de amor planetario y la exclusión deviene manipulación, prácticamente un chantaje porque justifican la poca diversidad so pretexto de un ataque alienígena.

Lejano a la ética expandida de acuerdo definida por Zylinska, el Disco de Oro invisibilizará por billones de años a las resistencias, las insurgencias y las víctimas del proyecto desarrollista de la modernidad y las consecuencias contemporáneas tras la instauración explotativa del colonialismo. Consiguientemente, los humanos que consulten el archivo del Disco de Oro serán más propensos a comulgar con esta ideología, por lo que hacía falta una remediación del archivo que denunciara este complejo de visualización alienado: de ahí la relevancia de la biorremediación de Gerber Bicecci.

Otro argumento de Zylinska en contra de archivos (visuales) totalizadores como este surge de la siguiente cita: “el problema con el tipo de acercamiento que constituye la ‘gran historia’ [es] que normaliza el concepto de la complejidad mediante ciudades y células, con los

¹⁰⁸ En el original: “*Although war and violence have always been a part of the human experience on the planet, images depicting those subjects were excluded. They did not want the message to be misinterpreted as a threat*”. Renae Kerrigan, “The Voyager Golden Record: Humanity Says ‘Hello’ to the Cosmos” *Planetarian* (2016) 19.

¹⁰⁹ Franco “Bifo” Berardi lo define como: “*the contemporary regime of production in which capital valorization is based on the constant emanation of information flows*”. Siguiendo a Berardi lo designo como capitalista, aunque sigue una lógica colonialista y antropocéntrica también. Franco “Bifo” Berardi, *Heroes. Mass Murder and Suicide* (Londres: Verso, 2015), 24.

elementos tecnológicos de la historia humana percibidos como eventos planetarios, sin brindarles ningún contexto o significado sociopolítico más profundo.”¹¹⁰ De esta manera, se comprende que el Disco de Oro encapsuló una “gran historia” conveniente en vez de asumir su responsabilidad expandida y buscar representaciones justas,¹¹¹ con lo que se trata de un medio ético-estético cuestionable.

En este sentido, *otro día* de Gerber Bicecci podría pensarse como posmedia:¹¹² este archivo necesitaba abrirse y ser afectado porque, similar a lo *mass media*, vuelve hegemónica una versión de la historia planetaria problemática por sesgada. La obra de Gerber Bicecci hace que el archivo de Disco de Oro revele algo fundamental: la selección y orden de dichas imágenes corresponden con la historia del crecimiento económico, mismo que a la vez forja su imagen como naturalizada y la difunde como propaganda inadvertida para preservarlo. Esto lo descubrí porque sistemáticamente las piezas de *otro día* abordan dos efectos del crecimiento económico, la extinción de especies y la explotación humana, que evidentemente no se habían instaurado con esos nombres en el Disco de Oro, sino con los términos diversidad biológica y creatividad y trabajo humanos. En vez de negarlos como el medio del Disco de Oro, *otro día* recoge los elementos visuales circunscritos en un juego de poder cambiante, poder capital y poder del régimen de visualización, a fin de revertir el papel que juegan en el contexto de la crisis socioambiental.¹¹³

¹¹⁰ En el original: “*the problem with the big history approach is that it naturalizes [...] the concept of complexity across cities and cells, with the technological events of human history perceived as planetary events without any deeper socio-political context or significance*”. La traducción es mía. J. Zylinska, *Minimal Ethics*, 57.

¹¹¹ Incluso si hubieran incluido temas como la extinción, no habría bastado el esfuerzo universalista, pues como afirma y cita Carolyn Fornoff “*Rather it requires a balancing act that Chakrabarty describes as “a global approach . . . without the myth of global identity” that subsumes particularity*”. Carolyn Fornoff, “Planetary Poetics of Extinction in Contemporary Mexican Poetry”, en Ignacio M. Sánchez Prado ed. *Mexican Literature as World Literature* (Nueva York: Bloomsbury Academic, 2021), 233.

¹¹² La primera definición que Andreas Broeckmann compila sobre los usos del término posmedia surge de Félix Guattari, quien en 1990 se refería a las estrategias empleadas desde los 80 para escapar al control massmediático, como las radios piratas y comunitarias, buscando otras subjetividades y comunidades heterogéneas. Andreas Broeckmann, “*Postmedia*” *Discourses. A Working Paper*, https://www.academia.edu/24051304/Postmedia_Discourses_A_Working_Paper

¹¹³ Siguiendo con las definiciones posmedia, retomo ahora el acercamiento desde lo digital para sugerir que, en este sentido, *otro día* realiza un hackeo, porque biorremedia las piezas del rompecabezas (el archivo del Disco de Oro) para formar otra imagen, su contrario, con las mismas piezas. El hackeo es utilizado por la investigadora y artista mexicana Sofía Sienna para des-neutralizar aparatos postmedia como algunas máquinas algorítmicas, que al igual que el Disco de Oro, se difunden al público como conjunto de datos neutrales y objetivos. Sofía Sienna, “Desmontando máquinas neutras. Pensamiento

Ahora que he explicado por qué el Disco de Oro había de ser biorremediado, paso a reflexionar de qué manera funciona la potencia política de la poesía lírica. ¿Cómo lo logra? Gerber Bicecci creó cavidades a través de las cuales exhuma la potencia política de la poesía lírica (véase *supra* **Figura II.2**). Con esto me refiero a que Gerber Bicecci no sólo recurre al formato de los haikús, sino que prioriza la porosidad de la poesía en el entrecruce con el periodismo, para significar de manera más vital. En particular, Gerber Bicecci retoma la obra de José Juan Tablada *Un día... (poemas sintéticos)*, relación sobre la cual discurro en el **APÉNDICE 2. Discusión sobre José Juan Tablada. Revisión historiográfica y propuesta alternativa de *Un día... (poemas sintéticos)*** con mayor profundidad. Para resumir mi argumentación, Gerber Bicecci declara que buscaba separarse del “romanticismo”¹¹⁴ de la lírica de Tablada, es decir, de una especie de idealización del medio ambiente que Tablada ensalzaba sin reconocer la acción humana en su contra; sin embargo, en el apéndice argumento y demuestro que en realidad el haikú, incluyendo la reformulación de este que hace Tablada, siempre es crítico en la medida en que desautomatiza las percepciones occidentalizantes que clasifican lo natural como objeto pasivo, al tiempo que reivindica lo emocional evitando, precisamente, idealizaciones que reemplaza con experiencias encarnadas.¹¹⁵ Independientemente de mi disenso con la interpretación que Gerber Bicecci hizo de *Un día*, resulta crucial analizar los mecanismos mediante los cuales la forma poética de Gerber Bicecci se distancia de producciones literarias acrílicas sobre lo natural.

Por potencia política de la poesía lírica me refiero a la forma literaria mediante la cual la poesía marca un disenso vital. Para esto retomo la definición de lo político de Claude Lefort,

mágico, visión automatizada y poder algorítmico” *Centro de Cultura Digital*, 1 de septiembre de 2020, <https://editorial.centroculturadigital.mx/articulo/desmontando-maquinas-neutras>

¹¹⁴ Rebeca Pérez Vega, “Sin límites creativos”, *Reforma (Mural)*, 16 de diciembre de 2019. https://www.mural.com.mx/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?_rval=1&urlredirect=https://www.mural.com.mx/veronica-gerber-sin-limites-creativos/ar1835848?referer=--7d616165662f3a3a6262623b727a7a7279703b767a783a--

¹¹⁵ Existen otras opciones desde los estudios de poética, como *climate lyricism* de Min Hyoung Song. Sus características son conducir hacia la agencia activa de forma autoconsciente, cultivar la atención no solo su realización, derruir los hábitos de expresión antropocéntrica, lidiar con las escalas difíciles de aprehender; para él, la lírica es un modo de atención literaria desde la expresión hasta cómo se crea una especie de unión, desde la ruina personal (racializada, por ejemplo), hacia la comunalidad. Nótese que nunca se acerca a lo emocional sino al entre dos. En este caso, considero importante abarcar lo emocional porque podría argumentarse que el Disco de Oro ya era una comunalidad entre humano y alien. La diferencia es que Gerber Bicecci hace una comunalidad con los que sufren en el cambio climático, y no una comunalidad imperialista. Min Hyoung Song, “Introduction. The Practice of Sustaining Attention to Climate Change” en *Climate Lyricism* (Durham: Duke University Press, 2022), 1-15.

según quien lo político “abarca una interrogación sobre el ser de lo social, preocupándose por el fenómeno de su institución, [que es] ‘la manera según la cual una humanidad se diferencia o, más fuertemente, se divide para existir como tal’”;¹¹⁶ la política, por su parte, se constituye por “elementos [como] entidades (clases o segmentos de clase), relaciones sociales, determinaciones económicas o técnicas”.¹¹⁷ Básicamente lo político responde a la pregunta ¿cómo se organiza una sociedad humana?, de lo cual se desprenden prioridades, jerarquías, deberes y atribuciones, así como valores y bienes deseados. En el caso de los regímenes democráticos representativos, como México, cabe resaltar que disenter de dicho consenso político forma parte, paradójicamente, de su ser; esto porque todos los ciudadanos son iguales y libres. Así, para bien o para mal los actores sociales suscriben o rechazan las metas compartidas, lo común y lo individual, de acuerdo con la manera en que deseen instituirse como miembros de la sociedad. La obra *otro día* es un disenso no sólo respecto al Disco de Oro y Tablada, sino hacia el crecimiento económico que condujo, conduce y continuará a conducir hacia el desastre ecosocial global. Este disenso es político en tanto que rechaza una repartición específica de lo socioambiental y propugna, de facto, otra repartición de valores (principalmente contra la explotación humana y la extinción de especies).

Segundo, el disenso trasmina junto con afectos del cambio climático en textos periodísticos: Gerber Bicecci no se detiene a argumentar científicamente. En este sentido, difiere grandemente su condición de escritura con la de Tablada, quien captaba un momento de calma, uno que predispone la revelación. La práctica escritural de Gerber Bicecci, en cambio, nos sume a una espiral de ansiedad, un flujo internáutico que no se detiene por la ingente cantidad de información en línea sobre la devastación ecológica. Gerber Bicecci utilizó el buscador Google¹¹⁸ para hallar noticias y artículos en que se mencionara el sustantivo del título de cada haikú (seres no humanos); después redactó los haikús con base en una selección de palabras que arrojó su búsqueda. Al ser el periodismo la materia prima de un medio originalmente literario, puede argumentarse que el periodismo actualmente es la contracara

¹¹⁶ Renata Schevisbiski, “Lo político y la política en Claude Lefort: aportes teóricos para una reflexión sobre la democracia” *Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social Utopía y Praxis Latinoamericana* 2014 (64) 129, consultado el 5 de agosto de 2022 en <https://biblat.unam.mx/hevila/Utopiaypraxislatinoamericana/2014/vol19/no64/7.pdf>

¹¹⁷ Schevisbiski, “Lo político y la política...”, 129.

¹¹⁸ No irrumpe esta materialidad web en la obra, como en otras obras donde se conserva algún tipo de elemento o formato que caracteriza al buscador web, sino que se retrotrae a la estética de las inscripciones en tinta de las máquinas de escribir, acaso en una decisión de estilo que apunta a la antigüedad del original de Tablada. La materialidad, de esta forma, se vuelve significativa y rebelde dentro del discurso histórico respecto al medio ambiente.

documentada de la idea “romantizada” de la representación y tratamiento de la naturaleza en la poesía. De esta manera, la individuación lírica acaece desde el momento de la producción artístico-literaria, dado que el sujeto enuncia algo tras haberse documentado sobre el tema y generado hipótesis especulativas, ya comprobables, sobre el devenir catástrofe de la crisis ambiental y social. Esta pretensión de verdad, o más bien redacción cuyo carácter veraz la determina, resulta contestataria en el mismo contexto del medio, en contraposición al relato global del Disco de Oro, y externamente en tanto denuncia al Capitaloceno y su complejo de visualización. El sujeto lírico genera por lo tanto una lírica periodística o lírica investigadora¹¹⁹, errante en lenguajes y códigos ajenos, contradictorios, impuestos, clandestinos, etcétera, de tipo especulativa antes que una lírica ecológica, especialmente si se considera que los temas estrictamente ecológicos no se abordan en la totalidad de los haikús de *otro día*.

Gerber Bicecci detona la potencia de la poesía lírica al trasminar la emocionalidad frente al cambio climático en textos periodísticos, pero el término emocionalidad lírica parece esencializar la poesía, es decir, caracterizarla principalmente por ser expresión de una emoción, por lo que debo especificar a qué me refiero. Cada uno de los 38 haikús, al igual que cada una de las 38 estampas, nos asoma al apocalipsis sin posibilidad de mirar a otra parte ni imaginar siquiera una salida, una solución, una esperanza. Este sumirse en la espiral de la desazón se vincula con la ecoansiedad, una emoción caracterizada por el estrés que causa el conocimiento del estado ambiental actual y su probable decaimiento próximo;¹²⁰ utilizo aquí el término de espiral siguiendo a Sean Grattan en su capítulo de *Life in Plastic*, en que analiza a una poeta que se espejea con lo que causa su ecoansiedad (el *gyre* de basura, es decir, la corriente oceánica vuelta corriente de basura, en el océano Pacífico) al sumirse en una espiral descontrolada de

¹¹⁹ Me decanto por la primera nomenclatura dado que en mi trabajo de titulación sostuve que la lírica del sujeto investigador solo puede ocurrir en tanto la voz lírica se individualice en una investigación empírica de primer grado, es decir, recolectando información y generando reflexiones desde lo corporal y sensorial. Para *otro día*, la voz lírica en los poemas visuales de Gerber Bicecci —resulta notorio por su impersonalidad y el tipo de enunciados declaratorios y factuales— se individualiza en tanto brinda una generalización especulativa de alcance global, puesto que, como he propuesto anteriormente, la ecocrítica y sus objetos pretenden reiniciar la historia. De tal forma, el periodismo aquí se entiende en tanto develamiento y difusión de datos y hechos ocultados, manipulados por el poder (a grado tal de ser perseguidos, amenazados, violentados y asesinados lamentablemente) y en comparación y contraste con el activismo de ciertas figuras mediáticas que han divulgado los problemas de espionaje y fraude, como Julian Assange.

¹²⁰ Utilizo aquí ecoansiedad como traducción de *ecosickness*, que Sean Grattan retoma al recurrir a Heather Houser en *Ecosickness in Contemporary U.S. Fiction: Environment and Affect*, 2014. Sean Grattan, “The Impossible Figure of Oceanic Plastic”, en *Life in Plastic: Artistic Responses to Petromodernity* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2021) 206-207.

búsquedas ansiosas en internet sobre el tema. La ecoansiedad causa angustia y horror, así como frustración y duelo, pero el efecto más crucial según Grattan es que así se llega a “una intimidad basada enteramente en no colapsar [...] sino en entender la interconexión de todo a través, en términos de Jason Moore, de una red de vida que considera la acumulación del capital como algo estructurado por la naturaleza que a su vez la estructura.”¹²¹ Esta ansiedad es difícil de aterrizar y comprender, en el caso del *gyre* de plástico porque es muy grande, con límites entre agua y basura difusos y circulando incesantemente, así como la incertidumbre sobre a qué aguas nacionales o internacionales le pertenece esa basura; en el caso de Gerber, porque la crisis ecosocial ocupa escalas muy grandes o muy pequeñas, así como tiempos pasados y futuros. Grattan además analiza la relación entre escritura y noticias en internet en el poema “The Second Hand” de Jennifer Cooke, de 2012 (quien a su vez recurre a “The Second Coming” de William Butler Yeats, como Gerber Bicecci a Tablada) y explica:

"Despierta por la noche", el parche de basura se infiltra en los pensamientos de Cooke, llevándola a la agitación: "el internet me aterroriza". El peso afectivo del pavor y la ansiedad circulan como los plásticos que la causan, y estas intensidades se sienten en el cuerpo que incapaz de dormir, hundido en un *gyre* de Internet recogiendo noticias y tratando de controlar algo que parece incontrolable con una 'inevitabilidad terrible', [porque] quizás parte de la ansiedad que surge en el poema es la comprensión de que la acción individual, dice el poeta, nunca es suficiente en esta crisis ecológica global.¹²²

Por una parte, el hecho de que la textualidad de los poemas esté a caballo entre la existencia digital del periodismo y la subjetividad lírica tradicional del haikú japonés me hizo dudar, cerca del final de la investigación, de que *otro día* sea una obra poética lírica. Esto porque existe una teorización sobre la poesía no lírica que es definida como una obra poética que intenta despegarse de la subjetividad tradicional asociada con la expresión de sentimientos romántica. Muchas estrategias de separación consisten en usar mecanismos como máscaras, ficcionalización, modulaciones ensayísticas, otros formatos, buscando establecer otro tipo de juego entre subjetivación y espacio de intervención política. La *ecosickness* que interpreto en

¹²¹ En el original: “*an intimacy based entirely on not collapsing [...] but on an understanding of interconnectedness through, in Jason Moore’s terms, a web of life that takes into account the capital accumulation is both structured by nature and structures nature*”. La traducción es mía. S. Grattan, “The Impossible Figure”, 207.

¹²² En el original: “*‘Awake at night,’ the garbage patch infiltrates Cooke’s thoughts, driving her to distraction: ‘the internet is terrifying to me’. The affective weight of dread and anxiety circulate like the plastics causing it, and these intensities are felt in the body unable to sleep, sunk into an internet gyre collecting news items and trying to control something that seems uncontrollable with a ‘dreadful inevitability’,¹²² [because] perhaps some of the anxiety arising in the poem is the understanding that the individual response, says the poet, is never enough in this global ecological crisis*”. La traducción es mía. S. Grattan, “The Impossible Figure”, 209.

otro día no es una expresión de sentimientos sino una amalgama entre emocionalidad y la estrategia de desviarnos hacia el registro del periodismo digital, por lo que no hay un sujeto lírico tradicional romántico. Empero, el problema no es si una obra poética es o no lírica, sino la definición con que usemos la palabra emocionalidad, que en mi caso no es peyorativa ni celebratoria porque no creo que una tipología poética sea superior a ninguna otra. El poema de Cooke no es un peor poema, o uno menos político, que el de Gerber Bicecci ni aunque se lea “Esto me espanta y despierta a las 5:16 am”,¹²³ expresando su ansiedad.

Por otra parte, es válida la crítica hacia esta estrategia retórica, dado que puede condicionar un rechazo por parte de los lectores e impedir que imaginemos y forjemos un futuro habitable. Sin embargo, la escritura tipo *gyre* nos permite alcanzar un objetivo inédito: mostrar con más contundencia la relación entre cuerpo, afectos y política. Las estrategias retóricas que contemplan utilizar el horror para detonar empatía pueden ser efectivas, de hecho, Gerber Bicecci repite el mecanismo en *La compañía* al seleccionar un cuento de Amparo Dávila y crear una atmósfera *noir* como se verá en el apéndice 3. Quienes se pregunten si esta estrategia no será acaso cruel o violenta podrían preguntarse también ¿qué pasa si, de hecho, no es lo suficientemente radical tampoco? Si contar con conocimientos certeros sobre la extinción de especies, la contaminación del agua, el aire y los suelos, el calentamiento global no han convencido a las personas, y menos a los dirigentes, ¿lo podrá lograr una obra que se deja afectar por la emocionalidad del cambio climático? Propongo entonces que se considere como potencia política de la poesía lírica el proponer como brújula ética la emocionalidad de la ecoansiedad, puesto que guía el proceso de biorremediación; aunque lo dejo para otros trabajos futuros, creo que he llegado a esta conclusión abriendo mi investigación hacia el arte ambiental o ecosocial desde la educación artística, puesto que los enfoques contemporáneos de esta no ven el arte ambiental como herramienta de aprendizaje de técnicas ecologistas como separar basura o contaminar menos, sino desde un enfoque holístico hacia lo comunitario y hacia lo emocional, ético y social, desde las cuales *otro día* permite a quienes aprenden, a conocerse a ellos mismos y armar con eso su responsabilidad expandida frente al Antropoceno. En conclusión, por potencia política considero que la subjetividad lírica pone en la discusión o debate público un tema que cierto artefacto de la cultura visual, el Disco de Oro, buscó ocultar.

Dos efectos del crecimiento económico: Extinción y explotación.

¹²³ En el original: “*This is scaring me awake at 5.16 am*”. La traducción es mía. Jennifer Cooke, “Second Hand”, *The Other Room Anthology 4*, James Davies y Tom Jenks eds. (Manchester: The Other Room, 2012), 36, en S. Grattan, “The Impossible Figure”, 208.

Extinción de especies

El primer paso para examinar el sendero entre imagen y palabra en *otro día* fue comprender los procesos artísticos gráficos y de montaje en la obra, para así determinar una metodología con la cual explorar las estampas.

Por proceso gráfico me refiero a los procedimientos que Gerber Bicecci realizó sobre las fotografías del Disco de Oro, que trasladó a un lenguaje gráfico. Gerber Bicecci recortó el área circular las fotografías del Disco de Oro que eligió y sobre las cuales diluyó con acetona su tinta, siguiendo una figura (o su contorno) de las estampas de Tablada. A esto me refiero por llevar el lenguaje visual al de la gráfica: la acetona no sólo crea una imagen sino que evidencia el sustrato de esta, es decir, la tinta; recurrir a la tinta tiene efectos “dramáticos”, pero además es una técnica reconocible, barata, directa, de mayor impacto porque todo se reduce a positivos o negativos (tener tinta, no tener tinta), así como permitir significados como indicar contaminación (visual o ambiental).¹²⁴ Hay dos maneras para entender este proceso gráfico, como borramiento o como huella. El análisis del borramiento parte de la materialidad, la corrosión de la acetona, porque la misma ecocrítica lo es. Zylinska afirma citando a Braidotti que esta disciplina promueve “una reconexión del sujeto, en un sentido materialmente arraigado en la responsabilidad ética hacia el medio ambiente que habita”.¹²⁵ En otras áreas de las prácticas artísticas se ha detectado que incluso es significativa la desmaterialización, por ejemplo, en los denominados siluetazos que denuncian la desaparición forzada de personas. También parte del gesto, por ejemplo, el borramiento es una técnica táctil¹²⁶ por la disolución

¹²⁴ Obtuve estas características al analizar la obra con la experta en gráfica y fotografía Claudia González, para quien Gerber Bicecci no emborrona la fotografía, sino que dibuja encima de la fotografía. Para ella, además, la fotografía no sucedió ni remedió a la pintura, como usualmente se afirma, sino a las artes gráficas, ya que la plata sobre gelatina funciona de manera similar a las tintas sobre el papel. Este conocimiento empírico de mi colega de generación me permitió comprender de mejor manera la remediación desde el punto de vista de las artistas creadoras, así como continuar sensibilizándome frente a la visualidad háptica en el capítulo IV.

¹²⁵ En el original “*a regrounding of the subject in a materially embedded sense of responsibility and ethical accountability for the environments he or she inhabits*”. La traducción es mía. Sarah Kember y Joanna Zylinska, *Life After New Media* (Cambridge: MIT Press, 2012), 151.

¹²⁶ Si bien no propongo que el borramiento tenga una dimensión háptica sino una gestual, entre la huella y el borramiento, coincide con esta en su interés por lo superficial, lo parcial y el medio: “un tipo de mirada y de imágenes que se gozan en las superficies y las texturas; la primera percibe lo que las segundas exhiben -el medio como infraestructura de la imagen- en lugar de introducirse en la ilusión de representación; esta mirada es una alternativa en constante tensión con la mirada óptica y se distingue de esta última porque en lugar de ostentar una posición jerárquica y de intentar poseer y comprender la imagen, implica una aproximación más en la línea de la caricia, que no intenta poseer y que sin entender el todo, se deja afectar por la parcialidad de lo que está tocando con los ojos.” Marian de Abiega,

milimétrica de la tinta de las impresiones, pero la sinestesia ocasiona que este borrado táctil sea visto. La elección del solvente se debe a cuestiones materiales, que también visibilizan al sector mayoritario de la población sistemáticamente despojado del poder: las mujeres. La acetona se encuentra presente en el ámbito del hogar y de pequeños negocios, rubros invisibilizados en el relato globalizador del Disco de Oro. El borramiento con este solvente, marcado por el género, y no otra sustancia, determina la inclusión de grupos históricamente subrepresentadas en conjunto con la autoría de Gerber Bicecci misma. Asimismo, la destrucción con acetona genera un corte del flujo medial, pero también corta con el conocimiento que su visualidad imponía. La obra de Gerber Bicecci desarticula dotando a la imagen de ilegibilidad, articulando en su lugar el *pathos*, una afectividad empática hacia las especies en peligro y los humanos explotados: la biorremediación. Así, el enrarecimiento de la imagen es proporcional a la fuerte conexión emocional que la devastación genera, a grado tal que quedan huellas, gestos, residuos del sufrimiento y los lamentos. El arte sedimenta capa a capa los relatos y las imágenes de estas experiencias y la otra cara, la des-sedimentación que los críticos realizamos, devela que el duelo por el planeta marca la producción visual y medial de este periodo.

Por montaje entiendo la unión de los dos niveles entre la parte visual y la textual: no me es posible pensarlos por separado, pero tampoco están unidos porque Gerber Bicecci cortocircuita su cosignificación.¹²⁷ El procedimiento¹²⁸ entonces es un montaje porque, más allá de la técnica, es decir, el pegado de la estampa sobre el folio sobre el cual Gerber Bicecci escribe con la máquina de escribir, el montaje determina su materialidad, la relación que establece con las imágenes remediadas y su carácter medial, excediendo los límites de la literatura y de los folios en tanto piezas de pared. El montaje en tanto proceso va más allá por otro tipo de relaciones, como la temporal: confunde los tiempos, cómo se entrelazan historias antes inconexas y cómo entran en disputa las disciplinas: es un palimpsesto. El movimiento

Palimpsestos poéticos contemporáneos. Gestos estético-éticos que negocian el problema de la representación y su potencia afectiva como figuras intermediales, tesis doctoral (México, 17, Instituto de Estudios Críticos, 2020) 19.

¹²⁷ Si se incluye el título de cada pieza en esta ecuación, podría explorarse *otro día* como un emblema triplex; debo esta pista a Sara Baz y espero ahondar en ella en un futuro.

¹²⁸ Nótese que empleo “proceso” y “procedimiento” no como sinónimos. Por procedimiento entiendo la técnica concreta y aplicada mediante la cual los artistas realizan un objeto de arte concreto, como dibujar, pintar, tallar o cantar. Por proceso me refiero a las etapas que preceden a la creación de una obra y el efecto que generan durante la recepción, o que en teoría estaba destinada a ocasionar; es decir, se trata de una operación en apariencia más abstracta y que no depende de la volición del autor, puesto que las obras muchas veces generan consecuencias inesperadas, al estar unidas a más conceptos, ideas y sentidos de los que podemos imaginar.

dual hacia el pasado y el ejercicio especulativo configuran un montaje que vuelve relativo el tiempo; ¿en qué momento nos encontramos viviendo si en el pasado se nos engañó y ahora parece que no habrá un futuro habitable? y ¿cómo el futuro que no ha llegado se convierte en huella, como si ya hubiera pasado?

Explorar entonces los procesos y el montaje me condujo a intentar analizar la imagen como huella; para esto seguí a Georges Didi-Huberman, quien en *Arde la imagen* afirma que:

La imagen es algo muy distinto de un simple recorte realizado sobre los aspectos visibles del mundo. Es una huella, un surco, una estela visual el tiempo lo que ella deseó tocar, pero también tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos y heterogéneos entre sí—que no puede, en calidad de arte de la memoria, dejar de aglutinar. Es ceniza mezclada, hasta cierto punto caliente, que proviene de múltiples hogueras.¹²⁹

La idea de que una imagen es la superposición de tiempos heterogéneos ha acompañado a Gerber Bicecci desde mucho antes de crear *otro día*, pero esta obra lo deja muy claro. Véase el siguiente ejemplo.



Figuras II.2. y II.3. Estampa “Las abejas” de José Juan Tablada, en *Un día... (poemas sintéticos)* y estampa “Las abejas”, en *otro día* de Gerber Bicecci (2017), respectivamente.

¹²⁹ G. Didi-Huberman, *Arde la imagen*, 42.



Figura II.4. *Radio telescope* (Westerbork, Países Bajos), de James Blair. Número 109 dentro del archivo del Disco de Oro.

Un poema que aborda un efecto evidente del crecimiento económico, la extinción animal, es “Las abejas”; Su texto dice: “En alquiler / ante el colapso de / la agricultura”.¹³⁰ En la **Figura II.2** se encuentra la estampa de Tablada, una colmena arriba de la cual salen abejas, y una rama floral al lado; en la **Figura II.3** se advierte el calco de las tres figuras sobre una fotografía en la que se alcanza a ver una antena parabólica, personas y una línea de árboles. Se trata de una intervención sobre la fotografía *Radio telescope* de James Blair (**Figura II.4**). El Westerbork Synthesis Radio Telescope (WSRT) se ubica a lado de lo que durante la Segunda Guerra Mundial constituyó un campamento militar alemán, hoy convertido en *memorial* de la resistencia holandesa. Desde un inicio fue construido para comunicaciones con el espacio exterior, aunque actualmente para alertar en caso de una invasión extraterrestre.¹³¹

¹³⁰ En *Un día* se lee “Sin cesar gotea / Miel el colmenar; / Cada gota es una abeja...” cuyo símil interno entre la miel y la abeja exalta al animal por encima de su utilidad. José Juan Tablada, *Un día... (poemas sintéticos)* (México: CNCA, 2008 [1919]), 19.

¹³¹ *otro día* no es la primera obra de arte contemporáneo que cuestiona esta fotografía. En 2020 Marjolijn Dijkman realizó una exhibición audiovisual en que aborda la matriz colonial y de explotación de este lugar. Florette Dijkstra, en su texto de sala, relata la génesis de recuperación del pasado familiar que motivó a Dijkman. Los videos de la exposición exploran las construcciones de dicho campamento, en que se erigió una fábrica de trabajos forzados para creación y manufactura de cohetes V2 y municiones, tecnología empleada luego de la guerra para desarrollar aparatos astronómicos y vehículos para viajes extraterrestres. Se incluyen fotografías actuales del campamento militar donde se ven las torres de

Lomberg y Michael Garrett relatan por qué la fotografía se seleccionó como representativa para el Disco de Oro:

El objetivo de los diseñadores del Disco de Oro era contar una historia coherente usando imágenes que una civilización extraterrestre podría comprender fácilmente, asumiendo que la vista fuera un sentido universalmente relevante. La foto de James P. Blair contiene mucha información. Las antenas de radio y las bicicletas (las bicicletas se muestran en otras partes del Disco de Oro también) muestran que 'la forma depende la función', y la imagen también muestra que utilizamos simultáneamente alta tecnología y potencia muscular corporal. Una persona señala el plato de la antena, tal vez explicando su función. También se sugiere que tanto el aprendizaje como el ciclismo son actividades sociales importantes. Una serie de antenas en línea presenta esta técnica de observación muy particular, y junto con otra foto de Arecibo también incluida en el registro, sugiere nuestro interés en explorar el espacio.¹³²

Se advierte que la operación de clasificación y la de separación de este complejo de visualidad cobran significado una vez que se detecta la tensión entre lo que se quiere mostrar y lo que se quiere ocultar; por una parte niega su vínculo con el establecimiento militar al que pertenece y por otra ensalza la vigilancia global con fines de protección; asimismo, la función de este “telescopio” consiste en autolegitimar al sistema militar y su visualidad contrainsurgente apelando a una amenaza global. En este caso, la estetización también se compone dualmente: se le denomina “abstracta” por retratar funcionalmente¹³³ las formas tecnológicas de las antenas, pero también apela a quien mira la fotografía por la inclusión afectiva, educativa y nacionalista de los niños recorriendo el sitio; empero, estos infantes ciclistas no son tan relevantes en la fotografía, al permanecer oscurecidos, mientras que las antenas son completamente discernibles.

En conversatorio,¹³⁴ Gerber Bicecci relató que las noticias que leyó cuando puso en el buscador “abeja” abordaban la creación de unas máquinas fertilizantes que operan como las

vigilancia desde donde se controlaban a los rehenes holandeses y de la base de telescopios para hacer un paralelismo entre ambos tipos de control. Florette Dijkstra, texto de sala de *Remote Entanglements*, https://www.marjolijndijkman.com/?rd_project=remote-entanglements&lang=en.

¹³² En el original: “*the aim of the designers of the Golden Record was to tell a coherent story using images an extraterrestrial civilization might easily comprehend—with sight being assumed to be a universally valuable sense. The photo by James P. Blair contains a lot of information. Radio antennas and bicycles (bikes are shown elsewhere on the record too) are designed on the basis of “form follows function”, and the image also shows that we simultaneously use hi-tech and muscle power. One person points to the dish, perhaps explaining its function? There is also the suggestion that both learning and biking are important social activities. An array of dishes in a line presents a very particular observing technique, and together with another photo of Arecibo also included on the record, also hints at our interest in exploring space*”. La traducción es mía. Michael Garrett y Jon Lomberg, “To boldly go”, *Proceedings of Science* (Westerbork), vol. *The 10 years of Discovery* (4) 63.

¹³³ F. Dijkstra, texto de sala de *Remote Entanglements*.

¹³⁴ V. Gerber Bicecci, Conversatorio, 2021.

abejas, a fin de reemplazarlas en la agricultura por estar en vías de extinción.¹³⁵ Si bien esa es la génesis del texto y Gerber Bicecci contó en el conversatorio que eligió la fotografía por estar más lejana en significado al texto, se puede afirmar que hay un nexo entre la antena y las abejas-robot, ambas creaciones humanas tecnológicas. El medio texto-visual propicia de esta forma la emancipación de la inteligencia, al permitir a las audiencias documentarse sobre la fruición tecnócrata. El texto del haikú no deja claro si las abejas en renta son las máquinas recién creadas o si se trata de un servicio apicultor que renta las colmenas. En ambos casos, sin embargo, se trata de una actividad capitalista, ya sea mediante la subyugación de lo no humano o la innovación tecnológica, que devendrá extinción y por lo tanto duelo, operación afectiva de la contravisualidad. El haikú completo de Gerber Bicecci, al mencionar “ante el colapso de / la agricultura” desneutraliza la iconografía de la máquina y la pone en un contexto desfavorable para la retórica de vigilancia global. Encuadrar a un mundo conectado a través de antenas, incluso hacia el espacio exterior, demuestra que no sólo las máquinas son hechas por el hombre, sino que también las consecuencias de subyugación a un imperio y la extinción de especies lo son: la mecanización se halla vinculada profundamente a la destrucción del *bios*.¹³⁶

En este análisis de ejemplo separé los tiempos heterogéneos para estudiar qué significan. El pasado de la antena, analizado desde la visualidad hegemónica de Mirzoeff, tiene una continuidad en esta historiografía con la futura extinción de la abeja. La premisa era que exhumando el tiempo de las fotografías de la NASA y superponiéndole el dibujo de Tablada emerge un tercer tiempo, el del futuro apocalíptico, pese a que no existen, por definición, imágenes del futuro; por ende, el tercer tiempo es del futuro especulativo. Este rompimiento del orden temporal se alía con la mecanografía del texto, que es una falsa materialidad de información digital, puesto que ha de recordarse que la materia prima de estos textos es el periodismo de internet afectado por la emocionalidad del cambio climático. Sin embargo, al finalizarlo me di cuenta que esto sutura el cortocircuito semiótico, tautológico, simbólico, que Gerber Bicecci quería romper. Si bien podemos distanciarnos los espectadores-lectores de la idea de Gerber Bicecci (personalmente, la primera vez que vi la obra intentaba hallarle un sentido), creo que este análisis sirve mejor para un futuro proyecto curatorial en el que haya

¹³⁵ De nuevo, esta información fue obtenida del conversatorio con Gerber Bicecci.

¹³⁶ De los análisis de los demás haikús de este grupo, “Las luciérnagas” y “El saúz”, concluyo que este grupo señalan la consecuencia máxima de la necropolítica respecto a los seres vivos, la extinción. En los tres casos no ha sucedido todavía, sino que se alimentan de un escenario especulativo basado en máquinas, programas militares y urbanísticos. Los siguientes cuatro a examinarse tratan sobre otro tipo de daños hacia los seres vivos que no conducen estrictamente a la extinción de las especies, sino a la enfermedad y muerte de individuos específicos de esas especies.

interés por compartir con el público por qué las fotos de la NASA, caso por caso, eran poco éticas, es decir, separándonos de otro día. Por lo tanto, en este subapartado hube de analizar la imagen como huella y como concepto visual de la extinción: vida y muerte conviviendo a la vez.

En todas las piezas, la estampa es igual, aunque formada por distintas fotos y dibujos, porque el proceso de visualidad es el mismo: advertir la huella del animal extinguiéndose en otra huella (una fotografía del mundo). De aquí emana lo de mirar con ética: la responsabilidad al mirar el mundo se expande, ya no basta simplemente apreciar el planeta, sino enfrentarnos al concepto de la extinción. Folio a folio, nos damos cuenta de que la extinción no estará en el futuro, sino que en tanto huella ya reside en las imágenes modernas del mundo de Carl Sagan. Tomo el término de concepto visual del concepto-imagen de Julio Cabrera; dice el filósofo que esta es una composición de imágenes que afectivizan un tema desde su presencia, es decir, que sacuden o hacen temblar al espectador.¹³⁷ Tienen un valor cognitivo y argumentativo a la vez, que persuade mediante la conmoción,¹³⁸ distinto al convencimiento de las proposiciones lógicas filosóficas. Entonces, la presencia huella de la extinción conmueve como evento telúrico al enfrentarnos a la pérdida de las especies, sin caer en el *porn extinction* porque no nos presenta las muertes como una imagen de nota roja. Sin embargo, la huella como concepto visual es una aporía porque si bien la huella se resiste a ser significativa, en cuanto se vuelve concepto ya condensa un sentido; más que temerle a la aporía o pensar que hay mejores métodos de aproximación a las imágenes de *otro día*, resulta crucial aceptar que es imposible que no condense un sentido por la figuración de los dibujos animales y vegetales de Tablada, que orientan ya hacia un mensaje sobre la extinción de especies.

Cabe resaltar que este tipo de aporía entre lo visual y las palabras ya había sido vaticinada por la joven Gerber Bicecci en *Mudanza*:

No es la palabra lo que pesa en la imagen sino el concepto, que en ocasiones la eclipsa. [...] 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.¹³⁹

¹³⁷ Julio Cabrera, “Cine y filosofía. Para una crítica de la razón logopática”, en *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2015), 21.

¹³⁸ J. Cabrera, “Cine y filosofía”, 24.

¹³⁹ V. Gerber Bicecci, *Mudanza*, 17.

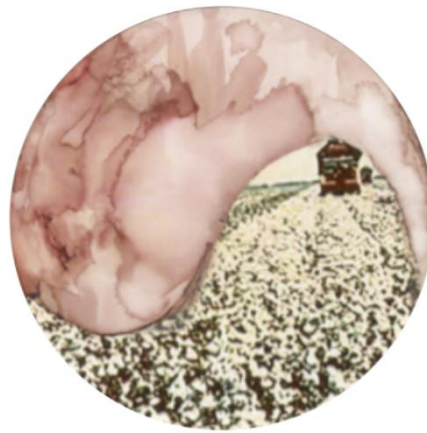
Más que buscar darle la vuelta a este cúmulo de contradicciones, Gerber Bicecci la asume e intenta establecer puentes que se mantengan aunque sea por segundos, antes de autodestruirse por la imposibilidad. Lo interesante de esto es que las trazas del intento permanecen tras la explosión, lo cual es detectable por ejemplo en la manera en que la visualidad queda, no óptica, sino háptica, por ejemplo. La imagen deviene ruina de la propia aporía.¹⁴⁰

Una vez que acepté la aporía de la huella como concepto visual de la extinción, continué con análisis de los haikús que señalan este efecto del crecimiento económico, sin renunciar tampoco a la exploración de los tiempos superpuestos. El daño ambiental a nivel de comunidades o hábitats se encuentra en cuatro haikús sobre el calentamiento global, es decir, sobre las causas concretas de la extinción; se trata de “El chirimoyo”, “El cámbulo”, “El ruiseñor” y “Nuevo día”, grupo del cual analizaré el primero. “El chirimoyo” dice, valiéndose de una hipérbole: “Hay otro trópico, / emerge de los polos, / en el deshielo”.¹⁴¹ Tablada había formulado: “La rama del chirimoyo/ Se retuerce y habla: / pareja de loros”¹⁴² e ilustró esta metonimia no occidentalmente sino con el ying y yang (**Figura II.6**), que simboliza entre otras cosas armonía. La imagen de Gerber Bicecci (**Figura II.7**) corresponde a la recolección de algodón intervenida con acetona a fin de borrar una parte del cielo y una máquina de recolección. El cambio iconográfico del ying y el yang, que representaba la armonía de la pareja en Tablada mientras que en Gerber Bicecci muestra la ruptura de dicho equilibrio, puede señalar que las relaciones en el mundo natural se han desestabilizado porque, en este caso, hace calor donde no debería: en los polos.

¹⁴⁰ En el conversatorio, Gerber Bicecci mostró interés por otra aporía: “es imposible mirar el lenguaje desde fuera” y por una contradicción sobre el tiempo: “el futuro ya está aquí, pero todavía persisten lenguajes previos”; frente a ambas, no pretendía resolver lo imposible, sino preguntarse qué sesgos e intersticios dejan. Gerber Bicecci, *Conversatorio*, 2021.

¹⁴¹ V. Gerber Bicecci, *Otro día*, 5.

¹⁴² J. Tablada, *Un día*, 23.



Figuras II.5. y II.6. Estampa “El chirimoyo”, de Tablada y estampa “El chirimoyo”, de Gerber Bicecci, respectivamente.



Figura II.7. *Cotton harvest*, de Howell Walker. Número 75 dentro del archivo del Disco de Oro.

La foto original del Disco de Oro no está exenta de problemas. Se trata de la imagen 75, titulada *Cotton harvest*, capturada por Howell Walker (**Figura II.7**). Este periodista de *National Geographic Magazine* es muy reconocido en su medio al grado que se le llama Robinson Crusoe. Dentro de la iconografía con que se representa o alude a los trabajos forzados de esclavización, se encuentra todo lo vinculado con el algodón, desde los plantíos hasta las maquiladoras; debido a relaciones colonialistas, se pueden encontrar tanto testimonios periodísticos como ilustraciones enciclopédicas al respecto, que además continúan vigentes hasta el presente en diversas latitudes del planeta. La fotografía aparenta neutralidad respecto a

esta herencia imperialista, dado que iconográficamente sólo el algodón podría vincularla a ella misma con este pasado de explotación si el lector o el visitante de la exposición tuviera un conocimiento de la historia colonial del algodón. En cambio, la fotografía muestra una recolección automatizada, con máquinas operadas por personas, mas no en las mismas condiciones extenuantes que duraron siglos. Lo que se separa y clasifica aquí es la división del trabajo y su progreso hacia la liberación del ser humano mediante la tecnología.¹⁴³

Con estos dos análisis realizados, me aventuré a separar los 38 haikús de otro día en divisiones argumentativas (**Figura II.8**), ya que esta aporía me dio la posibilidad de analizar las imágenes antes de transformarse en huella, puesto que además hay excedentes de sentido. Las cinco divisiones argumentativas que propongo son: sobre la extinción, sobre la crisis sociopolítica, cruzamientos entre las dos anteriores, sobre el futuro y temas misceláneos ajenos a la ecología, si bien cabe acotar que esta división es operativa y no corresponde necesariamente a las directrices creativas de Gerber Bicecci ni engloba todas las posibilidades de reagrupamiento, dado que varía según la interpretación de cada espectador y lector. Tan sólo el primero ocupa prácticamente la mitad del total de haikús, mientras que los últimos dos apenas aparecen en siete; sólo se abordarán los primeros tres grupos argumentativos por coincidir con la triple agenda de la visualidad contrainsurgente. La dedicada a la extinción es la más numerosa, con 17 de 38 haikús; todas estas categorías provienen de mi interpretación porque no habían sido sistematizadas previamente. Estrictamente, sólo dos abordan la extinción animal (“Las abejas” y “Luciérnagas”) y uno la de plantas (“El sauz”). Respeto a las causas, tres lo atribuyen al calentamiento global (“El chirimoyo”, “El cámbulo” y “El ruiseñor”) y uno a la contaminación (“Nuevo día”). Los desastres naturales son mencionados una vez (“Flor de toronja”)¹⁴⁴ y las catástrofes antropogénicas dos veces (“El pavorreal” y “La araña”). Cinco pueden agruparse en torno al tema de los daños causados por el ser humano (“El ganso”, “Violetas”, “Las cigarras”, “Las ranas” y “El cisne”). Finalmente y en contraste con *Un día*, sólo dos son loatorios o se articulan con base en los “beneficios” y cualidades de los animales (“El insecto” y “La garza”). Este grupo argumentativo es el que tienen en mente con mayor frecuencia al referirse a *otro día* en general al trabajo “ecológico” de Gerber Bicecci. Por una parte, esto se explica debido a nuestra tendencia a empatizar con seres carismáticos, como los

¹⁴³ Los otros dos haikús del subgrupo de la extinción son similares, “El cámbulo” y “El ruiseñor”, pero “Nuevo día” se concentra en una causa de extinción más particularizada del cambio climático: la contaminación marina.

¹⁴⁴ “La tortuga” aborda la actividad sísmica, particularmente en la zona metropolitana de la Ciudad de México, pero no pertenece a la argumentación sobre animales o plantas *stricto sensu*.

animales. También este es el grupo en el que funciona pensar en el borramiento con acetona como una metáfora de la extinción, puesto que se quita de nuestra visión al animal previamente dibujado por Tablada, si bien no es la única opción de lectura. He elegido el término extinción de manera amplia, abarcando cualquier nivel de amenaza que se tenga sobre la especie, porque la especulación implica proyectar un futuro en que cualquiera haya sido erradicada. Asimismo, los textos de Gerber Bicecci funcionan metonímicamente, puesto que la referencia a un tipo de árbol o de ave, por ejemplo, aplica a todo el conjunto o cualquier otro individuo de la clase árbol y ave, sin restricción literal de los seres elegidos por Tablada previamente.

Grupos temáticos	Subgrupos	Piezas/ Haikús	Total
Extinción	<i>Especies</i>	Las abejas , Luciérnagas; El sauz	17
	<i>Daños</i>	Los gansos, Violetas, Las cigarras, Las ranas, El cisne	
	<i>Causas</i>	El chirimoyo , El cámbulo, El ruiseñor; Nuevo día	
	<i>Desastres</i>	Flor de toronja, El pavorreal, La araña	
	<i>Loatorios</i>	El insecto, La garza.	
Crisis ecosocial	<i>Migración</i>	Los zopilotes	7
	<i>Género, trabajo y precariedad</i>	Los sapos, La buganvilia , Los ruiseñores, El abejorro	
	<i>Ética e ideología</i>	Las avispas, El murciélago	
Cruzamientos	<i>Extractivismo y toxicidad</i>	Las nubes	4
	<i>Corporativismo y deforestación</i>	La palma	
	<i>Mecanización del trabajo</i>	Las hormigas	
	<i>Extinción y migración</i>	Mariposa nocturna	
Futuro	<i>N/A</i>	La pajarera, El bambú, El caballo del diablo, La luna, El cocuyo	5

Miscelánea	<i>N/A</i>	La tortuga, Torcaces, Hojas secas, Hotel, Mariposa nocturna	5
-------------------	------------	----------------------------------------------------------------	----------

Figura II.8. Tabla de las argumentaciones temáticas de *otro día*, realizada por la tesista En negritas, las piezas que se analizan con mayor detalle en este capítulo.

Finalizo este subapartado reiterando que en las 17 piezas englobadas dentro de la extinción animal la estampa es “igual”, aunque formada por la superposición de distintas fotos y dibujos, en tanto que crean una huella de las especies extinguiéndose en otra huella (una fotografía del mundo).

Explotación.

Al terminar mi análisis de aquellas piezas concentradas en la extinción, me di cuenta de que el resto se agrupaba en temas variados, pero unos en específico trataban sobre lo humano. Es aquí que entendí que la obra es ecosocial en el sentido de que no sólo se preocupa por lo no humano, por evidente que suene, ya que las reseñas generalmente clasificaban *otro día* como un poemario contra la extinción de especies. Pero ¿por qué este interés por lo humano?, para resolverlo, elegí analizar las imágenes de tres piezas de los temas crisis ecosocial (género, trabajo y precariedad) y cruzamientos (extinción y migración).

Comienzo con “Los sapos” que anuncia “Activarán / el botón nuclear / con sangre fría”.¹⁴⁵ Tablada realizó una fenomenal descripción de los sapos a fin de desarticular la mirada occidental. Su poema dice “Trozos de barro, / Por la senda en penumbra/ Saltan los sapos”.¹⁴⁶ La mirada nunca es analítica, las cosas se superponen en un continuum que nuestro cerebro comprende sintéticamente. En el poema se descubre que no vemos sapos sino animalillos cubiertos de barro, que nuestro ojo en automático cataloga como tales.

¹⁴⁵ V. Gerber Bicecci, *otro día*, 25.

¹⁴⁶ J. Tablada, *Un día*, 71.



Figuras II.9 y II.10. Estampa “Los sapos”, de Tablada y estampa “Los sapos”, de Gerber Bicecci, respectivamente.

Respecto al haikú de Gerber Bicecci, apoyo la interpretación del investigador mexicano Antonio Rubio Reyes quien afirma: “los animales también se representan como metáforas de hombres malvados, como se aprecia en “Los sapos” [...]; lo mismo ocurre con “Los ruiseñores”: “A la medida / de su sala de juntas / piensan el mundo”.¹⁴⁷ La foto-mediación presenta una fotografía de hojas caídas, tomada por Joddi Cobb para la revista *National Geographic*, en que una mujer barre hojas caídas (**Figura II.11**). Esta fue enviada en color para indicar el contraste en color y que las ETI comprendieran la caducidad de los árboles y la diversidad de pigmentos fotosintéticos. Se aprecia un axis horizontal en la línea de árboles. La secuoya traza una perpendicular que a su vez crea un triángulo con el axis. Debajo, la mujer y la escoba replican en menor tamaño esta configuración triangular, estableciendo acaso una similitud; esta podría pensarse desde el ecofeminismo, si se considera a la mujer como la cuidadora de la casa universal y el tropo de la “madre naturaleza”. Los colores ocres se ven interrumpidos con el color azul de la falda, que es de cierta forma opuesto al anaranjado.

El borramiento (**Figura II.10**) resulta curioso dado que se preserva la copa del árbol, la mujer y el tronco, sin que se vea el trabajo de barrido que realiza, justamente como se invisibiliza la labor doméstica de las mujeres. Aparte de esta, las únicas fotografías donde las mujeres realizan algo más que comer o cuidar de niños son la fotografía de una radióloga y de una científica al microscopio, mas nunca en algo más “activo” como su contraparte masculina: artesanos, operarios, constructores y astronautas.

¹⁴⁷ Antonio Rubio Reyes, “Otro día según Verónica Gerber Bicecci”, *Irradiación. Revista de literatura y cultura*, 4/5, <https://irradiacion.com.mx/otro-dia-segun-veronica-gerber-bicecci/>.



Figura II.11. *Fallen Leaves*, de Joddi Cobb. Número 75 dentro del archivo del Disco de Oro.

Continúo con “La buganvilia” que se describe “Floreado en / las fisuras de la / maquiladora”;¹⁴⁸ este ejemplo será expandido. Antes, Tablada redactó “La noche anticipa / Y de pronto arde en el crepúsculo, / La pirotecnia de la buganvilia”;¹⁴⁹ así se testimonia una gran sensibilidad de color ante la combinación del cielo crepuscular que “saca lo mejor” del color de las flores de la buganvilia. Para la cultura japonesa el crepúsculo tiene una importancia trascendental de revelación y cruzamiento de mundos, un plano totipotencial. Considero que Tablada logra desestabilizar la noción cultural occidental del paso hacia la noche como transición lúgubre y de pérdida, incluso de mal agüero, e invita a la contemplación del instante y su regalo visual.

¹⁴⁸ V. Gerber Bicecci, *otro día*, 29.

¹⁴⁹ J. Tablada, *Un día*, 79.



Figuras II.12. y II.13. Estampa “La buganvilia”, de Tablada y estampa “La buganvilia”, de Gerber Bicecci, respectivamente.



Figura II.14. *Artisan with drill*, de Frank Hewlett. Número 96 dentro del archivo del Disco de Oro.

La fotografía tiene diversas líneas verticales y paralelas cuya máxima interrupción acaece con la horizontalidad de las manos y los brazos del artesano. Pese a tratarse de una documentación sobre el trabajo, el rostro y la expresión del hombre aparecen claramente, aunque se hubiese esperado una toma más cerrada del taladro. De vuelta al poema de Gerber Bicecci, se advierte una relación entre el texto y la fotomediación. En el círculo (**Figura II.13**) se advierte claramente una parte de máquina para grabar joyería y una mano que la opera, con las flores de la buganvilia (el elemento central del poema de Tablada). Instauradas en México,

particularmente en la zona fronteriza del norte, las maquiladoras son empresas extranjeras que explotan laboralmente mano de obra mayoritariamente femenina. Algunas décadas después de sus inicios, la violencia feminicida impactó la región de manera inédita y trágica; muchas de las víctimas trabajaban en maquiladoras y otras empresas similares.¹⁵⁰



Figuras II.15 y II.16. Estampa “Mariposa nocturna”, de Tablada y estampa “Mariposa nocturna” de Gerber Bicecci, respectivamente.

¹⁵⁰ Otra obra literaria que representa este problema sociocapitalista es *2666*, de Roberto Bolaño, particularmente el capítulo llamado “La parte de las muertas”. Al igual que la voz lírica de *otro día*, el narrador de *2666* tiene como característica esencial un discurso basado en la investigación periodística y criminológica. Existen numerosos artículos e investigaciones que examinan y denuncian la mala praxis de estos sitios. Recuérdese también la trágica muerte de trabajadoras textiles en la colonia Obrera en la Ciudad de México en el sismo del 2017, mencionado en el poema “La tortuga”, debido a las pésimas condiciones del inmueble, que precedió a un acontecimiento similar en el sismo del 1985. Quisiera permitirme un momento de reflexión personal para este haikú en específico, siguiendo la línea afectiva de la tercera operación de contravisualidad. Las flores de Tablada se remedian aquí a modo de simbolización de las mujeres, básicamente argumentando que toda explotación en las maquilas es violencia de género. También se percibe un ambiente mortuorio en que las flores de la buganvilia se ofrecen a todas nuestras muertas. Creo que se trata no de una democracia que incluye a los sectores subrepresentados, sino de una expresión de rabia, pérdida y denuncia construida mediante un oxímoron violencia-flores para dar cuenta del caos del mundo. Nunca se ha perseguido el bienestar de estas trabajadoras, sino la ofrenda de sus vidas a cambio de capital. Las buganvillas de Gerber Bicecci son el *aftermath* del crepúsculo, devenido noche de la crueldad.



Figura II.17. *Construction scene* (Amish country), de William Allard. Número 85 dentro del archivo del Disco de Oro.

El último caso resulta rico en matices. Se trata de “Mariposa nocturna” La lírica periodístico-especulativa concluye que “Ya no hay santuarios:/ muéstrame tus papeles/ o vete a volar.”¹⁵¹ Se trata de una álgida parodia de las políticas antiinmigrantes de países hegemónicos que expulsan a refugiados. La mariposa metaforiza estas comunidades de desplazados, quienes al igual que ciertas especies de mariposa se hallan en peligro.

En la foto-mediación se advierte una construcción con obreros transitando los andamios (**Figura II.16**); el borramiento deja la silueta del dibujo de Tablada, quien escribió: “Devuelve a la desnuda rama, / Nocturna mariposa, / Las hojas secas de tus alas”.¹⁵² Si bien en un primer momento la mente sintética obliga al ojo a ver en la fotografía a los inmigrantes del texto, puesto que un porcentaje significativo de refugiados se dedican a estas labores, estos portan una vestimenta característica: la Amish. La fotografía fue capturada por William Albert Allard y se titula *Construction scene* (Amish country) (**Figura II.17**). Se incluyó en el Disco de Oro junto con otra fotografía de construcción en África, esta con ladrillos y tres viviendas ya erectas, una cabaña y dos casas norteamericanas.

¹⁵¹ V. Gerber Bicecci, *otro día*, 30.

¹⁵² J. Tablada, *Un día*, 81. De este haiku mucho se ha escrito porque la conversión de la mariposa en hojas es un motivo japonés original, del tipo metafórico por el que Ota no muestra entusiasmo.

La fotografía tiene su axis en el suelo, aunque cuenta con múltiples líneas verticales, horizontales y diagonales en los pilares y los andamios. Se genera así la ilusión de superficies: las traveses en diagonal generan en el ojo la ilusión de mirar una superficie sólida, similar al cuadro de madera que están levantando a la derecha. Para contrarrestar tanta información, la parte superior derecha se encuentra “vacía” y muestra sólo el techo. Sin embargo, cobra una fuerza contravisual al ser remediada, creando algo completamente distinto al fin original de su encuadre: la separación divide a los ciudadanos legales de los “ilegales”, clasifica a estos últimos como aprovechados en busca de un refugio y se les estetiza mediante un insecto preciado que puede y debería irse. Mediante la parodia, el haikú de Gerber Bicecci nos muestra la crueldad y el utilitarismo subyacente a esta política.

En este capítulo analicé la biorremediación del Disco de Oro de la NASA por parte de la potencia lírica de la poesía desde la ética postantropocentrista, lo que me condujo a los efectos del crecimiento económico. La contradictoria correlación entre las imágenes enrarecidas y la crisis se develó como una estrategia artística de producción de contravisualidad que comunica afectos pese a la irrepresentabilidad, para conmocionar desde la ecoansiedad y la indignación frente a la explotación (laboral) humana. No todo es sufrimiento y muerte humanos y no humanos en la obra, porque Gerber Bicecci tiene otros tópicos argumentativos, como en los que se pregunta por el futuro (“El caballo del diablo” dice “Trae noticias: el futuro habita en los puntos ciegos”) y nos invita a imaginar estrategias para escapar. Pero, ¿cómo es esta contravisualidad enrarecida cuando no sigue el funcionamiento de la huella ni se convierte en concepto visual?, ¿qué pasa cuando una obra no cartografía los efectos del crecimiento sino en sus causas? En el siguiente capítulo exploraré este otro tipo de contravisualidad enrarecida para reforzar mi hipótesis que correlaciona imagen, palabra y desastre socioambiental. ❧

III. EL DESASTRE ECOSOCIAL LOCAL: COARTADAS DEL CRECIMIENTO ECONÓMICO EN *LA COMPAÑÍA*

La idea del fin del mundo le conviene al capitalismo: esa sensación de que no hay futuro y por tanto aprovechas al máximo el día de hoy y te autoexplotas.

Verónica Gerber Bicecci

Una mujer se alía en tiempo futuro con una máquina doméstica para derrocar a un huésped intrusivo. Un empleado hacendero halla cinabrio en el meteórico Cerro del Calvo. Una sucesión de compañías mineras extrae mercurio de la tierra zacatecana en San Felipe Nuevo Mercurio, Mazapil. Un empresario estadounidense vierte bifenilos policlorados (BPCs) y otros tóxicos en esos terrenos. Unos pobladores enferman, unos mueren, unos migran, unos resisten.¹⁵³ Estas son los hilos narrativos de *La compañía*, exposición de Verónica Gerber Bicecci en 2018, publicada en formato de libro en 2019 y vuelta a exponer en 2021 (**Figura III.1**). Pero en realidad otras textualidades en otros ensamblajes componen la obra: en la denominada parte “a”, el relato “El huésped” de la zacatecana Amparo Dávila, “reescrito” por Gerber Bicecci, ideogramas hechos por la máquina estética¹⁵⁴ del también zacatecano Manuel Felguérez y Mayer Sasson, fotografías en alto contraste del sitio hoy cercado tomadas por Gerber Bicecci, fotografías del cinabrio tomadas por Elizabeth del Ángel y fotografías de los BPCs de Héctor

¹⁵³ En varios textos sobre *La compañía* se afirma que el pueblo es uno fantasma o uno abandonado. Sin embargo hay aproximadamente 214 habitantes según el registro de Pueblos de América, en el que se desglosa más información sobre los pobladores y sus viviendas: <https://mexico.pueblosamerica.com/i/san-felipe-nuevo-mercurio-el-nuevo/>. Sobre los problemas actuales, el Coordinador de la Comisión de Legislación Ambiental del Consejo Consultivo Nacional para el Desarrollo Sustentable, Álvaro García Hernández escribió “Ahora, la comunidad padece entre otras cosas, el agotamiento de los recursos hídricos (las pocas afluentes son saladas), la falta empleo, de servicios públicos y, para colmo, de acuerdo a la demanda ciudadana que nos hacía una mujer, el médico del lugar (cuando iba) obligaba a las mujeres a desnudarse ante una simple gripe y, luego borracho en una cantina (hay 4 o 5) y a cambio de unas copas, daba los pormenores anatómicos de sus pacientes. De la investigación de campo que realizamos se desprende que: 98% de los pobladores identifican como sus principales problemas: a) la falta de empleo, b) la carencia de agua y c) la ausencia de alcantarillado y pavimentación. Entre los problemas de salud más comunes que padecen los pobladores se encuentran: los relacionados con las vías respiratorias, la presión arterial alta y la diabetes.” Cabe mencionar que Gerber Bicecci ha declarado públicamente que cuando realizó la obra no había tanta información disponible como después de ella. Álvaro García Hernández, “El pueblo fantasma de Nuevo Mercurio y la minería insostenible” *La Jornada Zacatecas*, 9 de julio de 2014, 3/4, en <https://ljz.mx/09/07/2014/el-pueblo-fantasma-de-nuevo-mercurio-y-la-mineria-insostenible/>

¹⁵⁴ Escribo “máquina estética” en minúsculas cuando me refiero al programa computacional y al plotter en tanto medios técnicos que producen los ideogramas, tanto en pantalla como sobre hoja impresa. Escribo *La Máquina Estética* para referirme a todo el proceso en tanto proyecto de Felguérez.

Vega; en la denominada parte “b” fragmentos de informes, tesis, conversaciones, cartas, libros, informes y denuncias, y mapas, diagramas e ilustraciones redibujados por Gerber Bicecci. Todos estos archivos, materialidades y voces superpuestos y modulados en una estratificación plural que oscila entre la estética impersonal de documentación administrativa y la irrupción estética, afectiva y corporal de lo contravisual.¹⁵⁵

Al igual que en el capítulo anterior, me acerco a la obra de Gerber Bicecci en tanto un dispositivo contravisual, consistente en la inconformidad y el rechazo hacia modos de producción y desecho de dos compañías estadounidenses.



Figura III.1. *La compañía*, de Gerber Bicecci, en su versión expositiva de fotomural, en la galería Proyectos Monclova, 2021.

En este capítulo exploraré la biorremediación que Gerber Bicecci llevó a cabo considerando principalmente aquella que incide sobre imágenes de la cultura visual, mientras que en el **APÉNDICE 3. Econoir posthumano: *La compañía* como imagen-movimiento y palimpsesto posthumano** pueden encontrarse reflexiones más libres en que contraste la mirada del capital

¹⁵⁵ Varias de las fotografías que Gerber Bicecci no seleccionó para la versión final de la obra remiten hacia otras historias, por ejemplo, una fotografía de la gasolinería de PEMEX situada cerca de Nuevo Mercurio y su vínculo con el narcotráfico en los años 70, la vida de los políticos durante aquellos tiempos y la propaganda electoral, la fauna que habita esos lugares y la Unidad Académica de Estudios Nucleares. Lata Peinada, “Presentación *La compañía* de Verónica Gerber Bicecci”, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=3IYQty-Fhgw> .

con la producción de una visualidad crítica. Propongo analizar *La compañía* en su formato expositivo con igual peso que su habitualmente analizado formato de libro, a fin de destilar con precisión los procesos artísticos mediante los cuales Gerber Bicecci afectó el modo de visualización hegemónico del extractivismo, el mapa, abriéndolo a otros modos de habitar el territorio, tal y como la cartografía afectiva. Una vez demostrada esta biorremediación, analizaré los mitos hacia los cuales me condujo la obra con base en la investigación especulativa de los combustibles en *Fuel. A Speculative Dictionary* de la investigadora Karen Pinkus para argumentar en qué medida la obra de Gerber Bicecci devela el crecimiento económico al mostrar la alquimia minera y el urbanismo industrial como principales coartadas del capitalismo y la destrucción ecosocial que ha causado.

Biorremediación: Abrir el mapa a la cartografía afectiva.

Gerber Bicecci realizó su obra siguiendo tres procesos intermediales distintos para cada obra del pasado a las que recurrió. Primero, las numerosas fuentes escritas y los diagramas sobre la historia de la mina en Nuevo Mercurio se combinaron con una parte más “literaria”, el cuento especulativo, formando un nuevo medio escritural: el croquis. Segundo, el cuento “El huésped” de Dávila fue reescrito para mostrar que la literatura especulativa puede romper el poder patriarcal. Tercero, los ideogramas de *La Máquina Estética* de Felguérez fueron superpuestos en las fotografías tomadas por Gerber Bicecci, creando palimpsestos que trasponen capas visuales.

Hoy *La compañía* circula mayoritariamente como libro, lo que ha determinado la variedad de términos en que se le clasifica; las más populares son fotomural, fotonovela y fotoreportaje. Frente a la miríada de posibilidades de clasificación, opto por analizar *La compañía* como croquis. Antes de la publicación del libro, la parte “a” se expuso como fotomural, puesto que había un croquis transversal (**Figura III.2**) sobre la cual se colocaban las fotografías; el trazo siempre ha sido blanco sobre una pared negra (como en la exposición de Proyectos Monclova, **Figura III.1**) o negro sobre una pared blanca (como en la Bienal de FEMSA, **Figura III.2**). Si bien no es necesaria una relación entre las fotografías y la parte en que se le coloca, es decir, falta la referencialidad de locación que persiguen los croquis y mapas, las fotografías resignifican el imaginario de una mina según los planos para, en cambio, mostrar el sueño del urbanismo industrial que marcó el territorio y los pobladores y su sustento dentro del pensamiento alquímico.

El fotomural proviene de un croquis que muestra el subsuelo de la brecha de San Isidro. Las flechas apuntan hacia arriba porque es el trayecto a seguir para extraer el cinabrio;

básicamente tal signo es una conceptualización visual del extractivismo. Cuando las fotografías están sobre el croquis, no se sigue tal orden de lectura; aparecen sin numeración ni indicación, pero el recorrido es de izquierda a derecha, lo que evita confusiones demasiado grandes. Esto significa que cómo es leída *La compañía* no depende demasiado del croquis, sino que el ojo se mueve determinado por las impresiones estéticas y los tipos de encuadre de las fotografías, mismo que más adelante propondré se asemeja a la narración en los filmes *noir*. El croquis desde un inicio nos anuncia que la obra se enfoca en las historias del subsuelo (sobre lo que ocurrió en el yacimiento y las historias “enterradas” al respecto), pero las fotografías individuales lo llevan al extremo, al centrarse en las rocas y piedras en sí.

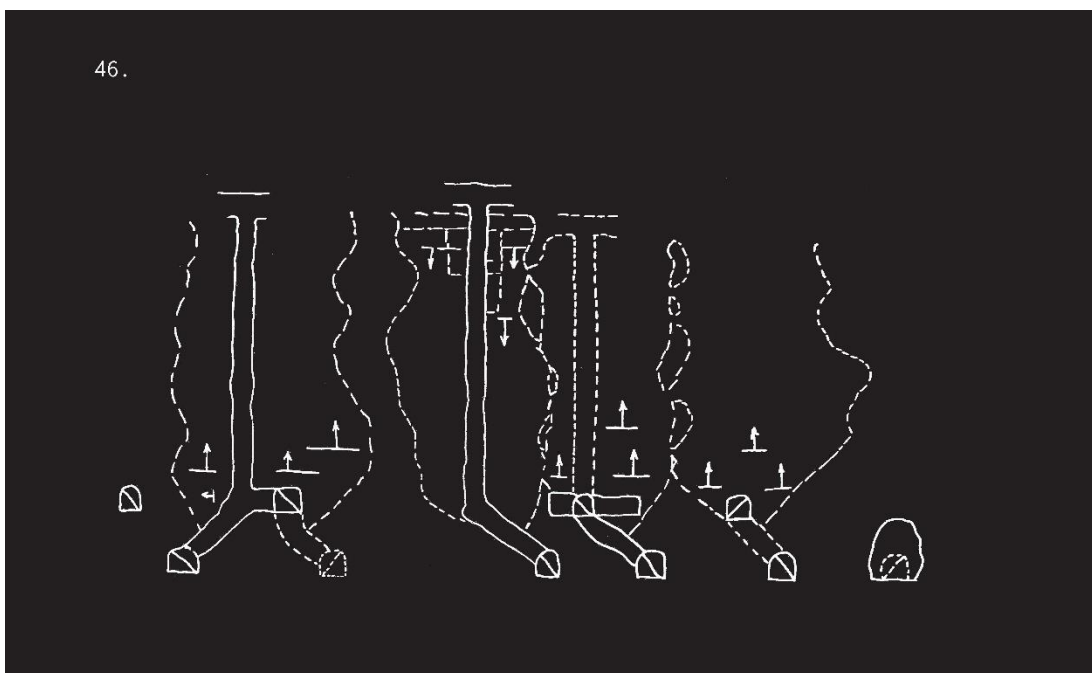


Figura III.2. Diagrama 46, sección A-A y la sección B-B de la zona de brecha de San Isidro en la parte “b” de *La compañía*, de Gerber Bicecci. Se distingue la sección A-A y la sección B-B de la zona de brecha de San Isidro.

La parte “b” es un croquis distinto, que trata de “mapear” los puntos de vista y las miradas que ha habido sobre Nuevo Mercurio. Aquí cabe la mención de la mirada planetaria propuesta por el investigador argentino Matías Borg Oviedo que se expondrá más adelante,¹⁵⁶ los relatos populares, los relatos colectivos, los discursos de la ciencia y las urbanidades ecoturísticas que

¹⁵⁶ En su tesis doctoral *Making sense at the end of the world: Nonhuman reading and Inscription in Contemporary Latin America* tiene un capítulo sobre el oráculo web y *La compañía*, sin embargo, con ejes distintos a los de mi interés por lo que resulta valiosa su lectura. Disponible en https://ecommons.cornell.edu/bitstream/handle/1813/110621/Oviedo_cornellgrad_0058F_12617.pdf?sequence=1&isAllowed=y

se han propuesto. Estos trazos suelen aparecer en croquis y mapas con información cifrada en señalética y/ o simbología,¹⁵⁷ pero Gerber Bicecci no recurre a esta información sino que crea un croquis con base en fragmentos fruto de su investigación; el resultado es una narrativa gráfica del territorio alternativa.



Figura III.3. Acercamiento a *La compañía*, de Gerber Bicecci, entonces llamada *La Máquina Distópica*, en la Bienal de FEMSA. Registro fotográfico de Bienal FEMSA.

Los términos fotonovela y fotoreportaje hacen una separación artificial de los medios que usa Gerber Bicecci. El término croquis, en cambio, contempla las capas, las superposiciones, el punto de vista, los significados, las miradas, así como las pequeñas historias; por lo tanto, con este término ya no es posible separar los elementos gráficos y narrativos uno del otro, ni supeditar la imagen al texto. Tomo el término de *croquis* de “La ciudad marcada: los imaginarios urbanos” del investigador colombiano Armando Silva; en este capítulo se promueve y se ejemplifica un acercamiento innovador a los espacios urbanos en tanto territorios afectivos e imaginarios, saliendo de la mirada colonialista y capitalista que codicia su

¹⁵⁷ En *Manual de Mapeo Colectivo* (2013), de Iconoclastas, hay varios ejemplos de artefactos gráficos y narrativos de mapeo colectivo. En la sección “6. Cartografías críticas”, hay ejemplos de acciones gráficas desde el croquis en contra de “la megaminería a cielo abierto”, entre otros problemas medioambientales. El manual provee iconografía y pictogramación propia del tema.

dominación. Acercarse a las geografías alternativas¹⁵⁸ inicia develando que el espacio es producido socialmente, por lo que no hay fatalismo que determine lo que ocurre en alguna región. La propuesta de Silva se enmarca dentro de la geografía alternativa de la cartografía afectiva, que es la reescritura de los mapas que vincula las dimensiones personales con las espaciales sin buscar “espejar la realidad sino reformular el mundo”,¹⁵⁹ además de volver la representación del territorio “en algo raro, sorprendente, inusual y, por lo tanto, capaz de generar un nuevo tipo de reconocimiento, interés y análisis”.¹⁶⁰ Para esto se incluyen emociones como tristeza o melancolía, que “no implica[n] necesariamente caer en un estado de parálisis depresiva, sino que puede referir a la dimensión del ‘hacer’ y funcionar como el impulso para la conquista de deseos, cambios o reescrituras de la historia que incluyan a los otros.”¹⁶¹ También se ha afirmado que el arte es un medio ideal para la cartografía afectiva porque “el afecto sería una especie de ‘vaso comunicante’ a través del cual la historia se abre paso en la estética”.¹⁶² Puede apreciarse que en el capítulo anterior recurrí a lo afectivo en tanto emocionalidad (la ecoansiedad), pero en este se trata de las pequeñas historias que se excluyen en los relatos oficiales, aunque en ambos casos evidencia que la biorremediación artística consiste en afectar y permitir ser afectado en un sentido amplio, no precisamente en desarrollar sentimientos de cariño como reducen algunos detractores del giro afectivo.

En concreto, el mapa se opone al croquis porque el primero delimita el territorio oficial y es inamovible, único, mientras que el segundo es contingente, tiene “límites evocativos o metafóricos [y es] expresión de sentimientos colectivos o de profunda subjetividad social”.¹⁶³ Silva explica que los mapas generalmente son trazados con líneas continuas y gruesas, mientras que los croquis muestran divisiones no oficiales con líneas punteadas y de diversos grosores e intensidades de color. En tanto dispositivo artístico, *La compañía* aprovecha el resquicio terminológico que le evita la racionalización científica, histórica, geográfica, entre otras, para

¹⁵⁸ Véase, para otro ejemplo de geografía alternativa, el artículo de la geógrafa binnizá Fernanda Latani Meléndez Bravo, “Por una geografía feminista indígena y latinoamericana”, *Revista de Geografía Espacios*, 6: 12, 2016, 45-52. <http://revistas.academia.cl/index.php/esp/article/view/955/1019>

¹⁵⁹ Irene Depetris Chauvin, *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)* (Pittsburgh: LASA/Latin American Research Commons, 2019) 184.

¹⁶⁰ I. Depetris Chauvin, *Geografías afectivas*, 13.

¹⁶¹ I. Depetris Chauvin, *Geografías afectivas*, 122.

¹⁶² I. Depetris Chauvin, *Geografías afectivas*, 159.

¹⁶³ Armando Silva, “La ciudad marcada: los territorios urbanos” en *Imaginarios urbanos*, 5ª edición (Colombia: Arango, 2006 [1992]) 76.

abrir sus líneas punteadas y permitir que trasminen otras historias del territorio: en esto consiste la biorremediación.

Silva considera que las distintas marcas de los territorios, como límites, senderos y croquis, se crean en el uso que le dan los habitantes y no de acuerdo con las demarcaciones oficiales; por otra, que dichas marcas se forjan en lo visual (las miradas) y la memoria (el punto de vista obtenido mediante entrevistas y conversaciones con los habitantes), más que en la red de conexiones de desplazamiento, uso y comunicación urbanas. Con esto, Silva inaugura la “indagación comunicacional del territorio”,¹⁶⁴ que difiere del análisis arquitectónico y geográfico, por lo que inicia con la definición de territorio para explicar el cambio. El autor demuestra que, desde su origen histórico, la ciudad tiene un componente territorial en tanto que el uso del suelo conecta a los habitantes con su pasado, su religión y su psicología. Consiguientemente, la ciudad es más que su apariencia física al estar poblada por los imaginarios urbanos; por lo tanto, los límites, marcas, circuitos y representaciones son tanto geográficos como simbólicos. Cabe mencionar que para este autor un imaginario es todo aquello que habita la ciudad, es decir, puede carecer de un elemento imaginativo y pertenecer a una memoria (recuerdo de terremotos), una latencia (conocimiento de posibilidad de una inundación) y una necesidad (el instinto de guarecerse bajo un árbol para leer). Por esta razón me decanto hacia su definición de imaginario, dado que en *La compañía* no sólo se suceden evocaciones abstractas o analógicas al extractivismo y el vertedero mediante la analogía con “El huésped”, sino también mediante superficies visuales y hápticas que conectan al visitante/lector con el pasado histórico y sensible de Nuevo Mercurio.

Tras esta definición y caracterización, se comprende que los términos fotonovela y fotoreportaje también hacen una separación artificial entre territorio e imagen o imaginario y después entre territorio y afectividad. En cambio, los croquis buscan “dónde se oculta y dónde aparece o se deshace y transforma la construcción imaginaria en nuestras mentalidades urbanas desde territorios afectivos”.¹⁶⁵ Se trata de una metodología situada, es decir, que proviene de y está articulada para dar cuenta de fenómenos de su lugar de origen, lo que Silva denomina “Tercer mundo”. A diferencia de otras latitudes y sus enfoques de estudio, el autor declara que Latinoamérica se halla en perpetua tensión: por una parte, los aspectos identitarios de la nación que cohesionan a la sociedad; por otra, una afirmación territorial que resista al centralismo y a la modernidad. Todo territorio, en consecuencia, es diferencial; lo hace mediante operaciones

¹⁶⁴ A. Silva, “La ciudad marcada”, 53-55.

¹⁶⁵ A. Silva, “La ciudad marcada”, 55.

lingüísticas y visuales, por lo que parece más bien un mapa mental que uno cartográfico, y ubica sus contenidos y marcas en relación con sus imaginarios.¹⁶⁶ Pero, ¿cómo trasmina lo mental al territorio? El autor explica que mediante los rituales lo imaginario se vuelve real; estos pueden ser simples, tales como la repetición de un paseo que crea un sendero que antes no existía o el detenerse a contemplar las vitrinas. De esta intersección entre hábito y visualidad se desprende que el autor conciba los límites en tanto indicativos y marcas culturales, puesto que su uso determina su función y lo que representa como espacio para quienes lo transitan y lo miran. La estética de lo visual, en este sentido, ha de entenderse no desde la belleza sino desde el estudio cultural.

Por último, un croquis incluye el punto de vista de los habitantes, dado que los chismes y la memoria colectiva o los recuerdos particulares marcan literal y metafóricamente a la ciudad. Una vez que se elige considerar las fotografías sobre el fotomural como croquis, el método puede extenderse para la parte “b”, con lo cual los fragmentos que ahí recopila Gerber Bicecci se vuelven esas incisiones con las cuales biorremedia la historia oficial del territorio. La mirada y el punto de vista ingresan a *La compañía* con la analogía entre el extractivismo de San Felipe Nuevo Mercurio y el cuento de Dávila, pero también mediante el registro de conversaciones, entrevistas, tesis, definiciones y denuncias que Gerber Bicecci investigó para la parte “b”, rebasando el recuento oficial de los hechos, que mayoritariamente se hallaba en el silencio hegemónico. Gerber Bicecci afirmó, al respecto, que “Los textos en inglés están en inglés porque es el idioma original de ese documento, y me parece que eso dice mucho de la relación con Estados Unidos en esta historia [...]: son una visión desde el imperio.”¹⁶⁷

Dos coartadas del crecimiento económico: Alquimia minera y urbanismo industrial

Alquimia minera

A diferencia de *otro día y la resistencia*, la mayoría de las fotografías de *La compañía* fueron capturadas por Gerber Bicecci. Esto vuelve el texto de Kember y Zylinska, “*Cut! The Imperative of Photographic Mediation*”, central debido a que su cámara repite los movimientos del ojo extractivista. La diferencia intencional desde luego es evidente, pero ¿cuál es la distancia formal entre el levantamiento de evidencias de toxicidad que hace Gerber Bicecci y la documentación de las prácticas predatorias oficiales en los archivos de las compañías mineras

¹⁶⁶ A. Silva, “La ciudad marcada”, 57.

¹⁶⁷ J. Herbert, “El archivo Lázaro. Una lectura de cuatro relatos documentales mexicanos [Primera parte]”, *Luvina. Revista Literaria de la Universidad de Guadalajara*. <https://luvina.com.mx/el-archivo-lazaro-una-lectura-de-cuatro-relatos-documentales-mexicanos-primera-parte-julian-herbert/>

y el gobierno?; además, ¿esta similitud posiciona la obra de Gerber Bicecci dentro del *extinction porn* que Zylinska denuncia y el adyacente *pollution porn*?

Explico estas ideas. Kember y Zylinska se preguntan y responden respecto al corte fotográfico: “¿Qué significa cortar bien? Al respecto sugerimos que un buen corte es un corte ético, en que cada in-cisión es una de-cisión. Cortar bien significa cortar (en cine, una cinta, la realidad) de manera que no se pierda de vista la duración o se esconda la posibilidad creativa de la vida que es posible dentro de ese tiempo”.¹⁶⁸ El pasado Nuevo Mercurio estuvo determinado dentro de la alquimia de la minería y el vertedero global, por lo que Gerber Bicecci implementa sus cortes fotográficos para hacer entrar lo vital en el territorio, que denuncian, visibilizan, despiertan la imaginación, nos hacen tocar y experimentar con el cuerpo y nos insertan en lo común, reavivando un futuro habitable posible.

Al respecto, hay un par de detalles a matizar. Primero, advierten las autoras:

Una debe por supuesto tener cuidado de no imponer una equivalencia moral entre todas las prácticas de corte -por ejemplo, cortar la cara de alguien con un cuchillo en un ataque callejero, remodelar la cara de un cliente en una situación de cirugía estética, o metafóricamente 'cortar' un aspecto de la realidad con una cámara fija o de película. El deseo de tallar y por lo tanto ajustar el mundo de acuerdo al deseo o capricho del 'perpetrador' es posiblemente inherente a todos estos gestos.¹⁶⁹

En este caso, un artista y autor será un perpetrador en la medida en que deje plasmada su subjetividad para amoldar las fotografías y los relatos hacia sus necesidades expresivas; en cambio, Gerber Bicecci se coloca en otro sitio de la enunciación, aquel únicamente señalado por el corte fotográfico y el corte de las citas, los fragmentos de la parte “b”. y del cuento de Dávila. Esto significa cederle a las mismas formas estéticas el poder de amoldar la obra de acuerdo con su visualidad y materialidad.

Para iniciar esta investigación, se podría ceder y rastrear en la imagen los imaginarios y las figuraciones de la minería y el urbanismo industrial, pero Gerber Bicecci no quiere que los

¹⁶⁸ En el original: “*What does it mean to cut well? we thus want to suggest that a good cut is an ethical cut, whereby an in-cision is also a de-cision. Cutting well therefore means cutting (film, tape, reality) in a way that does not lose sight of the horizon of duration or foreclose on the creative possibility of life enabled by this horizon*”. La traducción es mía. Sara Kember y Joanna Zylinska, “*Cut! The Imperative of Photographic Mediation*”, en *Life after New Media* (Cambridge: MIT Press, 2012) 82.

¹⁶⁹ En el original: “*One must of course be careful not to impose moral equivalence between all practices of cutting—for example, slicing someone’s face with a knife in a street attack, remodeling a client’s face in a cosmetic surgery situation, or metaphorically ‘cutting’ an aspect of reality with a still or film camera. A desire to carve and hence adjust the world according to the ‘perpetrator’s’ wish or whim is arguably inherent in all of these gestures*”. La traducción es mía. S. Kember y J. Zylinska, “*Cut!*”, 89.

materiales visuales y textuales “iconicen la historia de Nuevo Mercurio”.¹⁷⁰ Recorro pues a Kember y Zylinska cuando sugieren “entender la fotografía como una práctica activa de cortar a través del flujo de la mediación, donde el corte operan en distintos niveles: la percepción, la materia, lo técnico y lo conceptual”.¹⁷¹ La distinción entre fotografía como imagen y el acto de fotografiar como práctica de “corte” de la realidad es similar a propuesta de Zylinska sobre la ética como manera en la cual incidimos desde nuestra responsabilidad expandida: cuando Gerber Bicecci y los demás fotógrafos de *La compañía* apretaron el obturador, estaban posicionándose contra la hegemonía del crecimiento económico, aunque pareciera “únicamente” una pequeña acción.

Comienzo por una reciente declaración de Gerber Bicecci sobre las fotografías del fotomural: “Yo diría que las fotografías están en un estado ominoso. Me interesaba colocar al lector en México y al mismo tiempo en otro planeta, dado que el nombre del lugar donde se encuentran las minas [Nuevo Mercurio] lo sugiere”.¹⁷² Según el Diccionario de Español de México, DEM, ominoso significa algo “azaroso y de mal augurio”, que además es “sumamente malo e indignante; que merece ser condenado”;¹⁷³ puede inferirse que lo ominoso causó el escenario actual de toxicidad, que a su vez se constituye por varios crímenes contra la vida humana y no humana, pero ¿qué elemento visual es en sí lo que Gerber Bicecci caracteriza como ominoso? Considero que se refiere a las piedras del preciado cinabrio, luego separadas del mercurio, porque al inicio de la obra las caracteriza como algo caído del cielo en meteoritos. Por ello, las imágenes que analizaré en este apartado son las vinculadas con el combustible dentro de la piedra.

En *Fuel*, Karen Pinkus analiza los combustibles reales e imaginarios con base en su existencia en el imaginario de la ciencia y la cultura. Parte de los sistemas de la energía y su perpetua necesidad por consumir la potencialidad de los combustibles, energía latente que está “tal vez fluyendo o atrapado en la roca, tal vez gaseoso e invisible, resbaladizo o nocivo, quizá todavía no solidificado en formas de poder. Acaso ya descubierta, monetizada, proyectada como ganancias futuras, [...] mercándose ya entre empresas”.¹⁷⁴ Pinkus elige mayoritariamente

¹⁷⁰ J. Herbert, “El archivo Lázaro [Primera parte]”.

¹⁷¹ En el original “*propose to understand photography as an active practice of cutting through the flow of mediation, where the cut operates on a number of levels: perceptive, material, technical, and conceptual*”. La traducción es mía. Kember y Zylinska, “Cut!”, 71.

¹⁷² J. Herbert, “El archivo Lázaro [Primera parte]”.

¹⁷³ DEM, Diccionario del Español de México, “ominoso”. <https://dem.colmex.mx/Ver/ominoso>

¹⁷⁴ En el original: “*perhaps flowing or trapped in rock, perhaps gaseous and invisible, slippery or noxious, not yet rigidified forms of power. Perhaps already discovered, monetized, projected as future*”.

combustibles de transporte, si bien no tiene problemas con hacer una entrada sobre la piedra filosofal. El mercurio, al igual que el litio, cuentan como combustibles siguiendo las definiciones de la investigadora: un elemento que permite el funcionamiento de una máquina al brindarle energía o *dynamis*, y que ha perdurado en la cultura visual y literaria por nuestro afán alquímico de verlo y leerlo como un combustible perfecto: eficiente y limpio. El mercurio en particular hace funcionar artefactos médicos, como el baumanómetro, y genera electricidad en pilas, por lo que en menor escala es un combustible. Al nivel de México, en cambio, esta escala no es tan pequeña, como atestigua San Felipe Nuevo Mercurio y además se halla imbricada en la colonialidad; esto remite al tropo de la descubierta ínsola del Caribe “donde las bondades de la naturaleza terminan por ser una condena”.¹⁷⁵ Pareciera que todo esto se sigue desprendiendo de la matriz colonial del poder, que es a la vez cultural y ética.

Pinkus considera que “los combustibles pueden evadir, deshacer o desestabilizar las narrativas, ya sean históricas/ cronológicas o incluso ficticias”,¹⁷⁶ es decir, que hay que rastrear su trayecto desde antes de la explotación puntual de la energía y su infraestructura. La energía se presenta como “un conjunto heterogéneo de sistemas o máquinas automistificantes que bloquean el acceso al pensamiento”,¹⁷⁷ por lo que su reubicación en otros textos y disciplinas es la razón por la que Pinkus realiza sus estudios desde la especulación y Gerber Bicecci recurre a la ficción especulativa de las piedras extraterrestres, para develar su trampa en tanto coartada del capitalismo.

Utilizo el término coartada replicando a la investigadora Jennifer A. Wagner-Lawlor, quien recupera el término de Roland Barthes, en *Mythologies* (1957). Barthes afirma que la falsa coartada del capitalismo es presentarse, mediante mitos que parecen realistas, como una economía política desinteresada, como si simplemente así fuera el mundo, por lo que las narrativas intentan resistir la manipulación ideológica.¹⁷⁸ Recurrir al mito es un truco para conjurar la responsabilidad y fingirse inocente, mediante tropos memorables (el ejemplo que

earnings, [...] externalized by companies”. La traducción es mía. Karen Pinkus, “Air” en *Fuel. A Speculative Dictionary* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016), 2.

¹⁷⁵ Á. García Hernández, “La compañía”, 2/3. <https://ljz.mx/09/07/2014/el-pueblo-fantasma-de-nuevo-mercurio-y-la-mineria-insostenible/>

¹⁷⁶ En el original: “*fuels may evade, undo, or destabilize narrative—whether historical/chronological or even fictive*”. La traducción es mía. Pinkus, “Air”, 7.

¹⁷⁷ Roland Barthes cambiaría la palabra automistificantes por automíticas, como se verá enseguida. En el original: “*a heterogeneous set of self-mystifying systems or machines that block access to thought*”. La traducción es mía. Pinkus, “Air”, 6.

¹⁷⁸ Jennifer A. Wagner-Lawlor, “Plastic’s ‘Untiring Solicitation’: Geographies of Myth, Corporate Alibis, and the Plaesthetics of the Matakão”, en *Life in Plastic*, 262.

ocupa Barthes es el plástico, que toma muchas formas, se mueve, se manipula de manera secreta).¹⁷⁹ Una característica crucial es que la forma que toma el objeto deseado por el capital no debe desaparecer, sino que su forma se vacía de su sentido precapitalista para llenarla con el valor económico, a fin de mostrar, pero con cuidado, que el objeto es una fuente increíble de riqueza.¹⁸⁰ Gerber Bicecci, al recurrir a una narración ominosa, construye el mito del crecimiento económico para invitarnos a desmontar esta manipulación.

A continuación analizo las figuras¹⁸¹ que plantean la cuestión del mercurio como combustiblepreciado por las ciencias alquímicas del progreso. Todas provienen de la más taxonómica: la piedra origen del mercurio. Con base en esta se justifica el deseo extractivista y en consecuencia aparecen las otras figuras del crecimiento económico: el diseño urbano de Nuevo Mercurio, la infraestructura laboral y la etapa en que la zona fue vertedero de BPCs.

La primera característica sensible de *La compañía* es el color. Exceptuando las piezas de pared de Elizabeth del Ángel que retratan las piedras y sus diversas tonalidades, las fotografías están en blanco y negro y en un grado de sobreexposición. En el conversatorio en la Universidad Iberoamericana, Gerber Bicecci reconoció su predilección hacia el blanco y negro por facilitar su búsqueda por la simplicidad; comprendo, por lo tanto, que Gerber Bicecci persigue en casi todos sus proyectos recurrir al arte minimalista, conceptual y abstracto, pero se debe a que esto le ayuda a concentrarse más en explorar el sendero entre imagen y palabra.

Las once fotografías capturadas por Elizabeth del Ángel (folios 4, 7, 27, 31, 38, 42, 54, 59, 65, 74, 75) son de estudio y presentan “piedras encontradas en las minas de Nuevo Mercurio”.¹⁸² Siguiendo la anterior cita de Pinkus, el combustible no se encuentra en estado de energía, sino que es una potencialidad. De hecho, podría ni siquiera tratarse de una roca de cinabrio, del cual se obtiene el mercurio, dado que sus tonalidades varían (el cinabrio es amarillo o rojizo). De esta manera se comprueba que es el discurso alquímico el que proyecta su deseo de encontrar una fuente inagotable de combustibles.

¹⁷⁹ J. A. Wagner-Lawlor, “Plastic’s ‘Untiring solicitation’”, 264.

¹⁸⁰ J. A. Wagner-Lawlor, “Plastic’s ‘Untiring solicitation’”, 271.

¹⁸¹ Por figuras me refiero a todos los diferentes avatares mediante los cuales irrumpe la ética en la obra de Gerber Bicecci, estos pueden ser figuras en el sentido indexical y semiótico, visualizaciones de los imaginarios, la hapticidad, las referencias intertextuales y el acto mismo de hacer figurar en el folio la imagen capturada por la cámara. En este sentido, mi uso del término figura es similar al de Lyotard, para quien en *Discurso, figura*, la figura es todo aquello que siendo parte del discurso interrumpe el discurso, desarticulándolo o poniendo en suspenso su poder.

¹⁸² V. Gerber Bicecci, *La compañía*, 193.

Con excepción del folio 75, todas aparecen solitarias sobre un fondo negro. Presentan leves variaciones de tamaño, pero la diferencia de textura es más notable: algunas son más lisas, como en el folio 31, que otras, como en el 7. Algunas no parecen, de forma evidente, piedras, sino otro tipo de objeto fotografiado; en el folio 54, podría pensarse que se trata de una toma aérea de la topografía de algún sitio, cuyos bordes corresponderían a la delimitación de un territorio. Esto está condicionado por la impresión monocromática del libro, porque para la exposición del fotomural las fotografías fueron impresas a color. La roca del folio 4 presenta vetas amarillas y rojizas, la del 7 es prácticamente amarilla y la 27 totalmente rojiza. La del folio 31 parece de río mientras que la del 38 podría ser de origen un meteorito.¹⁸³

La aparición del mercurio en la parte “b” es únicamente discursiva. Cantoni comenta: “no sorprende que todos los recortes que, en la segunda parte, describen analíticamente los recursos mineros de San Felipe Nuevo Mercurio, sin mencionar los peligros de intoxicación del suelo, sean en inglés, mientras todos los informes, los diagnósticos, las entrevistas y las notas recurren al español”.¹⁸⁴ La rarefacción del lenguaje que implica una lengua extranjera marca la frontera de la ciencia y el poder imperialista que establece en México sus operaciones alquímicas.

¹⁸³ Respecto al texto, siempre se menciona “la compañía” cuando aparece una fotografía de estudio, pero estas no aparecen siempre que esta se menciona. Podría haber una correlación según el grado de intensidad de la interacción entre la protagonista y la compañía, puesto que hay fotografía de piedra cada que tienen un encuentro visual, cuando evoca en ella un temor (folio 42), cuando ataca a la compañía (54), cuando esta se acerca a la mujer (65) y cuando la compañía agoniza y muere (74 y 75).

¹⁸⁴ Federico Cantoni, “Verónica Gerber Bicecci, *La compañía*” *Altre Modernità*, 24, noviembre de 2020, 402-403.



Figura III.4. Folio 54 de *La compañía*, de Gerber Bicecci, tomada por Elizabeth del Ángel.

Obsérvese la **Figura III.4.** En esta fotografía específica se aprecian tres cualidades de la relación entre piedra y mercurio; primero, se observan vetas amarillas que indican la presencia del cinabrio, que al calentarse y volver a enfriarse destila el mercurio. Luego, se aprecian vetas rojas con las que se diagnostica un alto grado de presencia del mercurio. Finalmente, y a diferencia de los yacimientos de cinabrio en otras partes del mundo, la rugosidad de esta piedra y en particular los huecos hechos por burbujas indican una alta temperatura en su formación. Esta piedra, por lo tanto, refuerza mediante su alta hapticidad la hipótesis de la fabulación espacial según la cual Zacatecas fue impactada por meteoritos, mismos que otorgaron al territorio sus vetas minerales.

El fondo negro de la hoja la enmarca en el espacio exterior del que proviene. Cada angulosidad de la piedra le da una faz; a modo de un monstruo más-que-humano nos observa con un ojo rojo, símbolo cultural del mal, como anunciando la debacle.

Pero ¿hasta qué punto las fotografías de la piedra son contravisuales o no? Parecieran al inicio un catálogo de diversos tipos de piedra, puesto que varias difieren en tamaño, color, textura y tipo, semejando un archivo geológico. Así, se adopta la mirada extractivista de las ciencias y la industria. El intento por exacerbar la textura del objeto fotografiado y por volverlo un cuasisujeto se halla en tensión con la mirada clasificadora, separadora y ordenadora de los inventarios. En estos, se intenta fijar la procedencia, las diferencias y las potenciales ganancias

de las piedras, por lo que el color rojo y el amarillo dejan de ser el color rojo y el amarillo, volviéndose marcadores económicos. Algo tan contingente como el color deviene la coartada del capitalismo. Gerber Bicecci realiza una inversión contravisual de esto y devuelve a los colores y la textura su estatuto de propiedades físicas, es decir, estéticas, a fin de paliar la contradictoria mirada extractivista del corte fotográfico. Narrativamente, siguen inscritas en una mitología especulativa, pero al menos ahora es un relato feminista, con alianzas dentro de la ciencia ficción, y no ya la especulación alquímica.

Existe una vertiente crítica, no mencionada previamente en el **APÉNDICE 1. Revisión historiográfica**, respecto a las limitaciones de la geografía entendida en términos intraplanetario,¹⁸⁵ precisamente por el origen extraterrestre de los meteoritos que eventualmente facilitarían a la industria minera a cavar en Zacatecas. El investigador Matías Borg Oviedo dictó una conferencia en que caracteriza la obra ambientalista de Gerber Bicecci como una preocupada por cuestiones de escala,¹⁸⁶ área de la ecocrítica sumamente popular pero que no se le había aplicado antes. Lejos de considerar Nuevo Mercurio como otra población canónica de la literatura hispanoamericana (el caso de Comala, por ejemplo), él propone “pensar en Nuevo Mercurio como una frontera interplanetaria, como un espacio que vuelve evidente que tenemos que pensar en el Antropoceno más allá de la Tierra y la Tierra en sus interacciones con fuerzas extraterrestres”.¹⁸⁷ Esto tiene como consecuencia que “*La compañía* apunta hacia la necesidad de repensar qué son las fronteras de los ecosistemas y cómo definimos ambos”.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Al igual que Carrión y Zinni, Oviedo ubica, con base en sus argumentos, a Gerber Bicecci en un canon distinto: *as part of a larger “planetary turn” in contemporary Latin American that signals to a combination of recuperating atavistic and novel forms of engaging outerspace and its outer environment as a crucial part of the cosmos. I am thinking here of examples like Patricio Guzmán’s Nostalgia for the Light (2010) and Nona Fernández’s Voyager (2020), which grapple with entanglements of deep time, personal and collective memory, and space research*”. Matías Borg Oviedo, “Taking the Anthropocene Beyond the Earth”, 5.

¹⁸⁶ En el original: “*to think about Nuevo Mercurio as an interplanetary borderland, as a place that makes it evident that we need to think about the Anthropocene beyond the Earth, and the Earth in its interactions with extraterrestrial forces*”. La traducción es mía. M. B. Oviedo, “Taking the Anthropocene Beyond the Earth”, 1.

¹⁸⁷ M. B. Oviedo, “Taking the Anthropocene Beyond the Earth”, 1-2.

¹⁸⁸ En el original: “*La Compañía points to the need for rethinking what boundaries and environments are, and how we define them*”. La traducción es mía. M. B. Oviedo, “Taking the Anthropocene Beyond the Earth”, 2.

Para esto, Oviedo se basa en dos ideas: 1) “el espacio exterior merece atención en tanto una fuerza natural [que ha incidido] en la historia humana (Rand)”¹⁸⁹ y 2) “Como Clark (2005) argumenta, los procesos terrestres y los extraterrestres están inevitablemente entrelazados”.¹⁹⁰ En la parte b “*La compañía* rastrea la historia reciente y la historia profunda de los impactos de meteorito en el área de Nuevo Mercurio. La primera muestra de esto es la inclusión de un mapa del estado de Zacatecas indicando la ubicación de los impactos.”¹⁹¹ Gerber Bicecci cita a Bernardo del Hoyo, cronista y coleccionista de meteoritos, quien “vincula la historia reciente de extracción de recursos con el tiempo profundo de actividad cósmica que forjó nuestro planeta”¹⁹² y que atrajo luego a las transnacionales mineras.¹⁹³

El mapa al que se refiere Oviedo fue la tercera parte de *La máquina distópica*, la exhibición original de la Bienal FEMSA, que fue impreso como poster, colocado en una pila cerca del foto-mural y pegado también en diversos puntos del centro de la ciudad de Zacatecas (**Figura III.5**) y que asimismo aparece en la parte “b” como “diagrama 7”. Con esto se demuestra que “lo más externo (lo extraterrestre) devino parte mineral constitutive del medioambiente local, mostrando que lo alienígena y lo local ya están imbricados”.¹⁹⁴ Este nuevo tejido entre el arriba y el abajo es lo que denomino una fabulación espacial por parte de Gerber, quien urde el tejido, el texto de imágenes y palabras, como una cronista de la alquimia en la escala interplanetaria. Esto, por otra parte, tiene repercusiones en el campo de los estudios literarios ya que rebasa la definición de la literatura mexicana como algo que se ocupa de la mexicanidad, sino que se encarga de detectar cómo la literatura rebasa los límites del país (legal, física e imaginariamente).¹⁹⁵

¹⁸⁹ En el original: “*outerspace deserves attention as a natural force in human history (Rand)*”. La traducción es mía. M. B. Oviedo, “Taking the Anthropocene Beyond the Earth”, 1.

¹⁹⁰ En el original: “*As Clark (2005) argues, terrestrial and extraterrestrial processes are inevitably intertwined*”. La traducción es mía. M. B. Oviedo, “Taking the Anthropocene Beyond the Earth”, 2.

¹⁹¹ En el original: “*La Compañía traces the recent and deep history of meteorite impacts in the Nuevo Mercurio area. The first instance of this is an inclusion of a map of the state of Zacatecas indicating the location of the impacts*”. La traducción es mía. M. B. Oviedo, “Taking the Anthropocene Beyond the Earth”, 2.

¹⁹² En el original: “*links the recent history of resource extraction with the deep time of cosmic activity that shaped our planet*”. La traducción es mía. M. B. Oviedo, “Taking the Anthropocene Beyond the Earth”, 3.

¹⁹³ M. B. Oviedo, “Taking the Anthropocene Beyond the Earth”, 4.

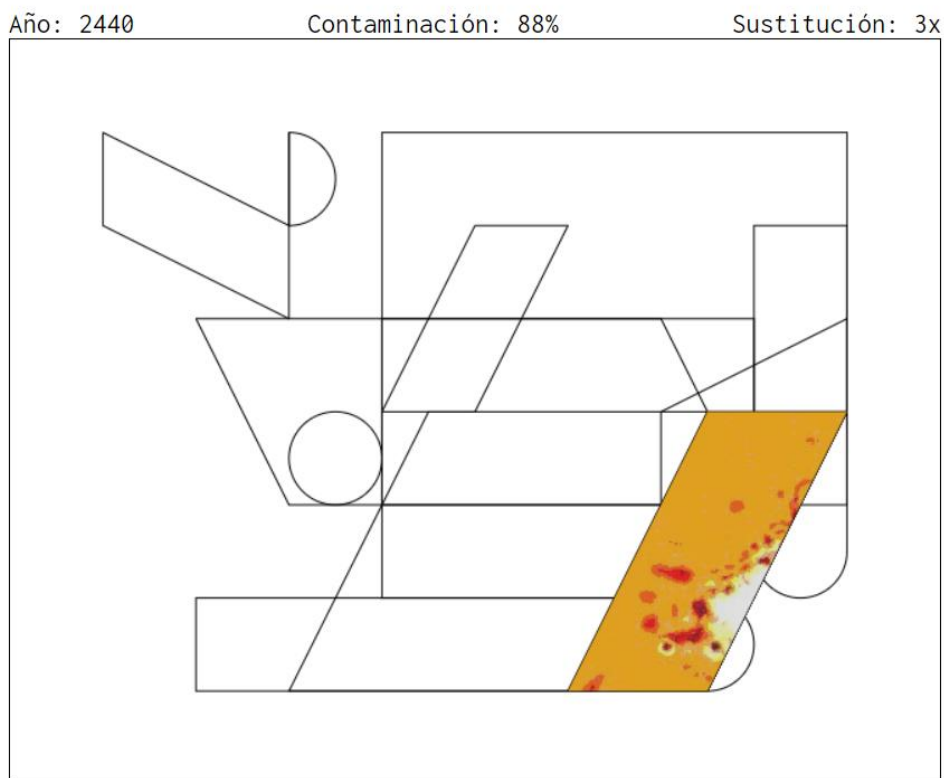
¹⁹⁴ En el original: “*the outermost exterior (the extraterrestrial) is a constitutive mineral part of the local environment, showing that the alien and the local are already intertwined*”. La traducción es mía. M. B. Oviedo, “Taking the Anthropocene Beyond the Earth”, 4.

¹⁹⁵ Esto es lo que arroja, según la investigadora Carolyn Fornoff, la exploración de la literatura mexicana desde la denominada *world literature*, y que Fornoff elabora como *planetary poetics*. En el original:



Figura III.5. *La máquina distópica: “3. Meteoritos”*. Póster e Intervención pública de Gerber Bicecci (2018). Otro se conserva en la puerta trasera de Proyectos Monclova, en la Ciudad de México.

“Rather than read literature written by Mexican authors for what it tells us about the nation or mexicanidad, we might look for how it maps alternative geographies or timescales that are smaller, larger, or more scattered than the spatialtemporal bounds of the nation”. La paráfrasis y la traducción son mías. C. Fornoff, “Planetary Poetics of ...”, 231.



La chatarra, y la radiación de conglomerado flotando como cisne sobre el abanico aluvial.

Figura III.6. Imagen-texto obtenida por la tesista tras interactuar con <http://lamaquinadistopica.xyz/>, de Gerber Bicecci, Canek Zapata y Carlos Bergen (2018).

Finalmente, comento sobre lamaquinadistopica.xyz, que se ha expuesto como parte de *La compañía* tanto en la Bienal FEMSA como en *Descalzos los pies* aunque no aparece en el formato de libro. Se trata de una programación que, con la interacción del usuario, genera una imagen en formato .png (**Figura III.6**) compuesto por tres partes: un encabezado con un año del futuro, el grado de contaminación en porcentaje previsto para ese año y el grado en que las máquinas sustituirían al humano; una composición con base en ideogramas de *La Máquina Estética* de Felguérez y una fotografía de agua bajo el microscopio (de muestras obtenidas de la mina El Bote, en Zacatecas), y una reescritura de poemas de Dávila.¹⁹⁶ Esta pieza imagen-texto se denomina “oráculo web” o “augurio futurista”, como una pieza a caballo entre las artes adivinatorias y las prácticas de escritura especulativas. Tras la interacción del usuario, la página web reproduce un breve sonido del fluir del agua antes de arrojar el oráculo.

Como relata Julián Herbert en su artículo, que escribió basado en correspondencia con Gerber Bicecci, “la autora declara en su charla que originalmente pensó trabajar con el agua

¹⁹⁶ Para esto, Gerber Bicecci utilizó la edición *Poesía reunida* (2011 [1950-2007]) del Fondo de Cultura Económica. Puede leerse el funcionamiento de la obra a detalle en <https://www.veronicagerberbicecci.net/maquina-distopica-distopyan-machine>

contaminada (al tratarse de un proyecto financiado por una embotelladora de refrescos), pero en algún punto encontró un documento que hablaba del caso olvidado de Nuevo Mercurio,”¹⁹⁷ por lo que su proyecto sobre el agua se convirtió en sólo una parte de la obra completa. Menciona Luis Fernando Bañuelos, también entrevistado por Herbert, que “El ejemplo del agua contaminada que menciona Verónica Gerber podría ser un buen ejemplo del agua como archivo: como contenedor múltiple de registros de eventos pasados”,¹⁹⁸ en este caso, como contenedor del sobrante alquímico de la extracción minera, con lo que se evidencia que la industria de los combustibles siempre deja un residuo cuyos efectos continuarán incidiendo en el mundo material años después.

Urbanismo industrial

De ver la piedra con afán extractivista se desprende una cartografía del deseo que moldea los imaginarios y en consecuencia las actitudes y los proyectos dominantes. El término cartografía del deseo fue creado por Carlos Jáuregui en *Canibalia* (2005); no lo seguiré al pie de la letra sino que comentaré brevemente las tres figuras que provienen de la alquimia en el caso de *La compañía*. En primer lugar, el diseño urbano. Nuevo Mercurio fue cruzado e inscripto en el territorio por agentes de la modernidad que, a su manera, crearon, mezclaron y destruyeron sitios, lugares y espacios cuya mecánica laboral apuntó hacia la urbanización del territorio.¹⁹⁹ No toda esta construcción es relatada por Gerber Bicecci mediante la arquitectura y la planeación del urbanismo industrial, sino también desde el equipamiento urbano recreativo, como cuando se menciona el campo de beisbol y la mítica participación de los Dodgers,²⁰⁰ o en la fotografía del folio 52, en que vemos una cancha de basquetbol. Desde luego que la comunidad nunca llegó a ser una urbe, lo que me llama la atención comentar aquí es que

¹⁹⁷ J. Herbert, “El archivo Lázaro [Primera parte]”. <https://luvina.com.mx/el-archivo-lazaro-una-lectura-de-cuatro-relatos-documentales-mexicanos-primera-parte-julian-herbert/>

¹⁹⁸ J. Herbert, “El archivo Lázaro [Segunda parte]”. <https://luvina.com.mx/el-archivo-lazaro-una-lectura-de-cuatro-relatos-documentales-mexicanos-segunda-parte-julian-herbert/>

¹⁹⁹ Espacios que también abandonaron. Esto puede analizarse con base en la categoría de la sobremodernidad de Marc Augé. El territorio es despojado de su condición antropológica de lugar del ser y se vuelve un espacio de transacción comercial y laboral, donde la individualidad alienada existe en vez de la subjetividad comunitaria. Debido a que rebasa los límites de la investigación, baste decir que Gerber Bicecci intenta no fotografiar las ruinas en tanto vestigios de la sobremodernidad, sino en tanto territorios afectivos que se niegan a ser solo residuos de las capas capitalistas. Con base en esto pueden analizarse las fotografías del inicio (la llegada por carretera a Nuevo Mercurio), las de la trama (el trazo de llenos y vacíos), las de la infraestructura y equipamiento urbano (la foto de la antena, la cancha, la publicidad, etc.)

²⁰⁰ V. Gerber Bicecci, *La compañía*, 56.

morfológicamente hubo muchas partes de Nuevo Mercurio a la usanza de las ciudades industriales, no sólo de las regiones extractivistas (como las minas abiertas en Brasil).

La mención de lo urbano y lo industrial me dirige ahora al **APÉNDICE 3**, en el que hablo sobre la génesis de *La Máquina Estética* y consigno un análisis sobre el palimpsesto posthumano de los dibujos de la máquina estética de Felguérez, centrada en responder la pregunta ¿es la máquina una aliada o qué papel desempeña en la obra creativa? Sin embargo, y antes de analizar las fotografías, cabe explorar visualmente estas líneas que Gerber Bicecci trasplantó en su obra. En la conversación del programa *Palabras clave: Reescrituras*, la curadora Virginia Roy conversó sobre *La compañía* en tanto una práctica de compostaje; Gerber Bicecci compartió al respecto que esta obra es en gran medida un montaje (basada como usualmente en la cita de Didi-Huberman sobre los tiempos heterogéneos), en el que le interesaba jugar con varias capas.²⁰¹

En el caso particular de la obra de Felguérez, hay que considerar en primer lugar que *La compañía* es una escritura a muchas manos, entre las cuales la técnica es una más; aquí, por técnica me refiero a la utilización del algoritmo (el cálculo geométrico) y el ploteo (la representación gráfica de dicho cálculo) de la máquina estética. En general, *La compañía* presenta una búsqueda de escrituras binarias en lo visual y en lo textual: línea y espacio, blanco y negro (como tintas), letras y silencios, español e inglés, futuro y pasado, humano y posthumano. Además, estas opciones se presentan en varias fases del espectro, por ejemplo, están las líneas geométricas de la máquina estética de Felguérez, pero también esquemas de máquinas, y finalmente planos de construcciones mayores (como la mina o el santuario de murciélagos); algo similar ocurrió con el proyecto *La máquina estética*, puesto que también hubo fases y “evoluciones” de las piezas: del cálculo computacional se generaba una imagen, luego se imprimía con el brazo del plotter y finalmente Felguérez realizó esculturas con base en esas figuras. Con *La compañía* también ha sucedido este continuo cambio, que no altera lo esencial, de exposición a libro; ambas obras son arte-proyecto, obras que se mueven y se reconfiguran.

Por lo tanto, además de que Zacatecas es el estado natal de Felguérez, tiene sentido incluir los ideogramas como una de las varias escrituras a muchas manos. Cabe mencionar, no obstante, siguiendo la mención de Roy respecto al compostaje, que Felguérez en su obra temprana recuperó frecuentemente materiales de desecho y chatarra para la construcción de murales como

²⁰¹ V. Gerber Bicecci y V. Roy, *Palabras clave: Reescritura*, TV UNAM, 29 de marzo de 2023. Disponible en https://youtu.be/VPRu_sJPUdc

Mural de hierro (1961) y *Canto al océano* (1963), “donde se evidencia su maestría a través de una lógica multidisciplinaria y colaborativa”.²⁰²

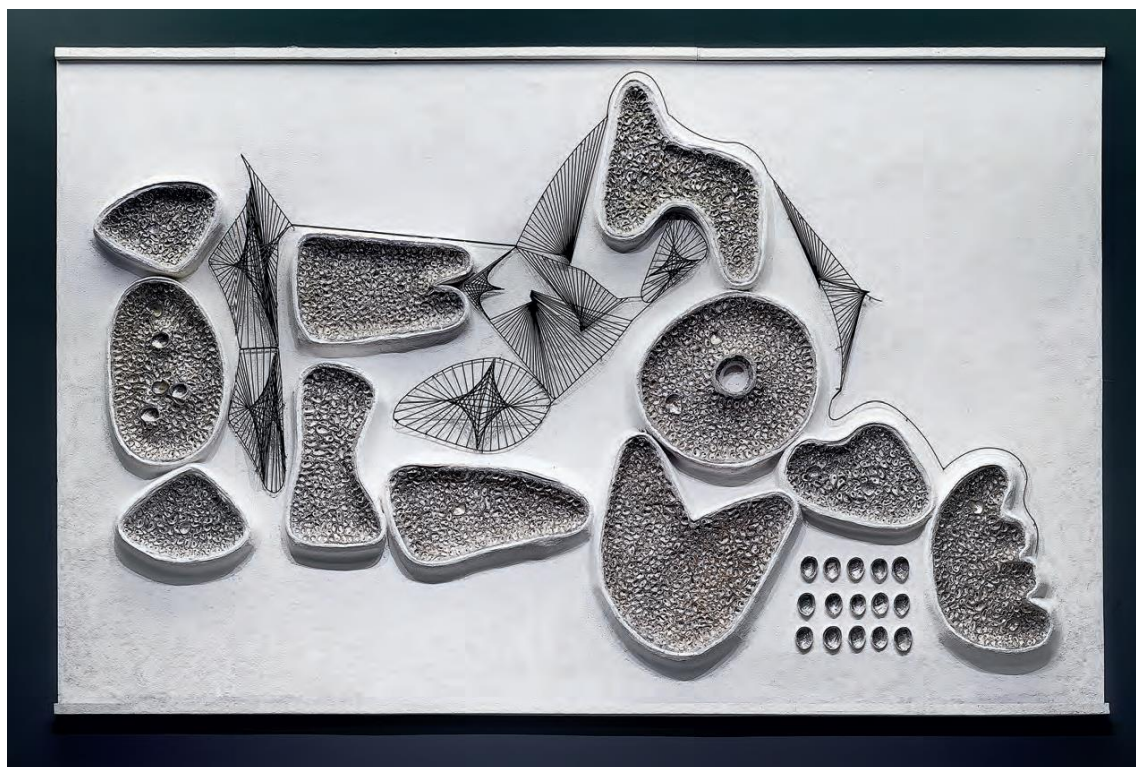


Figura III.7. Manuel Felguérez, *Canto al océano* (fragmento), 1963. De Manuel Felguérez. *El futuro era nuestro*.

Antes que por voluntad de reciclaje o algún concepto sustentable detrás, Felguérez menciona sobre la creación de *Canto al océano* (**Figura III.7**), tras haber formado una compañía de teatro con Alejandro Jodorowsky y Lilia Carrillo: “Nuestra creación siempre tuvo que ver con lo pobre. Esa tendencia a los materiales pobres la conservé mucho tiempo, sobre todo a través del arte público. Cuando me decían: ‘Queremos que hagas un mural’, nunca estuvo a discusión ‘a ver cuánto me das’. Siempre fue: ‘Queremos que lo hagas en un mes o en dos meses’ y yo les decía: ‘¿De dónde a dónde?’, ‘pues de aquí a acá’.”²⁰³

En cambio, *Mural de hierro* (también arte público) generó debate y creó un nuevo lenguaje plástico;²⁰⁴ para Felguérez, esta pieza y otras del mismo estilo se vinculan a su gusto por la máquina como juguete desde la infancia y luego el arte povera que conoció en Europa: “hice un viaje a pie en 1947, dos años después de la guerra. El recorrido fue de Fráncfort a

²⁰² MUAC, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, *Manuel Felguérez. Trayectorias* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 7

²⁰³ MUAC, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, *Manuel Felguérez. Trayectorias*, 12.

²⁰⁴ MUAC, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, *Manuel Felguérez. Trayectorias*, 14.

Roma. Toda la carretera estaba llena de pedacería, de desperdicio de guerra. Tanques, coches, cañones.”²⁰⁵ Posteriormente a estas creaciones continuó trabajando con la máquina y la ciencia ficción, como en la obra *La máquina del deseo* (1973).

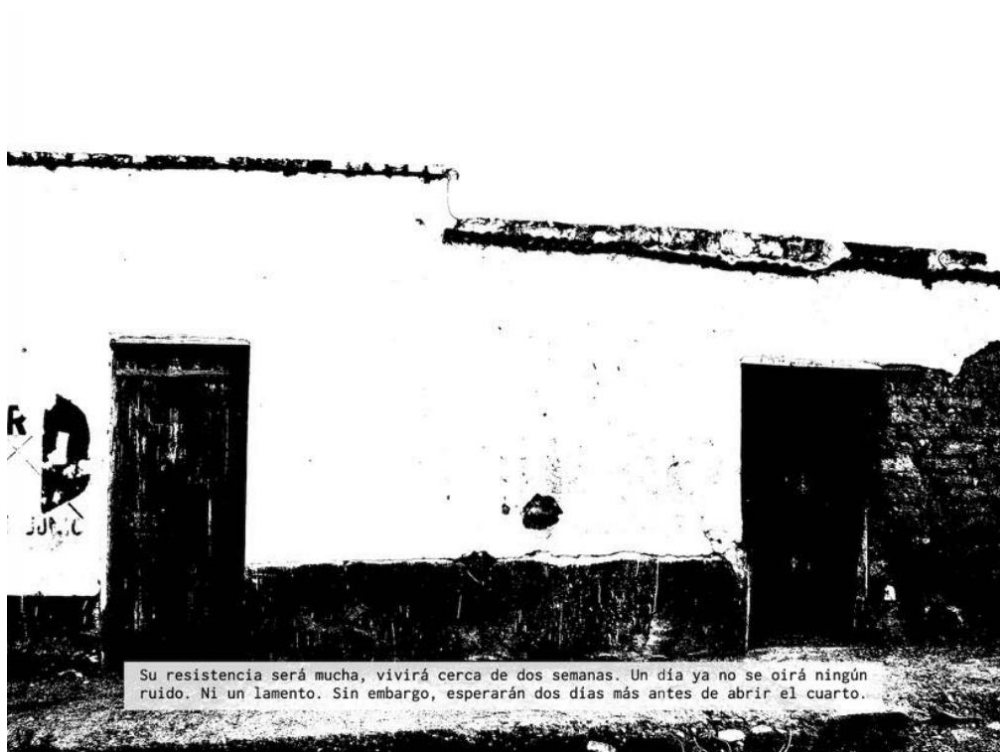


Figura III.8. Folio 77 de *La compañía*, de Gerber Bicecci, tomada por Gerber Bicecci.

Continúo ahora sobre el análisis de las fotografías. No sobra la pregunta ¿cómo aparece la ética en la obra de Gerber Bicecci, especialmente en las tomas urbanas en ruinas? Obsérvese la **Figura III.8**. En esta foto es importante el aparente vaciamiento de la consciencia, como si fuera una mirada más hacia otro muro más. Pero nótese que el logo del PRI no está al centro, lo que volvería directamente la fotografía una crítica o señalamiento ideológico; se encuadró el hoyo de la pared al centro y la estructura visual depende de los huecos de las puertas y la horizontal del techo. Con esto, Gerber Bicecci rompe con la representación y la indexicalidad de la fotografía; sin embargo, no se trata de una búsqueda estética del arte por el arte. Cuando Nuevo Mercurio ingresa a los mapas oficiales como sitio toxico se le sobreencima esa capa discursiva, administrativa y ecológica, totalmente desarrojado de su condición de territorio habitado y afectivo. El encuadre de Gerber Bicecci moviliza una restitución de su fisicalidad, de la misma manera en que las fotografías de las piedras reivindican sus características estéticas evitando ser leídas de inmediato como objeto del deseo capitalista.

²⁰⁵ MUAC, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, *Manuel Felguérez. Trayectorias*, 15.

En segundo lugar, la infraestructura laboral. La alquimia no sólo requiere el material del que se extrae la energía, sino también de su transformación mágica mediante el trabajo. Para esto se recurre a la técnica, la tecnología y la infraestructura propia de esta labor. Configura de esta forma la capa urbanística del medio construido, valiéndose de maquinarias, estructuras de ingeniería, redes de transporte y servicios como agua, electricidad y gas. En la parte b. de *La compañía*, se hallan dibujos de hornos y de las brechas, que pueden analizarse similarmente.

Primero, agrupo las fotografías que presentan estructuras colapsadas, en los folios 11, 14, 16, 19, 20 y 69; en su mayoría con escaleras, poleas, tornos y hornos, pero también presentan ambigüedad estructural al ser máquinas (simples) insertas en andamios, escaleras, el suelo y el subsuelo (como los hornos múltiples). En la fotografía del folio 40 se ve grabada la palabra “COMPañÍA”, que he decidido incluir en este grupo porque se refiere al subsistema laboral de trabajo urbano.



Figura III.9. Folio 14 de *La compañía*, de Gerber Bicecci, tomada por Gerber Bicecci.

Deseo comentar la **Figura III.9** en relación con el fragmento de “El huésped” que tiene incrustado.²⁰⁶ Se observa la parte exterior y superior de un horno –esto se deduce por la chimenea–, el suelo, la vegetación y el fondo. Si pensamos en el entorno construido que se habita en las ciudades, la infraestructura se ha convertido en algo que damos por sentado. Los postes de luz, el alcantarillado, los tráileres de petróleo circulando por las calles, el enrejado alrededor de las fábricas y las empresas son hoy parte del paisaje. La narración expresa que de la misma manera la ocupación del huésped, de la compañía, se normaliza durante el día. A plena luz, el entramado de especulaciones que el extractivismo y el desarrollismo han urdido sobre la naturaleza parece estar completamente justificado. La dureza y solidez de la piedra y el ladrillo con que se construyó el horno de la fotografía es lo único que resta, aparte de vegetación agreste, del sitio altamente tóxico. Aquí irrumpe otro indicio de la problemática estética porno de la extinción y la contaminación: pareciera que el capitalismo es capaz de destruirlo todo, excepto a sí mismo.²⁰⁷

En tercer y último lugar, el vertedero. La alquimia siempre deja residuos, ninguna transformación de la materia hace que esta desaparezca; por lo tanto, toda actividad del combustible generará residuos. El problema, afirmaría Gisela Heffes en su capítulo “II. Destrucción. El vertedero de basura como tropo de una biopolítica global”, es que son continuamente experimentados, aplicados y siempre desechados en América Latina. En el folio 9 (**Figura III.10**) se aprecia que el cercado se realiza para contener la contaminación por BPC, bifenilo policlorado; posteriormente, en la parte b. se relatará que alrededor de 1980,²⁰⁸ cuando la compañía minera se denominaba Rosicler, hubo rumores de depósito de desechos nucleares debido a síntomas entre la población, desmentidos tras una inspección en que se hallaron tambos de BPC y otros desechos y sustancias corrosivas.²⁰⁹ En el 1981 se denunció ante la PGR a Clarence Nugent por introducción ilegal de BPC al país, su vertido, derrame y

²⁰⁶ Las capturas fotográficas ya son, antes de los palimpsestos, fotos collage, con zonas de saturación, figuras, planos y texto, retratan ruinas pero también devienen *land art* y *site-specific art*, menciona mi sinodal Marian de Abiega.

²⁰⁷ Esto es constantemente rebatido por las mismas ciencias económicas y las ambientales. Mientras que las segundas demuestran que es imposible sostener un desarrollo ilimitado por la limitación de recursos del planeta, las primeras cuantifican las contradicciones y las pérdidas del capitalismo.

²⁰⁸ Los BPCs cesaron de producirse en 1977 en Estados Unidos debido al descubrimiento de su alta toxicidad. ATSDR en Español, “ToxFAQs™ - Bifenilos policlorados (BPCs)” en [https://www.atsdr.cdc.gov/es/toxfaqs/es_tfacts17.html#:~:text=Los%20bifenilos%20policlorados%20\(BPCs\)%20son,como%20vapor%20en%20el%20aire.](https://www.atsdr.cdc.gov/es/toxfaqs/es_tfacts17.html#:~:text=Los%20bifenilos%20policlorados%20(BPCs)%20son,como%20vapor%20en%20el%20aire.)

²⁰⁹ V. Gerber Bicecci, *La compañía*, 144-145.

contrabando. La contención por parte de la SEMARNAT, es decir, la consolidación de los lindes y bordes demarcativos y visuales de la prohibición de acceso, ocurrió entre 2001 y 2002.

Estos compuestos sirven “en una amplia gama de productos, como aparatos eléctricos, revestimientos de superficies, tintas, adhesivos, piroretardantes y pinturas”.²¹⁰ La narrativa de los BPCs también es una de la alquimia en busca de un combustible perfecto; no funcionaron por no ser limpios y se les retiró, aunque en Nuevo Mercurio los quemaban para a su vez hacer funcionar el horno de retorta. Además, los tambos vacíos fueron reciclados por los pobladores para construir sus viviendas y acarrear agua, con las consiguientes afectaciones a su salud. En el folio 76 se realiza un *close up* a la etiqueta del tampo; el mensaje de advertencia está en inglés y puede presuponerse que los habitantes desconocían los riesgos. A la necropolítica no le importó siquiera dejar una marca de advertencia o cerrar el orificio que gotea, lo que siempre me hace pensar que las muertes son deliberadas y deseadas por sus agentes.



Figura III.10. Folio 9 de *La compañía*, de Gerber Bicecci, tomada por el Dr. Héctor René Vega Carrillo en 1986.

¿Cómo combatir esta desidia y este descaro? Tomando fotografías para documentar que la contaminación ocurrió, que no tiene el componente especulativo, alquímico, mágico e intangible de las coartadas capitalistas.

²¹⁰ Greenfacts, “PCB Bifenilos Policlorados” en <https://www.greenfacts.org/es/pcb/index.htm>

Pensando en la cinta de Moebius que tanto me recuerda a Gerber Bicecci, quisiera terminar este capítulo reflexionando sobre la, en apariencia inmanente, cualidad negativa de la alquimia, repensar si tiene un lado b. Que en esta ocasión resulte muy evidente que lo alquímico ha funcionado históricamente como coartada del capitalismo no implica que la alquimia deba descartarse como concepto, en tanto transformación de una cosa en otra. Pinkus misma cierra su libro *Fuel* en ese tenor al afirmar que el antónimo de alquimia no es conservación (en el sentido de conservación ecológica o pseudoecológica de ecosistemas). Al pensar en la conservación actual, Pinkus advierte que “[está] lejos de ser oposición, parece más bien ser parte del nexo entre carbón y capital”;²¹¹ considero que se refiere a ecosistemas que se conservan más con la finalidad de extraer petróleo y gas “natural”, como ocurre en los polos respecto al derretimiento de sus hielos.²¹² Lo mismo ocurre con la conservación de, por ejemplo, áreas verdes, ya que perpetua sistemas de explotación de recursos como la extracción algodonera presuntamente orgánica, la de madera y papel, entre otras, bajo la premisa de aquellas ubicadas en terrenos de conservación son de desarrollo sustentable y respetuosas con la naturaleza; esto se conoce también como *greenwashing*.

Pinkus concluye que el contrario a la alquimia corrosiva es pensar en la energía con esperanza. Toma este término con mucho tiento porque es ambivalente (ha servido para todo el espectro ideológico por igual) y tiene mucho exceso de sentido, con riesgo a modelarse para justificar cualquier política energética (es decir que puede cooptarse).²¹³ Se refiere más bien a la esperanza de las energías que todavía no existen en este momento, que no pueden extraerse o componerse o sintetizarse ahora, que existen de manera no sincrónica, que son especulativas más que reales. Lo alquímico de los combustibles aliados consiste entonces en transformar las narrativas, historias,²¹⁴ discursos, imágenes y deseos que han normalizado el ansia por los combustibles que contaminan, es decir que sí existe un lado b de la alquimia que biorremedia las narrativas de la crisis ecosocial.

²¹¹ K. Pinkus, *Fuel*, 114. Existen también artículos y libros que argumentan que la conservación es la siguiente fase de la colonialidad, puesto que cuidar de la naturaleza no implica haberse desprendido de concepciones coloniales.

²¹² Consúltese BBC News Mundo, “Quiénes son los dueños del Ártico y por qué es polémico explotar sus recursos”. La situación en la Antártida es ligeramente diferente debido a tratados que regulan los intereses de las naciones, pero en el deseo mismo de tener beneficios se observa el poder del carbón-capital. En <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-61271282> .

²¹³ K. Pinkus, *Fuel*, 115.

²¹⁴ K. Pinkus, *Fuel*, 116.

Desde el tópico de las imágenes y las palabras, desmarcándome un poco de la ecocrítica, la alquimia también se ha utilizado para definir la práctica artística de Gerber Bicecci. Sara Uribe, escritora, investigadora y amiga suya la denominó trashumante de los géneros al reseñar *En una orilla brumosa*, libro editado por Gerber Bicecci. La mención evoca la era caligramática que propuso Gerber Bicecci en *Las palabras y las imágenes* (2018) homenajeando “Las palabras y las imágenes” de René Magritte (1929), esa mixtura en los límites del lenguaje y el juego de la imagen. Esta búsqueda, afirma en *En una orilla brumosa*, no va en pos de crear algo nuevo, ni transformar por magia, así como tampoco actuar desde la desmemoria con intereses formalistas, sino salirse de lo preestablecido para optar por “imágenes indóciles y multilingües, empáticas cuidadosas y situadas, comunes, fermentadas”.²¹⁵

En este capítulo analicé la biorremediación del territorio de San Felipe Nuevo Mercurio desde la geografía alternativa de la cartografía afectiva. Las fotografías evidenciaron a la minería de combustible como causante del desastre ecosocial, discurso extractivista en el que Gerber Bicecci incide para develar sus coartadas: el pensamiento alquímico y el urbanismo industrial que se proyectan por el capitalismo como coartadas para seguir creciendo económicamente. No todo es duelo y toxicidad en la obra, porque Gerber Bicecci gesta una memoria coral con fragmentos de testimonios que en el pasado defendieron la vida en San Felipe Nuevo Mercurio; por ejemplo, el valiente registro fotográfico del dr. Héctor René Vega Carrillo, dejando una evidencia para la justicia todavía pendiente. La visualidad, al igual que en el capítulo sobre *otro día* está enrarecida, con usos del blanco y negro en alto contraste, una apariencia ominosa y palimpsestos con ideogramas de Felguérez (**APÉNDICE 3. Econoir posthumano**), grandes acercamientos y pérdida de la sensación de escalas habituales. Así reiteré que existe una correlación entre este tipo de imágenes y el desastre, pero para mostrar que una hipótesis funciona ha de ponerse a prueba. En el siguiente capítulo, lo hago mediante la comprobación de su contraejemplo, es decir, que hay una correlación entre las imágenes no enrarecidas (que se pueden ver, que restablecen valores de visualidad óptica, que magnifican lo pequeño) y la salida a este desastre. ☞

²¹⁵ V. Gerber Bicecci, “Prólogo. Poner el lenguaje en las vías (para que estorbe)”, en *En una orilla brumosa* (México: Gris Tormenta Editores, 2021), 34.

INTERLUDIO

No eran ojos mutilados, los míos, sólo ojos dañados. Ojos remotos en los que no podía confiar; pero quién podía confiar en sus ojos. Nuestras miradas estaban mediadas o por pantallas táctiles o por pantallas de humo.

Lina Meruane, *Zona ciega*

n “¿Infiernos?”, el primer capítulo de *Supervivencia de las luciérnagas* (2009) Didi-Huberman propone una analogía entre la luz y la visión y lo social en tiempos aciagos. Hace notar que en la *Commedia* (*La Divina Comedia*, 1472), el Paraíso es un sitio iluminado por completo, mientras que los pecadores (como ciertos políticos que denuncia Dante, salpicando sus nombres en el texto) habitan en un espacio oscuro, únicamente iluminados por la luz de las luciérnagas en las que se han convertido. Pero para 1924, medio milenio después de Dante, todo se ha invertido, afirma Didi-Huberman: la luz cegadora de los reflectores brilla sobre los políticos corrompidos (menciona a Benito Mussolini, Adolf Hitler y Francisco Franco), mientras que las líneas de defensa durante tales tiempos de guerra son pequeñas luces. Dentro de esta resistencia y también en el sector artístico, Didi-Huberman toma el ejemplo de Pier Paolo Pasolini quien “espera que aparezca una claridad: al menos, si no en el reino de la luce, la traza de una *lucciola*”.²¹⁶ Esto implica, y opino lo mismo respecto a Gerber Bicecci, que las resistencias pueden tomar formas, modos y magnitudes aunque sean pequeñas; pueden establecer luchas y críticas, aunque desde los márgenes y oblicuamente; en fin, que en obras artísticas que podríamos considerar de denuncia, hay algo más que el disenso y el grito de rabia, y esta postura hacia la vida proviene de un impulso micropolítico por reconstruirla.

Otra similitud, acaso más evidente, entre Pasolini y Gerber Bicecci es el hecho de que Pasolini retomó el tópico de la luciérnaga considerándola un gusano, es decir, más que desde el símbolo luminoso de Dante, desde “la humildad animal, [la] proximidad al suelo, la tierra, la vegetación”.²¹⁷ Didi-Huberman constata que esto puede hallarse en las películas de Pasolini, en que “los seres humanos se vuelven luciérnagas, seres luminiscentes, danzantes, erráticos, inaprehensibles y como tales, resistentes”.²¹⁸ Pero esta resistencia no es, insisto sobre el punto, como si se levantara el batallón completo de los inconformes y librara una terrible lucha, con todo su poder, contra el mal. Ser luciérnaga es, antes que un cuerpo organizado, magno y

²¹⁶ Georges Didi-Huberman, “¿Infiernos?”, en *Supervivencia de las luciérnagas* (Madrid: Abada Editores, 2012 [2009]),10.

²¹⁷ G. Didi-Huberman, “¿Infiernos?”, 13.

²¹⁸ G. Didi-Huberman, “¿Infiernos?”, 13.

glorioso, un modo de ser que está definido por la pequeñez, un “momento de gracia que resiste al mundo del terror, es la cosa más frágil y fugaz”.²¹⁹ En el caso de *otro día* y *La compañía*, he sido insistente sobre las maneras en que la visualidad es contestataria y se rebela, pero esto no significa que no haya también resistencias; existen en ambas destellos de luciérnagas, como los lazos emocionales y afectivos con seres no humanos, el guiño a la máquina, las organizaciones de resistencia de pueblos marginalizados y comunidades originarias, aunque la resistencia como *leitmotiv* de la obra gerberiana sea más evidente en, claro, las series de *la resistencia*.

Las luciérnagas, prosigue Didi-Huberman, fueron desapareciendo durante el siglo XX en sentido literal (la polución atmosférica y del agua acabó con estos insectos)²²⁰ y metafórico: para 1975, un Pasolini maduro criticó el marchitamiento cultural, la centralización y homogenización de una cultura central y la industria cultural del espectáculo (en el sentido de Guy Debord), que realizó un “vaciamiento de poder”²²¹ de las resistencias, porque se quitó la agencia al pueblo al volverlo o consumidor de mercancía o afiliado de un partido político;²²² somos en este sentido, según Lina Meruane, “voluntades apagadas con pastillas para dormir y despertar y seguir trabajando a ojos cerrados”²²³ porque el poder quiere y puede “Volver invisible la verdad, tergiversar la realidad, hacerla espejismo”.²²⁴ En esto consiste para Didi-Huberman el infierno contemporáneo, un apocalipsis que ya llegó porque no hay oscuridad sino la luz cegadora del reflector, la sobreestimulación de los discursos y los medios, así como una insistencia por ver y dominar el todo; esto ocasiona que se pierdan los matices, los espacios intersticiales, el nomadismo, las negociaciones, los resplandores de la posibilidad y los pese a todo.²²⁵ ¿Cómo buscar, pregunta Didi-Huberman trasladando esta historiografía del siglo XX hacia los estudios visuales, las “señales, singularidades, migajas, resplandores pasajeros, e incluso débilmente luminosos”²²⁶ y cuáles son “sus posibilidades de aparición o las zonas en las que se borra, cuáles son sus potencias y fragilidades”²²⁷?

La imagen que se jacte de ser un todo, entonces, va por mal camino. La imagen no puede sino ser luciérnaga, a fin de desmarcarse de las estructuras de dominación. Y de esto se

²¹⁹ G. Didi-Huberman, “¿Infiernos?”, 18.

²²⁰ G. Didi-Huberman, “¿Infiernos?”, 20.

²²¹ G. Didi-Huberman, “¿Infiernos?”, 23.

²²² G. Didi-Huberman, “¿Infiernos?”, 25.

²²³ Lina Meruane, *Zona ciega* (Literatura Random House, 2021), 1.

²²⁴ L. Meruane, *Zona ciega*, 5.

²²⁵ G. Didi-Huberman, “¿Infiernos?”, 31.

²²⁶ G. Didi-Huberman, “¿Infiernos?”, 32.

²²⁷ G. Didi-Huberman, “¿Infiernos?”, 32.

desprende la importancia del ojo ambliope, que se “conforme” con los destellos y las insinuaciones visuales, más que de la certeza de la imagen total. Esta episteme desde la discapacidad visual, en conjunción con Didi-Huberman, nos enseña a reconocer en las trazas lo que es una “posibilidad pese a todo”, fuera de la lógica totalitarista que nos tiene paralizados. En este sentido, *la resistencia* es ambliope aunque no parezca enrarecida, borrosa y superpuesta como *otro día* y *La compañía*: está conformada por frases inconexas de autoras alejadas entre sí en el tiempo y en el espacio, por destellos de las figuras de los microorganismos y los resplandores pasajeros de citas valiosísimas que trazan constelaciones o redes rizomáticas para pensar con, pensar en conjunto, pero nada más. En cambio, pensar que una obra de arte, una obra gráfica debe salvar al mundo, pone una carga inmensa y asfixiante. Por lo tanto, de esa fragmentariedad la obra obtiene su poder micropolítico. Sirva este interludio como transición hacia *la resistencia* y como matiz del análisis de las obras previas. ❧

IV. FUTUROS HABITABLES: CONTRACRECIMIENTO EN LA RESISTENCIA

—Si pudieras reencarnar en una persona o cosa, ¿qué serías?

—Un hongo.

Entrevista a Verónica Gerber Bicecci, de Moisés Castillo



Figura IV.1. *la resistencia*, series “b” y “a”, y *otro día* de Gerber Bicecci (2020), en la exposición individual *Descalzos los pies, los campos en ellos, sentiré al acreedor de la tierra en mis plantas desnudas*, en Proyectos Monclova. Registro audiovisual y fotográfico de Proyectos Monclova.

En esta obra habitan bichos. Los podemos reconocer como seres vivos, aunque resulten difíciles de clasificar a primera vista. ¿Son microorganismos, insectos, animales? En todo caso, los damos por sentado porque constantemente los ignoramos, los desechamos o les tememos, aunque sean entes a quienes debemos el bienestar físico y la armonía del ecosistema diariamente. Al centro, dibujados en tinta negra, sosteniendo filacterias y con fragmentos fotográficos a color en su interior; a la izquierda, figuras de cerámica blanca y negra con pancartas de cartón; y a la derecha, dibujados sobre pinturas en colores pastel, enunciándose también (**Figura IV.1**). Se trata de *la resistencia* (2020), obra compuesta por tres series de dibujo (grafito) con fotografía, cerámica y dibujo con fotografía de pintura respectivamente, en las cuales microorganismos y plánc-tones “hablan” mediante citas de diversas escritoras, científicas e investigadoras, en suma, intelectuales, de los siglos XX y XXI provenientes de Estados Unidos, México, Brasil y Ucrania, Argentina y Alemania. Al igual que en los casos anteriores, las imágenes, los medios y los

textos provienen de otros archivos, como la relación intertextual con la “caricatura”²²⁸ gráfica *Octopi Wall Street* (2011), las ilustraciones de Anton van Leeuwenhoek (1632-1723), las fotografías de plánctones del *Proyecto Crónicas del Plancton* (2013) y estudios de pintura inglesa del siglo XVIII.

En su página web, Gerber Bicecci denomina “manifestación-manifiesto de bichos” a esta obra.²²⁹ Por una parte, como una revuelta contra el orden hegemónico, como delimitan el patriarcado, la labor industrial y el antropocentrismo, *la resistencia* se puede considerar una obra contravisual como *otro día* y *La compañía*; sin embargo, su visualidad no está enrarecida como en los casos precedentes, en que palimpsestos, superposiciones, borramientos, hapticidad y acercamientos desorientadores bloqueaban la imagen. Se revierten por lo tanto los mecanismos de significación, mostrando que cuando se puede mirar ópticamente es porque finalmente nos hemos sacudido de las ataduras del progreso y sus coartadas. Ahora, la obra artística incluso revierte o restablece ciertos valores visuales para que podamos verla mejor, para permitirnos ver lo que usualmente no se puede ver, mediante la magnificación de fotografías microscópicas y la neutralización de la usual jerarquía del paisaje por encima de las figuras; además, lo textual no es ya correlato entre visualidad y palabra, sino una colaboración micropolítica entre intelectual y bicho.²³⁰

Por otra parte, tras la ecoansiedad apocalíptica de *otro día* y la atmósfera fúnebre de *La compañía*, esta obra marca una diferencia de tono con sus predecesoras: anima optimistamente hacia el futuro. Por ejemplo, “[D]etengamos la actitud ‘game over’ que se impone”, propone una cerámica organiforme de la serie “b” (**Figura IV.2**). Por lo tanto, el presente análisis de *la resistencia* se orienta hacia la comprobación de mi hipótesis pero como contraejemplo; mostré

²²⁸ Tomo el término de Haraway, quien la designa como “caricatura” de la “revuelta sinchthónica”. Donna Haraway, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno* (Bilbao: consonni, 2019 [2016]), 88.

²²⁹ En el video “Nadie trabaja desde la página en blanco”, grabado en su estudio, Gerber Bicecci definió *la resistencia* más bien como un manifiesto para explicar por qué recurre frecuentemente a la reescritura. En el video se ven también diversas fases de la creación de la obra, desde su búsqueda de imágenes, su edición en un programa digital, su impresión, su recorte, su dibujo y su montaje. A. León, “Verónica Gerber Bicecci...”, *Noticias 22*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=LEg6Nj2RbIs>

²³⁰ El bicho también puede pensarse desde la ambliopía y lo que argumenta “Jens Andermann sobre las estéticas de lo in-mundo. El crítico alemán busca abordar mediante este concepto aquellas expresiones artísticas que escapan a los códigos estéticos occidentales y que operan según otras lógicas espaciotemporales de vidas sobrantes y precarias. Lo in-mundo responde precisamente a la estética del despojo, de lo que ha sido desprovisto de mundo, son los vestigios de la historia y del espacio.” Estefanía Bournot, “Abrir las heridas. Gerber, Meruane y Mendieta: geoescrituras de un planeta enfermo”, *Revista Letral* 25 (2021): 61. En <https://doi.org/10.30827/rl.v0i25.16744>

previamente la correlación entre visualidad enrarecida y crecimiento económico, a fin de argumentar sobre las estrategias de la visualidad para que la vida irrumpa pese a las imágenes totalizadoras que intentan ocultar la debacle socioambiental. Ahora demostraré su contrario, es decir, que hay en sentido inverso una correlación entre visualidad revertida (sin borramientos, sin palimpsestos que dificultan la mirada) y los post-crecimientos; esto con la finalidad de evidenciar que este tipo de configuraciones ecosociales son las únicas que permiten vislumbrar futuros habitables.

En esta obra Gerber Bicecci continúa con los procesos de biorremediación como principal eje de la producción visual de lo ecosocial. La biorremediación contribuye a reunir lo humano, lo no humano, lo intelectual y los “seres menores”, que resultan afectados por la potencia política de la gráfica y se vuelven uno contra el crecimiento económico. Específicamente, mostraré en este capítulo que como resultado la imagen esboza futuros habitables que pueden alcanzarse mediante los post-crecimientos, para lo cual argumentaré que la biorremediación ocurre en forma de una caja de Petri, ya que tal es la forma análoga con que Gerber Bicecci establece la alianza entre lo intelectual y los “seres menores” según los paradigmas del crecimiento económico, en este caso, microorganismos y otras formas de vida no humana, pero también las mujeres, los pueblos indígenas y los obreros.

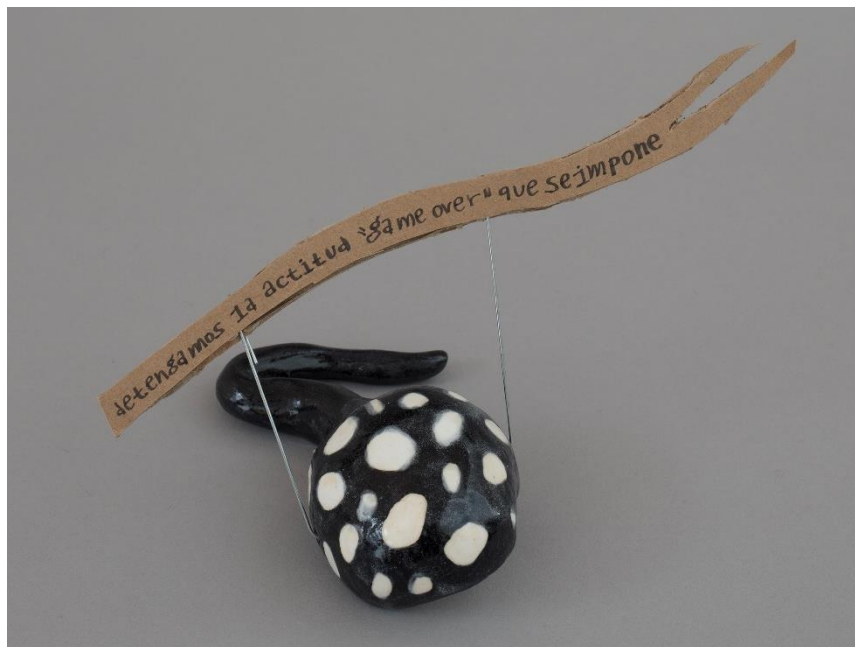


Figura IV.2. Pieza 14, serie “b”, *la resistencia* de Gerber Bicecci (2020). Cerámica con cartón y limpiapiipas. Registro fotográfico de Ramiro Chávez para la página web de la artista.

Biorremediación: Gráfica y bioarte

La gráfica es un momento del cambio social, momento materializado en el soporte que brinda durante manifestaciones y al constituirse como vehículo para movilizar metas colectivas; esta materialización resulta muy efectiva porque circula mayormente fuera de los circuitos de comunicación institucionales y hacia lo público. Las piezas de *la resistencia* se exhibieron primero²³¹ en tanto dibujos, fotomontajes y cerámica dentro de las paredes de una galería de arte, lo cual parece acotar que la obra no forma parte de la gráfica entendida como tal, sino como una producción de artes gráficas. Sin embargo, como mostraré en este apartado considero que tal exhibición en realidad cumplió con el objetivo de la gráfica dentro del contexto, es decir, contra el crecimiento económico, puesto que cortocircuita el discurso esperado de la compra-venta y creación de capital exacerbada del mercado del arte actual mediante figuraciones de los post-crecimientos.

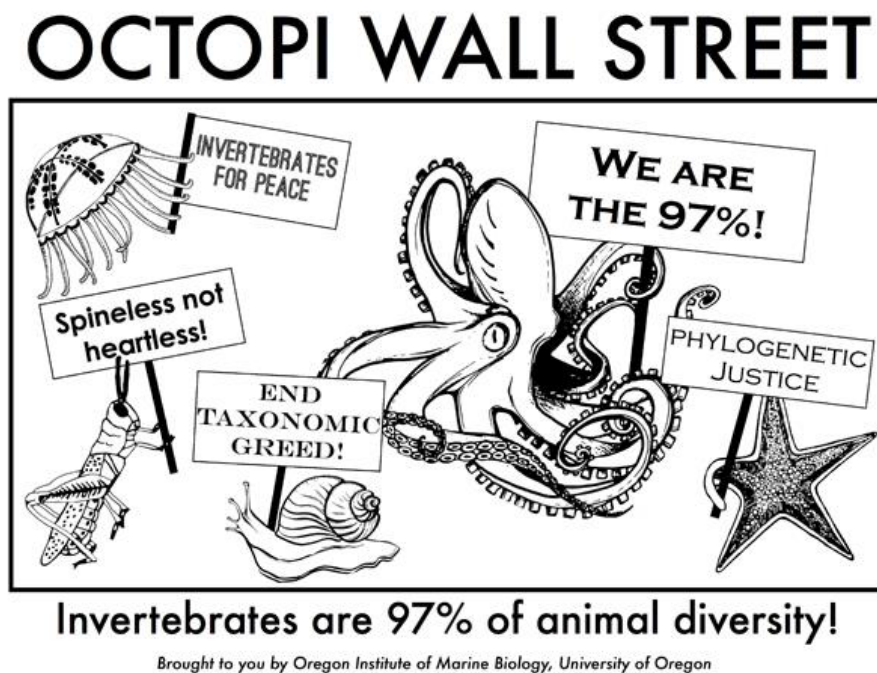


Figura IV.3. *Octopi Wall Street*, de Laurel Hiebert, Kira Treibergs y Marley Jarvis. Imagen republicada por la revista Deep Sea News.

²³¹ En la retrospectiva *Descalzos los pies*, *la resistencia* fue la única obra inédita entre las demás famosas obras de Gerber Bicecci. Las piezas originales de la serie “c” fueron luego escaneadas y reimpresas en risografía a tres tintas en Impronta Casa Editorial; esta segunda edición fue exhibida en noviembre de 2022 para *Espacio Material* y actualmente se vende, firmada, numerada y con información al reverso, en la página web de Impronta por \$2,500 MXN cada pieza. Consultado en <https://impronta.spincommerce.com/products/la-resistencia-serie-c-completa-de-veronica-gerber-bicecci>

Como en los casos anteriores, esta biorremediación comienza por la remediación de un elemento de la cultura visual; en este caso, considero que Gerber Bicecci está remediando *Octopi Wall Street* (**Figura IV.3**). Esta pieza gráfica fue hecha en 2011 por estudiantes de posgrado estadounidenses a fin de recaudar fondos para conservación marina. En esta caricatura se enuncia claramente el objetivo de cobrar consciencia de la ubicuidad vital de seres marginales tras reflexionar sobre ellos, por ejemplo, evidenciando que los invertebrados son el 97% de las especies animales, aunque los primeros animales que imaginamos al pensar en el océano sean los vertebrados.

Considero que el parecido de esta obra con *la resistencia* es perceptible por sus semejanzas estructurales, particularmente la serie “c”, cinco dibujos con texto sobre acuarela (**Figura IV.4**), porque esta fue compuesta por la superposición de dibujos de microorganismos y texto sobre fragmentos de estudios de nubes en acuarela; además, en ambas obras las criaturas sostienen filacterias, pancartas y globos de diálogo.



Figura IV.4. Pieza 5, serie “c”, *la resistencia* de Gerber Bicecci (2020). Dibujo. En la página web de la artista.

La postura política de *Octopi Wall Street* impregna *la resistencia*. Para empezar, la “caricatura” apareció en la traducción al español del libro editado de Donna Haraway *Seguir con el problema*, que Gerber Bicecci había leído no mucho antes de la exhibición primera de *la resistencia* y del

que compartía citas en sus redes sociales.²³² Esta lectura me motivó a asociar la decisión de Gerber Bicecci de abordar los bichos de la tierra y del mar con la estética chthonica de Haraway: “los imagino repletos de tentáculos, antenas, dedos, cuerdas, colas de lagarto, patas de araña y cabellos enmarañados Los chthónicos [...] son monstruos en el mejor sentido: demuestran y performan la significatividad material de los bichos y procesos de la tierra”.²³³ El estilo de dibujo de Gerber Bicecci y la estructura de sus fotomontajes, así como el contenido textual, resuenan con *Seguir con el problema*, del que además provienen todas las citas de la serie “a”, así como la mayoría de la serie “b”. Empero, esta influencia no debe considerarse el único origen de la obra.

Resulta crucial comprender la posición política de la obra *Octopi Wall Street* y cómo trasmite en *la resistencia*, puesto que bosqueja los vasos comunicantes del post-crecimiento entre ambas. Cuando Haraway cita tal pieza gráfica menciona “la historia de los cefalópodos representando los estragos del Gran Capital en Estados Unidos [por ejemplo] estrangulando a obreros, granjeros y ciudadanos”²³⁴ (**Figura IV.5**), simbolismo²³⁵ hoy resignificada de acuerdo con ella puesto que los pulpos, calamares y estrellas en la pieza gráfica representan su contrario: el populismo económico. Esto corresponde a que, por una parte, los estudiantes que elaboraron la caricatura lo hicieron para conseguir fondos por fuera de la institución de investigación marina mediante afectos, esto es, incitando a los espectadores y compradores a repensar la primacía que se le da a otros seres vivos, como los populares delfines y tortugas, aunque no sean mayoría y así poder cambiar el flujo de dinero hacia su proyecto. Pero por otra parte, es decir, sin pensar en el contexto de producción de *Octopi Wall Street*, logran biorremediar el discurso taxonómico, es decir, científico, que relegó a estos seres por mucho tiempo; es en este

²³² En su cuenta de Twitter, Gerber Bicecci publicó “«Suelo decir que no soy posthumanista, soy compost», y es que esta entrevista a Donna Haraway es justo eso, el tipo de composta que enmienda el suelo y el futuro 🍷” junto con el enlace a la entrevista de Haraway con *Infobae Cultura*. Pueden encontrarse más evidencias en: https://twitter.com/search?q=%40ambliopia%20haraway&src=typed_query&f=live. Gerber (@ambliopia), “«Suelo decir ...»”, tweet, 3 de octubre, 2019, <https://twitter.com/ambliopia/status/1179919036433539073?s=20&t=Az-aEwmXejchU9U-bvHdhA>.

²³³ D. Haraway, *Seguir con el problema*, 20.

²³⁴ Haraway menciona esto para recomendar la lectura de “Octopi Wall Street!” de Dave Gilson y termina afirmando que “La resignificación de pulpos y calamares como aliados chthónicos es una excelente noticia. Ojalá rocíen con tinta negra los aparatos visualizadores de los tecno-dioses celestiales”. D. Haraway, *Seguir con el problema*, 274.

²³⁵ El motivo y la imagen de los cefalópodos y organismos microscópicos es una práctica intermedial, más concretamente una transmedial, es decir, aparece en diferentes medios (gráfica, ilustración, dibujo, arte, literatura) más allá de Gerber Bicecci y los estudiantes.

sentido que la obra es una caricatura, puesto que mina el poder del libro mediante un uso irónico de los términos taxonomía, filogenia, etc.

Sin embargo, la relación intertextual de la caricatura excede el guiño de Haraway, puesto que Gerber Bicecci ahonda en el vínculo del título de la obra gráfica con el movimiento Occupy Wall Street. En sus inicios este promovía el anti-consumismo y culpaba al 1% de la población más adinerada por la explotación humana y no humana; tomaron un parque en el Distrito Financiero de Manhattan, ciudad de Nueva York, y aunque los desalojaron en 2011 siguen hackeando el sistema financiero.²³⁶

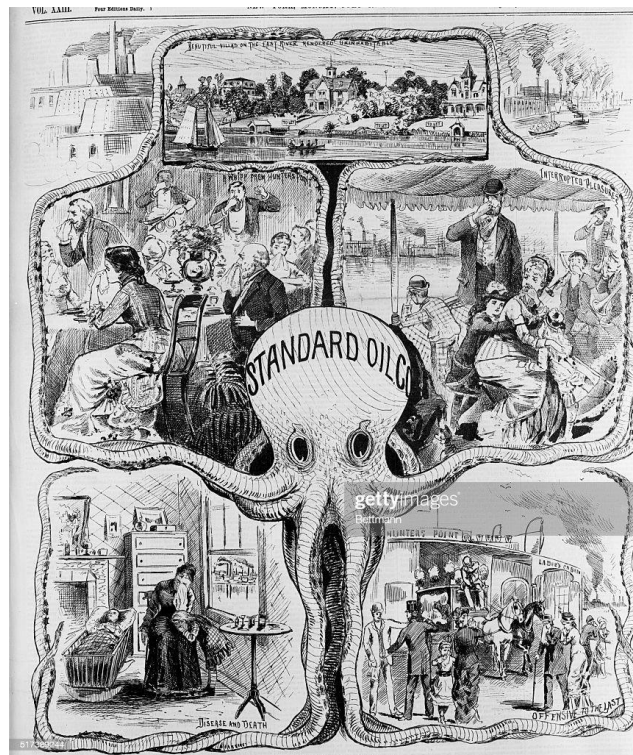


Figura IV.5. “Horrible Monster”. Caricatura que representa a la compañía Standard Oil como un pulpo “cuyos tentáculos esparcen la pobreza, enfermedad y muerte, y que es la causa principal de los problemas en Hunter’s Point [Bronx, ciudad de Nueva York]”. 19 de julio, 1880. Archivo Bettmann, Getty Images.

La visualidad que propone Gerber Bicecci con *la resistencia* es en efecto una de “filiación populista” como Haraway señaló, ya que las tres series directa e indirectamente atacan los

²³⁶ Recientemente su facción antideuda compró la deuda estudiantil para luego cancelarla, mostrando que el decrecimiento (en este caso el desdén activo por el progreso económico) es la solución a la injusticia social. Chris Quintana, “Occupy Wall Street activists pay off student debt for nearly 500 Black women at HBCU”, *USA Today*, 21 de mayo, 2022, consultado el 25 de noviembre de 2022. <https://www.usatoday.com/story/news/education/2022/05/21/student-loan-relief-how-one-activist-group-fighting-college-debt/9811104002/?gnt-cfr=1>

modos de producción capitalista y el capitalismo como modo de vida.²³⁷ Pero este acercamiento de Gerber Bicecci no crea una obra únicamente social o ecosocial, como en casos anteriores. Aunque la gráfica, y en general el arte, se considera una manifestación hecha por el humano, mediante *la resistencia* la “naturaleza” se manifiesta ella misma.

Este interés respecto a las fuerzas de la naturaleza como agentes artísticos surgió en la década de los 70, afirma la investigadora Belén Romero Caballero siguiendo a B. Matilsky, cuando los artísticas cobraron interés por las fuerzas generadoras de vida que pueden crear arte de una manera diferente²³⁸ a los parámetros modernistas y posmodernistas del momento. dice siguiendo a Barbara C. Matilsky, aunque no es necesariamente un “retorno” a la naturaleza como en otros momentos de la historia del arte. Este bioarte tiene una larga y bien documentada historia, pese a que sus artistas no buscaban etiquetarse así al inicio y tenían modos múltiples de creación. Uno que aparece sistemáticamente es que el bioarte “[trabaja] con materiales no convencionales. Esto les permitiría visualizar procesos, fuerzas y fenómenos de la naturaleza como el crecimiento orgánico, trabajando con elementos como la luz y el agua”.²³⁹ En 2018 Gerber Bicecci escribió el texto para la obra *Roma 13-24* en colaboración con Daniela Bojórquez Vértiz; el proyecto consistía en exponer unas diapositivas al sol y registrar cómo desaparecía la imagen paulatinamente debido a este contacto. El texto es un relato ficcional en que se narra una ruptura amorosa y se reflexiona sobre la memoria, la desaparición, los vestigios y los fenómenos meteorológicos (en especial el calor, con alusiones indirectas al cambio climático). Desde el bioarte, la considero una precursora de *La compañía*, así como un primer acercamiento a lo ecosocial.

²³⁷ Filósofos de la nueva ola de teoría crítica contemporánea como la alemana Rahel Jaeggi han argumentado que el capitalismo no es únicamente un modo de producción, sino que puede criticársele en tanto productor de unas condiciones de vida, en sus palabras, una forma de vida, que afecta a muchas personas. Si bien esta caracterización puede parecer obvia, es una distinción importante porque desde que la economía nació como una disciplina de estudio (en las ciencias sociales), los paradigmas como el capitalismo se han considerado principalmente como modos de producción industrial y económica, no más allá. Esta protección disciplinar de la economía hacia el crecimiento económico también ayuda a rechazar la crítica al capitalismo y sus consecuencias que se hacen en disciplinas externas, como la ética desde la filosofía o el arte. Por lo tanto, acercamientos como el de Jaeggi sirven para dismantlar la disciplina económica desde lo socioontológico. Marco Solinas e Italo Testa, “Immanent Critique of Capitalism as a Form of Life: On Rahel Jaeggi’s Critical Theory”, *Critical Horizons*, 22:2, 2021, 111-115. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14409917.2020.1719630>

²³⁸ Belén Romero Caballero, “Prácticas artísticas ecológicas. Un estado de la cuestión”, *Arte y políticas de identidad*, 10-11, julio-diciembre de 2014, 14.

²³⁹B. Romero Caballero, “Prácticas artísticas ecológicas”, 19.

Más allá de lo estilístico, existe una veta crítica respecto al bioarte desde las perspectivas ecológicas y éticas, como Nora Vaage muestra en “What Ethics for Bioart?”,²⁴⁰ o las polémicas del *land art* en obras como *City* de Michael Heizer en el territorio de los shoshone.²⁴¹ Además, una gran cantidad de obras de bioarte separan lo no humano de lo humano, con supuestas excusas anti-anropocéntricas que terminan por ser imprecisas e incluso nocivas. En cambio, mi término de biorremediación artística busca reconciliar el bioarte con el ecoarte como *la resistencia*: Gerber Bicecci no sólo recurre a la simbología populista de las criaturas marinas o los bichos, el plancton y otros microorganismos, sino que sigue la lógica de la naturaleza para mostrar, representar o crear su imagen, en vez de seguir la lógica del mercado del arte. Gerber Bicecci parasita obras y archivos previos en vez de crear en la creación solitaria del genio que posee los derechos legales y de explotación comercial de la imagen resultante. Como investigaciones biológicas han demostrado, nada surge *ex nihilo*, y como científicos evolucionistas actualmente saben, las especies triunfan en cooperación y no por competencia.²⁴² *la resistencia* puede considerarse bioarte aunque no parezca experimentar con los cuerpos de los microorganismos, sino porque Gerber Bicecci sigue biorritmos en vez del ritmo del mercado capitalista del arte, ya que ella defiende formas de vida amenazadas y explotadas por el

²⁴⁰ La autora considera que la ética-estética obtiene su valoración moral según la comunicación de la ética mediante la obra, mientras que la bioética de la ciencia emerge del cuidado por los seres vivos que están siendo utilizados en las obras; sin reducir las complejidades de ninguna de ellas, Vaage sostiene la importancia de conjuntar ambos parámetros éticos, por así decirlo, sin sacrificar ni el mensaje ético-estético ni a los seres vivos participantes, es decir, desde una perspectiva no normativa y más bien afectiva. Respecto pugnas disciplinarias como esta, afirma Verstraete: “la intermedialidad hace preguntas difíciles no solo sobre arte y medios (y sus interrelaciones) sino también sobre las fronteras institucionales que trazamos alrededor de ellas. Fronteras con las cuales buscamos controlar y distribuir lo que quizá no es fácil de transmitir [...]. En este sentido es que para mí la pregunta de la intermedialidad puede volverse profundamente política.” Ginette Verstraete, “Intermedialities: A Brief Survey of Conceptual Key Issues”, *Acta Univ. Sapientiae – Film and Media Studies* 2 (2010): 11. Nora S. Vaage, “What Ethics for Bioart?”, *Nanoethics*, 10, marzo 3 del 2016, 87-104. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4791467/>

²⁴¹ “*City was built on Western Shoshone land, says Alicia Harris, an Assiniboine professor of Native American art history at the University of Oklahoma. In 2020, she submitted a PhD dissertation entitled Homescapes: Indigenous Land Art and Public Memory, in which she argued that works by the likes of Heizer, Robert Smithson, and Walter de Maria — despite being cast as trenchant critiques of the commoditization of galleries and the New York-centered art world in the '70s — reaffirm the structure of settler colonialism. 'Land art made by settlers can't function as a wholesale rejection of capitalism and the market economy, because the land used to create those works was still considered property,' she wrote.*” Jasmine Liu, “What do Native Artists Think of Michael Heizer’s New Land Art Work?”, 21 de septiembre de 2022, *Hyperallergic*. <https://hyperallergic.com/763203/what-do-native-artists-think-of-michael-heizers-new-land-art-work/>

²⁴² Véase Lynn Margulis, *Symbiotic Planet: A New Look at Evolution* (Nueva York: Basic Books, 2008).

crecimiento económico (mujeres, obreros, microorganismos, territorios y cuerpos de agua indígenas) y se alía con movimientos de contra-crecimiento como mostraré en el subapartado *Micropolítica y textualidad: Una caja de Petri*; además, recuérdese que en *Minimal Ethics for the Anthropocene* Zylinska afirmó que la ética-estética, junto con la política, es una prótesis para incidir en el mundo, lo cual se conjunta con los postulados de los estudios literarios sobre la escritura como tecnología, pese a que muchas veces se le da por sentado y se le considera una práctica “natural” y por ende no una técnica.

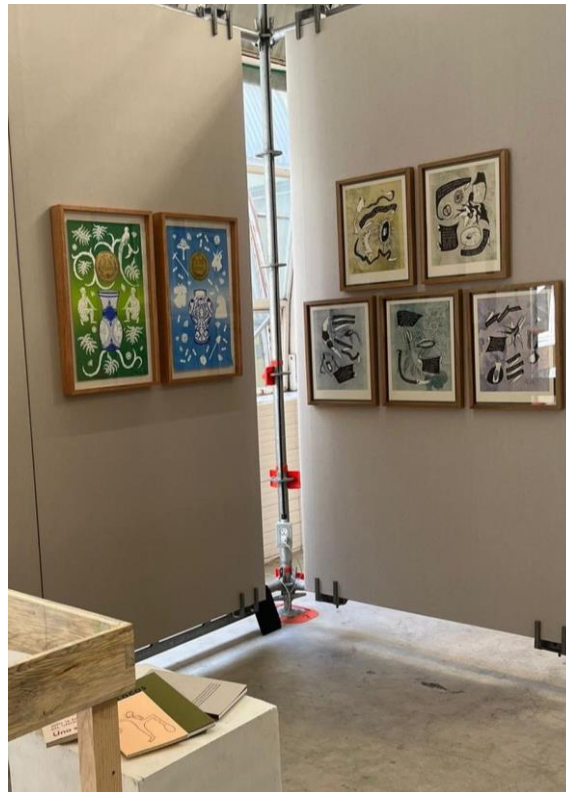


Figura IV.6. Cinco piezas de la serie “c” de *la resistencia* de Gerber Bicecci (2020), expuestas en la feria de arte *Estación Material*, 2022, en Guadalajara, Jalisco. Recorte de la fotografía del tweet de Impronta Casa Editora (@casaimpronta, 12 de noviembre, 2022).

Mi aproximación a la imagen, entonces, de nueva cuenta me redirigió a los procesos de la producción artística. Primero, *la resistencia* no habría sido posible sin la licencia Creative Commons; esta, en vez de tratarlos como una mercancía, hace los materiales visuales gratuitos para su consulta, descarga e incluso uso (según el subtipo habilitado por el creador, debe nombrar al creador o no, puede usarse con fines comerciales o no), de suerte que logra sacar los productos visuales del sistema de mercado del arte capitalista. Segundo, de nueva cuenta Gerber Bicecci materialice la obra con editoriales e imprentas independientes, como Impronta

(Figura IV.6),²⁴³ incluso si esto implica no ser publicada y distribuida más ampliamente.²⁴⁴ Tercero, Gerber Bicecci nos hace cobrar conciencia de que la escritura (humana) es una tecnología, por lo que estas piezas gráficas en las que los bichos parecen hablar es un tipo de bioarte,²⁴⁵ que además casa bien con las propiedades de la gráfica como momento del cambio social, como contagio y virulencia (Esta alternativa retórica se abordará con mayor precisión en el subapartado *Micropolítica*), sin desmarcarse de la ética como otras obras de bioarte. Considero que Gerber Bicecci realiza en las tres series un hermanamiento entre gráfica y bioarte, ya que al conjuntarse evitan que el espectador piense que la gráfica se dedica únicamente a velar por los movimientos humanos y que el bioarte sea neutral respecto a lo social (por poner en primer plano, por definición, las fuerzas de la naturaleza). En suma, para abordar esta obra de Gerber Bicecci hay que comenzar por las condiciones que la hicieron posible, esto es, la potencia política de la gráfica que puede transducirse mediante procesos intermediales que se rebelan contra el capital, y relacionarlas con el mensaje sobre las labores de cuidado hacia la vida humana y no humana, vueltas posible gracias a la biorremediación.

²⁴³ Ubicada en Guadalajara, esta es una casa editorial independiente que cuenta con aparatos para impresión de tipos, serigrafía, linotipia y encuadernado, así como servicios editoriales, librería y cafetería.

²⁴⁴ Pese a ser muy reconocida, a haber ganado premios importantes como el Premio Internacional de Literatura Aura Estrada en 2013 y a haber sido parte de la Fundación para las Letras Mexicanas, Gerber Bicecci es una de las pocas autoras mexicanas que no ha publicado o republicado sus obras artístico-literarias o literarias en Penguin Random House Grupo Editorial, como usualmente ocurre con otras autoras que cumplen con los mismos requisitos, ya que solo publica en editoriales independientes nacionales, como las mexicanas Almadía y Gris Tormenta, o internacionales para sus traducciones.

²⁴⁵ Quisiera explorar *la resistencia* en tanto gráfica expandida, pero el término ya existe para referirse a otro tipo de fenómenos con los que estas series tienen una mayor distancia. Situadas en salas de exposición y museales en vez de la calle, sin copias aunque sus imágenes serían fácilmente reproducibles y compartidas, no se trata de un arte público frente a una coyuntura expresa, como usualmente sistematizan los investigadores las obras gráficas. En cambio, comparte con la gráfica tradicional el ensamblado entre elemento visual y elemento textual, citas, la dilución de autoría(s), la apelación al espectador y su proyección al futuro. Respecto a las gráficas expandidas, María del Mar Bernal-Pérez compila sus vertientes y las sistematiza; ejemplifica y define la gráfica virtual, la gráfica inter y transdisciplinar, la gráfica híbrida, la gráfica tradigital o post-digital, entre otras. Finaliza extrayendo tres cualidades imprescindibles: la reproducción (por medios mecánicos), la repetición (en tanto arte múltiple) y la reivindicación (para defender la nueva producción y como medio de ideas sociopolíticas); también rescata un texto de Octavio Paz en que se propone la pluralidad, proliferación y la velocidad como conceptos articuladores. Finaliza comentando vasos comunicantes con la exposición museística y el performance. María del Mar Bernal-Pérez, “Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución”, *Arte, Individuo y Sociedad* 28 (2016): 71-90. Véanse también Raquel Tibol, *Gráficas y neográficas en México* (México: UNAM/SEP, 1987) y Silvia Dolinko, “Apuntes sobre una gráfica extendida”, *rinoceronte. Revista de la especialidad de grabado*, 8, 2017, 2-5.

Finalmente, me parece interesante la relación entre México y Estados Unidos: ya no se trata de una contravisualidad que critique y corroa la cultura visual estadounidense, sino una alianza con aquella que es postrecentista pese a que la política nacional económica de Estados Unidos sea el capitalismo. Si bien no hay un artículo constitucional que lo establezca, el gobierno lo reconoce como tal en otros documentos y procesos nacionales, como la pregunta once del examen de naturalización de la oficina U.S. Citizenship and Immigration Services (USCIS): “¿Cuál es el sistema económico de Estados Unidos? El capitalismo/la economía de mercado.”²⁴⁶ Por lo tanto, los mensajes contracrecentistas por fuerza circulan marginalmente, ya que no sólo son mensajes contrahegemónicos sino antiestatales, con lo que se entiende la radical importancia de la gráfica respecto a este tema. Asimismo, *la resistencia* vuelve evidente que las estructuras de opresión planetarias deban corroerse por microrrevoluciones, como Felix Guattari afirmó, además de que la gráfica no es, como acaso algunos crean, la mera traducción en imagen y palabra de un movimiento social, sino la movilización misma de su apuesta. Gerber Bicecci siembra así alianzas con intelectuales desde el mutuo entendimiento, tras la crítica y la denuncia en *otro día* y *La compañía*.

Dos figuraciones²⁴⁷ contracrecentistas: Del paisaje a las micropolíticas.

Microorganismo y paisaje: Una reversión de valores.

En el capítulo **I. TEORIZAR CON: ANDAMIAJE TEÓRICO-METODOLÓGICO**, proporcioné un panorama de la relación entre economía y ecología. Como atajo para recuperar tales ideas en este capítulo, sigo a David Harvey cuando afirmó que “Hay algo en las valoraciones monetarias, que las hace inherentemente antiecológicas, dado que limita el campo del pensamiento y la acción a la gestión instrumental del medioambiente” mediante “cómo está ordenado y valorado

²⁴⁶ En el original: “What is the economic system in the United States? Capitalist economy. Market economy”. La traducción es mía. “Civics (History and Government) Questions for the Naturalization Test”, USCIS, consultado el 25 de noviembre, 2022, <https://www.uscis.gov/sites/default/files/document/questions-and-answers/100q.pdf>

²⁴⁷ Utilizo el término *figura* siguiendo a Jean-François Lyotard en *Discourse, Figure* desde la intermedialidad entendida como expliqué en el primer capítulo. Esto quiere decir que algunas obras de arte reproducen el estado de la cultura general e interrumpen dicho discurso mediante la aparición de una figura que lo desestabiliza. Frecuentemente las figuras son radicalmente distintas en su condición medial al medio en que se basa el discurso. Por ejemplo, la hapticidad es una figura porque interrumpe la constitución usualmente oculocéntrica del cine y el video. La hapticidad, entonces, irrumpe en el mundo apelando otras lógicas, como la empatía. Lo que mi acercamiento intermedial muestra en la presente tesis es que Gerber Bicecci recurre a la intermedialidad para cortocircuitar, para biohackear el Antropoceno solidificado ya en la cultura.

el mundo”.²⁴⁸ La propuesta, por ejemplo, del decrecimiento al respecto es “replegarse y disminuir, a dar la bienvenida a limitaciones en nuestra cantidad, nuestras economías y nuestros hábitats, en aras de una mayor calidad de vida y una libertad más inclusivas”.²⁴⁹ En consecuencia, las artes contracrecientistas han de mostrar cómo tales valoraciones monetarias se cristalizan en la cultura y cómo el arte puede deshacerlas.

La serie “a” mina una jerarquía de larga duración en la historia del arte, aquella del paisaje sobre la figura. Sin necesidad de apurar el análisis textual de las citas, la imagen misma cuestiona valores preasignados como favorecer el paisaje entero por encima de los seres vivos particulares que lo habitan. Este razonamiento corre parejas con la noción europea del progreso que justifica el progreso material y los varios avatares de explotación que le suceden, ya que se prefiere el bien “común” del progreso por encima del bien individual, con lo cual se han sacrificado muchas vidas humanas y no humanas individuales. En cambio, la serie “a” propone repensar la relación entre individuo y su hábitat, con biorremediaciones de la fotografía de paisaje, para proponer una en la cual tal jerarquía termine y deshaga la valoración económica correspondiente. A continuación explicaré todos estos razonamientos.

De nueva cuenta, Gerber Bicecci utilizó fotografías encontradas para su producción artística, pero en el caso de *la resistencia* las consiguió en mercados de pulgas, con la selección de Kendy Rivera, en vez de la NASA o casos judiciales. En la serie “a” las fotografías halladas muestran: la ladera de una montaña nevada, el mar bajo un arco de piedra, un árbol en un campo (**Figura IV.7**), formaciones rocosas (acercamiento), un iceberg pequeño, una vista costera, un mar con oleaje, un mar calmo con formaciones rocosas, una toma aérea sobre el cráter de un volcán, un mar, árboles con ramas enmarañadas, formaciones rocosas (toma abierta), indeterminado (parece ser una captura de un paisaje con montaña, cielo y carretera), un pastizal con árboles y montañas al fondo, otro iceberg pequeño. Estas imágenes están recortadas digitalmente, es decir, se escanearon las fotografías originales y se editaron con algún software para ilustración, de forma que las fotografías quedaran al interior de los dibujos de los microorganismos y obteniendo como resultado un montaje digital que luego se imprimió (para Proyectos Monclova) y después se volvió a escanear para reimprimirse en risografía a tres tintas (en Impronta). Como se advierte, la serie “a” pasa por varios de los procesos de las artes gráficas, desde el recordatorio de que el dibujo es uno de ellos (los artistas consideran el grafito como una tinta sobre el papel) hasta el hecho de que la fotografía (me refiero al revelado analógico y

²⁴⁸ David Harvey, *Justicia, naturaleza y la geografía de la diferencia* (Quito-Madrid: Traficantes de Sueños, 2018 [1996]), 203.

²⁴⁹ Eileen Crist, “On the poverty of our nomenclature”, *Environmental Humanities*, 3(1), 144.

no la impresión de la fotografía digital) es también un proceso gráfico, además de ser una gráfica social como se abordó en el apartado anterior.



Figura IV.7. Pieza 3, serie “a”, *la resistencia* de Gerber Bicecci (2020). Registro fotográfico de para la página web de la artista.

La visualidad resultante es una en la que se revierten los tamaños y la relación entre afuera y adentro. Por una parte, el escenario cambia de escala porque deja de ocupar la posición de fondo sobre el papel; respecto al tamaño, se hace pequeño mientras que la silueta del microorganismo se traza en tamaño grande, en el cual el paisaje pasa a estar circunscrito. Tradicionalmente el paisaje es el fondo dentro del cual se colocan las figuras, así como los ecosistemas o los hábitats son el escenario donde viven los individuos. Pero en la serie “a” se revierte tal relación: es el ecosistema el que vive dentro del individuo, quien ahora lo acuerpa.²⁵⁰ Esto para mí constituye una analogía con el decrecimiento, porque en los paradigmas de post-crecimiento la vida de

²⁵⁰ Puede el subalterno comer. también podría aludirse a una posible fagocitación (porque la relación entre afuera y adentro también se invierte).

particulares, reales y concretos seres vivos es más importante que los paradigmas impuestos en los que se les fuerza a sobrevivir, por lo que lo evidenciaré formalmente.

El paisaje ha sido históricamente un gran tema en las artes visuales, pero también difícil de definir:

como término, paisaje resulta una categoría ambigua, teóricamente compleja y escurridiza. Hay que reconocer que sus acepciones han sido aplicadas a lo largo de la historia del arte con una diversidad extraordinaria: desde los cuadros impresionistas al *land art*, de la contemplación a la materialización [y también] la relación intelectual/sensorial que estos elementos, tomados de los mismos ambientes naturales, pueden establecer con el espectador.²⁵¹

Incluso desde otras perspectivas disciplinares, como la antropología, el paisaje resulta a tal grado un caos que los estructuralistas afirmaron que el paisaje es aquello que se haga con él. Más incluso, si examinamos el paisaje dentro de la historia de la cultura visual en América, otras características sobresalen, tal y como los registros topográficos del llamado “Nuevo Mundo” como los mapas, utilizados para dominar los territorios y sus pueblos, o las pinturas del nacionalismo que apuntalaron la identidad del país independiente.

¿Cuál definición de paisaje es con la que opera Gerber Bicecci? Para intentar asirla, resulta indispensable pensar en sus fotografías de paisaje como además fotografías encontradas, con base en su tesis de maestría. En uno de sus estudios de caso, tiene un apartado en que habla del paisaje, que “Aparece continuamente como ‘el fondo’ de una imagen fotográfica”,²⁵² pero revelando un estrato de tiempo antiguo más que mero accesorio, puesto que “El paisaje es lo primero que estuvo ahí, antes que el hombre, antes que cualquier otra cosa”.²⁵³ Agrega además que “Las fotografías de paisaje registran un pasado muy distante que —como todo lo

²⁵¹ Sindy Martínez Lemes, *Estado Natural. La materia vegetal en prácticas instalativas del Caribe y América Latina desde el Antropoceno. Tres estrategias artísticas (2000-2018)*, (tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, 2021), 40-41, <https://ri.ibero.mx/bitstream/handle/ibero/6227/017146s.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Desde la cultura visual, en cambio, registrar el paisaje es una práctica cuya historicidad es problemática considerando otros registros de la topografía, particularmente en América Latina. Los modos de existencia visual del territorio han sido múltiples, tal y como la imaginación territorial para dominación y conquista de los mapas, los estilos de pintura naturalista que desde la geografía apuntalaron nacionalismos y otras exploraciones con fines recreativos (viaje o turismo) o productivos (los fotógrafos documentales que arman portafolios profesionales con fotografías de género paisaje). Por lo tanto, se trata de una visualidad que ha ejercido violencias en otros contextos.

²⁵² Verónica Gerber Bicecci, *Imágenes inexactas: microhistoria de la fotografía encontrada, doméstica y de aficionados*, (ensayo de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013), 48. https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000691084

²⁵³ V. Gerber Bicecci, *Imágenes inexactas*, 48.

que puede registrar una fotografía— está en constante transformación (los árboles crecen, los objetos envejecen, las personas mueren)”²⁵⁴ y finaliza argumentando con una cita de Didi-Huberman: “ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración”.²⁵⁵ Entonces, la fotografía de paisaje era para Gerber Bicecci muy probablemente una capa que constituye la superposición de tiempos en una obra así como una señal para valorar lo natural, así sea en una formulación clásica como el paisaje, frente a lo humano.

Pero en *la resistencia* Gerber Bicecci distancia la visualidad del paisaje de las tradiciones antes mencionadas, para en su lugar volverlo un concepto: los paisajes del iceberg, de la montaña, de la vegetación, del mar, no son representación de la degeneración de los espacios naturales como la fotografía documental naturalista, no evoca sensaciones diferentes como hacen paisajistas experimentales ni se queda en mera superposición de tiempos, sino que Gerber Bicecci hace transitar al paisaje hacia ser un concepto micropolítico que, autoconsciente de este cambio de valor visual entre fondo y figura, promueve otra valoración como afirmó Harvey, en la que los individuos están a cargo de las labores de cuidado de su medio ambiente. Esto porque vueltos conceptos más que imagen, los paisajes interiores aluden al regreso de otro tipo de valoración que usualmente hace sacrificar lo menor en pos de lo mayor, que nos hace considerar el paisaje y el medio ambiente accesorio y que debe ser explotado en vez de lo natural que nos antecede y nos es necesario para vivir, al tiempo que el cuerpo deviene paisaje, es decir que no lo anula, sino que lo fagocita, se apropia de él, lo atesora para cuidarlo y lo vuelve parte de sí: es otro tipo de relación con el territorio, que no la de extracción y toxicidad retratadas en *otro día* y *La compañía*. Cabe mencionar, además que esta conceptualización del paisaje no ocurre mediante la abstracción sino mediante un palimpsesto conceptual: no se trata de una relación intermedial inocente, como si fuera sólo la forma en que se engarza el dibujo con la fotografía, sino uno activo que opera bajo la lógica de la metonimia de contenedor por contenido. Esto es contrario al palimpsesto del emborronamiento de *otro día*, en que se buscaba borrar la imagen original, puesto que en *la resistencia* se busca un nuevo tipo de equilibrio y coexistencia que sólo puede condensarse en una imagen.

Volviendo a la acumulación de los tiempos, y para subrayar el aspecto de bioarte de *la resistencia*, resalto la relación temporal entre los medios del dibujo y la fotografía; esta transita

²⁵⁴ V. Gerber Bicecci, *Imágenes inexactas*, 48-49.

²⁵⁵ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008) 32, citado en V. Gerber Bicecci, *Imágenes inexactas*, 49.

de ser una pieza completa y autocontenida a ser un sólo un recorte de la fotografía original, además supeditado al trazo del microorganismo dibujado. El medio fotográfico es posterior históricamente, y por ende considerado un progreso de la técnica según algunos, al dibujo; pero la serie “a” crea una combinación medial²⁵⁶ que le brinda las características de otro medio al volverla segmento interior del dibujo; de esta forma, la fotografía se “apropia” de la manera en que representa un medio antiguo,²⁵⁷ como si deseara decrecer transfiriéndose a un tiempo que se creía más apegado a los ritmos de lo “natural”,²⁵⁸ que en el apartado anterior nombré una cualidad crucial respecto a la producción ecoartística.

Finalizo con un apunte sobre la ambliopía, señalada en capítulos anteriores al describir los enrarecimientos visuales de *otro día* y *La compañía*. Gerber Bicecci declaró que “Ya no basta con ver, la retina es sólo un tamiz. El suceso estético está en otra parte”.²⁵⁹ En *Mudanza*, estiró la ambliopía para englobar, en general, a “los que desvían la mirada”,²⁶⁰ en el caso de las citas de la resistencia, se advierte que cada una de ellas desvía la mirada del crecimiento económico, rumbo a la utopía y la especulación. Además, Gerber Bicecci afirmó que el ojo ambliope contempla, es decir, que no ve buscando significación o sentido,²⁶¹ sino que sigue los signos, lo lleven a donde lo lleven, incluso si esa errancia implica desistir de las reglas convencionales del mundo.²⁶² El ojo ambliope observa con atención el “espacio de indeterminación” y atiende las “historias ridículas”,²⁶³ más bien las historias ridiculizadas para ser excluidas; en el caso de *la resistencia*, se refiere a las palabras de los microorganismos, las mujeres, las personas indígenas, los obreros. Los artistas ambliopes no renuncian a escucharlas, insisten en querer leer y contagiarnos con ellas. Por lo tanto, atender a estas voces silenciadas

²⁵⁶ Una referencia intermedial se distingue de la combinación medial en que en las referencias intermediales sólo es reconocible materialmente un medio, que evoca modos y técnicas de otro; por ejemplo, las obras literarias que narran fotográficamente son distinguibles en tanto literatura, por lo que aunque se aprecie el modo de evocar las técnicas fotográficas no será reconocible la fotografía *per se*. En cambio, la combinación medial mantiene varios medios distinguibles, como la ópera y los medios de la música, el canto, la actuación, etcétera. I. Rajewsky, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation”, 55.

²⁵⁷ I. Rajewsky, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation”, 60.

²⁵⁸ Otra inversión de valores estéticos que le ocurre a la fotografía en esta obra es que se evidencia que no es la técnica o el arte que mejor refleja lo real, puesto que a primera vista el paisaje impresiona, pero se oculta la verdad: es la cadena ecológica que desciende hasta los seres invisibles por minúsculos la que sostiene su existencia material.

²⁵⁹ V. Gerber Bicecci, *Mudanza*, 16.

²⁶⁰ V. Gerber Bicecci, *Mudanza*, 14.

²⁶¹ V. Gerber Bicecci, *Mudanza*, 15.

²⁶² V. Gerber Bicecci, *Mudanza*, 16.

²⁶³ V. Gerber Bicecci, *Mudanza*, 17.

lleva a los espectadores a la “mudanza constante”²⁶⁴ entre tiempos reales y futuros especulativos, entre ser humano y ser no humano. “desde y para el otro lado”.²⁶⁵

Además, esta episteme desde la discapacidad visual se basa en el hecho de que no se busca corregir o tratar el padecimiento, sino que abraza el absurdo, yendo a contrapelo. De la misma manera, las obras visuales lo muestran: la figuración también rema contracorriente, como en *la resistencia*, en que el contenedor se cambia por el contenido, los trazos importan más que la figura, el contorno más que el paisaje.

En conclusión, en la serie “a” es el microorganismo dado por sentado el que encapsula el paisaje, invirtiendo la usual representación deductiva (de lo mayor a lo individual). Esa reversión de valores estéticos y de estructura es para mí una figuración del decrecimiento, que hace tambalear el crecimiento económico, el engrandecimiento patriarcal y la megalomanía colonialista e imperial, mediante reversiones de valor señalan que lo pequeño, lo micro, nunca es algo menor, sino lo más urgente y próximo, digno de cuidado. Al mismo tiempo, son también los responsables de cargar con la casa a cuestas o dentro de sí. Si nos interesa sanar ecosistemas, debemos entender mejor la íntima interdependencia de los individuos con sus comunidades, desde una perspectiva contracrecientista, como la del pensamiento mixe, pues como Yásnaya Aguilar afirma la noción de comunalidad no significa sacrificar el bienestar individual en favor del bienestar público, sino que el bienestar público siempre irradia hacia el bienestar individual.²⁶⁶ Ni paisaje ni figura son más importantes, aunque sea necesaria la transferencia de valores hacia lo menor ya que en la cultura visual los seres microscópicos no se nos presentan así, sino que los post-crecimientos habilitan ese modo de presentación, cargados de afectos y política no antropocentristas.

²⁶⁴ V. Gerber Bicecci, *Mudanza*, 112.

²⁶⁵ V. Gerber Bicecci, *Mudanza*, 112.

²⁶⁶ La tensión entre el “bien individual” y el “bien colectivo” no es una esencial, porque no existe en la mayoría del pensamiento indígena. Yásnaya Aguilar subraya en *Todo lo que nos queda es (e)l ahora* que esta oposición es propia de las sociedades capitalistas, además de que permite que los Estados-nación protejan la propiedad privada (principalmente, la propiedad privada del comercio y la industrial). Además, el miedo de tener que compartir tu propiedad con todos con miras al bienestar público “sembró como la semilla del miedo para construir una propaganda anticomunista y también se utiliza hoy para demeritar las múltiples luchas por la construcción de estructuras sociales más ancladas en la solidaridad, en el apoyo mutuo y en la comunalidad”. Al contrario, Aguilar explica que esta tensión no existe en todos los pueblos: “La politóloga k’iche’ Gladys Tzul ha abordado cómo la estructura comunal permite justamente la satisfacción de los anhelos individuales”. Yásnaya Aguilar, “*Jëën Pã’äm* o La enfermedad del fuego”, en *Todo lo que nos queda es (e)l ahora. Textos con corazón y dignidad sobre la pandemia de nuestro tiempo* (San Cristóbal de Las Casas: La Recí Ediciones) 12-13.

Micropolítica y textualidad: Una caja de Petri

La última figuración del contracrecimiento en *la resistencia* que analizaré es la textualidad, a fin de responder cómo esta obra artística articula una micropolítica desde lo intelectual. Previamente en este capítulo, mostré que la visualidad del contracrecimiento es tan relevante como su argumentación en palabras, dado que desde su lógica óptica promueve una valoración diferente a la del crecimiento económico. Si se justifican las tres series relacionándolas con textos teóricos e históricos sobre el medio ambiente se terminaría por ocultar la significación de la imagen, ya que las aproximaciones completamente textuales suelen tratar la imagen como ornato. Sin embargo, esto no implica que yo promueva un acercamiento antitextual: lo que busco es, en vez de pensar las citas de las filacterias como guía para interpretar lo visual, determinar qué ocurre con la textualidad si se piensa como cosignificante de la visualidad. Al inicio de esta investigación intenté sistematizar métodos hermenéuticos y conceptuales²⁶⁷ para aproximarme a las citas de manera que pudiera resaltar la correlación entre el tema de las citas con la figuración del decrecimiento. Pero tras finalizar el análisis de la biorremediación me di cuenta de que el proceso artístico me llevaba en dirección contraria: más que tener que descifrar un mensaje oculto en la textualidad, debía entender que Gerber Bicecci interviene sobre lo textual mediante la biorremediación, es decir, abriendo el texto y permitiendo que sea afectado. Considero que lo que Gerber Bicecci intenta en *la resistencia* es experimentar con ambos materiales tratándolos como seres vivos interactuando entre sí bajo el microscopio; esto porque me di cuenta, cuando intenté aproximarme a las citas desde una perspectiva más fresca dentro de las teorías de archivo, que los bordes de los folios delinean una caja de Petri.

²⁶⁷ Entre estas muchas opciones transitó, particularmente desde la historia conceptual. Considero que las humanidades ambientales pueden expandir sus metodologías yendo “hacia atrás”, hacia disciplinas como la historiografía de lo político, en vez de comenzar con algunas desde cero. Entrecruces así aumentarían el número de trabajos de historia ambiental además de mejorar la historia conceptual, puesto que esta todavía perpetúa algunos prejuicios *demodés* y perniciosos, que se verían paliados por la expansión política, ética y sensible de las humanidades ambientales.

Si bien coexisten muchas interpretaciones posibles, porque la selección de Gerber Bicecci invoca muchos términos socioecológicos, para esta tesis elegí tres casos: una filacteria de la serie “c” que dice “es la tierra y no la ley la que marca las fronteras”, resonando con Austin, una sin identificar de la serie “b” que dice “el trabajo industrial ya no es capaz de esbozar el futuro”, y otra de la serie “c” que cita a Castellanos para decir “debe haber otro modo de ser humanx”.

Las series son como cajas de Petri, ya que principalmente los márgenes de las piezas de pared actúan como contenedores de la reacción entre texto y microorganismos. En ellas, Gerber Bicecci coloca citas de intelectuales para que entren en contacto con lo que figuran los microorganismos literal y metafóricamente. Que el sentido de ambas dimensiones resuene no se debe al tema, ya que las citas no mencionan los microorganismos directamente más que las alusiones al compost, sino que se debe a que la textualidad de dichas citas ya era porosa, o sea abierta a la política de lo vital, y porque figuraban a su manera y en su contexto histórico algún tipo de contracrecimiento.

Esto ocurre porque las figuras de las microformas de vida infectan la textualidad para cosignificar algo nuevo, poderosamente trenzada la imagen con la palabra. Al extraer la imagen (de las fotografías de plánctones) y las citas de sus contextos originales y colocarlas en *la resistencia* sin ningún indicio visual del proceso de *copy-paste*, Gerber Bicecci desarma las distinciones entre imagen y palabra y las fuerza a interactuar entre sí, como los técnicos y científicos hacen en las cajas de Petri.

Por lo tanto, los bordes de las páginas de las series “a” y “c” se vuelven significativos, puesto que designan el espacio en el que la obra de arte se convierte en un laboratorio para futuros habitables: así Gerber Bicecci reconcilia lo natural y lo social en un único movimiento ecosocial. Finalmente, me parece muy importante resaltar que esta co-significación del texto y lo visual también crea otra relación con el espectador: no lo intenta convencer con argumentos o apelando a la empatía, sino con una lógica micropolítica del contagio y la virulencia, extendiendo la analogía de la caja de Petri.



Figura IV.9. Se advierten tres formas distintas de filacteria: un globo de diálogo arriba a la izquierda, una filacteria convencional abajo a la izquierda y una pancarta abajo a la derecha. Pieza 4, serie “c” de *la resistencia* de Gerber Bicecci (2020).

Analiqué en el **APÉNDICE 4** los montajes y palimpsestos de la obra, pero el montaje entre texto e imagen forma parte del cuerpo de este capítulo ya que refuerza mi interpretación respecto a la caja de Petri.²⁶⁸ El elemento formal en que aparecen escritas las citas son las filacterias, los globos de texto y las pancartas (**Figura IV.9**). Gerber Bicecci recurre a las filacterias bajo una lógica parergonal; por lógica parergonal me refiero a la historia y la función de las filacterias en el arte.²⁶⁹ El origen de las filacterias es fronterizo: al margen de los cuadros, abrían un

²⁶⁸ Inicio con el análisis formal antes que el interpretativo porque no quiero argumentar que las citas dan la clave interpretativa de la obra hacia el decrecimiento, puesto que eso sería ignorar que el resto de los procedimientos de Gerber Bicecci apuntan hacia lo mismo desde sus propias lógicas.

²⁶⁹ De la misma manera, el marco de las pinturas es neutro y no nos fijamos en él hasta que comienza a significar en la obra, afirmaría Jacques Derrida en “Parergon” de *La verdad en pintura* (1978). Su idea sobre lo parergonal no surge de una reflexión del arte, sino de la filosofía, pero en el camino recurre a lo parergonal en arte para explicarlo. Básicamente, lo parergonal para Derrida es aquello que, siendo parte de una pintura, no es ni esencial ni accesorio; piénsese en el título de una obra, o en el marco: si bien se necesita un marco para delimitar la pintura, no se cree que el marco forme parte de la pintura. Propongo que las filacterias han pasado históricamente por varias fases, de ser agregados en imágenes para glosar, es decir, para explicar o asignar nombres, paulatinamente se volvieron parergonales: necesarias, sí, para explicar a las audiencias quiénes eran pintados, pero tampoco eran la parte más

espacio para nombrar, describir, hablar. Ese espacio de excepción en el cual se suspende la obra fue entrando en el recuadro de las obras con los mismos fines, hasta explotar y constituir parte de la obra en sí y no un mero añadido. Entonces, las filacterias siguen una lógica parergonal al estar en el margen pero funcionar activamente para la significación de la obra. Al mismo tiempo, esta posición marginal no deja intactas las citas: lo que ocurre en la visualidad determina cómo se leen las citas. Si Gerber Bicecci propone pensar la resistencia desde de *Octopi Wall Street*, infiero que hay que leer las citas desde los decrecimientos invocados por tal obra gráfica. La lógica parergonal de las filacterias refuerza este sentido de lectura, ya que indica que el texto no es la parte central de las obras sino la visualidad.

Paso ahora al análisis textual de tres citas sobre los temas que más se repiten en *la resistencia*; primero las interpretaré por sí mismas y luego argumentaré cómo en la caja de Petri los microorganismos las “infectan” para cosignificar algo nuevo juntos. Como mencioné al inicio de este subapartado, los temas principales en torno a los cuales giran las citas de *la resistencia* son: la relación entre lo eco y lo social, la necesidad de romper con el orden patriarcal y la supremacía de lo vivo por encima del progreso.²⁷⁰

Para seguir un orden cronológico, comienzo con la cita “es la tierra y no la ley la que marca las fronteras”, de la pieza 2 de la serie “c”. Proviene del libro *La tierra de la lluvia escasa* (1903), ensayos sobre el desierto de Mojave (“Gran Desierto Americano”) y el valle Owens en California y su engarzamiento con las naciones originarias Paiute y Shoshone, de la

importante (una pintura sigue siendo una pintura aunque no tenga filacterias). Otro ejemplo difundido en historia del arte tradicional ocurre con la naturaleza muerta. Usualmente la composición que conocemos hoy como tal formaba parte de cuadros más amplios, hasta que se individualizó y se externó. Victor Stoichita la estudió y dedujo que “una cosa en *para* no es solamente y a la vez de ambos lados de la frontera que separa el interior del exterior: es también la frontera misma, la que hace de membrana permeable entre el interior y el exterior”. Jacques Derrida, “Parergon” en *The Truth in Painting* (University of Chicago Press, 1987), 63. Victor Stoichita, “El ojo sorprendido”, en *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea* (Barcelona: Ediciones del Serbal, [1993]) 32-33.

²⁷⁰ Aparecen otros temas de interés como la importancia de las palabras y las historias, el cuestionamiento del sistema de valores (la mujer no está en función de la maternidad, el parentesco no está en función de la consanguineidad de la especie humana, lo que se come sí está en función de la especie a la que pertenece, vale más el presente que el futuro, la justicia está en función de más especies que solo la humana) y el rechazo de ciertos sistemas actuales (rechazar el mal, la humanidad que daña, el conformismo, la ley, la injusticia, el individualismo, la irresponsabilidad, la guerra, el desamor, la incomunicación). Aunque junto con los tres temas postrecentistas considero que apuestan hacia la misma dirección, hace falta un análisis más largo y detenido sobre cada cita y cada fuente de la cual Gerber Bicecci las extrajo.

estadounidense Mary Austin.²⁷¹ El libro fue publicado el mismo año en que el US Reclamation Service se formó para reclamar tierras del Oeste; ese mismo año iniciaron las investigaciones para apropiarse del Río Owens, que fue vuelto canal para alimentar a Los Ángeles.²⁷² La cita, afectada por los bichos de la caja de Petri de la obra, hoy día puede ser leída como una protesta contra la expansión colonialista y del urbanismo. Estos dos avatares del progreso están en estrecha relación con los proyectos de progreso nacionalista de Estados Unidos.

La siguiente cita es “debe haber otro modo de ser humanx” (pieza 5 de la serie “c”) y proviene del poema “Meditación en el umbral” en *Poesía no eres tú*, 1972, sobre estereotipos de mujeres en la literatura y de escritoras. Escrito por Rosario Castellanos, el poema glosa en qué consiste ese otro modo de ser: es construir otro modo de libertad frente a personajes y escritoras mujeres construidas estereotípicamente, por ejemplo, que se suicidan por desamor, que se dedican a la mística únicamente, que se someten a las reglas conventuales (desde la infelicidad), que se aíslan, etc. Igual que en *La compañía* Gerber Bicecci edita el género gramatical y recontextualiza el término “humano” en una discusión sobre las distancias entre lo humano y lo no humano. Castellanos se nombró como feminista y, en efecto, buena parte de su producción textual se rebela contra el orden patriarcal. Sin embargo, hay otras citas del feminismo de la cuarta ola (Haraway, Tsing y Ahmed principalmente) en *la resistencia* que permiten comprender la relación entre crítica feminista hacia el reconocimiento y la redistribución del trabajo y la “expansión selectiva” de los decrecimientos.

Finalmente, la cita “el trabajo industrial ya no es capaz de esbozar el futuro” (pieza 15 de la serie “b”) no ha podido ser localizada en las fuentes que Gerber Bicecci enlista en su página web, aunque probablemente proceda del libro de Haraway o del de Tsing. La comento porque resulta crucial como paso siguiente tras las críticas a la explotación y el extractivismo de capítulos anteriores. En *otro día* no hay futuro posible, en *La compañía* lo esbozan especulativamente las alianzas feministas con las máquinas, pero aquí emerge como futuro habitable si nos ceñimos a los post-crecimientos. Esta interpretación sólo surge cuando la cita

²⁷¹ La escritora ha sido bastante estudiada, desde su obra y su vida personal. Se menciona por ejemplo la tensión entre la vida que ella quería llevar frente a la represión de las mujeres victorianas, una juventud ardua frente al capacitismo porque era autista, su aprendizaje empírico en el desierto, su renuencia a catastrofizar la soledad tras su divorcio. En *La tierra de la lluvia escasa* se advierte su interés por apreciar a las criaturas más insignificantes y las culturas “menos visibilizadas”. Mary Webb, “Mary Austin, *The Land of Little Rain* (1903)” en *Literature and the Environment*, George Hart y Scott Slovic eds. (Londres: Greenwood Press, 2004) 19-21.

²⁷² La historia de los territorios hoy conocidos como California fue intensa y compleja durante esa época. Para los fines de esta tesis me centro en el problema hídrico mencionado por Austin. Webb, “Mary Austin ...”, 18.

se deja afectar por su entorno: *Octopi Wall Street* y su referencia a la demonetización de Occupy Wall Street. Sigo a David Harvey en esto: “Hay algo en las valoraciones monetarias, que las hace inherentemente antiecológicas, dado que limita el campo del pensamiento y la acción a la gestión instrumental del medioambiente [mediante] cómo está ordenado y valorado el mundo”.²⁷³ *Octopi Wall Street* da la clave de lectura de *la resistencia*: hay que reordenar lo que sabemos sobre los seres vivos y valorar a aquellos que el crecimiento económico ha sacrificado.

Estos son los tres ejes de contenido textual que refuerzan mi interpretación de *la resistencia* como una obra que figura los post-crecimientos. La crítica sobre recursos naturales y despojo de Austin, la búsqueda de Castellanos por una ética allende los estereotipos de género y la renuncia a la subordinación de la vida al progreso eran, en su momento, ya contrahegemónicos. Pero aisladas las citas y despojadas de tal contexto siguen siendo suficientemente porosas para absorber y potenciar otros sentidos contrahegemónicos, en este caso, el de la reivindicación de los seres humanos y no humanos una vez que nos hayamos desconectado de las jerarquías de valor de los parámetros del crecimiento económico. Colocadas en la caja de Petri, la crítica de Austin no sólo defiende el territorio de los paiute y shoshone desde la decolonialidad, sino también el estatus de persona de los seres no humanos (en este caso, los cuerpos de agua) pese a que las leyes no los reconozcan y defiendan como a las personas humanas; la búsqueda de Castellanos se estira para imaginar una ética interespecies, no sólo la renuncia a los estereotipos de la mujer en el mundo literario; la renuncia al trabajo industrial es en el fondo la renuncia al crecimiento económico, casi todo tipo de trabajo, y la ética de la competencia de mercado,²⁷⁴ puesto que sólo protege a los mercados globales en vez de a la vida.

Pero Gerber Bicecci no recurre a la caja de Petri sólo por resultar una analogía llamativa, sino también para hacerse cargo de algunas connotaciones negativas sobre el lugar del intelectual, en este caso la intelectual, en la lucha ecosocial, tan negativas al grado en que deben ser infectadas y alteradas. Como la investigadora mexicana Irmgard Emmelheiz escribió, ha habido críticas desde los ochenta del siglo pasado, especialmente por parte de Guattari y de Toni Negri, quienes argumentaron que ciertos comunistas se volvieron clase media, de

²⁷³ D. Harvey, *Justicia, naturaleza y la geografía de la diferencia*, 203.

²⁷⁴ Jennifer Hinton asegura que esta ética de competencia, y las consecuentes prácticas predatorias que los negocios adoptan para crecer económicamente, emerge del hecho de que buscan una ganancia, mientras que las organizaciones que no ven la ganancia como el objetivo final (sino como un medio hacia una meta de bienestar social) tienen un marco ético de cuidado hacia lo socioambiental. Jennifer Hinton, *Relationship-to-Profit: A Theory of Business, Markets, and Profit for Social Ecological Economics* (Estocolmo: Université Clermont Auvergne/ Stockholms Universitet, 2021) 11.

izquierda cultural, abandonando la lucha de clases e ignorando las opresiones sistemáticas para, en su lugar, defender los derechos humanos y preocuparse por la representación, en otras palabras, que se volvieron de derecha o centro-derecha.²⁷⁵ El poder de la analogía de la caja de Petri se enraiza en el hecho de que Gerber Bicecci, consciente de las razones para tener tales prejuicios, se hace cargo de ellos. Ella es también una intelectual, una reconocida trabajadora cultural, una creadora y una profesora. Ella anuncia un nuevo comienzo mediante la reversión de la primacía otorgada al texto escrito, para lo cual lo hace equivalente a la imagen; luego selecciona intelectuales mujeres que no se aliaron con el orden preestablecido pero que tampoco se consideraron ellas mismas las autoridades supremas de la lucha ecosocial. Todas, aunque separadas por un siglo, renunciaron a preservar tal orden y en su lugar plantaron la semilla para múltiples mundos futuros. Por lo tanto, sus escritos son micropolíticos²⁷⁶ en la medida en que ayudaron epistémicamente, atacando al núcleo del desarrollo, del progreso, del ethos y el pathos del crecimiento económico.

La caja de Petri me condujo a reflexionar que lo que habría de llamarse texto en *la resistencia* no es la letra impresa sobre el papel, las palabras que se extrajeron de libros arcanos, sino un tipo de existencia insular que no obstante es porosa, acumulativa y contagiosa, puesto que le da la bienvenida a otras formas mediales o formas de vida que necesiten alterarla. De esta manera, lo textual, o lo que Gerber Bicecci hace con lo textual, se vuelve el remedio de lo que Jason Moore nombra “fractura epistémica”:

Uno de los elementos esenciales del dualismo cartesiano es la tendencia a circunscribir las pretensiones de verdad mediante líneas duras y rápidas entre qué es lo humano y qué es lo “natural” Esto podríamos denominarlo fractura epistémica. En [su] corazón se

²⁷⁵ Irmgard Emmelhainz, *Amores tóxicos, futuros imposibles: El vivir feminista como forma de resistencia*, (México: Taurus, 2022) 70.

²⁷⁶ Otro sinónimo para micropolítica que coincide con mi interpretación es el de micro-revoluciones de Guattari, quien abogó por microrrevoluciones desde los márgenes que desestabilicen simbólicamente: “El capital –tanto en el Este como en el Oeste—no es sino capital de poder, es decir, un modo de semiotización, de homogeneización y de transmisión de las diferentes formas de poder (poder sobre los bienes, sobre el trabajo, sobre los subalternos, sobre los ‘inferiores’, poder sobre los allegados, sobre la familia, etc.)”. Si bien Guattari por sometimiento semiótico comprende principalmente lo bancario, lo jurídico y lo comercial, está en consonancia con el semiocapitalismo de Franco Bifo Berardi: la abstracción del capital hacia otras esferas de la vida para que este perviva, incluida desde luego la del arte visual. En todo caso, la propuesta de Guattari se conecta con la de Gerber Bicecci porque como consecuencia de la microrrevolución Guattari afirmó que había que tomar los medios, como las radios comunitarias, mientras que Gerber Bicecci recurre a otras de archivos textuales (ya mencionados los de Tablada y Dávila) y cultura visual que biorremedia. Félix Guattari, *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*, Raúl Sánchez Cedillo ed. (Madrid-Buenos Aires: Traficantes de Sueños y Tinta Limón, 2019), 52.

encuentran una serie de abstracciones violentas implicadas en la creación y en la reproducción de dos ámbitos epistémicos separados: “naturaleza” y “sociedad”. Las abstracciones son ‘violentas’ porque eliminan las relaciones esenciales de cada nodo en aras de la coherencia narrativa o teórica.²⁷⁷


Para romper con el dualismo cartesiano que separa a lo humano de lo no humano, Gerber Bicecci comparte al público contracorrientes que ha encontrado durante el lustro en el que ha incursionado en el ecoarte, contracorrientes con las que hay que aliarse. Gerber Bicecci hace co-significar la imagen y la palabra mediante una simbiosis experimental que también desmantela prejuicios sobre la labor intelectual, no pretendiendo esconderlos sino haciéndose cargo de ellos.

Tras reflexionar sobre las etapas de la investigación para este capítulo, concluyo que la gráfica desempeña un rol fundamental de los cambios ecosociales. Para 2020, Gerber Bicecci llegó a la gráfica porque le permitía ejecutar una obra de bioarte sin desmarcarse de la ética. Sin embargo, tampoco abandona el trabajo intelectual, puesto que en esta fase Gerber Bicecci acepta los lados problemáticos de lo ecosocial y opta por cultivar estos entrecruces para que signifiquen algo valioso. Aproximarme a *la resistencia* en tanto bioarte también me ayudó a desmantelar algunas ideas preconcebidas sobre el arte como algo diferente de la naturaleza por su cualidad “humana”, distinción que emergió con la *techné* griega y continuó ensanchándose con el *genio* del Romanticismo. Considero que la biorremediación conduce a metarreflexiones puesto que no sólo se indaga sobre el vínculo entre ecología y arte, sino sobre la ontología del arte en un planeta en peligro. Finalmente, esta redacción me permitió comprender mejor por qué Gisela Heffes, como anuncié en el primer capítulo, terminó su libro *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación* aprestándonos a la emergencia de aproximaciones bioecocríticas, no únicamente ecocríticas. Aunque Gerber Bicecci no ha regresado a los microorganismos como un motivo creativo, sí siguió explorando los problemas causados por la política mexicana de inicios del siglo xx y su idea de un único gran futuro que había de alcanzarse mediante el progreso industrial, en su performance *La Travesía* (2022) luego publicado como guion en enero de 2023. En ambas versiones, su personaje alza la voz para afirmar que existe no uno sino varios futuros habitables a cultivar, por fuera del crecimiento económico.

En este capítulo no abordé *la resistencia* desde los futuros especulativos y las ecotopías, sino como una obra contravisual en el sentido de que permite visualizar futuros habitables,

²⁷⁷ J. W. Moore, *El capitalismo en la trama de la vida*, 98.

prósperos, abundantes; para llegar a estos hay que abandonar el relato del crecimiento económico. Si bien se nutre de la especulación y proyecta una armonía utópica, coexisten más modos de intelectualidad, como el de la lucha gráfica, el de la difusión científica y las críticas feministas al progreso. Creo, en este tenor, que *la resistencia* es más una práctica narrativa, puesto que se niega a enunciar la opresión colonialista, de género y antropocentrista de manera que nombre como víctimas ultrajadas a lo humano y lo no humano; el hecho de nombrar las violencias desde otro lugar, permite voltear la mirada que estaba orientada hacia el pasado (como en *La compañía*) ahora hacia el futuro, sin que esto implique la negación de dichas violencias o una pretendida “superación”. Gerber Bicecci seleccionó con tiento las citas a fin de elegir palabras de cuidado, de responsabilidad y de posibilidad, palabras expansivas que no necesariamente orbitan en torno al desastre global y local.

Respecto a mi hipótesis sobre la correlación entre futuros habitables y las imágenes no enrarecidas, afirmo que pude comprobarla, particularmente porque descubrí que la gráfica, en tanto acompañamiento del cambio social, anuncia el futuro con la mayor generosidad y luz posible. En este sentido, su unión con el bioarte permitió comprender que la escritura es una tecnología, o una prótesis en palabras de Zylinska, con la cual nos podemos aproximar a los contracrecimientos pese a que son sistemáticamente ocultados por la hegemonía; de la misma manera, Gerber Bicecci habilita un modo especial de ver los seres microscópicos, partiendo de ilustraciones y fotografías que los magnifican. Este empeño por ver lo que usualmente no se puede ver también parte de la heurística de la discapacidad visual (la ambliopía), porque desafía los límites corporales y, más importante, los que impone el crecimiento económico. 

CONCLUSIÓN

SENDEROS DEL DESASTRE A FUTUROS HABITABLES

Pienso que este compostero se ha vuelto como una extensión de mi estudio y me ha hecho pensar en un montón de cosas; entre ellas, también al haber leído el último libro de Haraway y este libro de Anna Tsing sobre los hongos en el fin del mundo, me hicieron pensar en los microorganismos, que son todavía más pequeños que las lombrices y en la posibilidad de crear una especie de marcha de microorganismos que traen sus pancartas para exigirnos a les humanas que pensemos de otra manera el mundo y las formas en las que tenemos de relacionarnos con la vida en general.

Verónica Gerber Bicecci y Virginia Roy, *Palabras clave: Reescrituras*



Figura ii. Still de *Palabras clave: Reescrituras*, con Verónica Gerber Bicecci y Virginia Roy. Registro audiovisual y fotográfico de TV UNAM. Youtube.

Una creería que la Amazonía, plena en verdes y biodiversidad, contaría con tierra muy fértil, pero en realidad su suelo es clasificado como “pobre” porque la mayor parte de los nutrientes se encuentra únicamente en los centímetros más superficiales. A pesar de esto, grupos humanos y no humanos han vivido en la Amazonia por siglos, incluso con base en actividades agricultoras, ya que desarrollaron una técnica para enriquecer el suelo y producir lo que en portugués se nombra como *terra preta*²⁷⁸ (tierra oscura). Así como la biorremediación, este proceso de enriquecimiento de estratos depende de la intervención de elementos orgánicos y de bichos, en este caso, hongos y bacterias, que se encargan de incluso triplicar la productividad del suelo sin tratar.

La exactitud del proceso, sus pasos y componentes, constituye un misterio para los investigadores puesto que se dejó de hacer *terra preta* incluso desde antes de la colonización,

²⁷⁸ El nombre completo es *terra preta de índio*, en referencia a que fue una técnica inventada por pueblos originarios de lo que hoy es Brasil.

pero se han reconstruido los pasos importantes a grandes rasgos. Primero se incorpora carbón de madera al suelo, para que le ayude a retener nutrientes gracias a la porosidad del carbón; así, cuando hay inundaciones los nutrientes no se “lavan”, sino que quedan apresados en los pequeños hoyos del carbón. Después se añade otro tipo de carbón, llamado *biochar* en inglés (biocarbón), que se obtiene quemando materiales orgánicos vegetales, como hojas, lentamente y a baja temperatura; cabe mencionar que investigaciones empíricas (de pobladores rurales) y científicas han demostrado la presencia de trozos de piezas cerámicas, con lo que esta actividad manufacturera podría dejar de encajonarse dentro del concepto occidental de arte o artesanía para formar parte de los cuidados ecológicos.²⁷⁹ El biocarbón permite y acelera la actividad fúngica por convertirse no en ceniza, sino en alimento para los hongos, quienes se reproducen fácilmente en este entorno ideal y, junto con los gusanos, descomponen el suelo. De esta manera, la tierra se va mezclando con los nutrientes y otros componentes minerales, mientras que los seres vivos crean más y más tierra durante un periodo de veinte años, como si la *terra preta* misma deviniera organismo viviente. Al igual que en el caso del barbecho, el último paso consiste en esperar un tiempo, con la promesa de que al final quedará un suelo fértil por centurias.

Esta historia ambiental me conmueve porque revierte la noción del ser humano como ente maligno y nocivo para la vida que, en nuestro afán por buscar el fin del Antropoceno, a veces parece justificado. Por tal razón elegí desde el título de la tesis incluir la palabra ecosocial, no con un fin taxonómico de las obras de Gerber Bicecci, sino para delinear claramente mi interés por ver otro cariz de lo humano. Mis primeras palabras en esta tesis fueron para explicar cómo los ingenieros mexicanos acudieron al rescate de la tierra otrora ocupada por la Refinería 18 de marzo, es decir, cómo unos humanos resolvieron el desastre creado por otros, pero las últimas, con las que inicio estas conclusiones, son para mostrar que otros engarces entre humano y naturaleza han sido y son posibles, vitales y afirmativos, sin víctimas ni victimarios. Escuchar a Gerber Bicecci durante dos años me ha conducido a imaginar y anhelar futuros habitables, pero también a rastrear presentes preparatorios en el arte y más allá.

Asumir esta empresa investigativa como un jardín, una plétora de arte y creación que rebosa las márgenes de mi tesis, en lugar de una labor de extracción de juicios pretendidamente objetivos, acarrea consecuencias de inicio a fin. Teorizar *con* las obras de Gerber Bicecci en vez de teorizarlas implica que las conclusiones se han de trocar por el recuento de un perpetuo

²⁷⁹ Monica Prestes, “Terra Preta de Índio: o legado de agricultura sustentável da Amazônia”, *Diálogo Chino. Site de Jornalismo Independente*, 16 de mayo de 2019. <https://dialogochino.net/pt-br/mudanca-climatica-e-energia-pt-br/26853-terra-preta-de-indio-o-legado-de-agricultura-sustentavel-da-amazonia/>

hallazgo de epifanías, porque ser conducida por la obra y por la práctica artística de Gerber Bicecci, sus decisiones ético-estéticas y su desenvolvimiento personal y político en el campo cultural mexicano contemporáneo, propició mi reconexión con los latidos de otras vidas. Cierro esta tesis con los resultados obtenidos tras abrirme a que *otro día, La compañía y la resistencia* afectaran mi pensamiento académico y su consecuente escritura.

Los senderos entre imagen y palabra condujeron en esta tesis hacia el sendero entre el desastre ecosocial y los futuros habitables. Siguiendo mi pregunta de investigación sobre la contradictoria correlación entre las imágenes enrarecidas y la crisis, así como la paradójica correlación entre las imágenes con valores revertidos y la esperanza por futuros habitables, comprendí que esta estrategia artística de producción de visualidad es en efecto contraintuitiva para denunciar el desastre con imágenes extrañas y anunciar el futuro con imágenes certeras. No obstante, aprendí a leer la imagen desde otros parámetros que no esta correlación entre calidad de imagen y semiótica, sino a verla como imagen que arde (Didi-Huberman), como huella y concepto visual, como imagen-movimiento (Bellour, véase **APÉNDICE 3. Econoir posthumano**), como creación de una atmósfera *noir*, como laboratorio o caja de Petri. Cumplí mi objetivo para construir un andamiaje teórico-metodológico congruente con mi propuesta historiográfica y la teorización de la misma Gerber Bicecci, con base en las críticas a los cronotopos geológicos y las metodologías críticas de la cultura visual y la textualidad, así como las políticas de la intermedialidad, pero también me adueñé del término de biorremediación para estirar su sentido y promoverlo como una analogía poética que crea conocimiento. Aunque no tenía planeado modificar mi modo de investigar y redactar académico, comprendí que a una obra deconstructora como la de Gerber Bicecci correspondía una tesis que se replanteara sus términos académicos.²⁸⁰ El poder de esta heurística frente a la pretendida absolutización intelectual ha contribuido a forjar una aportación mía genuina, si bien me restan más prácticas escriturales por mejorar. A continuación, compendiaré los objetivos subsecuentes por capítulo.

²⁸⁰ Me refiero no a una academia abstracta sino a los mandatos que declaré en la Introducción, como la escritura oscura e impersonal, así como la separación entre investigadora y objeto de estudio (denunciada por la investigación participativa en ciencias sociales, también). Además, me refiero al acartonamiento disciplinar entre arte y, por ejemplo, las políticas públicas, que cambian cuando alguien dentro del campo presenta pruebas y argumentos pertinentes; Gerber Bicecci, mediante las pequeñas historias, las imágenes, lo afectivo, lo emocional y las narraciones, irrumpe contra el muro que separa las humanidades de las ciencias sociales. Por ende, estas han de cambiar para abarcar más que solo conceptos políticos tradicionales e “intelectuales”.

En el capítulo I, promoví mediante una fabulación de la antigua Refinería 18 de marzo el término biorremediación como la producción de visualidad con que Gerber Bicecci realiza saneamiento de archivos de la cultura visual que no permitían que la vida proliferara; para esto me referí a la obra previa *mujeres polilla* y, además, me deslindé del uso tradicional del término biorremediación en las prácticas artísticas contemporáneas. Senté además las bases para mi andamio teórico-metodológico mediante el cuestionamiento de la pertinencia de los cronotopos geológicos en una investigación de ecocrítica actual y mediante la invocación de metodologías críticas de lo visual y lo textual. Logré remarcar la importancia de las palabras ecosocial y socioambiental con base en las obras de Gerber Bicecci y cómo este sendero subraya el crecimiento económico como matriz de la debacle y los contracrecimientos como puerta hacia futuros habitables.

Considero importante marcar una diferencia entre la biorremediación de suelos y la biorremediación en artes, o biorremediación estética. La biorremediación resarce los suelos y reinstaura ecosistemas locales, además de prevenir daños a la salud de las personas que están en contacto e incluso se transforma el sitio en un lugar de encuentro y convivencia; en ambos casos, empero, muchas veces en la infraestructura del sitio biorremediado queda el recuerdo del daño, una marca o herencia de la toxicidad o el extractivismo. Por su parte, la biorremediación artística puede pensarse desde las necroescrituras de Rivera Garza, como una consecuencia material que atraviesan los archivos en el intento de desaparecer la autoría y las marcas de poder, intentando evadir hasta cierto punto el control del capital, o darle la vuelta a la historia oficial; similarmente, la biorremediación artística muchas veces preserva la estructura de la contaminación (como *Fuel* y el proyecto enciclopedista), pero deliberadamente para parodiarla, revertirla o expandirla.

La diferencia entre ambos tipos de biorremediación ha de buscarse sin contrastarlas antagónicamente, puesto que se terminaría preguntando si es mejor y más útil luchar por el territorio que reavivar el mundo desde el arte, con lo que el arte iniciaría la carrera perdiendo. Incluso si se argumentara que el arte ayuda a decolonizar las historias dominantes y a movilizar afectos, no se puede evaluar ambas biorremediaciones con parámetros distintos. Sin embargo, de poco serviría pensarlas como dos caras de la misma moneda, ya que ambas son necesarias pero en contextos muy diferentes.

Entonces, para hablar con justicia de ambos procesos, tengo un comentario sobre una diferencia que la analogía entre ambos tipos de biorremediación no logra salvar, que es la política. La biorremediación de suelos que comenté en la **INTRODUCCIÓN**, sobre la Refinería 18 de marzo y el Parque Bicentenario, ocurrió porque hubo apoyo institucional para remediar

el suelo y reutilizar el terreno, es decir, hubo diálogo entre instancias como PEMEX, SEMARNAT, PROFEPA y universidades. La artística se salta las trancas, va necesariamente contrapelo porque toma un objeto cultural (imágenes, archivos, historias, textos) y sabe que no puede dialogar, sino que recae en la negociación y la disputa, gestando en el proceso su propia política. Entonces, la biorremediación artística es por fuerza política, mientras que la de suelos no necesariamente en todos los casos.

En el capítulo II, analicé la biorremediación del Disco de Oro de la NASA por parte de la potencia lírica de la poesía para mostrar que, en la época contemporánea, la ética es postantropocentrista en el sentido de que la responsabilidad se ha ensanchado, por lo que no puede haber un registro audiovisual totalitarista ético. Debido a esto, la estética se enlaza con la política, que es la negociación; en el caso de los haikus de Gerber Bicecci, ella negocia entre la verdad oculta por los periodismos *massmedia* y la información que obtiene gracias a su búsqueda en ecoansiedad. La imagen se develó como la superposición de tiempos heterogéneos que se convierte en la huella de un futuro, el del exterminio de las especies, aunque también se podría analizar los tiempos por separado en una historiografía rumbo a un proyecto curatorial de difusión. Esta huella es un concepto visual de manera aporética, puesto que Gerber Bicecci siempre evita que se vuelva un símbolo, pero es imposible que no lo haga por la alusión de los dibujos animales y vegetales de Tablada. Por lo tanto, esta aporía me dio la posibilidad de analizar las imágenes antes de transformarse en huella, desde su carácter de afección, puesto que además hay excedentes de sentido, como el tema de la explotación humana.

En el capítulo III, analicé la biorremediación del territorio de San Felipe Nuevo Mercurio desde la geografía alternativa de la cartografía afectiva, que consistió en mostrar las pequeñas historias de la vida vivida más allá de los registros urbanísticos y legales, de suerte que un mapa oficial devino croquis afectivo. También mostré que en su formato de libro la imagen fija crea un pasaje hacia la imagen-movimiento (**APÉNDICE 3**), esto mediante la creación de una atmósfera *noir* que conduce a la revelación de un misterio tras una historia de crímenes. Las fotografías evidencian, por una parte, que la minería de combustible no es más que alquimia; en este sentido, la fotografía es un corte, como el corte de la máquina sobre la tierra, pero uno ético que interrumpe un discurso extractivista. Por otra parte, las fotografías señalan que el urbanismo industrial es otra de las coartadas con las que el extractivismo pretende hacerse pasar por algo “naturalizado”, por lo que Gerber Bicecci incide haciéndolo lucir bizarro, extraño, buscando cortes fotográficos que se fijan no en la función de una casa, de una cancha o de una antena, sino en las líneas, su geometría, sus juegos de sombra, para minar la mirada industrialista.

En el capítulo IV, analicé las relaciones intertextuales de *la resistencia* con obras gráficas que acompañaban manifestaciones estadounidenses contra la burbuja financiera y el capital, a fin de mostrar que la gráfica y la escritura son tecnologías con las que Gerber Bicecci crea una pieza de bioarte ética, en tanto que es responsable en su contenido y en sus medios de producción. Demostré que las relaciones invertidas entre el paisaje y las figuras, tanto sobre paisaje como en la metonimia de contenedor por contenido, simbolizan también una invitación a decrecer, a fijarse en los lazos constitutivos de la ecología y valorar lo menor, además de tomarlo como ejemplo para sostener la vida en el planeta. Asimismo, analicé las citas de las filacterias como una analogía con una caja de Petri, en la que Gerber Bicecci experimenta con otras maneras de pensar la intelectualidad que escribe, en este caso, como aliada y no como opresora o extractora, al tiempo que clama por los “seres menores”, como las mujeres, los trabajadores y las personas indígenas.

Respecto a mi andamiaje teórico-metodológico, si bien fue ampliado y reducido constantemente, mostré a lo largo de la tesis que la visualidad, la intermedialidad y la textualidad hacen un triple juego al que hay que atender en vez de supeditar uno al otro: en esto consistió mi aportación principal. Señalé la relevancia de pensar en Gerber Bicecci como creadora de una contravisualidad desde el momento mismo de su reinterpretación de archivos visuales u obras clásicas, pero siempre pensando que la mayoría de estos archivos son hegemónicos pensando en la relación entre Estados Unidos de América y México. Esta relación se revierte en *la resistencia*, puesto que Gerber Bicecci desaplana la complejidad de Estados Unidos y fomenta un entendimiento mutuo, más complejo y esperanzador; sin embargo, esta alianza es además interesante porque, como reflexioné en el **INTERLUDIO**, se articula en el tiempo y en el espacio mediante conexiones rizomáticas, constelaciones, de la misma manera que Didi-Huberman propone (a su vez reflexionando sobre Pasolini) impulsar las resistencias visuales: como luciérnagas de esperanza cuando la luz del *mass media* resulta enceguecedora. Mostré además que la ambliopía de Gerber Bicecci funciona como una epistemología desde los estudios de la discapacidad puesto que no sigue la lógica imagen clara-verdad, imagen enrarecida-mentira, sino que revierte sus términos para mostrar que otros mundos son posibles. Respecto a la intermedialidad, me parece fundamental pensar en el montaje no solo en tanto fotomontaje, sino en la imbricación de género entre imagen y texto, como en el caso del haikú, o montaje cinematográfico como en el caso de la imagen-movimiento para *La compañía*, puesto que esto también explica otros rasgos estéticos plenos de sentido, como la letra mecanografiada y lo analógico, así como la relación parergonal de las filacterias con sus bichos parlantes. Además, mostré que la política de la intermedialidad muchas veces irrumpe trenzada con algo

formal, como la hapticidad, el *noir*, por lo que estos acompañamientos entre lo sensible y lo inteligible aparecen constantemente en producciones contemporáneas a Gerber Bicecci. Respecto a la textualidad, mostré que es posible aproximarse desde otro lugar que sólo los estudios de archivo o de irrupción en el canon literario; señalé la relevancia de las emociones frente a la crisis ecosocial para la construcción de una subjetividad tipo *gyre*, así como de las conexiones rizomáticas entre escritoras que han pensado en lo menor a lo largo de poco más de un siglo en latitudes diferentes.

Sobre los temas clave que fueron de mi constante interés puedo afirmar que hay muchos vasos comunicantes entre sí. En primer lugar, la imagen dejó de ser para mí una especie de estampa inamovible y se convirtió en muchos procesos ocurriendo a la vez, a los que se puede aproximar desde distintos ángulos. El semiótico no es el superior, pero no por ser alguna especie de moda pasada o caducidad de su método, sino porque la somete a la significación más allá de ella, como por el texto, o la interpretación de quien investiga. Por ello mi división fue más bien sobre visualidad, contravisualidad y sus derivados, como visualidad enrarecida y visualidad restaurada, visualidad óptica y visualidad háptica.

En segundo lugar, sobre la relación entre Estados Unidos y México aprendí que el arte tiene mucho que contar más allá de ilustrar momentos cumbre, sino que la producción artística en México ha fluctuado entre la oposición y la alianza, tanto en artes como la pintura abstracta como la gráfica popular. Sin embargo, no se trata de compaginar los eventos historiográficos entre ambos, sino pensar en las imágenes como conceptos visuales, para lo cual hay que estirar disciplinas tradicionales como la historia conceptual. Como mencione arriba, es imprescindible desaplanar esta relación desde, por ejemplo, los estudios decoloniales, ya que en Estados Unidos habitan y habitaron muchas naciones indígenas que también resisten y resistieron al impulso colonizador y capitalista. Este interés por notar los cambios de matiz me hizo apreciar que Gerber Bicecci es más bien crítica del crecimiento económico, que se conmueve por sus efectos y que denuncia sus coartadas, al tiempo que mapea diligentemente contracrecimientos que enfatizan lo menor.

Otro conocimiento valioso que aprendí durante la redacción de esta tesis radica en comprender que las palabras ecosocial y socioambiental no entrañan únicamente una acción de denuncia, queja o disenso, ya que eso implicaría pensar que las personas únicamente pueden reaccionar frente a la crisis en vez de reconstruir/construir algo nuevo. Esta manera sesgada de pensar fue nombrada “melancolía de izquierda” por Walter Benjamin, para quien el arte que muestra las desigualdades se vuelve denunciante por una especie de impulso moral, pero este

arte no avanza más allá: permanece en una “quietud negativa”.²⁸¹ Por lo tanto, términos como representación artística también fracasan, ya que se requiere que se construya algo, que el arte más allá de ser reflejo parezca artificial.²⁸² La biorremediación es una técnica, precisamente, artificial. Se trata de una reanimación forzada, un intento de resucitación que desafía las leyes de la muerte y que regresa a la vida a los suelos o a los productos culturales. Poco tiene en común con la conservación, ya que esta apuesta a dejar que el ecosistema se rehabilite a sí mismo. La biorremediación artística no se reduce a imaginar y proyectar nuevas configuraciones de mundo, sino que las construye en su propio cuerpo alterado, superpuesto, yuxtapuesto, con recortes y palimpsestos de aquí y allá, un verdadero Frankenstein luchando por avanzar. Por ello, la reescritura se vuelve crucial, más allá de porque “reactualiza” historias antiguas y las acerca al presente, porque construye a pesar de la desesperanza: “La literatura, como dice Ghosh, tiene una responsabilidad enorme porque puede reescribir aquella versión reduccionista y así señalar sistemas y responsables. Y, a final de cuentas, nuestro fracaso político para resolver la crisis climática, escribió George Monbiot, es un fracaso de la imaginación.”²⁸³

Gerber Bicecci es “testiga del tormento”²⁸⁴ y se separa de él en sus obras, pero también insertándose en otro tipo de producción artística, por ejemplo, apoyando y apoyándose en editoriales independientes y permitiendo la circulación libre de sus obras con licencias abiertas. En el caso de la investigación, que realizan personas como yo, se construyen redes de personas que piensan y educan, que sugieren y que imaginan, no sólo denuncian. En ese sentido, creo

²⁸¹ En el original: “In 1931 Walter Benjamin coined a concept “Left-Wing Melancholy” to characterize theoretical shortcomings of dominant forms of political art of the time, such as activism and new objectivity. For Benjamin the political impetus of these artistic positions was fixed on showing inequalities and hence offering ultimately somewhat moralistic position as reaction rather than constructing an alternative”, [...] “all it has in mind is to enjoy itself in a negativistic quiet”. El parafraseo es mío. Aleksis Lohtaja, “Still Resisting Left-Wing Melancholy? Reading Walter Benjamin’s Encounter with Constructivism and Avant-Garde”, ECPR General Conference Wroclaw, 7 de septiembre de 2019, s/n. En <https://ecpr.eu/Events/Event/PaperDetails/46793>. Véase también Wendy Brown “Resisting Left Melancholy”, *boundary* 2, 26 (otoño de 1999): 19-27, en <https://www.jstor.org/stable/303736>.

²⁸² En el original: “less than ever does the mere reflection of reality reveal anything about reality” and instead “something must in fact be built up, something artificial, posed”. El parafraseo es mío. A. Lohtaja, “Still Resisting Left-Wing Melancholy?...”, s/n.

²⁸³ F. Serratos, “Por una literatura mexicana del Capitaloceno”, <https://estepais.com/ambiente/por-una-literatura-mexicana-del-capitoloceno/>

²⁸⁴ En el original: “socially engaged art attempting to transform the current mode of production rather than witnessing torment caused by it”. El parafraseo es mío. A. Lohtaja, “Still Resisting Left-Wing Melancholy?...”, s/n.

que la pregunta no es únicamente hasta qué punto Gerber Bicecci construye un mejor mañana con sus obras, sino cómo los investigadores de las humanidades ambientales han de incidir en los espacios con el conocimiento que tienen y que acaso obtuvieron, como en mi caso, gracias a estas obras. Significa, así, una reformulación de la intelectualidad, que no es negar la erudición teórica o crítica, sino evitar quedarse en la ininteligibilidad.

Mencioné en la **INTRODUCCIÓN** que, así como la biorremediación, es decir, el saneamiento de suelos o ecosistemas acuíferos, pretende restaurar las condiciones propicias para que haya vida de nuevo, la biorremediación artística revierte valores adversos para la vida de los seres “menores”, pero dejé pendiente la definición del término vida por resultar, evidentemente, complejo e inasible. Lo que ahora creo es que la vida en estas obras de Gerber Bicecci no sólo es el derecho a la vida y al bienestar de los seres vivos humanos y no humanos, o el interés por sembrar futuros habitables para asegurar su preservación, me parece que es un pulso que se mantiene luchando incluso en las peores condiciones, por lo que había trazos de resistencia y esperanza en *otro día* y *La compañía*. Este pulso, creo con Zylinska, rebasa la escala temporal y espacial del Holoceno terrestre en el que vive el ser humano, al tiempo que se materializa en sus creaciones artísticas, en sus movimientos sociales, en sus escritos, sus tecnologías humanas y no humanas, que desbarata las distinciones sólidas entre imagen y palabra, entre visualidad y ambliopía, entre sensible e inteligible. Pero no podemos desentendernos del llamado ético extendido, por lo que, siguiendo a Zylinska, hay que saber cómo incidir en la vida, por medio de qué cortes aparecer, pues no es lo mismo la minería que una caricia, aunque ambas permitan que el pulso continúe. Es por ello que ahora comprendo por qué, por ejemplo, Timothy Morton rechaza nombrar a lo vivo como naturaleza, puesto que los entornos son los cortes con los que el humano incide en la vida, siempre fabricados. Por lo tanto, se entiende que ni Gerber Bicecci ni yo abogamos por una especie de castigo al ser humano, cual agresor contra lo vivo, ya que hay otros cortes en los que es lo “natural” lo que depende del ser humano para su mantenimiento,²⁸⁵ que hay otras visualidades que cortan (es decir, toman fotografías) en la vida y se oponen a otros cortes fotográficos que alienan. Esta

²⁸⁵ Cito el ejemplo del ahuatele (del náhuatl *ahuahutli*, amaranto de agua, conocido también como el caviar de los pobres), que son los huevecillos del axayácatl. Esta especie de chinche acuática habita en las aguas del Valle de México con dificultad debido a la degradación de su ecosistema: quienes mantienen su cultivo en los lagos son los pobladores del territorio, quienes lo consumen en su dieta regular desde la infancia. Sin esta relación biocultural, la especie desaparecería, por lo que Adriana Salazar nombra estas interacciones “ecologías del cuidado”. Adriana Salazar Vélez, Juan Pablo Murillo y Ekaterina Sicardo, “Ahuautle”, *Recetario biocultural del Lago de Texcoco*. En <https://recetariolagodetexcoco.org/Ahuautle>

idea me permitió consolidar mi categoría de biorremediación y seguir aprendiendo sobre colaboraciones, no sólo las multiespecies, sino también en las prácticas de educación comunitaria ambiental mediante las artes (como es el caso de la especialidad *Arte, comunidad y entorno* en la Universidad de Laponia, Finlandia).²⁸⁶

En tercer lugar, respecto a los contracrecimientos, creo que embarcarme en la misión de adoptarlos como perspectiva para analizar las obras de Gerber Bicecci funcionó puesto que comparten muchos de los tipos de crítica al crecimiento (crítica ecológica, socioeconómica, cultural, anticapitalista, feminista, antiindustrialista, Sur-Norte),²⁸⁷ así como líneas de acción (economía solidaria, los comunes, seguridad social, redistribución de y topes a los ingresos y la riqueza, democratización de la tecnología, revalorización y redistribución del trabajo, solidaridad internacional, etc.)²⁸⁸. Asimismo, noté que el compromiso de Gerber Bicecci por producir y publicar sus obras con imprentas, hornos y editoriales independientes forman parte de una especie de administración y organización de proyectos artísticos postrecentistas; quedará para el futuro una investigación y puesta en marcha de laboratorios de creación artística que, separándose del mercado de arte, los seguros y las subastas tradicionales, se inspiren en las infraestructuras laborales decrecentistas que ya se están conformando en otros sectores y en otras latitudes (particularmente Francia y España en el laboratorio *Can Decreix* del grupo de investigación *Research and Degrowth*, así como Australia, Reino Unido, Arizona y Suecia de acuerdo con la tesis doctoral de la economista estadounidense Jennifer B. Hinton). A un nivel más teórico, sin embargo, apunto aquí mi incertidumbre respecto al papel que muchos postrecentistas afirman que tendrá el arte en el mundo después del crecimiento económico. Califico de indeterminado el lugar del arte y la literatura, puesto que su “utilidad” oscila entre material didáctico para educación ambiental y entre la promesa de que en el tiempo libre “todos” nos dedicaremos al arte; estas declaraciones son usuales en los círculos de educación no formal que investigadores latinoamericanos en ciencias sociales dan, en contextos multidisciplinares, a estudiantes que en su mayoría no estudiaron arte ni literatura, por lo que el comentario queda ahí, sin aterrizar la propuesta ni problematizar ideas preconcebidas.

²⁸⁶ Véase Alfredo Palacios Garrido, "Educación Artística Comunitaria en Finlandia: entrevista a Timo Jokela", *Pulso. Revista de Educación*, 33, 2010, 109-127. <https://doi.org/10.58265/pulso.5013>

²⁸⁷ Matthias Schmelzer, Andrea Vetter y Aaron Vansintjan, Tabla 3.1. “Las siete formas de crítica al crecimiento que son cruciales para el decrecimiento”, *The Future is Degrowth. A Guide to a World beyond Capitalism* (Londres: Verso Books, 2022), 78.

²⁸⁸ M. Schmelzer, A. Vetter, A. Vansintjan, *The Future is Degrowth*, 212-249.

Falta entonces, por una parte, un análisis desde la ecocrítica empírica, que es la rama encargada de estudiar la influencia y el impacto reales de la literatura y las artes ecologistas o ecosociales en la audiencia, así como sugerir modos de mediación, para saber de qué manera se lee a Gerber Bicecci, medir con métodos cuantitativos y cualitativos su incidencia para cambios individuales y para, dado caso, inspirar líneas de acción concretas con base en las ideas de sus obras. Pero, principalmente, estoy convencida de que las más urgentes discusiones son aquellas sobre la administración y organización en la producción de arte, con base en una educación artística comunitaria, que refuerce los lazos entre entorno y sociedad, y que evidencie la congruencia de las obras de Gerber Bicecci con sus decisiones personales sobre con quiénes imprimir, a quiénes citar y dónde publicar. En *El invencible verano de Liliana*, Rivera Garza cita a un padre (el poema “To a Sad Daughter” de Michael Ondaatje) quien le aconseja a su hija “Si te vas a romper, quístrate tratando de salir y no de entrar”;²⁸⁹ asimismo, una pieza de *la resistencia* clama “[sic] !no te adaptes a un mundo injusto!”. Trezando a Rivera Garza con Gerber Bicecci, la crítica feminista al amor romántico hace eco con la crítica hacia quienes, intentando de entrar al mercado artístico, hacen peligrar sus convicciones éticas y ecológicas, frente a lo que es mejor romper con el sistema del crecimiento económico.

Finalmente, apareció un cuarto tema eje, la potencia política. Asumí el riesgo de usar estas palabras que podían diluirse o darme apoyo sólido, incluso considerando que no cuento con una formación política, histórica, ni sociológica explícita. Pero partiendo de la consciencia de que la política es siempre negociación entre el disenso colectivo, propuse situarme desde la ética-estética para poder negociar la vida y los contracrecimientos frente a la historia del capital y su reparto de valores en lo sensible, los archivos y lo visual. La lírica, en el caso de *otro día*, la cartografía afectiva, en el caso de *La compañía* y la gráfica y el bioarte, en el caso de *la resistencia*, son potentes en tanto que dinamitan la relación entre idea de bienestar futuro y las comandas para la preservación del crecimiento económico, pero también son políticas porque se enuncian desde la conciencia de que gobierno y sociedad civil difieren en perspectiva y agendas. Por lo tanto, mi argumentación sólo puede ser política si apunto hacia futuros en plural, hacia responsabilidad no como mandato sino como posibilidad de incidir personalmente (la ética postantropocéntrica de Zylinska) y abriéndome a otros movimientos, artistas e intelectuales en otras latitudes, de otras comunidades, con otras luchas. Por lo tanto, y pese a

²⁸⁹ Cristina Rivera Garza, *Liliana’s Invincible Summer* (Londres/Dublin: Bloomsbury, 2023 [2021]), 176 de 194.

que esta investigación me ha convencido de la relevancia de los contracrecimientos, en especial del decrecimiento, sostengo que hay un no, pero muchos sí fraguándose.

Conforme concluía mi indagación en el jardín que es Gerber Bicecci, pude apreciar más otros textos sobre ella anteriores al mío, como el de Campisi y su idea sobre una naturaleza después del humano, aunque no son mi perspectiva abordada aquí. Por otra parte, considero que restan múltiples examinaciones, como el mencionado proyecto curatorial sobre la historiografía de las imágenes del Disco de Oro en *otro día* y una más específica investigación sobre los diferentes tipos de reescritura, reedición e intertextualidad, pues no considero que los estudios de archivo estén resultando suficientes. El tópico del sendero entre imagen y palabra que abordé en esta tesis es con el que Gerber Bicecci suele autodefinirse, por lo que resulta imprescindible una comparación y contraste entre este sendero entre imagen y palabra ecosocial y otros senderos, como el sendero entre imagen y palabra feminista en *centón pétreo*, entre otros.

Durante estos dos años de investigación, aprecié ampliamente la relevancia del trabajo de los contemporáneos de Gerber Bicecci. En la **INTRODUCCIÓN** mencioné cuán determinante fue para mí ver la obra gerberiana a la luz de otras escritoras que conjuntan lo ético-estético como la argentina Mariana Enríquez, lo cual me llevó a adentrarme a las políticas de la intermedialidad, como lo háptico en *otro día* y *la resistencia* y el terror *noir* en *La compañía*. En un sentido temático, me interesó vincularla con la actual literatura mundial (*world literature* en inglés),²⁹⁰ por lo cual resultan fundamentados proyectos de investigación en literatura comparada; por ejemplo, en el libro de ficción editado *Elemental. Earth Stories*, de la editorial traductora Center for the Arts of Translation (CAT) Press, aparece el cuento “*Precious Stones*”, de la japonesa Erika Kobayashi, en que mediante fragmentos y saltos temporales se narra la historia de un mineral. La narración de Kobayashi historiografía la “vida” del mineral, mas no mediante una cronología, sino según su efecto sobre los cuerpos que lo tocan; lo que esta manera de narrar hace salir a superficie es una serie de violencias, extracciones y mitos. Ejemplos de la misma región geográfica de Gerber Bicecci también han proliferado, como *Una ballena es un país* de Isabel Zapata y *Ustedes brillan en lo oscuro* de Liliana Colanzi.

²⁹⁰ Véase la propuesta de Carolyn Fornoff respecto a las cuestiones ambientales y planetarias como arena de la poesía mundial desde las ausencias de las especies extintas, en el caso de la producción poética de Karen Villeda e Isabel Zapata. C. Fornoff, “Planetary Poetics of Extinction in Contemporary Mexican Poetry”.



Figura iii. *Mesoamérica resiste* (2013) de Beehive Design Collective.

Una fundamentación que descubrí al final de esta investigación fueron los vínculos entre la estética y los mensajes de los contracrecimientos en la obra de Gerber Bicecci con aquellos de la gráfica en Latinoamérica. La exposición *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra* se montó en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y “aspira a ser una caja de herramientas de acción gráfica latinoamericana –entendida en un sentido múltiple o ampliado—que abarca distintas temporalidades y diversos proyectos. [...] Las obras están agrupadas en torno a una propuesta abierta de conceptos que buscan activar nuestra imaginación política”.²⁹¹ Personalmente, la exposición activó nexos entre varias piezas gráficas y *la resistencia* de Gerber Bicecci; por ejemplo, la impresión digital sobre tejido *Mesoamérica resiste* (2013) de Beehive Design Collective (Brasil), está compuesta por varios cuadros en que animales reorganizan la vida espiritual, civil, laboral y alimentaria y cuenta con filacterias como *la resistencia*, si bien las de *Mesoamérica resiste* tienen forma de hoja vegetal; incluso una cita se repite: “un mundo en que quepan muchos mundos” (**Figura iii**). Esta cita apareció también en el montaje de las obras zapatistas; esta pieza es una casita de madera²⁹² sobre y dentro de la cual se exhiben obras gráficas, bordados, pinturas y textos provenientes de los caracoles zapatistas; en una pequeña hoja de papel se imprimió un dibujo en que se lee “queremos un mundo donde quepan muchos mundos”. Pero el dibujo también es relevante, puesto que muestra una astrotopía distinta de la

²⁹¹ Texto de sala.

²⁹² La obra se titula *Zapantera Negra*, es del colectivo En Donde Era La ONU (EDELO) y se ha instalado desde 2012.

que anhelan los multimillonarios, ya que armoniza el progreso occidental con la organización zapatista mediante los caracoles; cerca a esta pieza, había una impresión de Emory Douglas, exministro de Cultura de las Panteras Negras, de 1969, en que se representa a un trío de personajes opresores controlando y golpeando a un grupo de lo que consideran “esclavos para Marte”, con lo cual la curaduría acierta al engranar visualidad hegemónica y contravisualidad. Otra pieza fue el montaje de varias camisetas con consignas de 2011 a 2017, impresas como serigrafía sobre tela; varios colectivos de Argentina, Brasil, Chile, España, Estados Unidos y México contribuyeron para su montaje, si bien el factor en común es que se encuentran resguardadas en el Archivo General de la Nación de República Dominicana; entre de estas, arriba y a la izquierda, había otra con relación intertextual con el movimiento Occupy Wall Street, que decía “*I am the 99%*”, en la misma línea de la referencia de *Octopi Wall Street*. En conclusión, las raíces de *la resistencia* en tanto obra contracrecientista no hacen más que multiplicarse en cuanto se le relaciona con obras hermanas, por lo que creo firmemente que tiene la posibilidad de seguir cultivando semillas para múltiples futuros habitables.

Esta exposición me permitió encontrar más ejemplos de organizaciones contracrecientistas. Por ejemplo, noté que hay puentes y distancias con movimientos anarquistas que también se preocupan por la gestión de los territorios. Asimismo, T.J. Demos estudió varias manifestaciones artísticas que se preocupan por lo ecosocial desde arenas distintas, como la industrial de hidrocarburos y la agropecuaria, la gráfica zapatista ecológica, la polución y el TLCAN, desde México y Guatemala.²⁹³

Durante mi investigación ocurrió también la votación presidencial de Colombia, en la que la electa vicepresidencia Francia Márquez abanderó el afrocolombiano “vivir sabroso”, similar al antecedente del “Buen Vivir”, con lo que pude notar que todavía el contracrecimiento está ampliamente soportado por las denominadas epistemologías del sur; esto es importante porque usualmente el estado constreñía las propuestas que no aceptaban el crecimiento económico.²⁹⁴ Asimismo aprendí que todos estos movimientos están alertas ante el riesgo exacerbado por el cambio climático, aunque también este se presenta como una oportunidad porque “el cambio climático mina los conceptos de la propiedad privada enraizados en las

²⁹³ T. J. Demos, “¡Ya basta!”, en *Descolonizar la naturaleza*, 121-152.

²⁹⁴ Raul Zibechi, “El buen vivir como ‘otro mundo posible’” en *Descolonizar el pensamiento crítico y las rebeldías. Autonomías y emancipaciones en la era del progresismo* (México, Bajo Tierra Ediciones, 2015), 323-325.

historias del capitalismo y el colonialismo”,²⁹⁵ por ejemplo ¿por qué el agua se entuba y se vende, si es un bien común que tanta falta hace cada temporada de sequía?

Otra fundamentación que descubrí al final de este trabajo, particularmente respecto a mi interés por los contracrecimientos, fue el campo de estudios denominado “escrituras contra el trabajo”²⁹⁶ que, si bien se declara firmemente comunista, establece nexos igualmente críticos contra la configuración de la vida en las sociedades latinoamericanas a causa del crecimiento económico. Analicé la cita específica contra el trabajo industrial en el capítulo IV, pero Gerber Bicecci publicó en *ABCDESPAC*, de 2021, la entrada de “Laboral”, lo cual refuerza este interés de la artista por que se reformule; el subtítulo de su capítulo es “Factores a considerar en la irresoluble ecuación que suele surgir ante una oferta para la prestación de servicios profesionales independientes en el campo cultural”²⁹⁷ y tiene una fórmula lógico-matemática en que conjuga honorarios, tiempo, salud, ética, equipo y empleador x , a su vez cualificados. Por ejemplo, el tiempo se divide en gestión y administración, traslado, preparación/producción, entrega, pago y con relación a otros compromisos; el rubro de preparación/producción recibe un valor Tp si es “sólo presentarse”, Tp-1 si “tienes algo ya trabajado” y Tp0 si “es desde cero”.²⁹⁸ La última parte de su capítulo se titula “Decir no” y explica:

La ecuación que propongo aquí es un intento desesperado por visualizar lo que debemos restar simbólicamente a una oferta laboral. Es, sobre todo, la forma que encontré (junto con el apoyo de mis amigxs) para atreverme a decir no.

Después de sopesar una oferta laboral con estos factores y subfactores, me es posible identificar mejor y señalar malas prácticas o descontentos con la esperanza de sentar precedentes para que, ojalá, la próxima persona sea tratada mejor.

La ecuación también puede adaptarse y reinventarse para otras necesidades. Por lo pronto, alcanza a cubrir apenas a un sector muy específico.²⁹⁹

Me parece que este texto evidencia la dificultad de llevar una vida bajo las reglas del crecimiento económico, al grado de causar desesperación, y la importancia de tomar acuerdos con la colectividad de artistas para hacer un cambio en el área de trabajo, sea o no industrial.

²⁹⁵ En el original: “*climate change undermines the property concepts embedded within histories of capitalism and colonialism*”. Stephanie LeMenager, “The Commons” en *The Cambridge Companion to Environmental humanities* (Cambridge: Cambridge University Press, 2021), 11.

²⁹⁶ Borja Cano Vidal, “La rebelión de los ociosos: escrituras contra el trabajo en la última literatura latinoamericana”, *Cuadernos LÍRICO*, 25, 14 de febrero de 2023. <https://doi.org/10.4000/lirico.13735>

²⁹⁷ Verónica Gerber Bicecci, “Laboral”, en *ABCDESPAC*, Laura Orozco y Alfonso Santiago eds. (México: ESPAC, 2021), 185.

²⁹⁸ V. Gerber Bicecci, “Laboral”, 190.

²⁹⁹ V. Gerber Bicecci, “Laboral”, 200.


Pensar en las grandes palabras, tales como ética, político, social y ética, desde la estética no es tarea fácil, incluso pese a la buena voluntad de los investigadores que tenemos convicciones profundas al respecto. No se trata de entidades aisladas, sino de situaciones interrelacionadas y a veces contrapuestas. En el caso de las obras de Gerber Bicecci, o mejor dicho, de su práctica artística, la situación es la misma: no hay una respuesta cerrada. En cambio, pueden trazarse las rutas por las que transita ella y por las que invita a los lectores a transitar.

Por ejemplo, *la resistencia* surgió de una motivación estética y política: explicar por qué la reescritura es tan vital para Gerber Bicecci, desde las políticas de la citación (¿a quién se cita?, ¿cómo y por qué?, ¿en qué medida esta postura política incide en lo social?), que la motivó a darle la forma estética de un manifiesto de bichos con pancartas. Sin embargo, en el caso de *otro día*, que fue una obra por invitación, primero llevó a cabo una exploración estética leyendo críticamente la obra literaria de Tablada y viendo el Disco de Oro con escepticismo; estos inputs artísticos la condujeron a compartir su postura política de disenso contravisual. *La compañía* también se realizó bajo encargo, pero la investigación preparatoria que Gerber Bicecci llevó a cabo en Zacatecas fue más una investigación sociohistórica que una exploración estética como en el caso anterior; la información que ahí conoció Gerber Bicecci fue complejizándose y luego se tradujo al campo estético.

Esta diversidad de procesos, así como de orden de procesos, estructuras e intereses, evidencia, insisto en el punto, que no hay una única fórmula para pensar en lo sociopolítico en el arte, aunque la ética personal de Gerber Bicecci siempre ha corrido parejas con su búsqueda estética. El epicentro de estas obras es un todo enmarañado, en el que prima siempre la pregunta y el disenso, así como la firme convicción de que otros mundos son posibles para humanos y no humanos, mundos que están en disputa y que se fraguan en las artes y la cultura. Gerber Bicecci muestra cómo los creadores en el México del siglo XXI asumen una postura responsable hacia lo socioambiental en su práctica artística, investigadora y docente, incluyendo los procesos de producción (con quién exponen, dónde publican, cómo circulan), desde las diversas capas visuales, materiales, textuales y temporales de sus obras.



Figura iv. Oído interno navegando sobre *A Storm Behind the Isle of Wight* de Julius Caesar Ibbetson, The Cleveland Museum of Art CC0, en *La travesía* de Gerber Bicecci (2023).

Teorizar *con* las obras de Gerber Bicecci es un llamado que para mí no termina aquí. Hacia el final de mis estudios de maestría Gerber Bicecci dibujó un caracol: el esquema anatómico del oído humano que se menciona en la conferencia performática/guion *La travesía* (**Figura iv**). El guiño simbólico hacia el emblema animal del decrecimiento me emocionó, ya que Gerber Bicecci y yo llegamos a la misma criatura tomando rutas distintas, ella para contraponer el destino sublime de la nación que David Alfaro Siqueiros presagiaba gracias a la industria, y yo para invitarles al decrecimiento. En la obra, una investigadora explora el futuro de México según el muralismo y lo cambia por los futuros posibles, plurales y abiertos desde la disolución de su yo académico en cuanto tiene un ataque de ansiedad por una afección en el oído interno, que tiene forma de caracol; este vértigo se vincula con la ecoansiedad de *otro día*, así como la heurística de los estudios de la discapacidad, aunque en el caso de la protagonista de *La travesía* es más bien un cuerpo enfermo o doliente, de manera temporal. La segunda imagen de la obra contrapone lo sublime con una pieza carnal de nuestro ser humano, que reta como un caracol valiente a la tormenta del desastre ecosocial global y local. Aunque desconozco si nuevamente volveremos a confluir en el mismo sendero por el jardín y detenernos a apreciar las mismas flores, cargo conmigo una semilla de dura corteza: la promesa de los futuros que podemos habitar si, siguiendo la pista de las biorremediaciones y la *terra preta*, criamos vida en los territorios hoy dañados. 

LISTA DE REFERENCIAS

- ABIEGA FORCÉN, Marian de, *Palimpsestos poéticos contemporáneos. Gestos estético-éticos que negocian el problema de la representación y su potencia afectiva como figuras intermediales*, tesis doctoral. México, 17, Instituto de Estudios Críticos, 2020.
- AGUILAR, Yásnaya. “Jëën Pá’äm o La enfermedad del fuego”, en *Todo lo que nos queda es (e) ahora. Textos con corazón y dignidad sobre la pandemia de nuestro tiempo*. San Cristóbal de Las Casas: La Recí Ediciones, 2020.
- AKTORIES González, Susana, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls eds. *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*, México: UNAM, 2021.
- AMATTO Cuña, Alejandra Giovanna. “Los espacios narrativos de la violencia: la dictadura argentina en tres cuentos de Mariana Enríquez”, conferencia, Coloquio *La violencia y la interdisciplinariedad en América Latina*, Instituto de Investigaciones Económicas-Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, UNAM, 25 de abril de 2019.
- ATSDR en Español, “ToxFAQs™ - Bifenilos policlorados (BPCs)”. [https://www.atsdr.cdc.gov/es/toxfaqs/es_tfacts17.html#:~:text=Los%20bifenilos%20policlorados%20\(BPCs\)%20son,como%20vapor%20en%20el%20aire](https://www.atsdr.cdc.gov/es/toxfaqs/es_tfacts17.html#:~:text=Los%20bifenilos%20policlorados%20(BPCs)%20son,como%20vapor%20en%20el%20aire). Consultado el 5 de agosto de 2022.
- BERARDI, Franco “Bifo”. *Heroes. Mass Murder and Suicide*. Londres: Verso, 2015.
- BERNAL-PÉREZ, María del Mar, “Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución”. *Arte, Individuo y Sociedad* 28, 1 (2016): 71-90.
- BREA, José Luis, *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal Ediciones, 2005.
- BOKAT-LINDELL, Spencer, “Do We Need to Shrink the Economy to Stop Climate Change?”, *The New York Times* (16 de septiembre, 2021). <https://www.nytimes.com/2021/09/16/opinion/degrowth-climate-change.html>
- BOLTER, Jay David y Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge/Massachusetts/Londres: MIT Press, 2000.
- BOURNOT, Estefanía. “Abrir las heridas. Gerber, Meruane y Mendieta: geoescrituras de un planeta enfermo”, *Revista Letral* 25 (2021): 61. En <https://doi.org/10.30827/rl.v0i25.16744>
- BROECKMANN, Andreas. “‘Postmedia’ Discourses. A Working Paper”. https://www.academia.edu/24051304/Postmedia_Discourses_A_Working_Paper 22 de diciembre 2022 Consultado el 13 de septiembre de 2022.

- CABRERA, Julio, “Cine y filosofía. Para una crítica de la razón logopática”, en *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2015.
- CANO Vidal, Borja, “La rebelión de los ociosos: escrituras contra el trabajo en la última literatura latinoamericana”, *Cuadernos LÍRICO* 25 (14 de febrero de 2023). <https://doi.org/10.4000/lirico.13735>
- CANTONI, Federico, “Verónica Gerber Bicecci, *La compañía*”, *Altre Modernità* 24 (noviembre 2020).
- CRIST, Eileen. “On the poverty of our nomenclature”. *Environmental Humanities* 3,1 (2013): 129-147.
- DAWSON, Ashley y A. Naomi Paik, “Germinations. An Introduction”, en *Alternatives to the Anthropocene, Radical History Review* 145 (enero de 2023): 1-11. <https://read.dukeupress.edu/radical-history-review/issue/2023/145>
- DEM, Diccionario del Español de México, “fenología”. <https://dem.colmex.mx/Ver/fenolog%c3%ada> Consultado el 13 de marzo de 2023.
–“ominoso”. <https://dem.colmex.mx/Ver/ominoso> Consultado el 13 de marzo de 2023.
- DEMOS, T.J. *Descolonizar la naturaleza. Arte contemporáneo y políticas de la ecología*. Madrid: Akal, 2020 [2018].
- DEPETRIS Chauvin, Irene, *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh: LASA/Latin American Research Commons, 2019.
- DERRIDA, Jacques. “Parergon” en *The Truth in Painting*, 15-148. Chicago:University of Chicago Press, 1987.
- DEWEY, John, “La criatura viviente”, en *El arte como experiencia*, Jordi Claramonte trad. Barcelona: Paidós, 2008 [1938].
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Arde la imagen*. México: Vestalia Ediciones, 2019.
– “¿Infiernos?”, en *Supervivencia de las luciérnagas*, 7-31. Madrid: Abada Editores, 2012 [2009]).
- DIJKSTRA, Florette, texto de sala de *Remote Entanglements*. https://www.marjolijndijkman.com/?rd_project=remote-entanglements&lang=en Consultado el 5 de octubre de 2021.
- DOROTINSTKY Alperstein, Deborah y Rían Lozano, “¿Culturas visuales desde América Latina o escalofríos visuales?”, en *Culturas visuales desde América Latina*, D. Dorotinsky Alperstein y R. Lozano eds., 11-38. México: UNAM/ Instituto de Investigaciones

Estéticas, 2022.
<http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/files/original/f7a39a198a80162278bbf52f36140a76.pdf>

EMMELHAINZ, Irmgard. *Amores tóxicos, futuros imposibles: El vivir feminista como forma de resistencia*. México: Taurus, 2022.

ESTEBAN, Mari Luz, “Antropología encarnada. Antropología desde una misma”, *Papeles del CEIC* 12, (junio de 2004): 1-21.

FERNÁNDEZ Vítors, Raúl, “Del Capital” en *Tanatopolítica. Opúsculo sobre los dispositivos humanos posmodernos*, 121-172. Madrid: Páginas de Espuma, 2015.

FERRIS, Timothy, “Onward, Voyagers” *Smithsonian Science* (mayo de 2012): 26-28.

FORNOFF, Carolyn. “Planetary Poetics of Extinction in Contemporary Mexican Poetry”, en Ignacio M. Sánchez Prado ed. *Mexican Literature as World Literature*. Nueva York: Bloomsbury Academic, 2021: 231-245.

GALLISÁ Muriente, Sofía y Nicolás Pradilla, “Sabotaje poético”, en *primero, lo del arte pobre nos validó los materiales; luego, eso de los libros de arte nos vino muy bien*. México/San Juan: Taller de Ediciones Económicas/ beta-local, 2020[1977].

GARCÍA Hernández, Álvaro, “El pueblo fantasma de Nuevo Mercurio y la minería insostenible”. Online. *La Jornada Zacatecas*. 9 de julio de 2014. <https://ljz.mx/09/07/2014/el-pueblo-fantasma-de-nuevo-mercurio-y-la-mineria-insostenible/> Consultado el 2 de febrero de 2021.

GARCÍA Villanueva, Luis Antonio, et al., “Caso de estudio: antecedentes históricos de la ex-refinería ’18 de marzo’, Ciudad de México”, *Revista VirtualPRO*, 2010.

GERBER Bicecci, Verónica. Conversatorio, clase del Taller de Crítica de Arte Contemporáneo. Universidad Iberoamericana, septiembre 21, 2021.

–, “Escribir con palabras”, presentación, Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUVC), 11 de diciembre de 2020, <https://www.facebook.com/institutodeartepucv/videos/226915818994663> . Consultado el 23 de junio de 2023.

–, *Imágenes inexactas: microhistoria de la fotografía encontrada, doméstica y de aficionados*. Tesis de maestría. México: UNAM, 2013. <http://132.248.9.195/ptd2013/marzo/0691084/Index.html>

–, “Laboral”, en *ABCDESPAC*, Laura Orozco y Alfonso Santiago eds. México: ESPAC, 2021.

–, *La compañía* (México: Almadía, 2019).

–, *Mudanza*. México: Almadía, 2017.

–, *otro día... (poemas sintéticos)*. México: Almadía, 2019. Primera parte disponible en <https://www.veronicagerberbicecci.net/otro-dia-another-day> .

–, *Palabras migrantes. Migrant Words*, Christina MacSweeney trad. Guadalajara: Impronta Casa Editora, 2019.

–, “Prólogo. Poner el lenguaje en las vías (para que estorbe)”, en *En una orilla brumosa*. México: Gris Tormenta Editores, 2021.

–, “Suelo decir que no soy posthumanista, soy compost», y es que esta entrevista a Donna Haraway es justo eso, el tipo de composta que enmienda el suelo y el futuro 🍷”. Twitter, 3 de octubre, 2019. <https://twitter.com/ambliopia/status/1179919036433539073?s=20&t=Az-aEwmXejchU9U-bvHdhA>

GERBER Bicecci, Verónica y Virginia Roy, *Palabras clave: Reescritura*, Tv Unam, 29 de marzo de 2023. Disponible en https://youtu.be/VPRu_sJPUdc

GONZÁLEZ, Héctor. “ ‘La crisis climática nos da la oportunidad de criticar al sistema, pero también de imaginar futuros habitables’: Francisco Serratos”, *Aristegui Noticias*, 22 de agosto de 2021 <https://aristeguinoticias.com/2208/mexico/la-crisis-climatica-nos-da-la-oportunidad-de-criticar-al-sistema-pero-tambien-de-imaginar-futuros-habitables-francisco-serratos-video/>

GOÑI-BOZA, Esteban y Rebeca Ortiz Barrantes, “Conceptualización integral de la ambliopía” *Ciencia y Tecnología para la Salud Visual y Ocular* 16 (julio de 2018): 10.

Greenfacts, “PCB Bifenilos Policlorados” en <https://www.greenfacts.org/es/pcb/index.htm> Consultado el 5 de agosto de 2022.

GRUSIN, Richard ed. *After Extinction*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 2018.

GUATTARI, Félix, *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*, Raúl Sánchez Cedillo ed. Madrid-Buenos Aires: Traficantes de Sueños y Tinta Limón, 2019.

HALE, Raelynne M. “Chapter I: Introduction: An Ecocritical Approach to Mexican and Colombian Brief Fiction, 2000-2015”, *An Ecocritical Approach to Mexican and Colombian Brief Fiction, 2000-2015*, tesis doctoral. California: University of California Riverside, 2018.

HARAWAY, Donna J. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Helen Torres trad. Bilbao: consonni, 2019 [2016].

HARVEY, David. *Justicia, naturaleza y la geografía de la diferencia*. Edición por IAEN – Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador. Quito-Madrid: Traficantes de Sueños, 2018 [1996].

HERBERT, Julián, “El archivo Lázaro. Una lectura de cuatro relatos documentales mexicanos [Primera parte]”, *Luvina. Revista Literaria de la Universidad de Guadalajara*. <https://luvina.com.mx/el-archivo-lazaro-una-lectura-de-cuatro-relatos-documentales-mexicanos-primera-parte-julian-herbert/> Consultado el 13 de marzo de 2023.

–“El archivo Lázaro [Segunda parte]”. <https://luvina.com.mx/el-archivo-lazaro-una-lectura-de-cuatro-relatos-documentales-mexicanos-segunda-parte-julian-herbert/>

HIGGINS-DESBOILLES, Freya y Phoebe Everingham. “Degrowth in tourism: advocacy for thriving not diminishment”, *Tourism Recreation Research* (2022). <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02508281.2022.2079841>

HINTON, Jennifer, *Relationship-to-Profit: A Theory of Business, Markets, and Profit for Social Ecological Economics*, tesis doctoral. Estocolmo: Université Clermont Auvergne/Stockholms Universitet, 2021.

HORKHEIMER, Max, *Critical Theory. Selected Essays*. Nueva York: Continuum Publishing, 1982.

Impronta Casa Editora. “Aquí en la Feria Material vendiendo arte por montones. A diestra y siniestra. Estaremos hoy y mañana. Traigan sus miles de dólares y vengan a comprar”. Twitter, <https://twitter.com/casaimpronta/status/1591563133554159616?s=20&t=x9Ei2Y9wnD04gnDbiZjMNQ> Consultado el 12 de noviembre de 2022.

IRR, Caren ed. *Life in Plastic: Artistic Responses to Petromodernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2021.

KEMBER, Sarah y Joanna Zylińska. *Life After New Media*. Cambridge: MIT Press, 2012.

KERRIGAN, Renae, “The Voyager Golden Record: Humanity Says ‘Hello’ to the Cosmos”. *Planetarian* (2016): 18-20.

Lata Peinada, “Presentación *La compañía* de Verónica Gerber Bicecci”, Youtube, 3 de septiembre de 2021, en <https://www.youtube.com/watch?v=3IYQy-Fhgw>

LATOUCHE, Serge, *Farewell to Growth*. Cambridge: Polity Press, 2010 [2007].

LEMENAGER, Stephanie. “The Commons” en *The Cambridge Companion to Environmental humanities*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021, 11-25.

LEÓN, Ana. “Verónica Gerber Bicecci: ‘Nadie trabaja desde la página en blanco’”, Noticias 22, 29 de enero de 2020. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=LEg6Nj2RbIs>

LEÓN Christian, “Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales”, *Aisthesis* 51 (2012): 109-123.

- LIU, Jasmine, “What do Native Artists Think of Michael Heizer’s New Land Art Work?”, *Hyperallergic*, 21 de septiembre de 2022. <https://hyperallergic.com/763203/what-do-native-artists-think-of-michael-heizers-new-land-art-work/> Consultado el 13 de marzo de 2023.
- LOHTAJA, Aleks. “Still Resisting Left-Wing Melancholy? Reading Walter Benjamin’s Encounter with Constructivism and Avant-Garde”, ECPR General Conference Wroclaw, 7 de septiembre de 2019, s/n. En <https://ecpr.eu/Events/Event/PaperDetails/46793>
- Maestría en Historia del Arte / Estudios Curatoriales de la UNAM eds., “Buscar las respuestas que la realidad no da. Diálogo con Néstor García Canclini y Verónica Gerber Bicecci”, 40-53. |<< || > • <<| *Ficción y tiempo*. México: Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM, 2019.
- MARTÍNEZ Alier y Jordi Roca Jusmet, *Economía ecológica y política ambiental*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013 [2000].
- MARTÍNEZ Lemes, Sindy. *Estado Natural. La materia vegetal en prácticas instalativas del Caribe y América Latina desde el Antropoceno. Tres estrategias artísticas (2000-2018)*. Tesis de maestría. México: Universidad Iberoamericana, 2021. <https://ri.ibero.mx/bitstream/handle/ibero/6227/017146s.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Consultado el 15 de noviembre de 2022.
- MENESES Arias, Ignacio, “El Antropoceno: aportes para la comprensión del cambio global”, *Ar@cne, Revista Electrónica de Recursos en Internet sobre Geografía y Ciencias Sociales* 203 (diciembre de 2015).
- MERUANE, Lina. *Zona ciega*. Literatura Random House, 2021.
- MIGNOLO, Walter D., “Estéticas descoloniales”, en *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad*, Francisco Carballo y Luis Alfonso Herrera Robles eds. Barcelona/Ciudad Juárez: CIDOB/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2015.
- MIRZOEFF, Nicholas, “El derecho a mirar”. Sevilla: *Revista científica de información y comunicación*, (2016): 29-65.
- MOORE, Jason W., *El capitalismo en la trama de la vida. Ecología y acumulación de capital*, María José Castro Lage trad. Madrid: Traficantes de Sueños, 2020 [2015].
- MORTON, Timothy “El primer hilo”, *Ecología Oscura*. Barcelona: Planeta, 2019 [2016].
- MUAC, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, *Manuel Felguérez. Trayectorias*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- OVIDO, Matías Borg. “Taking the Anthropocene Beyond the Earth”, conferencia *Border Environments*, septiembre-noviembre de 2020. Disponible en https://www.academia.edu/44216501/Taking_the_Anthropocene_Beyond_the_Earth

on La Compa%C3%B1aC3%ADa by Ver%C3%B3nica Gerber Bicecci.
Consultado el 24 de enero de 2022.

PÉREZ Vega, Rebeca. “Sin límites creativos”, *Reforma (Mural)*, 16 de diciembre de 2019. https://www.mural.com.mx/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?_rval=1&urlredirect=https://www.mural.com.mx/veronica-gerber-sin-limites-creativos/ar1835848?referer=--7d616165662f3a3a6262623b727a7a7279703b767a783a--.

PINTO Veas, Iván. “Jussi Parikka, entrevista”, *la Fuga* 26 (2022). En <https://lafuga.cl/jussi-parikka/1103#:~:text=para%20el%20Antropoceno%3F-,Estoy%20menos%20interesado%20en%20la%20narrativizaci%C3%B3n%20del%20impacto%20humano%20que,del%20d%C3%BAo%20de%20artistas%20Geocinema>

PRESTES, Monica “Terra Preta de Índio: o legado de agricultura sustentável da Amazônia”, *Diálogo Chino. Site de Jornalismo Independente*, 16 de mayo de 2019. <https://dialogochino.net/pt-br/mudanca-climatica-e-energia-pt-br/26853-terra-preta-de-indio-o-legado-de-agricultura-sustentavel-da-amazonia/>

PINKUS, Karen. *Fuel. A Speculative Dictionary*, 1-19. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.

PIÑERO, Gabriela A., “Lo político como condición de lo latinoamericano. Crítica de arte desde América Latina en los sesenta y setenta”, en *El arte latinoamericano durante la Guerra Fría: Figurativos vs Abstractos*, Antonio E. de Pedro coord., 87-128. Tunja/Boyacá: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2016.

QUIJANO, Aníbal “Colonialidad y modernidad/racionalidad”, *Perú Indígena* 13 (1992): 11-20.

QUINTANA, Chris, “Occupy Wall Street activists pay off student debt for nearly 500 Black women at HBCU”. *USA Today*, 21 de mayo, 2022. <https://www.usatoday.com/story/news/education/2022/05/21/student-loan-relief-how-one-activist-group-fighting-college-debt/9811104002/?gnt-cfr=1> Consultado el 25 de noviembre de 2022.

RAJEWSKY, Irina O. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality” *Intermedialités* 6 (otoño de 2005).

RIVERO Sosa, Ileana Gabriela, “Enfoque ético y jurídico de la protección animal”, en *La protección jurídica de los animales*, María Teresa Ambrosio Morales y Marisol Anglés Hernández coords., 33-66. México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2017.

RIVERA Garza, Cristina, “Introducción”, en *Escrituras geológicas*, 5-10 (ebook). Madrid: Editorial Iberoamericana/Vervuert, 2022.

–*Liliana’s Invencible Summer*. Londres/Dublin: Bloomsbury, 2023 [2021].

- ROLL, Eric, *Historia de las doctrinas económicas. 1938-2020*, Florentino M. Torner trad. México: Fondo de Cultura Económica, 2020 [1938].
- ROMERO Caballero, Belén “Prácticas artísticas ecológicas. Un estado de la cuestión”, *Arte y políticas de identidad* 10-11 (julio-diciembre de 2014).
- ROSE, Gillian. *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Materials*, 4a edición. Londres: SAGE Publications, 2016 [2001].
- RUBIO, Antonio. “Otro día según Verónica Gerber Bicecci”. *Irradiación. Revista de literatura y cultura*. <https://irradiacion.com.mx/otro-dia-segun-veronica-gerber-bicecci/> Consultado el 5 de octubre de 2021.
- SAGAN, Carl, et al. *Murmullos de la Tierra. El mensaje interestelar del VOYAGER*. Barcelona: Planeta, 1981 [1978].
- SALAZAR Vélez, Adriana. *Animismo: El arte como lugar de intercambio entre lo inerte y lo vivo. Enciclopedia de cosas vivas y muertas: El lago de Texcoco*, tesis doctoral. México: UNAM, 2018.
- SALAZAR Vélez, Adriana y Juan Pablo Murillo y Ekaterina Sicardo, “Ahuautle”, *Recetario biocultural del Lago de Texcoco*. En <https://recetariolagodetexcoco.org/Ahuautle>
- SÁMANO Rentería, Miguel Ángel, “Movimientos de resistencia campesina e indígena contra los megaproyectos y el modelo extractivista”. *Islario* 17:1 (noviembre de 2016): 51-71.
- SAMPLE, Ian. “Nasa’s Golden Record may baffle alien life, say researchers” *The Guardian*, 26 de mayo, 2018. <https://www.theguardian.com/science/2018/may/26/nasas-golden-record-may-baffle-alien-life-say-researchers> Consultado el 22 de diciembre de 2022.
- SCHEVISBISKI, Renata. “Lo político y la política en Claude Lefort: aportes teóricos para una reflexión sobre la democracia”. *Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social Utopía y Praxis Latinoamericana* 6 (2014): 125-132. <https://biblat.unam.mx/hevila/Utopiaypraxislatinoamericana/2014/vol19/no64/7.pdf> Consultado el 5 de agosto de 2022.
- SCHMELZER, Matthias, Andrea Vetter y Aaron Vansintjan, *The Future is Degrowth. A Guide to a World beyond Capitalism*. Londres: Verso Books, 2022.
- SCHMITTER, Gianna, “Contar con todo: análisis de las estrategias intermediales con la novela *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecci”, *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language & Literature* 14:1 (febrero-marzo de 2021). <https://doi.org/10.5565/rev/jtl3.878>
- SCOTT, Jonathan. *The Vinyl Frontier. The Story of NASA’s Interstellar Mixtape*. Londres, Bloomsbury, 2019.

- SERRATOS, Francisco, “Por una literatura mexicana del Capitaloceno”, *Revista Este País*, 3 de enero de 2020. <https://estepais.com/ambiente/por-una-literatura-mexicana-del-capitoloceno/> Consultado el 13 de marzo de 2023.
- SIENRA, Sofía. “Desmontando máquinas neutras. Pensamiento mágico, visión automatizada y poder algorítmico” *Centro de Cultura Digital*, 1 de septiembre de 2020. <https://editorial.centroculturaldigital.mx/articulo/desmontando-maquinas-neutras> Consultado el 22 de diciembre de 2022.
- SILVA, Armando, “La ciudad marcada: los territorios urbanos”, en *Imaginarios urbanos*, 5ª ed., 53-90. Colombia: Arango, 2006 [1992].
- SOLINAS, Marco e Italo Testa, “Immanent Critique of Capitalism as a Form of Life: On Rahel Jaeggi’s Critical Theory”, *Critical Horizons* 22,2 (2021): 111-115. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14409917.2020.1719630>
- SONG, Min Hyong. “Introduction. The Practice of Sustaining Attention to Climate Change” en *Climate Lyricism*. Durham: Duke University Press, 2022, 1-15.
- STOICHITA, Victor. “El ojo sorprendido”, en *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993.
- TABLADA, José Juan. *Un día... (poemas sintéticos)*. México: CNCA, 2008 [1919].
- TORRES Arroyo, Ana María. “Políticas culturales en tiempos de desplazamientos estéticos y políticos: arte mexicano 1950-1970”, *Nuevas Lecturas de Historia* 36 (2016): 11-86.
- TUCK, Eve y K. Wayne Yang, “Decolonization is not a metaphor” *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1 (2012): 1-40.
- URBINA, Daniel, “Biorremediación. Caracterización y manejo de sitios contaminados”, UIA Torreón, 7 de marzo de 2014.
- USCIS, “Civics (History and Government) Questions for the Naturalization Test”. <https://www.uscis.gov/sites/default/files/document/questions-and-answers/100q.pdf> Consultado el 25 de noviembre de 2022.
- VERSTRAETE, Ginette. “Intermedialities: A Brief Survey of Conceptual Key Issues”. *Acta Univ. Sapientiae - Film and Media Studies* 2 (2010): 7-14.
- WEBB, Marie, “Mary Austin, *The Land of Little Rain* (1903)”. En *Literature and the Environment*, editado por George Hart y Scott Slovic. Londres: Greenwood Press, 2004. <https://books.google.com.mx/books?id=-LoDHSnoZrUC&lpg=PA13&dq=mary%20austin%20the%20land%20of%20little%20rain&lr&hl=es&pg=PP1#v=onepage&q&f=false> Consultado el 26 de noviembre, 2022.
- ZYLINSKA, Joanna. *Minimal Ethics for the Anthropocene*. Michigan: Open Humanities Press/University of Michigan Press, 2014.

—*The End of Man. A Feminist Counterapocalypse* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018.

APÉNDICE 1.

Revisión historiográfica. Tres tópicos: tradición, composición y emancipación.

La revisión historiográfica, mejor conocida como estado de la cuestión o estado del arte en los estudios literarios, es la compilación crítica de todo lo que se ha escrito sobre el tema de investigación y está organizada por tópicos, es decir, organizada por los conceptos y las discusiones que, en este caso, la práctica y obra artística de Verónica Gerber Bicecci ha ocasionado. Realicé dos cortes temporales: de 2018 a noviembre de 2021 y de noviembre de 2021 a febrero de 2023; esto porque realicé una revisión historiográfica general antes de comenzar la redacción de la tesis, pero durante 2022 se publicaron textos importantes sobre la obra, que hube de recopilar en mi etapa final de investigación.¹

Los materiales que revisé son reseñas hemerográficas, artículos académicos, capítulos de libro académicos, presentaciones académicas y editoriales, textos de sala, entrevistas, prólogos, conferencias y conversatorios, otros textos de Gerber Bicecci, publicaciones en páginas web de estudios literarios, entre otros. Mi primer paso consistió en leer las fuentes secundarias sobre *otro día* y *La compañía*, pues cabe aclarar que nada se ha escrito hasta el momento (junio de 2023) sobre *la resistencia*, más allá de anuncios y breves reacciones en redes sociales;² mi segundo paso fue clasificarlos según los dos tópicos que deduje: 1) ***otro día* y *La compañía* como irrupciones en la tradición**, o 2) **la práctica artística de Gerber Bicecci como composición**; mi tercer paso consistió en rastrear la historiografía realizada por la propia Gerber Bicecci, para lo cual leí las declaraciones que ha dado en entrevistas, le hice algunas preguntas en un conversatorio en la Universidad Iberoamericana, que sucedió en el Taller de Crítica de Arte, a cargo del investigador Daniel Montero, y leí otros de sus textos (el libro de ensayo *Mudanza*, de 2017 [2010] y *En una orilla brumosa*, de 2021, principalmente) a fin de hallar vasos comunicantes más allá de motivaciones evidentes como su preocupación por el

¹ El artículo “La crisis del capital en dos energoficciones contemporáneas” de David Loría Araujo y Francisco Tijerina Martínez se publicó después del fin de mi investigación, por lo que recomiendo su consulta directa. Véase la síntesis que realicé de este artículo en la página 7 de la Introducción. Senderos entre imagen y palabra. David Loría Araujo y Francisco G. Tijerina Martínez, “La crisis del capital en dos energoficciones contemporáneas: *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor y *La compañía*, de Verónica Gerber Bicecci”, *De Raíz Diversa*, 9:17 (enero-junio 2022 [publicado el 19 de mayo de 2023]): 121-147. En <https://revistas.unam.mx/index.php/deraizdiversa/article/view/85652>

² Por otra parte, hay varios textos sobre la relación entre arte (visual o conceptual) y literatura en el caso específico de *Conjunto vacío*, que no se revisarán aquí por exceder mis intereses actuales de investigación. Véase Susana Trejo Santoyo, *Materiales diversos: Presencia y función del arte contemporáneo en dos novelas mexicanas del cambio de siglo* (Álvaro Enríque y Verónica Gerber), tesis doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana, 2022. En <http://tesiuami.izt.uam.mx/uam/aspum/presentatesis.php?recno=23912&docs=UAMII23912.pdf>

desastre socioambiental, lo cual me condujo a otro tópico: 3) **la investigación-creación como emancipación.**

otro día y La compañía como irrupciones en la tradición

En 2019 Gerber Bicecci publicó en forma de libro *otro día*, que había sido expuesta como políptico en la exposición colectiva *Talon Rouge* dedicada a José Juan Tablada, curada por Daniel Garza Usabiaga en la galería PROXYCO, ciudad de Nueva York, de noviembre de 2017 a febrero de 2018. Gerber Bicecci denominó la obra como poemas visuales, mostró las páginas originales enmarcadas, un registro fotográfico de su exhibición en la sala de lectura del Museo de Arte de Zapopan durante 2018 y en la galería Proyectos Monclova en 2021 y la siguiente descripción en español e inglés:

En 1919 José Juan Tablada publicó *Un día... (poemas sintéticos)*,³ una alabanza a la naturaleza compuesta de haikús y estampas circulares diseñadas por él mismo. Decidí reescribir sus poemas para imaginar un día distinto, casi un siglo después, en el que más que una oda, lo urgente es reflexionar sobre la catástrofe ecológica y social de nuestro presente. Los nuevos haikús son palabras o frases tomadas de notas periodísticas, resultado de búsquedas en Google, sobre cada uno de los animales y lugares que aparecen aquí. También sustituí sus dibujos por las fotografías que se mandaron al espacio en el Disco de Oro en 1977 (una de las pocas pruebas de la vida en la Tierra que sobrevivirá cuando hayamos desaparecido). Estas imágenes están intervenidas con acetona para emborronar la memoria que contienen y, al mismo tiempo, emular los trazos originales de Tablada.⁴

Puede advertirse una autoconcepción ecológica, que articula una reflexión importante, urgente y previamente inexistente según Gerber Bicecci, de la poesía de Tablada, además de una declaratoria de independencia frente al relato global estadounidense enviado a seres extraterrestres.

Sobre *otro día* se ha escrito únicamente lo evidente: sobre su ideología ecológica⁵ y su

³ A partir de ahora, se abreviará como *Un día*.

⁴ La descripción conforma el prólogo de la edición impresa, cuya primera parte puede descargarse de la misma página web junto con el libro de Tablada. V. Gerber Bicecci, *otro día*, “Prólogo”, (México: Almadía, 2019), s/n.

⁵ Nulo por lo tanto también ha sido el juicio sobre las repercusiones cognitivo-estéticas de este tipo de pensamiento apocalíptico, que Zylinska define como “*an aspect of what has been termed ‘the tragic worldview’: a cognitive framework that stands for the human’s ability to reflect on life’s finitude, coupled with the human’s inability to come to terms with this finitude*”. Gerber Bicecci no llega, empero, al extremista *porn extinction* que Zylinska descarta con justa razón en *Minimal ethics for the Anthropocene*. Joanna Zylinska, *The End of Man: A Feminist Counterapocalypse* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018), 7.

carácter de reescritura.⁶ Al igual que el resto de la obra de Gerber Bicecci, la mayoría de los acercamientos hacia *otro día* provienen de los estudios literarios; principalmente se trata de reseñas periodísticas y breves críticas colgadas en la red, aunque desde finales de 2020 ciertos artículos académicos la han examinado junto con libros latinoamericanos que colindan temáticamente con la producción de Gerber Bicecci. Presentaré lo que se ha dicho de la obra: se le piensa primordialmente en tanto irrupción en la tradición literaria, que puede tomar diversas formas como diálogo, proyecto unitario y multiplataforma, giro, apertura, anti-haikú y poética del desastre.

Respecto a la primera forma, para unos se trata de un diálogo visual con el que Gerber Bicecci comparte su propia visión sobre la obra de Tablada⁷ y por lo tanto una operación crítica; sin embargo, el libro publicado en 2019 no incluye el texto de Tablada y tampoco contiene un enlace o manera de redirigir al lector hacia *Un día* más allá de la declaratoria de Gerber Bicecci en el prólogo de su técnica de reescritura. No resulta imposible encontrar en la web, si se cuenta con los medios necesarios, el libro de Tablada; sin embargo, su comparación y contraste ya no es obligada ni está sugerida, por lo que se disminuye la probabilidad de que los lectores lo hagan, contrario a lo que ocurriría en el formato de la exposición.⁸

Para otros este diálogo está inscrito en un proyecto unitario y multiplataforma. Tras la difusión de *La compañía*, originalmente expuesta en la XIII Bienal FEMSA de octubre 2018 a febrero 2019, también en formato de libro, las críticas sistemáticamente enlazan ambas obras: “El impulso rapaz de acabar con el planeta y de desbaratar los paisajes de la naturaleza, ha devastado la condición del propio cuerpo, expresa Verónica Gerber Bicecci, quien hace una reflexión crítica sobre el poder que el ser humano ha ejercido para destruir la tierra, a partir de dos libros *La Compañía* y *Otro Día*”.⁹ Esto revela la fosilización del formato libro como única

⁶ Aunque hay textos en que se designan como reescrituras, no hay un interés en profundizar en sus mecanismos. Esto se debe a que quienes han escrito sobre *otro día* consideran que las unidades mínimas de una antología lírica, es decir, los poemas, son en realidad parte de la estructura; esto se replica en quienes piensan en *otro día* como un poemario, revelando desconocimiento de la intrínseca unidad medial de lo visual y lo textual en los poemas líricos del haikú. Más que reescribir a Tablada, reescribe los textos periodísticos en la web, así como que transcribe y edita las obras y los documentos en la compañía. Pero esto es sólo atender a las letras sobre el papel. Si es posible hablar de reescritura, deseo enfatizar que habría de comenzarse por atender la medialidad de las obras y por eso me desmarco de la palabra, para suspender su sentido habitual.

⁷ García, “Diálogo con *Un día...*”, 1.

⁸ Cabe mencionar que debido a la pandemia del COVID 19 se restringió el uso de los zoclos.

⁹ Rebeca Pérez Vega, “Sin límites creativos”, Reforma (Mural), 16 de diciembre de 2019. https://www.mural.com.mx/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?_rval=1&urlredirect=ht

forma de acercarse a la propuesta de Gerber Bicecci, que si bien no es intrínsecamente algo malo constriñe la operación crítica de *otro día*.

En ambos casos, diálogo o proyecto, las obras de Gerber Bicecci irrumpen en la tradición, particularmente la tradición poética o lírica y narrativa mexicana; generalmente un diálogo de este tipo o rompe o continúa con los cánones. Alicia Sandoval defiende la hipótesis de que el arte le da un “giro” a la naturaleza en la percepción y entendimiento que tenemos de ella;¹⁰ *otro día* según ella es una experimentación entre palabra e imagen que surge de la preocupación por la crisis ambiental actual de origen antropogénico. El término “experimentación” también ha devenido un cajón de sastre que poco dice de las nuevas prácticas artísticas; Sandoval precisa que la radicalidad de su poder lírico proviene del *pathos*: “el horror de lo que parece una eterna lucha del ser humano contra ella: cambio climático, mutación y extinción de especies, contaminación, explotación de recursos naturales, sobrepoblación, radiación, deforestación...”.¹¹ Si bien lo ético irrumpe en *otro día* mediante una estética imbricada con lo emocional, Sandoval omite en la generalización antropocénica las señalizaciones al capitalismo y desarrollismo de Gerber Bicecci al respecto.

En vez de considerar las obras de Gerber Bicecci como irrupción en solitario, la escritora mexicana Gabriela Damián las considera la apertura de un subgénero naciente: el *cli-fi*. En su texto “Volver a casa” explora obras de literatura universal que tratan sobre la crisis ambiental. Agrupa a varias bajo el concepto de *cli-fi*:¹² “contracción de *climate fiction* a la manera de *sci-fi* (ciencia ficción), subgénero con el que está estrechamente vinculada”.¹³ Ha de tenerse cuidado en que la etiqueta *cli-fi* no haga pensar que sólo se trata del “cambio climático”, sino también de otras calamidades del territorio y la vida humana y no humana. *otro día*, pese a sí albergar múltiples haikús sobre la emergencia ambiental y ser introducido así por Gerber Bicecci en el prólogo, no es únicamente una denuncia sobre el impacto del aumento de la temperatura terrestre. La etiqueta enmascara la pluridimensión de la crisis ambiental, que es ubicua y sistemática.

[tps://www.mural.com.mx/veronica-gerber-sin-limites-creativos/ar1835848?referer=--7d616165662f3a3a6262623b727a7a7279703b767a783a--](https://www.mural.com.mx/veronica-gerber-sin-limites-creativos/ar1835848?referer=--7d616165662f3a3a6262623b727a7a7279703b767a783a--)

¹⁰ A. Sandoval, “El arte, la naturaleza y su punto de unión”, 148.

¹¹ A. Sandoval, “El arte, la naturaleza y su punto de unión”, 149.

¹² Véase también Gisela Baños, “Cambio climático y la ciencia ficción” en <https://www.cajadeletras.es/blog/cambio-climatico-y-la-ciencia-ficcion>

¹³ Gabriela Damián Miravete, “Volver a casa: la literatura del cambio climático”, *Letras libres*, 1º de enero de 2020) 2. En <https://letraslibres.com/revista/volver-a-casa-la-literatura-del-cambio-climatico/>

Pero hay un texto dentro de este tópico que me interesa sumamente. En la revista *Irradiación* publicó un texto sobre *otro día*, redactado por Antonio Rubio, el primero en abandonar el término reescritura para subrayar la importancia del acto de lectura de Gerber Bicecci, antes de producir la obra, y, segundo, sugerir que Gerber Bicecci revitaliza la tradición del haikú: “Incluso atrevería a definir el ejercicio creativo como anti-haikú, pues Bicecci logra deconstruir las reglas de la forma oriental impresionista. Su proceso de escritura fue ultra-moderno, por así denominarlo”.¹⁴ Acierta al diagnosticar que el cambio entre Tablada y Gerber Bicecci no se origina en la temática ni en la concepción de la naturaleza, bastante más hermanada de lo que se quiere aceptar, sino en el tipo de contravisión que sus sujetos líricos ejercen. En Tablada, la voz lírica enuncia su impresión para desautomatizar las miradas occidentales respecto a la vida, pero la de Gerber Bicecci enuncia el terror, la especulación, la resignación y se levanta contra el relato global estadounidense. Por lo tanto, no puede tratarse de un anti-haikú sino de una poética del desastre que da cuenta de una pérdida del nexo espiritual entre humano y la naturaleza; en opinión de Rubio, esta poética del desastre (en consonancia con otras obras mexicanas como *Una ballena es un país* de la mexicana Isabel Zapata) establece un correlato con el color, desaparecido o transformado en monocromía, cuando en la obra de Tablada se destacaban las descripciones de múltiples colores.¹⁵

Tristemente, poco menciona Rubio sobre las imágenes del Disco de Oro porque prefiere apoyar la interpretación especulativa de las figuras emborronadas como fantasmas de las especies extintas, de la misma forma que otros hicieron respecto a *La compañía*. Concluye deduciendo lo siguiente:

Así como en Tablada los dibujos complementaban al paisaje, en Bicecci las fotografías intervenidas describen críticamente esa falta de conciencia ambiental. Finalmente, toda la poética desemboca en dar un lenguaje poético a la crisis ambiental. Dicho lenguaje contiene, ante todo, una carga política y un compromiso social que invita a posicionarnos en un estado de reflexión acerca de la catástrofe ambiental que nos aqueja cien años después.¹⁶

No considero que la ética se manifieste en *otro día* de esta manera, dado que el lenguaje poético es sólo una parte de las piezas. Lo político y social no brindan caminos ni posiciones independientemente, sino a través de la relación intermedial que establece, como lo demostraré en el capítulo **I. TEORIZAR CON...**, con la cultura visual y los discursos hegemónicos.

¹⁴ Antonio Rubio Reyes, “*Otro día* según Verónica Gerber Bicecci”, *Irradiación*, 2/5. En <https://irradiacion.com.mx/otro-dia-segun-veronica-gerber-bicecci/>

¹⁵ A. Rubio Reyes, “*Otro día* según Verónica Gerber Bicecci”, 5/5.

¹⁶ A. Rubio Reyes, “*Otro día* según Verónica Gerber Bicecci”, 5/5.

Respecto a *La compañía*, perspectivas similares la han etiquetado como reescritura desde la genealogía del archivo o desde la “ginialogía” ecofeminista. Pero la dificultad para determinar qué es *La compañía* inició desde su primera exhibición. En marzo de 2018, la Bienal FEMSA anunció: “Vamos en la segunda etapa de este programa de largo aliento. Lo que queremos es utilizar el arte contemporáneo como una metodología de investigación histórica que parte de los imaginarios de lo barroco, el arte popular y el arte moderno”.¹⁷ En ese momento, la obra se llamaba *La máquina distópica* y constaba de un fotomural, un *flyer* de tamaño grande¹⁸ y una animación web. Por fotomural se entiende lo siguiente: Gerber Bicecci trazó un corte longitudinal del croquis de una mina, sobre la cual colocó 77 fotografías de Nuevo Mercurio con la “reescritura” del cuento “El huésped” de Amparo Dávila y algunos palimpsestos de *La Máquina Estética* de Manuel Felguérez. Once de estas fotografías fueron tomadas por Elizabeth del Ángel, tres por el Dr. Héctor René Vega Carrillo y el resto por Gerber Bicecci.¹⁹ En 2019, se publicó por primera vez en formato libro, pero con el título de *La compañía*; el cambio de título pudo haberse debido a la diferenciación entre esta exposición y el oráculo web, que conservó su nombre lamáquinadistópica. Contrario a la publicación de *otro día*, cuyo empalme con el formato tradicional de un poemario fue una transición inalterada, *La compañía* difiere enormemente con su formato mural. Aclaro todo esto porque la historiografía de *La compañía* inicia con una confusión de las partes de la obra y los términos y nombres de cada una, pero en el registro fotográfico del sitio web de FEMSA,²⁰ de Gerber Bicecci y su perfil en Instagram se aprecian claramente las divisiones. Para empezar, se agregó una parte “b” que no fue expuesta en la Bienal y que continúa sin instalarse en las siguientes exhibiciones de Gerber Bicecci; esta utiliza folios para insertar diagramas, ilustraciones y

¹⁷ Lourdes Zambrano, “Invita Bienal FEMSA a 23 artistas”, *Reforma*, 30 de marzo de 2018, 20.

¹⁸ Creo que Gerber Bicecci pretendía obsequiar un poster del estado a los visitantes regionales, quienes probablemente no tenían en su imaginario el impacto de los meteoritos en su territorio. Sin embargo, el formato jugó en contra, puesto que al ser tan grande muchos visitantes temían estarse llevando parte de la obra. Por lo tanto, Gerber Bicecci realizó también una “intervención pública” pegándolos en las paredes de las calles de Zacatecas: https://www.instagram.com/p/Bpj16oYlvVN/?utm_source=ig_web_copy_link

¹⁹ V. Gerber Bicecci, *La compañía* (México: Almadía, 2019) 193.

²⁰ El único registro de la Bienal es un corto video en Facebook, donde se observa el fotomural, las fotografías, el mapa y a Gerber Bicecci con Felguérez: <https://fb.watch/bWRYDvJzmr/>. En Instagram, Gerber Bicecci nombra *La compañía* como parte 1 de *La Máquina Distópica*: https://www.instagram.com/p/BpE0pzx1--z/?utm_source=ig_web_copy_link, Agua como parte 2 de la misma (actualmente [lamarcaquinadistopica.xyz](https://www.instagram.com/p/BpZbJEHFLpZ/?utm_source=ig_web_copy_link)): https://www.instagram.com/p/BpZbJEHFLpZ/?utm_source=ig_web_copy_link, y Meteoritos a la parte 3, el mapa.

fragmentos textuales sobre Nuevo Mercurio, en vez de usar la fotografía como medio, a diferencia de la parte “a”. Asimismo, no existe un croquis de la mina donde se ubiquen las fotografías, sino que se sigue el orden de páginas de izquierda a derecha. Finalmente, mientras que en la Bienal el fondo del mural era blanco y los trazos negros, la publicación de la editorial Almadía provee una estética *noir*²¹ que invierte los colores: las hojas son negras y la tinta blanca, potenciando la creación de una atmósfera lúgubre y, por ende, maximizando la relación entre materialidad y experiencia estética.

Al igual que lo sucedido en la recepción crítica de *otro día*, sobre *La compañía* se ha escrito en muchas ocasiones sin recordar su origen y obviando su dimensión visual, y mucho más la medial. Empero, esta obra cuenta con más y mejores acercamientos y propuestas de estudio, con las cuales nutriré mi argumentación. Si bien deseo desmarcarme de algunas imprecisiones y priorizar la imagen, considero importante reconocer la labor reflexiva que desde variadas áreas de investigación se ha detonado gracias a *La compañía*.²² Ciertos textos críticos serán abordados y utilizados en el capítulo **III. EL DESASTRE ECOSOCIAL LOCAL...** y no aquí, debido a su gran relevancia.

Jorge Carrión escribió sobre la estructura y el género de *La compañía* y la clasifica en dos, primero “las fotografías y los diagramas en blanco y negro acompañan —en clave de fotonovela vanguardista— un relato inquietante y claustrofóbico”²³ y luego “una crónica de viaje fragmentaria —texto blanco sobre página negra”.²⁴ Otros bastiones para ubicar genéricamente *La compañía* provienen de genealogías; Carrión comenta con base en la estructura y la estética: “A mí, no obstante, me ha recordado sobre todo a *La jetée* (1962), de Chris Marker, un cortometraje de ciencia ficción con ritmo de relato literario, técnica fotonovelística en blanco y negro, aspecto falsamente documental y horizonte postapocalíptico”,²⁵ y con base en linajes teóricos, procedimentales y éticos:

Al amparo conceptual de libros tan sólidos como *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2013), de Cristina Rivera Garza; en la incipiente

²¹ El vínculo entre lo *noir* y *La compañía* será explorado en el **APÉNDICE 3**.

²² No creo, sin embargo, que este recibimiento crítico cree una jerarquía entre *otro día* y *La compañía*. Por razones que exceden los límites de esta tesis, creo que el mundo del arte contemporáneo (por lo menos el mexicano) conserva un cierto temor y respeto, acaso basado en el desconocimiento o la falta de preparación, hacia la poesía. Pese a que comparten varias características, tales como los temas, los imaginarios, los tropos, las figuras y la distancia con lo óptico, *La compañía* parece comunicar algo más que *otro día* no y apelar con mayor fuerza a las audiencias en general.

²³ Jorge Carrión, “La compañía”, *Revista Otra parte*, 7 de noviembre de 2019, 1. En <https://www.revistaotraparte.com/literatura-iberoamericana/la-compania/>

²⁴ J. Carrión, “La compañía”, 1.

²⁵ J. Carrión, “La compañía”, 2.

tradicción de poetas de la reescritura y el remix como Sara Uribe; y en sintonía moral con operaciones periodísticas como la que ha liderado Marcela Turati en *El país de las dos mil fosas* (2019).²⁶

Tampoco queda muy claro a qué se refieren todos los críticos al utilizar la palabra “periodismo”, puesto que se cae en una ambigüedad que usualmente se intenta resolver acercándose críticamente al término *archivo*.

Por su parte, Mariana Zinni sitúa *La compañía* dentro de otra genealogía, o quizá sería más apropiado decir ginialogía: la del ecofeminismo. Zinni menciona que ciertas lecturas podrían activar una genealogía patriarcal de *La compañía* porque Nuevo Mercurio ingresa al canon de las épicas masculinas del siglo XX: “parte de la novelística latinoamericana [...] tiende a situar los grandes dramas y novelas familiares en ciudades inventadas que van de Macondo a Santa María, pasando por la fantasmal Comala” todas grandes épicas masculinas. A cambio, la relaciona con *Distancia de rescate* (2014) de la argentina Samanta Schweblin:

en tono de ecofeminismo: en ambos textos se piensa desde el cuerpo, desde las marcas, llagas, cicatrices que va dejando la acción del hombre sobre el medioambiente e intervenir literariamente en la cultura. La silicosis y las enfermedades del mercurio en *La compañía*, las deformaciones producidas por los agrotóxicos en *Distancia de rescate*. Estamos, entonces, frente a un discurso de resistencia ecológico [...] Así, al valor estético, tan logrado, le agregamos el ético, que hace más poderosa la intervención cultural.²⁷

Zinni desea subrayar el carácter de la obra como denuncia ecológica, pero desmarcándola del lugar de enunciación de Greta Thunberg, quien según Zinni realiza “espectaculares intervenciones”²⁸ (8/15) que compara con el asedio, la ceguera, la compulsión y el ruido de las conversaciones sobre el COVID-19.²⁹ A cambio, sugiere pensar en la organicidad del compostaje: la mezcla de todos los elementos en la obra son “Una manera, digamos, de reterritorializar la propia intervención cultural en tanto que ‘compostaje’”.³⁰ La idea no es nueva, desde luego, pero fue declarada por parte de Gerber Bicecci en un momento posterior (la entrevista en que se basa Zinni no precede a *La compañía*); en estricto sentido, su filiación hacia el compost de

²⁶ J. Carrión, “La compañía”, 1.

²⁷ Mariana Zinni, “Ecocrítica y feminismo: La compañía, una obra de Verónica Gerber Bicecci”, *Viceversa Mag*, 26 de junio de 2020, 10/15. En <https://www.viceversa-mag.com/ecocritica-y-feminismo-la-compania-una-obra-de-veronica-gerber-bicecci/>

²⁸ M. Zinni, “Ecocrítica y feminismo...”, 8/15.

²⁹ Ambos puntos son debatibles y criticables aunque parta desde ahí para proponer sus acertadas ideas. Creo que refuerza un estereotipo del ecofeminismo respecto a comportamientos esperados de las mujeres, como el silencio y la gracia, además de desestimar peligrosamente la pandemia.

³⁰ M. Zinni, “Ecocrítica y feminismo...”, 9/15.

Donna Haraway se hace evidente sólo hasta *la resistencia*, de 2020, aunque pudo haberse nutrido antes de múltiples maneras, incluso si no era consciente de ello.

En vez de partir de las obras “reescritas” como la mayoría, Zinni se pregunta y responde: “¿cómo archivar –y recuperar- las voces, los cuerpos? La artista propone entonces dos procedimientos, uno que parte de operaciones propias del arte contemporáneo y otro que arrastra una larga tradición de composición y diálogo literario”.³¹ Esta argumentación se basa en una declaración de Gerber Bicecci: “Todas las discusiones de la crisis climática están ligadas al feminismo, hay una relación allá entre lo que significa paisaje, tierra, cuerpo, y el tipo de cosas que está exigiendo el feminismo, que están íntimamente relacionadas. No hay manera de pensar en el futuro tanto ecológicamente hablando sin un pensamiento feminista”,³² que, debe recordarse, es posterior a *La compañía*.

Al igual que como propuse para *otro día*, el procedimiento de Gerber Bicecci no sólo es uno de producción, sino un cambio en nuestras maneras de mirar; Zinni advierte que el compostaje en *La compañía* “no es una mera apropiación de los textos, sino algo más, ligado a la reconstrucción, la escucha, la lectura y reescritura”.³³ Así como Cantoni pensaba que la imagen coadyuvaba a la potencia del mensaje, Zinni considera que el compostaje amplía nuestras consideraciones sobre “el sedimento, la basura, el reciclaje, lo orgánico, no las ruinas muertas de la cultura, sino lo que subyace y rebrota”.³⁴

Zinni explora un poco más la sensorialidad en *La compañía*:

el texto recrea el ambiente de ominosa claustrofobia de la mina, presentándose a sí mismo como un texto claustrofóbico por el formato (apaisado, páginas negras con letras blancas, sobresaturada, sobreescrita), y por el efecto que produce en/de la lectura: nos sentimos atrapados en estas páginas negras como en la mina, guiándonos por la “luz” de las letras blancas que no nos llevan precisamente a un final feliz o a la bocamina, sino al desvelamiento de este drama ecológico.³⁵

Nótese que esta experiencia podría no acaecer en la lectura de la publicación de Pepitas y, de hecho, tampoco con el fotomural de la Bienal, puesto que ambas colocaron las imágenes sobre un fondo blanco; este efecto se logró solamente en la instalación de Proyectos Monclova y con la publicación de Almadía.

³¹ Mariana Zinni, “Ecocrítica y feminismo: La compañía, una obra de Verónica Gerber Bicecci”, 9/15.

³² Gerber Bicecci *apud* Mariana Zinni, “Ecocrítica y feminismo: La compañía, una obra de Verónica Gerber Bicecci”, 9/15. Entrevista en Infobae México, 3 de diciembre de 2019.

³³ Mariana Zinni, “Ecocrítica y feminismo: La compañía, una obra de Verónica Gerber Bicecci”, 9/15.

³⁴ M. Zinni, “Ecocrítica y feminismo: La compañía, una obra de Verónica Gerber Bicecci”, 9/15.

³⁵ M. Zinni, “Ecocrítica y feminismo: La compañía, una obra de Verónica Gerber Bicecci”, 10/15.

Finalmente, el capítulo “Documentary Mines. Archives of Ecohorror in the Anthropocene” del investigador argentino Nicolás Campisi sitúa también *La compañía* como fotonovela irruptora, en consonancia con el libro de Yuri Herrera *El incendio de la mina El Bordo* (2018). Esta aproximación es más directa sobre el tipo de irrupción de archivo³⁶ que ambos autores realizan; por ejemplo, al inicio del capítulo Campisi nombra esta irrupción una “estrategia de ‘socavamiento’ como Lucy Lippard ha teorizado, un ‘acto político’ de subversión que muestra las cicatrices en la tierra y en el cuerpo debidas a las actividades extractivistas”.³⁷ El trabajo archivístico consiste en “ir atrás en el tiempo a momentos específicos de la acumulación originaria del capital para recuperar la voz de los silenciados y crear conexiones entre lo humano y lo no humano, así como entre los vivos y los no vivos”.³⁸ De esta recuperación de voces se desprende una consecuencia a nivel de género literario, puesto que según Campisi “Tanto Gerber Bicecci como Herrera desarrollan una nueva categoría estética que yo nombro ecohorror, que parece transformar los efectos negativos y las realidades distópicas de la crisis climática en herramientas para develar el tejido utópico de la acción humana colectiva”.³⁹ Cabe mencionar no sólo que el ecohorror ya existía desde antes del capítulo de Campisi,⁴⁰ sino también que Campisi no lo define ni da sus características;

³⁶ También propone para Gerber Bicecci el término de ficción documental que “*puts forward a symbiotic relationship between bodies and territories, or what Verónica Gago has called “cuerpos-territorios”, the way that ravishing communal territories means to plunder the body of each member of the community* (Gago 2019: 90). *In tune with the work of feminist theorists such as Verónica Gago and Rita Segato, Gerber Bicecci develops a writing practice that traces the continuities between the individual and the collective body, and that thinks about nature and culture not as private property, but as a communal corpus that can be reused and reappropriated* (Gago 2019: 91–92). *This writing strategy echoes the idea that the commons is a body-territory that is exploited by the extractive machine and that can be countered by recognizing the interconnection between all human and nonhuman beings*”. Nicolás Campisi, “Documentary Mines. Archives of Ecohorror in the Anthropocene” en *Postglobal Aesthetics: 21st Century Latin American Literatures and Cultures*, 131-147, Benjamin Loy y Gesine Müller eds. (Berlín/Boston: De Gruyter, 2022) 141.

³⁷ En el original: “*strategy of ‘undermining’ as Lucy Lippard has theorized it – a ‘political act’ of subversion that lays bare the scars on the earth and the body that are tied to extractive activities*”. La traducción es mía. N. Campisi, “Documentary Mines”, 131.

³⁸ En el original: “*to go back in time to specific moments of the original accumulation of capital to recover the voice of the voiceless and create entanglements between the human and the nonhuman, as well as between the living and the dead*”. La traducción es mía. N. Campisi, “Documentary Mines”, 132.

³⁹ En el original: “*Both Gerber Bicecci and Herrera develop a new aesthetic category that I call ecohorror, which seeks to turn the negative affects and dystopian realities of the climate crisis into tools that lay bare the utopian fabric of collective human action*”. La traducción es mía. N. Campisi, “Documentary Mines”, 132.

⁴⁰ Al menos *Fear and Nature. Ecohorror Studies in the Anthropocene*, editado por Christy Tidwell y Carter Soles ya se había publicado para 2021; si se considera que los tiempos de escritura y publicación

únicamente en dos ocasiones relaciona el ecohorror con algo concreto, cuando menciona la condición precaria de los mineros en ambas obras. Parece entonces que ecohorror es la representación literaria de un rechazo ético a la explotación humana, que acaso se desprenda de un rechazo emocional a la representación de cuerpos maltratados; insisto en el punto porque Campisi no es explícito sobre qué características estéticas configuran la etiqueta que propone, si lo entiende como un género o un modo,⁴¹ ni qué la diferencia de términos aledaños y ampliamente trabajados como ecoterror⁴² y *econoir*, *ecoficción*,⁴³ o *ecofobia* y *ecogótico*,⁴⁴ e incluso *ecothriller*,⁴⁵ aparte de los puentes y las distancias con el *cli-fi*. Una de las razones por

son muy largos, acaso Campisi escribió sin este referente para consulta. Pero las referencias citadas en la introducción de *Fear and Nature* son previas a 2021, y muestran un interés por la definición (aunque sea empírica y no taxonómica ni teórica) al abordar horror, fantasía, y otros géneros y modos, como las narrativas góticas.

⁴¹ Un género es algo con características precisas por sí mismo mientras que un modo puede aparecer en otros géneros, de acuerdo con *Fear and Nature*. La nota al pie número 18 define la distinción porque es importante respecto a las industrias culturales, puesto que afirma que a muchos géneros y modos del terror les pasa una tercera fase hacia la producción *camp*. Christy Tidwell y Carter Soles eds., *Fear and Nature. Ecohorror Studies in the Anthropocene* (Penn State University Press, 2021) 16.

⁴² El ecoterror parece tener una característica especial que es la venganza de lo no humano a lo humano, o venganza climática, usando “la naturaleza como entidad monstruosa” muchas veces tras un ecocidio, Lo cual “entra en conflicto con el deseo de la ecocrítica de reconciliar al ser humano con la naturaleza” <https://www.cajadeletras.es/blog/ecoterror-el-terror-que-surge-de-la-naturaleza>. Miguel da otra pista en su exposición “El sueño del planeta produce monstruos: terror y eco-pesimismo en la narrativa de Emilio Bueso e Ismael Martínez Biurrun” al mencionar por ejemplo *Massacred by Mother Nature: Exploring the Natural Horror Film* de Lee Gambin de 2012. <https://videos.unileon.es/video/5c6012438f4208d6238b456b>

⁴³ “Es una ficción con orientación ecológica hacia la naturaleza (ambientes, el ser humano, impactos en el ecosistema...)”. Antonio Vileya, “Ecoterror: El terror que surge de la naturaleza”. En <https://www.cajadeletras.es/blog/ecoterror-el-terror-que-surge-de-la-naturaleza>

⁴⁴ La *ecofobia* es el temor humano respecto a la naturaleza, mientras que el *ecohorror* y el *ecogótico* son el temor por el decaimiento y el sufrimiento de lo natural. C. Tidwell y C. Soles eds., *Fear and Nature*, 5

⁴⁵ En su capítulo “Ice and the Ecothriller”, la investigadora Elizabeth Leane menciona que la primera vez que se intentó definir el *ecothriller* fue en un artículo del 2000 escrito por Richard Kerridge. Prosigue relatando que poco se menciona sobre estas etiquetas, incluyendo *environmental thriller*, a pesar de ser importantes, puesto que todavía hay escepticismo respecto a su seriedad y su relación con lo popular. Pero concuerdo con ella en que hay escritos al respecto que pocas veces son vueltos a mencionar. Elizabeth Leane, “Ice and the Ecothriller. Popular representations of Antarctica in the Anthropocene”, en *Anthropocene Antarctica: Perspectives from the Humanities, Law and Social Sciences*, Elizabeth Leane y Jeffrey McGee eds. (Oxfordshire: Routledge, 2020) 87.

la que creo que esto quedó sin explicarse es que no se abordó, nuevamente, la visualidad, ya que ecoterror proviene de los estudios fílmicos.⁴⁶

Campisi aborda *La compañía* en el apartado “The Ecological Houseguest”; la introduce refiriéndose a Nicolas Bourriaud: “El procedimiento estético de postproducción se ha usado por artistas contemporáneos para ‘descongestionar el mundo, usar lo que ya existe, rehabilitar el desecho o reciclar las sobras’ (Bourriaud 2020: 77). Reutilizando materiales existentes en vez de producir nuevos, los artistas contemporáneos buscan nuevos interlocutores en el reino de lo no-humano, oponiéndose así al ciclo de consumo infinito promovido por el capitalismo neoliberal”⁴⁷ para referirse a la relación entre Gerber Bicecci y Tablada; al igual que la mayoría, considera la obra de Tablada como una representación idílica y se habla de *La compañía* como un libro contrahegemónico.⁴⁸

Respecto a la imagen, Campisi afirma lo siguiente sobre la obra de Felguérez presente: “Al constelar diferentes órdenes temporales, los pictogramas insertos en las fotografías disrumpan la concepción lineal de la historia, porque apuntan hacia los códices aztecas así como hacia el futuro (o presente) posthumano en el que las máquinas tendrán[/tienen] una sensibilidad propia”,⁴⁹ considero que este comentario da un brinco rápido a la interpretación temática, puesto que Gerber Bicecci también compagina su interés por lo geométrico al momento de

⁴⁶ Ecoterror en cine empezó significando lo que ahora ecofobia. A. Vileya, “Ecoterror...”. En <https://www.cajadeletras.es/blog/ecoterror-el-terror-que-surge-de-la-naturaleza>

⁴⁷ En el original: “*the aesthetic procedure of postproduction has been used by contemporary artists to ‘descongestionar el mundo, usar lo que ya existe, rehabilitar el desecho o reciclar las sobras’ (Bourriaud 2020: 77). By repurposing existing materials instead of producing new ones, contemporary artists are searching for new interlocutors in the realm of the nonhuman and thus opposing the cycle of infinite consumption promoted by neoliberal capitalism*”. La traducción es mía. N. Campisi, “Documentary Mines”, 137.

⁴⁸ “*The works of Mexican writer Verónica Gerber Bicecci are an example of these communal and counter-hegemonic writing practices insofar as they ask us to unlearn the mechanisms of progressive history. Her book-objects rewrite literary tradition and national history through a communal practice that combines the voices of the living and the dead, of illustrious writers and minor historical figures, in order to derive forms of resistance at a time when literature and the arts have fallen prey to the interests of capital*”. N. Campisi, “Documentary Mines”, 138.

⁴⁹ En el original: “*By constellating different temporal orders, the pictograms embedded in the photographs disrupt the linear conception of history, as they point towards Aztec codices as well as towards a posthuman future (or present) in which machines have a sensibility of their own.*” La traducción es mía. Campisi continúa: “*Moreover, the juxtaposition of pictograms in photographs that document the ruins of extractive projects reveals the links between the digital world and climate change, as can be perceived in the massive production of techno fossils: a new geological layer composed of plastics and other materials that are distributed on a global scale*”. N. Campisi, “Documentary Mines”, 140.

colocar su ojo humano en la cámara para hallar patrones estéticos, es decir, que hay más intereses estéticos que únicamente los temáticos.

Además *La máquina estética* no es posthumana, al contrario, el algoritmo de Mayer Sasson estaba muy delimitado y Felguérez incidía mucho en los comandos durante todo el proceso. Es por ello y todo lo anterior que me resisto a ser partidaria de su conclusión: “El Antropoceno ha provado que el ‘Nuevo Mundo’ que la colonialidad trató como *terra nullius*, y por consecuencia fue un recurso natural saqueado, ha llevado a un nuevo mundo en el que la naturaleza se ha vuelto contra nosotros y está fuera de control”.⁵⁰ Las fotos del lugar son más bien la ruina o como lo nombro la escena del crimen, pero no es una naturaleza libre y amenazante porque además está cercada, sino que documentan las trazas de toxicidad en lo que un día fue vida cotidiana.

La práctica artística de Gerber Bicecci como composición

Hay varios textos que abordan la práctica artística visual de Gerber Bicecci como tal, sin atacarla con herramientas literarias predeterminadas. En cada caso se analiza como una composición, mediante mecanismos como la superposición, el desdoblamiento, el borramiento y la estratificación. Un primer mecanismo analizado es la “superposición”. Estefanía Bournot introduce este término en un texto sobre *La compañía* (2018), que como se advierte puede arrojar luz sobre la práctica artística de Gerber Bicecci en general:

Las fotografías están además sobreimpresas con figuras geométricas abstractas, extraídas de la obra *La máquina estética* (1975), de Manuel Felguérez. Se trata de otra estrategia de reapropiación que Gerber ya había ensayado anteriormente en sus *Poemas sintéticos*, donde reescribe los haikús de Juan Tablada y reemplaza las ilustraciones originales por imágenes distorsionadas del Voyager. La superposición de códigos, que conduce indefectiblemente a una distorsión del mensaje visual, pone de manifiesto su propia ilegibilidad. Así, las fotografías expresan lo que Galindo y Andermann diagnostican como la imposibilidad dolorosa de encontrar un lenguaje común, un cortocircuito en la comunicación de la experiencia del despojo. Los remanentes del

⁵⁰ En el original: “The Anthropocene has come to prove that the ‘New World’ that colonial enterprises treated as *terra nullius*, and therefore as a resource to be pillaged, has led to a new world in which nature has turned against us and is outside of our control”. La traducción es mía. En cambio, me parece interesante esta idea: “La Compañía *seeks to decenter our field of vision by focusing on the material traces that humans are leaving behind. The nature without humans that Gerber Bicecci depicts in La Compañía shows that in the Anthropocene, what we formerly perceived as inanimate matter has come to rule our world*”, porque en efecto Gerber Bicecci descartó durante el montaje de la obra fotografías que mostraban, por ejemplo, animals o sombras humanas. Campisi, “Documentary Mines”, 145; 143.

paisaje arrasado pierden su peso ontológico y pasan a ser pura forma, geometría abstracta, materia.⁵¹

Me basaré en su sensibilidad sobre la superposición de imágenes como una superposición de códigos y la eficacia con la que defiende cómo se transforman los dibujos y estéticas de otros al ser reutilizados o intervenidos por artistas actuales; sin embargo, además de caer en polémicos lugares comunes sobre el carácter abstracto de la obra de Felguérez y emplear el término “distorsión” con vaguedad, la idea de que sólo determinadas imágenes están compuestas por más de una capa es problemática. Hasta cierto punto, esta idea es naïve puesto que parte de pensar en las imágenes como algo plano o donde todo lo visual, lo semiótico, lo sensible, lo intelectual, sucede al mismo tiempo y al mismo nivel. Considero por lo tanto que todavía no se ha abordado con suficiencia la superposición de imágenes en las obras de Gerber Bicecci ni su estructura en tanto montaje.

Por otra parte, Emilia Deffis, en un texto sobre *Conjunto vacío*, declara:

A propósito de esto y antes de analizar la novela, resumo algunas de las ideas de la tesis de licenciatura en Artes de Gerber Bicecci titulada *Espacio negativo* (2005). En este texto se ve el pensamiento de la autora sobre la negatividad, reflexión que fundamenta sus posturas artísticas. En la tesis se dice que “lo negativo es la idea de exclusión, pero en un espacio que no es la negación complementaria a la afirmación” (10), de modo que “siguiendo a Venn: la intersección de conjuntos ajenos es un conjunto vacío” (13). El negativo es el espacio de conexión, el vínculo que posibilita la interacción de conjuntos aparentemente ajenos, o sea, el conjunto vacío. Esta afirmación permite comprender de qué manera se articulan los materiales expresivos en la obra de la autora, al tiempo que generan una productividad ideológica de gran dinamismo. De esta forma, *la negatividad le posibilita escapar a los discursos preconcebidos y a las imágenes convencionales sobre el exilio, la desaparición, la soledad, el amor, la violencia, entre otros. Pero hay más, la vacuidad no se resuelve en la nada sino, por el contrario, en el infinito.*⁵²

El borramiento con acetona logra desarticular desde dentro el relato global impuesto por el Disco de Oro para expandirlo hacia las memorias colectivas invisibilizadas, que por muchas tienden al infinito, como se diría en la disciplina matemática. He afirmado previamente que el borramiento tiene una carga de género, primero porque se tiende a asociar la acetona con el mundo “femenino” y segundo por la figura de la musa. En una breve reseña comercial, se afirma

⁵¹ Estefanía Bournot, “Abrir las heridas. Gerber, Meruane y Mendieta: geoescrituras de un planeta enfermo”, *Revista Letral* 25 (2021): 64. En <https://doi.org/10.30827/rl.v0i25.16744>

⁵² Emilia Deffis, “‘La necrópolis interior’ en *Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci”, *Anclajes* 24(2): 17-32, 20. Las cursivas son mías. En <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/4120>

que en *Un día* “la naturaleza se muestra como musa de la escritura de vanguardia” mientras que Gerber Bicecci “se contrapone a la figura de la musa para hacer un agudo testimonio”.⁵³ Creo que dicha contraposición opera en la foto-mediación puesto que la naturaleza, más que aparecer en un cuerpo glorioso, emborrona huyendo de lo óptico, porque discursivamente en los haikús los seres vivos y el medio ambiente siguen siendo tratados con veneración, esta vez con filtro de la ideología ecológica. Si bien la diferencia es abismal, la postura de admiración y la gestación de una oda, con la afectividad de un duelo ante la violencia y extinción, prevalece.

Fuera de los estudios literarios, existe una reseña de *La compañía* desde la geografía aplicada a la historia del arte.⁵⁴ Andrea García se aproxima a la obra pensándola como espacio: “la composición de las páginas logra un inesperado desdoblamiento de espacios, haciendo que la hoja se finque a la luz de una geografía”. Sin embargo, va más allá del concepto y detecta lo que yo he denominado fricción de superficies:⁵⁵ “El efecto del blanco y negro de las fotografías, por ejemplo, hace que los pequeños cerros, pastizales o estructuras arquitectónicas tengan una atmósfera áspera y desecada, típica de un territorio que se ubica a 2230 metros sobre el nivel del mar y que está rodeado de cuencas desérticas”.⁵⁶ Inspirada en la atención de la geógrafa García hacia las cualidades visuales de la roca, realizaré en el apartado de análisis el estudio de la orografía en tanto superficie porosa, en ocasiones como membrana que permite que toxicidad aparezca, y particularmente en tanto registro sensible háptico.

Asimismo, es la primera en detectar la distinción entre espacio privado y público que la obra pone en tensión:

Desde las primeras palabras, el flujo de la narrativa define los espacios en los que transita el lector de tal forma que el cuerpo parece ocupar lo que se describen en las páginas, mientras la mirada se hace cómplice de las escenas que se cuentan. Un logro, sin duda, de Dávila; sin embargo, en *La compañía*, los cuartos, la recámara, el jardín o la cocina de los protagonistas de “El huésped” se contrapone con las fotografías de las minas, la carretera y los paisajes de Nuevo Mercurio.⁵⁷

⁵³ Gonvill Librerías, reseña comercial. En <https://www.gonvill.com.mx/libro/otro-dia-23770170>

⁵⁴ Precisa ciertos términos tales como “plantas longitudinales, mapas de cráteres meteóricos en el estado de Zacatecas, mapas de los recorridos hasta Nuevo Mercurio o planos del proyecto ecoturístico”. Algunos otros se le escapan, por ejemplo, el impreciso uso que le da al término montaje y la rapidez con que juzga binariamente a las máquinas por su poder transformador. Andrea García, “La compañía”, 2/3.

⁵⁵ *Surface friction* si se sigue el interés por las figuras SF de Haraway.

⁵⁶ Andrea García, Reseña “La compañía”, *Investigaciones Geográficas* 102 (agosto 2020), 1/3. En <http://www.investigacionesgeograficas.unam.mx/index.php/rig/article/view/60193>

⁵⁷ A. García, “La compañía”, 2/3.

Por otra parte, su terminología sobre las imágenes se me ocurre la más precisa,⁵⁸ puesto que a diferencia de otras personas que escribimos sobre Gerber Bicecci, García conoce de geografía y arquitectura. Sin embargo, es llamativa su conclusión sobre *La compañía*, que “es una composición poética entre imágenes, textos y relatos, en la que se enuncia de manera crítica las fuerzas que operan en el aprovechamiento de los recursos naturales, y la forma en que su uso determina las apropiaciones de un territorio”.⁵⁹ Primero, debe comentarse que no se menciona en esta reseña la crisis en tanto fenómeno holístico, sino únicamente su carácter extractor, algo que se advierte con las palabras de García “recursos naturales” y “territorio”; ya en el artículo de Zinni se advertía que el peligro también afecta el cuerpo y los habitantes: lo que se echa en falta en el texto de García es un borrado definitivo entre las tajantes separaciones entre el mundo humano y el no humano.

Finalmente, revisé un texto entre la reseña y el artículo de Federico Cantoni, quien considera que la obra, que por cierto para él es literaria, aunque estratificada, “se caracteriza por el cruce en la página de varios medios expresivos que concurren a armar un discurso que, a través del fragmento, ilumina cuestiones contundentes que involucran tanto los individuos, como la totalidad del cuerpo social”.⁶⁰ Si el material son los fragmentos, su combinación forma palimpsestos que exceden lo visual; no nos referimos únicamente a la superposición de los ideogramas de Felguerez, sino a la mezcla de diversas texturas incluidas las alfabéticas: “No se trata ni de un reportaje ni de un texto ficcional, y sin embargo implica ambos géneros textuales, así como otros cuales el testimonio, el ensayo científico, el informe y la entrevista, superpuestos a ulteriores tipos de textos, esta vez visuales, constituidos por fotografías, dibujos técnicos y artísticos.”⁶¹

Esta técnica de ensamblaje se considera un nivel más avanzado de la propuesta de la novela de Gerber Bicecci *Conjunto vacío* (2015): “Gerber Bicecci lleva su estilo a un nivel todavía más estratificado, superponiendo no tan solo palabra y representación gráfica, sino diferentes palabras de diferentes sujetos y diferentes tipos de elementos gráficos y visuales para iluminar una estampa de la vida mexicana contemporánea e investigar sus significados más profundos e inquietantes”.⁶² Sin embargo, creo que debería repensarse *Conjunto vacío* con base

⁵⁸ A. García, “La compañía”, 1/3.

⁵⁹ A. García, “La compañía”, 2/3.

⁶⁰ Federico Cantoni, “Verónica Gerber Bicecci, La compañía”, *Altre Modernità* 24 (29 de noviembre de 2020): 400-403, 400. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/14526>

⁶¹ F. Cantoni, “Verónica Gerber Bicecci, La compañía”, 401.

⁶² F. Cantoni, “Verónica Gerber Bicecci, La compañía”, 401.

en *La compañía* y no al revés. ¿Acaso los diagramas de Venn de *Conjunto vacío* son la reubicación afectiva de los personajes en tanto sujetos cuyo territorio en el plano de la vida es difícil de procesar? Pensar en *La compañía* como croquis de la debacle, que ayuda a digerir la multiestratificada realidad, arroja luz sobre los más conceptuales y abstractos diagramas de Venn realizados tres años antes.

Al igual que en el caso de *otro día*, considero las herencias textuales como remediaciones en vez de reescrituras. Cantoni da una clave de esto cuando afirma que “el texto mantiene una densa red de relaciones hipertextuales con una constelación de hipotextos que, de hecho, lo construyen”.⁶³ Si el medio, la corporalidad de *La compañía* está compuesto por materias externas, es porque estas se hallan remediadas, formando texto más que hipertexto. Poco se ahonda en la dimensión visual de la obra más allá de su interpretación,⁶⁴ pero tampoco se dice mucho sobre las cualidades sensibles de la lectura de “El huésped”. Cantoni detecta que su atmósfera de temor,⁶⁵ más no analiza ni su origen ni su manifestación. Considerando la popularidad y sempiterna actualidad del relato de Dávila, creo que se ha hondado lo suficiente en relación con Gerber Bicecci.⁶⁶

La investigación-creación como emancipación

Las palabras de Gerber Bicecci sobre *otro día* han fluctuado desde que se expuso por primera vez, pero es notorio que recientemente se ha decantado por algunos términos debido a su interés en el lector, como declaró en una ocasión. Sobre la relación intertextual con *Un día* comentó:

Tablada veía la naturaleza con mucho romanticismo, pero yo quería hacer un ejercicio crítico sobre lo que hemos hecho como civilización. Me parece también que se ha hecho una relación del paisaje con el cuerpo femenino como algo que tiene que inspirar, que tiene que ser bello, había una serie de cosas con las que quería romper y hacer una crítica que refleje la crisis del paisaje, que es al mismo tiempo la crisis de nuestros cuerpos, que empezamos a pensar en las características extractivistas de las grandes instituciones humanas que han devastado la tierra.⁶⁷

⁶³ Federico Cantoni, “Verónica Gerber Bicecci, *La compañía*”, 401.

⁶⁴ Hasta cierto punto, el valor de la remediación de la obra literaria en un estrato visual se considera “una poderosa amplificación de su mensaje”, es decir, la imagen se subordina a los fines del texto y del discurso. Si bien no se le trata como una decoración, no pasa de concebirse en tanto herramienta secundaria. F. Cantoni, “Verónica Gerber Bicecci, *La compañía*”, 404.

⁶⁵ F. Cantoni, “Verónica Gerber Bicecci, *La compañía*”, 403.

⁶⁶ Bastante se ha escrito sobre “El huésped”, formando un consenso interpretativo que raramente se logra, y también sobre cómo funciona la indeterminación en los relatos de suspenso y de terror.

⁶⁷ R. Pérez, “Sin límites creativos”, 1.

Ahondaré en dos ideas aquí. La primera es el término *romanticismo*; en tiempos recientes la palabra idealización en español ha perdido terreno frente al falso cognado de romantización, que en inglés significa idealización. En tanto rebelión de la sensibilidad en contra del capitalismo y el logocentrismo, los filósofos del romanticismo propugnaban una reconexión del humano con la totalidad, misma que puede darse mediante el amor, en contacto con la divinidad o mediante la experiencia con la naturaleza.⁶⁸ El haikú de Tablada no es romántico porque no parte de los preceptos filosóficos rebeldes del romanticismo, sino de un impresionismo de disfrute y apreciación del contacto con la naturaleza, que podría confundirse con la idealización de la misma. Gerber Bicecci no juzga el romanticismo del haikú por la veta romántica dado que esta no existe aquí, pero tampoco critica que se idealice o no a lo natural. Se refiere a romanticismo porque es crítica respecto a la dinámica que justifica su explotación: retóricamente se le alaba, pero en la praxis se le utiliza hasta la extinción. Sin embargo, los haikús de Tablada proponían ya una mirada que no responde a la óptica moderna; algunos de estos serán ejemplificados en la tercera sección de este capítulo, mas no lo haré con todos para evitar que mi análisis de *otro día* parezca más intertextual que intermedial.

Segundo, abordaré su mención al cuerpo *femenino* y el *paisaje*. Mientras que el segundo aparece tanto en la obra de Tablada como en la de Gerber Bicecci, el cuerpo femenino no ocupa un lugar de centralidad; únicamente aparecen partes de él en ciertas fotografías del archivo del Disco de Oro. El martes 21 de septiembre de 2021, Gerber Bicecci participó en un conversatorio sobre su práctica artística en la Universidad Iberoamericana. Comentó en algún momento que varias personas le han interpelado sobre el empleo de la acetona en vez de otro solvente, dado que interpretan que esta elección se basa en postulados del feminismo. Gerber Bicecci compartió que la acetona tiene una carga cultural vinculada a las mujeres por ser prototípicamente quienes la utilizan para despintarse las uñas,⁶⁹ pero no profundizó o amplió las similitudes. Considero que Gerber Bicecci valora las ideas que sus críticos y críticas exhuman, pero no todas tienen una inscripción medial que pueda considerarse prueba de la filiación feminista.

Por otra parte, su acercamiento al archivo del Disco de Oro está enraizada muy profundamente en una concepción posthumana, similar a la naturaleza sin humanos que propuso Campisi:

⁶⁸ Este es un resumen sobre el romanticismo en la literatura mexicana que abordé en el capítulo “Esepticismo romántico: cuerpo y crítica en Manuel María Flores” de mi tesis de licenciatura.

⁶⁹ V. Gerber Bicecci, Conversatorio, 2021.

Yo pensé: "Bueno, los dibujos de Tablada son hermosos, pero son ilustrativos, tienen esa relación con el tema del haiku". Así que me cuestioné. ¿Qué era lo que tenía que hacer desde el presente y desde mi práctica artística? Ahí fue que pensé en imágenes que pudieran sobrevivir a la extinción de la raza humana. ¿Qué imágenes van a sobrevivir cuando todo eso se acabe?

La pregunta de los escritores y artistas cuando abordan lo especulativo no tiene que ver con la idea tradicional del futuro, un destino lineal que llegará, sino la consideración de un momento-después que es acontecimiento en sí. Resulta vital comentar que incluso si Gerber Bicecci no mencionara su interés, explicita u oblicuamente, sobre lo especulativo y lo posthumano. Mientras, baste aventurar una hipótesis sencilla sobre la previamente mencionada superposición de imágenes, que como ya comenté no es suficiente: la silueta de los animales alabados por Tablada aparece como fantasma en la visualidad del relato global en tanto augurio de la extinción.

En 2021, Gerber Bicecci dejó clara su intención al revisitar obras y textos pasados en entrevista con Yanireth Israde: “Tenemos que imaginar otras maneras de hacer mundos, diría Haraway. Y el problema es que la ‘normalidad normalizada’ suele eclipsar la imaginación”.⁷⁰ Dentro de la tradición utópica, la imaginación es una herramienta crucial para la proyección de un mundo futuro mejor. Sin embargo, la referencia a Haraway debe bastar para comprender que no se trata de una utopía. Haraway propone “quedarse con el problema” y precisamente imaginar un mundo otro lejos de la propuesta usual utópica resulta una labor más complicada, es más realista y realizable. La reescritura en Gerber Bicecci, por lo tanto, trata no de crear un mundo utópico sino la emancipación de los discursos normalizados, su desestabilización y la recuperación de sus intersticios, en vez de la construcción idealista de algo otro. Esto se vincula con la nueva configuración de lector que quiere detonar. Israde le pregunta “La palabra: ¿pretendes 'liberarla' o hacer que trascienda su carácter de texto para que interpele de manera distinta?”.⁷¹ Este cuestionamiento se halla inscrito en la disputa sobre el carácter visual de lo textual y el textual de lo visual, dentro de la cultura “logogramática” que Foucault señala hay que desestabilizar en su análisis de *Esto no es una pipa*. La posición de Gerber Bicecci es la siguiente: “Me interesa, en todo caso, desdoblar otras formas de leerlas, construir otros dispositivos de lectura. No sé si eso logrará liberarlas, pero sí parto de cierta desconfianza o

⁷⁰ Yanireth Israde, “Desde el arte, Gerber emancipa el lenguaje”, *Reforma*, 25 de febrero de 2021, 2. En https://www.mural.com.mx/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?_rval=1&urlredirect=https://www.mural.com.mx/gerber-se-rebela-contra-los-discursos-hegemonicos/ar2132934?referer=-7d616165662f3a3a6262623b727a7a7279703b767a783a--

⁷¹ Y. Israde, “Desde el arte, Gerber emancipa el lenguaje”, 1.

rebeldía ante el lenguaje establecido, particularmente del que dicta lo que ‘debe’ ser la literatura y lo que "deben" ser las artes visuales.”⁷² El libro de Tablada tenía una relación tautológica entre los animales de sus estampas y la construcción discursiva del animal en el haikú. Lo que la reescritura de Gerber Bicecci consigue es desarticular la relación tautológica automática que la tradición del haikú sostenía al superponer dos imágenes: una, la vista; otra la que la primera ocultaba. Así, en vez de la proposición lógica de la tautología $A=A$, *otro día* funciona mediante la proposición $A=B+C$. La obra en tanto desdoblamiento de la tautología y dispositivo de lectura constituyen partes primordiales de una pedagogía en tanto operación de contravisualidad.

¿Por qué Gerber Bicecci ha consolidado el término reescritura? Considerando que escribe pensando en sus lectores,⁷³ esta economía taxonómica resulta digerible para la mayor cantidad de audiencia, si se considera que las exposiciones de Gerber Bicecci atraen a públicos especializados y no especializados. No se desprende de esto que dentro de los estudios literarios o la historia del arte sean productos culturales fáciles de analizar o evaluar, puesto que de hecho demandan un conocimiento más extenso de dos obras, dos poéticas, dos contextos de producción, dos repercusiones estéticas y dos construcciones de sentido. Me refiero a que todos reescribimos o lo hemos hecho continuamente, nos corregimos, borramos y volvemos a intentarlo. Más que recursivo o iterativo, el arte tiende a editarse, intervenir y remediarse sin fin.

Deseo terminar esta revisión historiográfica con una aclaración sobre el término libro, que no encaja en ninguno de los tres tópicos en que organicé mi revisión historiográfica. Si bien mi aportación en esta tesis a los estudios gerberianos consiste en poner en un primer plano su formato expositivo y la imagen, ni Gerber Bicecci ni las editoriales en que publica ella tienen una concepción anquilosada del libro como compilación de hojas impresas. Al contrario, buscan cultivar un terreno común entre artes visuales y literatura, pero sin divisiones binarias entre ambos artefactos culturales. En octubre de 2019, Israel Sánchez publica “Apuestan por ‘libros-museo’” en el periódico *Reforma* para dar cuenta del surgimiento de ESPAC, Espacio de Arte Contemporáneo, trece meses antes, es decir, aproximadamente en las fechas en que Gerber Bicecci realizaba *otro día*.... Los curadores, editores e historiadores del arte que dirigen ESPAC comentaron que "Decidimos trabajar una nueva línea editorial que no dependiera de lo que pasara en el espacio expositivo, sino que, de alguna manera, por sí misma funcionara como una

⁷² Y. Israde, “Desde el arte, Gerber emancipa el lenguaje”, 1.

⁷³ Sus palabras fueron: “Los lectores, dice la autora, ‘son los motores de mi escritura’”. Perla Velázquez, “Verónica Gerber Bicecci: homenajes a Tablada y a Amparo Dávila”, 2. En <https://www.rdbitacoradevuelos.com.mx/2020/01/entrevista-veronica-gerber-bicecci.html>

especie de exhibición en un libro",⁷⁴ de forma tal que con un libro en vez de acudir a una exposición se puede "realizar diferentes lecturas cuando cada quien decida y donde la temporalidad de la 'exhibición' dependa únicamente de una vuelta de página: los Libros/Proyecto".⁷⁵ La *obra* para quienes participan en ESPAC se considera entonces desde una perspectiva dual: "El libro como formato expositivo o el libro como espacio de desarrollo de proyectos artísticos",⁷⁶ que "bien podrían establecer en un formato tradicional de exhibición museística o en una galería, pero que en el libro se despliegan con mayor fluidez".⁷⁷ Además este juego entre consideraciones del objeto de arte sólo puede darse en la iniciativa privada, supuestamente, dado que "ESPAC es un espacio que permite ese tipo de posibilidades que es muy difícil de encontrar en un museo público o en una universidad".⁷⁸

Retomo esta nota y las palabras de ESPAC porque la postura de Gerber Bicecci respecto a las artes visuales y la literatura como campos no tan alejados entre sí no es únicamente personal. La transdisciplinareidad y la indisciplina acaecen en el campo de la creación en diversas partes del mundo y recientemente múltiples espacios de producción se han formado para incentivar, patrocinar y dar circulación a poéticas de este tipo. Indudablemente esta ampliación de recursos y espacios en galerías y casas editoras fomenta la creación de obras como las de Gerber Bicecci y el acceso a ellas por parte de comunidades lectoras en México. Por lo tanto, es parte de mi hipótesis que las contravisualidades en México son fruto de un esfuerzo conjunto entre cuerpos editoriales y curatoriales independientes y artistas.

⁷⁴ Israel Sánchez, "Apuestan por 'libros-museo'", *Reforma*, octubre de 2019, 1.

⁷⁵ I. Sánchez, "Apuestan por 'libros-museo'", 1.

⁷⁶ I. Sánchez, "Apuestan por 'libros-museo'", 1.

⁷⁷ I. Sánchez, "Apuestan por 'libros-museo'", 1.

⁷⁸ I. Sánchez, "Apuestan por 'libros-museo'", 2.

APÉNDICE 2.

Discusión sobre José Juan Tablada. Propuesta alternativa de *Un día... (poemas sintéticos)*.

Un primer intento por desentrañar el sentido de *otro día* consiste en pensar que Verónica Gerber Bicecci “le corrige la plana” a José Juan Tablada.⁷⁹ Empero, lo que hace Gerber Bicecci en un nivel más básico es remediar archivos, volver a presentarlos para que volvamos a verlos, al retrotraer imágenes digitales a un medio más antiguo, como el haikú. Desde luego que Gerber Bicecci busca una aproximación crítica a los archivos simbólicos, visuales y discursivos que han forjado nuestra valoración (hacia el menosprecio) sobre la naturaleza; pero aunque ella lo declare así, su obra alcanza otros objetivos y la de Tablada tampoco era tan negativa. En cualquier caso, considero que tal actitud es propia de la ecocrítica, en tanto discurso que busca empezar dos veces:⁸⁰ una cuando inicia como disciplina, institucionalmente reconocida, y otra cuando vuelve hacia el pasado pretendiendo que tenía validez y espacio de enunciación (textual, visual o afectiva) desde ese entonces.

Existen varios textos sobre el escritor en tanto introductor de géneros asiáticos a la lengua española. En el caso de *Un día*, la mayoría oscila entre el escepticismo sobre su autoría y el rastreo de características genuinamente japonesas o la adecuación del haikú al entorno latinoamericano. Considero representativos de ambas posturas el trabajo “Los ‘estudios chinos’ de José Juan Tablada: Revelación y revaluación” de Michele Pascucci y el libro sobre Tablada de Seiko Ota, junto con los numerosos artículos que publicó con base en tal investigación. Pero esta subordinación de la obra ante parámetros externos a la obra concreta ha impedido un acercamiento hacia *Un día* en tanto medio texto-visual.

Parto, empero, de una idea de Pascucci, cuyo artículo rescata el interés de Tablada por las enseñanzas del poeta Stefan Mallarmé. En el culmen de su carrera poética, el francés propuso la búsqueda de la poesía pura, en la que “todo es sintético, discontinuo y por tanto dinámico; lo explicativo y lo retórico están eliminados para siempre; es una sucesión de estados sustantivos”.⁸¹ Así, el haikú deja de ser un mero subgénero lírico, por su ductilidad para

⁷⁹ Se trata de un regreso al acto de mirar, es empezar de nuevo, irrumpir y corroer para quemar lo que había y crear un estrato otro donde ponerlo todo. Se trata de algo más que un homenaje crítico o un anti-monumento, una creación no por lo original sino por el inicio; volver a comenzar de la manera que propuso Didi-Huberman hacia atrás con Plinio en “La imagen-matriz”. Es el germen de otra historia del arte en que el derecho a mirar implica el derecho a la denuncia especulativa.

⁸⁰ Esta idea sobre las disciplinas que buscan empezar dos veces la tomo de *El orden de las cosas*, de Michel Foucault y de la historia del arte según Didi-Huberman al contrastar a Plinio con Vasari.

⁸¹ José Juan Tablada, *Obras V* (México: UNAM, 1995) 341, citado por Michele Pascucci, “Los ‘estudios chinos’ de José Juan Tablada: Revelación y revaluación”, *Hispania* 3:96 (2013): 481-492.

liberarse de la carga discursiva y explicativa, no sólo por su brevedad,⁸² y se exagera su carácter medial que permite la síntesis de experiencias, visiones, expresiones, afectos y pensamientos mediante la antidiscursividad.

Continúo con el análisis formal de Ricardo de la Fuente, quien concluye que los elementos formales de la obra de Tablada nos muestran “el *flash* intuitivo de un momento en la naturaleza”.⁸³ Propongo que tal cualidad devela al haikú como medio de la instantaneidad, pero tampoco considero casual la referencia hacia la fotografía. Para 1919, ver y pensar con base en la experiencia y la episteme de la fotografía no era usual. El interés hacia lo instantáneo y creerlo poseedor de una verdad o de una revelación no existía en Occidente, contrario a su apreciación en Japón. Por lo tanto, dedicar un libro de poesía completo a la captura de estos momentos desestabiliza las relaciones naturales entre el ojo del lector y el medio ambiente.

Aunado a eso, lo afectivo tiene una clara manifestación formal en la elección de los insectos. Ota retoma esta cita sobre Tablada: “A todas horas su kepí estaba condecorado con escarabajos, mariposas, moscas y gusanos, y un zumbido extraordinario iba marcando su paso por los corredores del Colegio”.⁸⁴ De esta forma, recurrir al expresionismo inherente al haikú se vuelve político, dado que le otorga una importancia a los sentimientos y a los seres vivos digna de ser admirada y por lo tanto preservada.

Finalizo con la evidente pero poco comentada inserción de las estampas en el poemario. Pese a que esta práctica era común en los haikús japoneses, la aceptación de elementos visuales en la literatura (hispanoamericana) es reciente y germinal. Por ello, John Page ya advertía desde el siglo pasado que Tablada no ejerce como poeta sino que rompe la poesía; Page argumenta que el mecanismo más básico y constante dentro de *Un día*, la comparación interna y la presencia del animal en la figura dibujada generan nuevas relaciones sensoriales entre lector y fauna. Tablada, dice Page, “no hace un poema, al contrario, parece que lo deshace. Al comparar dos cosas se les circunscribe a las cualidades que encierren, y el vuelo del lenguaje poético

⁸² Tampoco se debe a una supuesta sencillez, como propone Ismene Mercado. En su reseña, ella opone la síntesis a lo extenso, pero considero que las capas de referencias y de significado serán más o menos extensas según la intensidad de la mirada y la lectura de las audiencias. La obra de Gerber Bicecci es prueba de ello, al insertarse además dentro de la ideología ecológica y debatir con el relato globalizador, operaciones en absoluto sencillas. Ismene Mercado, “José Juan Tablada. *Un día... poemas sintéticos*. Edición facsimilar”, pp. 277-281.

⁸³ Ricardo de la Fuente, “En torno al orientalismo de Tablada: el *haiku*”, 57-77, *Literatura Mexicana* XX 1 (2009): 66.

⁸⁴ Nina Cabrera *apud* Seiko Ota, “José Juan Tablada. La influencia del haikú japonés en *Un día...*”, 132-144, *Literatura Mexicana* (2005): 141.

puede encontrar en tal caso barreras infranqueables.”⁸⁵ Pero, ¿qué libertad de interpretación existía para el lector occidental, de facto encerrado en una cultura enajenada en la visualidad y además inducido hacia una postura utilitaria hacia la naturaleza tras la revolución industrial y la explotación colonial? Deshacer al poema, en tanto propagador de una estética y sensibilidad alienada, era la única opción. Surge así en su lugar un medio que detona mecanismos inéditos a los cuerpos occidentales, les restituye su inteligencia visual y afectiva y comienza a borrar las jerarquías entre sujeto que mira y objeto observado: lo no humano es remediado afectivamente hacia una soberanía irreductible. Gerber Bicecci retoma este medio sintético texto-visual creado por Tablada y lo lleva a sus últimas consecuencias.

⁸⁵ John Page, *José Juan Tablada, introductor del haikai en Hispanoamerica*, tesis (México: UNAM, 1963), 63.

APÉNDICE 3.

Econoir posthumano: *La compañía* como imagen-movimiento y palimpsesto posthumano.

Crimen ominoso: técnicas de cine *noir* y peritaje

Cuando empecé a analizar las fotografías de *La compañía* de Verónica Gerber Bicecci lo hice en el formato libro, con el que contaba en físico, lo que me condujo a un descubrimiento conforme cambiaba página: que las fotos pasaban de imagen fija a imagen movimiento. Esto me dio una razón más para no buscar las coartadas del crecimiento económico iconográficamente (en la ruina, en la piedra y su valor) sino que entendí que podía analizarlas en tanto una narración que adopta el modo cinematográfico gracias a ese pasaje hacia la imagen-movimiento.⁸⁶ Raymond Bellour propone este estudio intermedial de la imagen para aproximarnos a las imágenes que no se mueven (como las fotografías) y las que se mueven (como el cine), así como las imágenes que oscilan entre un tipo y el otro. Esta oscilación reta la visión natural que nos hace creer que una foto está en estado fijo, puesto que su pasaje hacia imagen-movimiento la desfigura, o viceversa cuando una imagen-movimiento se estatiza y parece ser pintura o fotografía; por ejemplo, Bellour dice que esto puede suceder cuando se manipulan los colores para incidir en el estado de ánimo de los espectadores. Bellour desarrolló lo que llama “*l’entre-image*”, que es no un concepto sino un lugar físico y mental de la experiencia ante la imagen, como una función que flota entre imágenes, pantallas, materialidades y velocidades; este lugar es a su vez un “locus de ambigüedad” entre las capas de la hipermediación y la instantaneidad de su presentación. Particularmente, le ha interesado *l’entre-image* en obras entre el cine y la instalación, pero recurro a Bellour porque dice que el pasaje entre imagen-fija e imagen-movimiento puede ayudar a estudiar lo borroso. Así, uno este

⁸⁶ También tras terminar la tesis y mis estudios de maestría, descubrí que la exposición de *La compañía* en la biblioteca Rafael Azcona de España había incorporado imágenes-movimiento: La compañía El Patio Teatro, en conjunción con MOMO, mundo de objetos y máquinas olvidadas, recrearon “El huésped” en un video que se proyectaba en la misma sala. Esto no me parece casual porque definiendo la presencia de imágenes-movimiento en la obra, por lo que me dio gusto corroborar que esa provocación existía no sólo para mí. El video muestra la mesa de una casona, devenida una especie de mesa de curiosidades, una mesa archivística que compendia objetos, fotografías y cadáveres animales; entonces, no muestra los temas relacionados con Nuevo Mercurio, pero sí replica la intermedialidad de Gerber Bicecci: hay manchones, automatizaciones, huellas, tactilidad, capas de tiempo e interés por la monocromía. El video puede consultarse en Lata Peinada “Presentación *La compañía* de Verónica Gerber Bicecci”, YouTube, 3 de septiembre de 2021, en <https://www.youtube.com/watch?v=3IYQty-Fhgw>.

concepto con la heurística de la discapacidad visual (la ambliopía) en tanto que ambos generan conocimiento al expandir nuestra percepción.⁸⁷

De esta suerte lograré defender que, por su carácter de imagen-movimiento, puede aplicarse un término propio del cine: la construcción de una atmósfera *noir*. Debe precisarse que este término ha sido polisémico en los estudios literarios y fílmicos, pero varios aspectos pueblan las páginas de *La compañía*. William Nichols indaga sobre lo negro en la literatura hispánica y rastrea la herencia de la representación de conflictos sociales de clase, crímenes, historias de violencia, dilemas existenciales, la pérdida de la ley y la justicia; son “crónicas de la desesperación y la alienación que resultan de los fracasos de la modernidad”,⁸⁸ como he demostrado que es la historia alquímica de la minería. En palabras de Juan Pablo Domínguez y Elisa Tótaró, la temática oscila consecuentemente entre el pasado angustioso y la pesadilla fatalista,⁸⁹ ambas codificadas en *La compañía*.

Los crímenes de estos films se restringen a los crímenes organizados y la relación entre las mafias y la corrupción, ambos bandos amenazantes para el héroe protagonista; esto se debe al contexto en que surge en Estados Unidos: entre las décadas de 1930 y 1950, tras la caída de la bolsa de Nueva York y durante la prohibición del licor.⁹⁰ Se le considera estéticamente cercano al expresionismo, con lenguaje metafórico y una correlación entre la sombra y la psicología de los personajes.⁹¹ A diferencia de los géneros aledaños (cine policial, thriller, suspenso, gánsteres), el cine noir tiene “un ambiente pesimista y cargado de fatalismo” y “sus finales suelen ser más de agraz que dulzor, o derechamente trágicos”.⁹² Por último, resulta crucial la *femme fatale* “mujer bella y en apariencia inofensiva, pero que es en la práctica tan peligrosa que puede convertir a los personajes que la rodeaban en víctimas de sus pasiones o en juguetes de sus propósitos ocultos, conduciéndolos a riesgos extremos o a un destino funesto”.⁹³

⁸⁷ Hasta aquí, es síntesis de Raymond Bellour, “La experiencia del Intermedio”, videoconferencia grabada y editada por Ágnes Pethő y Mihály Lakatos para la *Conferencia internacional de estudios de cine y medios* (Universidad Húngara de Transilvania Sapientia), 18-20 de octubre de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=PORr3mbhags>.

⁸⁸ William Nichols, “A los márgenes: hacia una definición de ‘negra’”, *Revista Iberoamericana* número LXXVI (231), abril-junio, 300.

⁸⁹ Juan Pablo Domínguez y Elisa Tótaró, “Film Noir” en *Anabel*. *Cortometraje basado en la estética y temática del film noir*, tesis (Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2007) 15-16.

⁹⁰ Fernando Moure, “La estética del ‘cine negro’: Una tradición audiovisual que se renueva” *Cine y Literatura. Diario digital de crítica cultural en Sudamérica*, 9 de junio de 2020, 1-2.

⁹¹ F. Moure, “La estética del ‘cine negro’”, 4-5.

⁹² F. Moure, “La estética del ‘cine negro’”, 6.

⁹³ F. Moure, “La estética del ‘cine negro’”, 7.

Dentro de los estudios fílmicos se analizan otros aspectos de lo *noir*, que van desde la temática, los arquetipos (buscador de la verdad, *femme fatale*, policía o detective privado), la iconografía visual, hasta el sonido, la edición y el montaje, pasando por elementos del estilo visual tales como la fotografía, la iluminación y los planos. La tradición de este subgénero, según Domínguez y Tótaró, proviene del cine expresionista alemán, del cual conserva “contrastes de luces, callejones estrechos, líneas oblicuas [...] perspectivas falseadas a propósito y ángulos imprevistos [porque] lo esencial era la deformación de los objetos, [...] crear una atmósfera de inquietud y terror que se logra en gran parte con los contrastes de negro y blanco [...] y la sensación de que los objetos tienen vida”;⁹⁴ además, se logra insertar al espectador en la escena puesto que dichos ángulos insólitos generan claustrofobia⁹⁵ y expanden la atmósfera lúgubre hacia su cuerpo. Puede advertirse, por lo tanto, que el efecto del color excede la intencionalidad de minimalismo, conceptualidad y abstracción.

Considero que es evidente la relación de *La compañía* con la corrupción, particularmente una vez que se lee la injusta desestimación de la denuncia contra Nugent, quien vertió los BPCs. Respecto a la similitud con el expresionismo, el alto contraste al que recurre Gerber Bicecci crea una sensación de que está pintando con luz. De los arquetipos mencionados, un par aparece en *La compañía*, el buscador de la verdad y la *femme fatale*. El buscador es la instancia de la necroescritura, es decir, los procesos mediante los cuales Gerber Bicecci despropia y estructura las capas de escrituras pasadas, fotografías y memorias antiguas. La estética *noir*, de esta manera, realiza el marcaje de un tiempo antiguo. Al respecto, Kember y Zylinska comentan: “Más que reducirse a una técnica que arroja representaciones falsas de un mundo que es estable y está en movimiento, la fotografía nos presta su mano para manejar esta [corta, breve, fugaz, etc.] duración del mundo”.⁹⁶ Atrapadas en un aparente pasado resplandeciente y un presente ruinoso que se extenderá hasta que los niveles de toxicidad disminuyan, ¿cómo estas fotografías del pasado juegan con la duración del mundo?

Me pregunto si podría considerarse el mercurio como la *femme fatale*. En sentido estricto, no se trata de una mujer tanto como del cinabrio en tanto objeto del deseo. Pero lo que me preocupa es que la cámara busca ansiosa los rastros de estas piedras, las colecciona

⁹⁴ Domínguez y Tótaró, “Film Noir” 12.

⁹⁵ Domínguez y Tótaró, *Cortometraje basado en la estética y temática del film noir*, 18.

⁹⁶ En el original: “Rather than being reduced to a technique for providing false renderings of the world which is ultimately unstable and moving, photography can be said to lend us a helping hand in managing this duration of the world”. La traducción es mía. Sara Kember y Joanna Zylinska, “Cut! The Imperative of Photographic Mediation”, en *Life after New Media* (Cambridge: MIT Press, 2012) 81.

compulsivamente en las fotografías de estudio y hurgando en las cuevas alrededor del pueblo, trata de encontrarlas pese a los rastros de toxicidad y pese a su impenetrabilidad, como si quisiera ver a través de ellas y hallar algo más. Una cámara metafórica enamorada de la materialidad del cinabrio y de su explotación, que por fuerza replica los movimientos de captura fotográfica del extractivismo. El conflicto que genera la *femme fatale* en el protagonista del cine noir aparece transformado aquí en el dilema ético de cómo ir más allá del porno de la extracción y la contaminación; ¿qué nuevo tipo de mirada proponen al respecto?

Respondo a estas dos preguntas planteadas en los últimos párrafos con el siguiente análisis. Respecto a la temporalidad, las fotografías logran jugar con la linealidad temporal a la que estamos acostumbrados mediante su materialidad, la cualidad háptica de las superficies que se friccionan con la sensorialidad de las audiencias. Las luces, los bordes de las piedras, los ángulos en picada sobre agujeros, cavidades y el suelo son algunos elementos con los que Gerber Bicecci construye la estética *noir* y propicia la creación de una atmósfera y sensorialidad análoga. Si son fotografías del pasado, ¿por qué se narran en futuro?; si son del presente, ¿por qué debo leerlas desde el acontecimiento de pasado y con miras a la futuridad? Esta división tripartita del tiempo deviene obsoleta y al mismo tiempo es imposible ignorar los marcadores estéticos (en las fotos) y literarios (en la reescritura) que fijan su temporalidad.

Las fotografías de Nuevo Mercurio muestran gradaciones de tonalidad que distraen al ojo y no lo motivan a apreciar los matices de las superficies. Por ejemplo, las fotografías de los folios 68, 46 y 47, que representan madera, alambre y ladrillo respectivamente, son completamente hápticas gracias al juego de la luz sobre la superficie de cada una; estas tienen diversos grados de rugosidad y porosidad, pero sin el alto contraste no podría apreciarse hápticamente la diferencia y dependería de nuestra capacidad de analogar lo fotografiado con las imágenes mentales que tenemos de cada material. Es el blanco y negro y el alto contraste lo que otorga la primacía a las superficies de fricción.



Figura v. Folio 48 de *La compañía*, de Gerber Bicecci, tomada por Gerber Bicecci.

Obsérvese la **Figura v**. Vemos un muro de piedra y una puerta de madera cercando un terreno al cual no se puede acceder. Se trata de una fotografía sobre un espacio vedado, por lo que es percibida como una fotografía de tránsito y por ende cercana a la definición del no lugar. Pero Gerber Bicecci elige el alto contraste de manera tal que más que una fotografía parece una pintura que recurre a la luz, al blanco, para dibujar la puerta y el muro sobre el manchón negro. La materialidad más que la funcionalidad de esta cerca resulta la motivación estética, de forma tal que lo que originariamente funcionaba como infraestructura urbana o laboral (no se sabe) quiere ser visto en tanto materia. En ambos casos, la materia con que fue hecha es completamente natural. Con base en esto puedo responder qué nuevo tipo de mirada propone: una en negociación con el ojo extractivista, para ver la materia del lugar no como algo a explotar, sino en su dimensión puramente estética, incluso si para hacerlo se le debe vaciar de sentido.

Este vaciamiento no está exento de problemas, especialmente si consideramos que Gerber Bicecci declara que no busca esto (al contrario). Pero creo que esta lucha entre tipos de especulación es demasiado compleja como para ignorar las ventajas que los objetos artísticos tienen, entre ellas: imponer el precepto de libertad absoluta. Si *La compañía* está totalmente inmersa en el contexto de Nuevo Mercurio sin dejar posibilidad a la duda, ciertas fotografías

pueden distanciarse de la denuncia geopolítica y apuntalar armas visuales y hápticas de futuración, un mundo donde la naturaleza valga porque existe, no por lo que hacemos con ella.

He escrito anteriormente sobre los dos tipos de *cut* fotográfico que Kember y Zylinska distinguen, uno violento y uno ético aunque aparecen en la realidad múltiples veces superpuestos y en tensión. En el caso de *La compañía*, se podría establecer que el violento figura en la parte b. y sigue una estética propia de las imágenes técnicas aplicadas al diseño y la industria, mientras que el ético, el de la memoria histórica, es háptico, ambliope y constituye toda la parte a. y el fotomural.

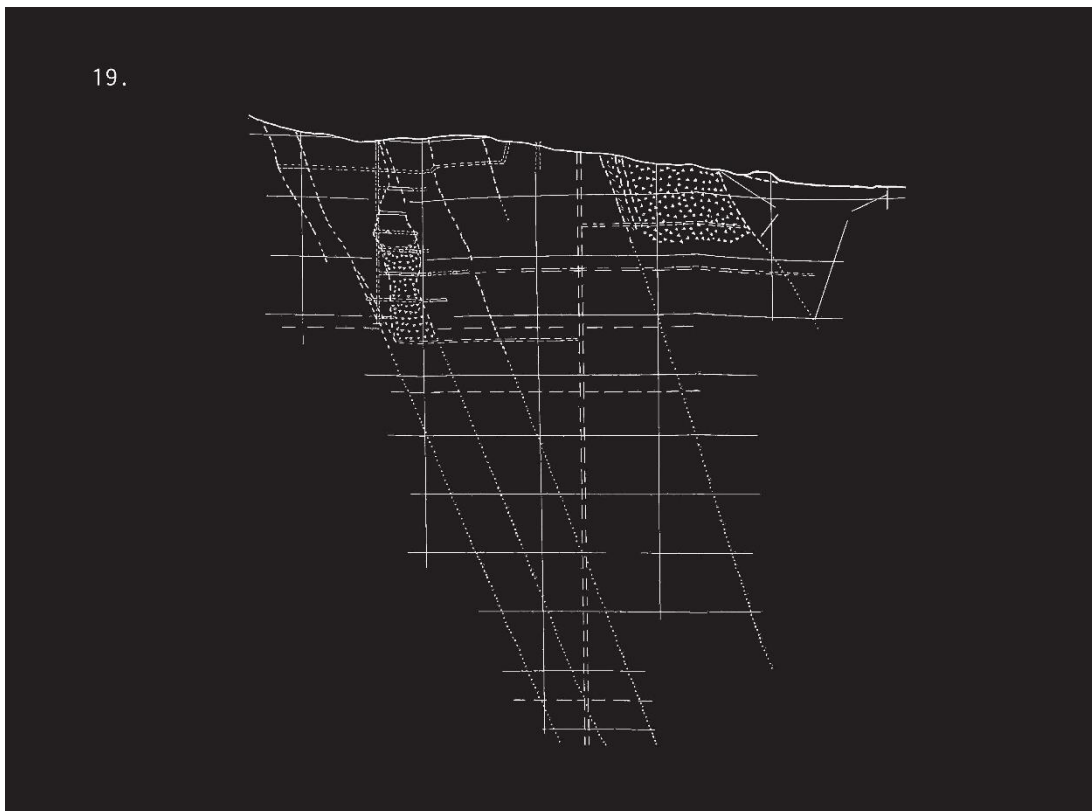


Figura vi. Diagrama 19, Sección geológica según coordenada 3200 N, parte “b” de *La compañía*. Redibujado por Gerber Bicecci.

El corte violento aparece en el diagrama 19 de la parte “b” (**Figura vi**), representando una sección geológica; conceptualmente se trata de una esquematización reificante del territorio, que en la práctica implica más cortes, excavaciones, todas operaciones del extractivismo. Resulta crucial matizar que esta consideración hacia los estratos no procede de un cierto animismo, sino de un reconocimiento de las manipulaciones del sustrato como parte del duelo que atravesamos. En el diagrama 27 se corta la “Sección 15-15” de la mina, siguiendo la misma lógica; en el 32 y el 76 se repite, ahora con la planta de la mina El Tiro; en el 60, con la zona de acarreo, en el 93 con el rebaje de explotación y en el 97 con el nivel 3 de la mina.

Los cortes de Gerber Bicecci sobre la orografía son hápticos, a la vez que su indexalidad reconstruye la historia de explotación y toxicidad. Sin embargo, en este subapartado en específico me interesa ahondar en un tipo de indexalidad a fin de determinar críticamente las distancias y las similitudes entre ambos tipos de mirada extractivista. A Kember y a Zylinska, al igual que a otros estudiosos de la imagen, les preocupa ver la fotografía en tanto representación de una escena de lo real. Pero en otras disciplinas como las del peritaje es precisamente dicha cualidad la que prima. Un indicio etimológicamente significa “signo aparente y probable de que existe alguna cosa”, por lo que en criminalística un indicio “es todo aquel material sensible significativo que se percibe con los sentidos y que tiene relación con un probable hecho delictuoso”.⁹⁷ En la escena del crimen se realizan tres procedimientos: el levantamiento de pruebas (indicios y fotografías de indicios), el embalaje y el traslado de evidencias.⁹⁸

Siguiendo mi propuesta de comparar y contrastar *La compañía* con el cine noir, en el cual se narra un crimen y su posterior ocultamiento a causa de la corrupción, el viaje de Gerber Bicecci tiene como objetivo la fijación fotográfica del peritaje.⁹⁹ Este levantamiento de indicios se realiza en tres partes: “descripción escrita, fotográfica y planimetría (croquis simple o plano abatido de Kenyeres)”.¹⁰⁰ La descripción escrita correspondería a la desapropiación de los archivos de la parte “b”, donde entendemos a qué aludían las fotografías de la parte “a”, aunque

⁹⁷ Héctor López Madera, *Guía metodológica para el levantamiento de indicios*, presentación de diapositivas (Procuraduría General de la República, PGR, 2002) 5, en <https://fgjem.edomex.gob.mx/sites/fgjem.edomex.gob.mx/files/files/SeguridadDelincuencia/JornadaCriminalistica/guia%20metodologica.pdf>

⁹⁸ El procedimiento competo es: preservación (acordonamiento), observación (en espiral, criba, franjas, círculos concéntricos, sector/ zona, abanico, tira y rejas), fijación (fotografiar), recolección de indicios, embalaje, etiquetado, cadena de custodia. López, *Guía metodológica para el levantamiento de indicios*, 8, 15 y 19 respectivamente.

⁹⁹ Es en este punto que se logra advertir la diferencia entre noir y el ecohorror, propuesto por Nicolás Campisi en “*Documentary Mines. Archives of Ecohorror in the Anthropocene*”. Mientras que para Campisi las fotografías son evidencia de lo que no está en las imágenes (fantasmas, en su interpretación), mi propuesta que parte de lo visual exhuma procesos importantes más allá de lo figural y de lo que no figura, puesto que sigo la manera en que Gerber Bicecci captura gráfica y conceptualmente el crecimiento económico, sus efectos y sus coartadas. La comparación con Rulfo me parece interesante, en cambio, desde la ruina de la devastación industrial más que desde lo fantasmal humano. Véase Victoria Saramago, “Juan Rulfo’s Pedro Páramo and the Green Revolution. Modern Literary and Agricultural Dilemmas”, en *Fictional Environments. Mimesis, Deforestation, and Development in Latin America* (Evanston: Northwestern University Press, 2021), 93-121. Nicolás Campisi, “*Documentary Mines. Archives of Ecohorror in the Anthropocene*” en *Post-Global Aesthetics. 21st Century Latin American Literatures and Cultures* (Berlin, Boston: De Gruyter, 2023), 140.

¹⁰⁰ H. López Madera, *Guía metodológica para el levantamiento de indicios*, 22.

nos quedamos con una narración “extra”, un excedente de sentido que nada tiene que ver¹⁰¹ con el proceso criminalístico y por lo tanto evita que se trate de un documental periodístico.

La planimetría es igual a un croquis simple, “un dibujo a escala de la escena del crimen, en el cual una persona, al verlo, fácilmente esté en posibilidad de conocer cómo se encontraba el lugar”;¹⁰² aunque sus cualidades son el uso de simbología, la ausencia de anotaciones, puntos cardinales, descripción con base en objetos de mayor importancia y estas no se encuentran todas en el croquis del fotomural de Gerber Bicecci, se trata de otra similitud estructural.

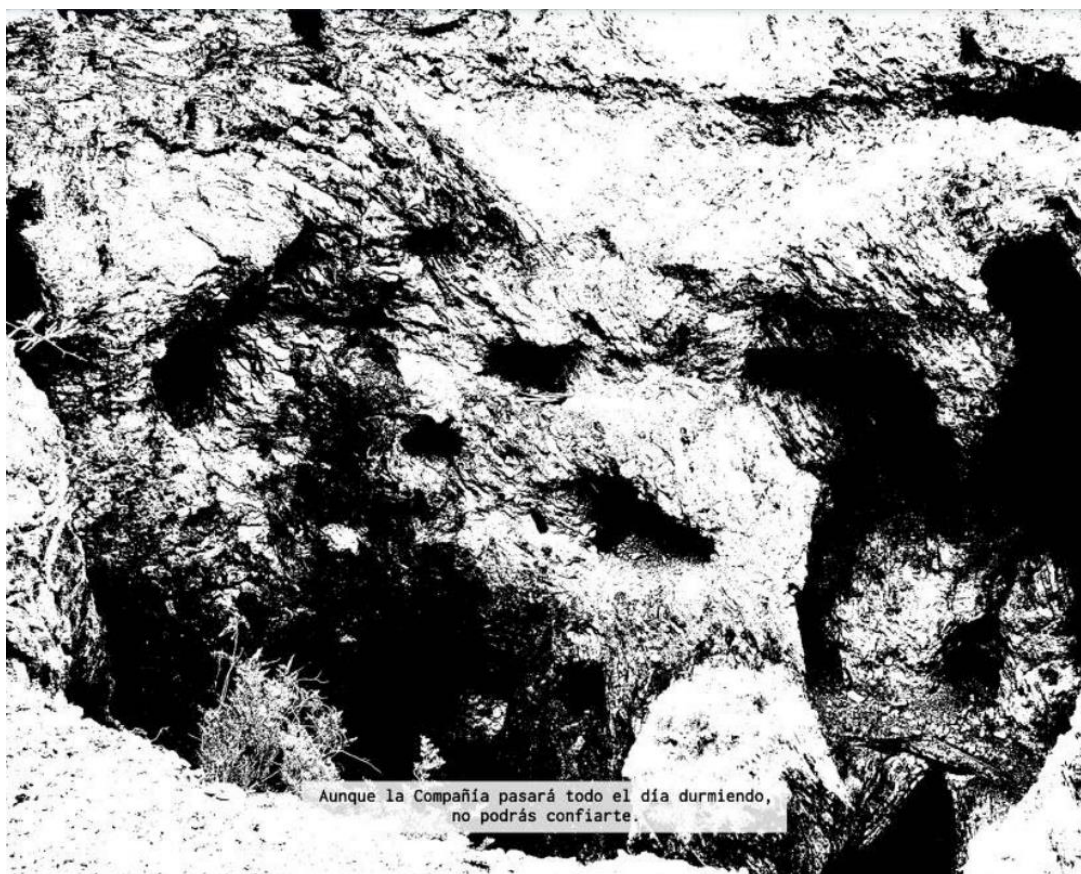


Figura vii. Folio 24 de *La compañía*, de Gerber Bicecci, tomada por Gerber Bicecci.

¹⁰¹ De hecho, “El huésped” es el relato de un crimen también. Desde los abusos del huésped-la compañía hasta su asesinato a manos de la narradora y Guadalupe-la máquina se sigue una historia violenta, pero el registro literario y luego especulativo difiere de la “redacción sencilla y el vocabulario con terminología común, completa, minuciosa, metódica, sistemática y descriptiva” de la descripción escrita de los peritajes. López Madera, *Guía metodológica para el levantamiento de indicios*, 23.

¹⁰² El plano de Kenyeres sirve para espacios cerrados, con cuatro paredes, piso y techo. H. López Madera, *Guía metodológica para el levantamiento de indicios*, 29.

Finalmente, la fijación fotográfica “se maneja de lo general a lo particular, tomando vistas generales, vistas medias, acercamientos y grandes acercamientos”¹⁰³ enfocados en los indicios espaciales, físicos y biológicos; resulta crucial el uso de testigos métricos (unas regletas) para medir las dimensiones de los indicios y su ubicación.¹⁰⁴ Si se aíslan las fotografías de Gerber Bicecci sobre las paredes de roca, se observa que realiza tales cortes; en la **Figura vii** hay una vista media, pero otros son acercamientos más cercanos a las cavidades. Asimismo, hay poco interés por registrar las dimensiones y más un deseo por fusionar diversas escalas, desde la extraplanetaria y las rocas, hasta las tomas del pueblo y los encuadres de áreas menores.

¿Por qué si semeja los procedimientos de los cortes fotográficos y técnicos de las ciencias afirmamos que *La compañía* realiza en cambio cortes éticos? Por una parte, en el folio 6 sentimos las rocas y la vegetación, en el 12 se experimenta la oscuridad como un bloque denso, pesado, impenetrable, en el 13 se enfoca en los bordes de la gruta, en el 17 y el 23 se exagera el carácter espinoso de la vegetación y la insondabilidad de los hoyos y huecos, en el 22 se contrasta el frío de la pared de mosaico con la temperatura del folio 33, donde conviven diversos materiales, densidades y temperaturas, como la propiedad térmica de la madera y el calor de las piedras bajo el sol, y en la secuencia de los folios 24, 29, 41 y 45 nos preguntamos si se trata de cuevas, entradas o pequeños huecos: sólo podemos percibir su estrechez y carácter de umbral. Todas estas son realidades irreductibles, que nos rodean en la visualidad y materialidad y se vuelven mucho más sensibles gracias a los ajustes con que Gerber Bicecci los remedia; son realidades inaprensibles e inalienables, restituidas para nuestro *sensorium*. La sensorialidad acaso sea el primer paso hacia la empatía.

Por otra parte, ¿empatía respecto a qué? Hay dos momentos de toxicidad que se denuncian, primero el hidrargirismo que ocasionó el cierre de las minas en los años 80 y segundo la intoxicación por BPCs. Pero más allá de su narración textual, ¿cómo hacerla visible o cómo narrarla gráficamente, siendo indetectable al ojo humano? Aparte de los tambos y sus etiquetas en inglés y el evidente abandono de la infraestructura laboral, no hay otros indicios a fijar fotográficamente. Vemos huecos en el suelo que parecen rectángulos negros, cavidades irregulares en la roca que parecen formas planas más que espacios tridimensionales. La autopsia de la cámara revela más bien las superficies y las traslada en tanto hapticidad: La luz del alto contraste hace visible la irradiación de una luz extrema, intensa y quizá nociva, pero los móviles detrás del crimen quedan en el misterio, siguiendo la lógica de la narración noir. En conclusión,

¹⁰³ H. López Madera, *Guía metodológica para el levantamiento de indicios*, 24.

¹⁰⁴ H. López Madera, *Guía metodológica para el levantamiento de indicios*, 28.

el proceso de levantamiento criminológico conduce a un estilo en capas que difiere enormemente de la estética acumulativa del capital, así como de su imagen en la cultura visual, puesto que incluso recurriendo a su técnica de corte sobre el territorio para capturar sus piedras logra otro fin: biorremediar para que triunfe lo vital.

El segundo subapartado se concentra en la materialidad y el registro del paso del tiempo más que en la morfología de los espacios, edificaciones y herramientas. Este segundo subapartado estudia las superficies de fricción como decisión ética-estética de Gerber Bicecci que se contrapone a la estética del capitalismo. Pallasmaa comparte:

Gastón Bachelard hace una distinción esencial entre “imágenes de forma” e “imágenes de materia”. En su visión, imágenes e imaginaciones que surgen de la materia tienen un poder emocional más fuerte que cuando son producto de la pura imaginación formal. Esta observación parece apoyar la primacía del dominio háptico. Imágenes de materia evocan también elementos de tiempo y duración a través de procesos materiales, de envejecimiento, erosión y uso.¹⁰⁵

Además, esto va de la mano con la visión periférica y la hapticidad:

Las fotografías arquitectónicas son imágenes centralizadas de formas enfocadas. Sin embargo, la calidad de una realidad arquitectónica parece depender fundamentalmente de la naturaleza de la visión periférica, que despliega el sujeto en el espacio. Un contexto boscoso, un jardín japonés, espacios arquitectónicos ricamente decorados, así como interiores ornamentales, otorgan amplios estímulos para la visión periférica y estos entornos nos centran en el espacio.¹⁰⁶

De esta manera el lector se ve arrojado a la sensorialidad de *La compañía*, pues existen numerosos estímulos para la visión periférica, si contamos, además, los textos sobrescritos en las fotografías o los fragmentos escritos a lado de los diagramas en la parte b. Acaso el pintar con luz, en la selección del alto contraste, sea un guiño estético para la revaloración de la piedra y un llamado a su conservación –quizá fetichista, pero al menos no extractivista. Este nuevo vínculo no surge de la empatía, sino que las audiencias mismas viven en carne propia la atmósfera umbría y las sensaciones agrestes de Nuevo Mercurio. Para ello, Gerber Bicecci se desdibuja del escenario, no sólo mediante la desapropiación y la remediación de archivos ajenos, sino también mediante el ambiente de soledad que propician las imágenes. La subjetividad de la artista se diluye pues hacia la escenificación de un duelo colectivo.

¹⁰⁵ Juhani Pallasmaa, “Tocando el mundo. Espacio vivencial, visión y hapticidad”, *Arquitecturas del Sur* 36 (2009), 92.

¹⁰⁶ J. Pallasmaa, “Tocando el mundo”, 92.

Que se trate de algo comunal, empero, no implica que las audiencias pierdan consciencia de sí, dado que: “Cada percepción visual es fundida e integrada en el continuo háptico del ser, mi cuerpo recuerda quien soy y como estoy ubicado en el mundo.”¹⁰⁷ Esta experiencia sensorial del ser situado es, desde luego, compartida, pero debe analizarse la imagen para entender cómo ocurre el fenómeno. Un primer punto a cubrir es la distancia que marcan Kember y Zylinska con previas consideraciones de la fotografía: “contrario a su más habitual asociación con el paso del tiempo y la muerte, la fotografía puede comprenderse más productivamente en términos de vitalidad, como un proceso de diferenciación y productor de vida”.¹⁰⁸ Por ello, en vez de analizar *La compañía* como la ruina de Nuevo Mercurio, propuse verla como un proceso vital de biorremediación artística.

Palimpsesto posthumano

Gerber Bicecci y Felguérez: La máquina

La segunda cualidad de la imagen que atrapó mi mirada fue el palimpsesto de los ideogramas de Felguérez en las fotografías de San Felipe Nuevo Mercurio. Hay varios puntos a comentar antes de determinar si la figura de la máquina establece una alianza o una neutralidad en la obra, y en general dentro del contexto de la crisis climática.

Hasta el momento sólo existen dos posturas bien establecidas respecto a *La Máquina Estética*, una de tinte conservador según la cual el programa de automatización fue una simple herramienta que aceleraba el proceso de dibujo del artista zacatecano,¹⁰⁹ y otra en que lo fundamental radica en la liberación de la estética. Dice el segundo que el verdadero artista es libre y no debería ceñirse a ningún precepto partidista. Para Felguérez, en 1959, la única posibilidad para un arte libre es el abstracto por ser la única manifestación contemporánea verdadera que puede expresarse en un lenguaje universal”.¹¹⁰ Esto tiene que ver con *La Máquina Estética* en tanto acontecimiento mundial en tanto precursor de las artes digitales dentro del contexto de la Guerra Fría. El abstraccionismo abstracto era empujado por agentes culturales a fin de vaciar la ideología de las vanguardias y modernismos latinoamericanos,

¹⁰⁷ J. Pallasmaa, “Tocando el mundo”, 88.

¹⁰⁸ En el original: “*contrary to its more typical association with the passage of time and death, photography can be understood more productively in terms of vitality, as a process of differentiation and life-making*”. La traducción es mía. S. Kember y J. Zylinska, “Cut!”, 72.

¹⁰⁹ Octavio Mercado González, *La máquina estética* de Manuel Felguérez, tesis, (México: UNAM, 2007).

¹¹⁰ Daniel Montero *apud* Cuauhtémoc Medina, *Manuel Felguérez. El futuro era nuestro* (México: MUAC/UNAM, 2020) 184.

anteriormente partidarios del pensamiento comunista o el socialista. Entre estos impulsos culturales fue establecida la Beca Guggenheim; con esto no quiero decir que Felguérez haya “caído”,¹¹¹ sino que el programa artístico e ideológico estadounidense respecto al abstraccionismo y la geometría pudo haber cooptado las interpretaciones sobre el proyecto. La única manera para evitar dicho vaciamiento es desapropiarlo al colocarlo en una obra de crítica ecológica y social. Gerber Bicecci, en lugar de ver este arte generativo como un procedimiento técnico, lo mira como un objeto estético, es decir, que la máquina crea objetos estéticos (ideogramas) ya terminados, no borradores a los que Felguérez le “faltó” imprimir un poco de magia humana.

Por mi parte y frente a quienes son optimistas y aceptan con entusiasmo a la máquina, yo afirmo que esta existe de manera dual en *La compañía*. Aliada de la protagonista en su lucha contra la compañía, sus otros avatares mineros remiten al imaginario destructivo del desarrollismo. *La Máquina Estética* (1975-1980). de Manuel Felguérez y Mayer Sasson fue el archivo que Gerber Bicecci eligió para su estructura tectónica. La superposición de estos sobre las fotografías no llega al nivel de un fotomontaje ni de un collage, pero compone un palimpsesto que va más allá de lo visual.

Que se vuelva a *La Máquina Estética* para reescribirla o hacerla palimpsesto tiene que ver con su “resto de inacabamiento” si se le considera una poética tecnológica y no una herramienta. No todo está dicho sobre ella, pero tampoco se hizo todo lo artística o creativamente posible con ella. Para empezar, la máquina estética, es decir, el programa y el plotter que funciona automatizadamente es a la vez una herramienta del artista y una productora de arte; el mismo Felguérez aceptó indirectamente esto al relatar:

Nosotros nos paramos en el pasillo frente a una rendija especial para recibir los resultados, pues estaba estrictamente prohibido entrar en ese espacio similar a lo que se puede ver en una película de ciencia ficción. Se dio la orden y empezamos a ver que sobre el papel iban apareciendo con gran precisión uno a uno los cincuenta dibujos modelo y después nuevas opciones de ideogramas, siempre nuevos y sorpresivos pero estricta e inequívocamente

¹¹¹ Felguérez mismo relató a Pilar García que pidió horas de investigación para aligerar la carga docente en San Carlos, ya que destinaba muchos esfuerzos sin poder diversificar su actividad creativa. Actualmente es común en los centros educativos de este nivel proponer plazas con cargas docentes, de investigación y administrativas más equilibradas, pero en aquel entonces Felguérez tuvo que justificarlo en su caso y acabó siendo contratado en el Instituto de Investigaciones Estéticas. Todo esto preparó el terreno para llegar a la beca, pero fue bastante coyuntural. Véase MUAC, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, *Manuel Felguérez. Trayectorias* (México: UNAM, 2019) 24-26.

míos. *Cada nuevo dibujo tardaba en realizarse exactamente once segundos. La emoción fue indescriptible.*¹¹²

Estos once segundos de fluido son los que reivindico en esta tesis, segundos durante los cuales en apariencia la máquina sólo obedece y actúa según lo que se le pidió. Podría hacer un cálculo de ingeniería o una obra de arte, no lo sabe, o un performance o una acción doméstica. Pero es innegable que ese juicio estético rebasa la determinación por parte de Felguérez y va más allá del código en su dimensión informática.

Considero que la relación se establece mediante el problema de la automatización: mientras que la velocidad de cálculo de la computadora motivó a Felguérez a emprender el proyecto, Gerber Bicecci denuncia mediante la estética que las maquinarias de extracción funcionan con un poder y velocidad imparables, y por lo tanto nocivas.¹¹³

Aceptar que la máquina puede ser creativa, a la deriva entre comportamiento programado y error, permite que comprendamos que ninguna máquina es neutra para bien y para mal. Por lo tanto, negar el poder creativo de la máquina y su autonomía implica negar el aparato subyugador. Esto es lo que hace Gerber Bicecci al retomar a Felguérez, lee la máquina y ve una oportunidad para aliarla al feminismo especulativo al cambiar el nombre de Guadalupe. Por lo tanto, la máquina es dual y se presenta en dos estructuras distintas de la obra y con distintas cargas, la una negativa o con suerte neutra, y la otra aliada. Así, confirmo que la biorremediación no sólo son los procesos geológicos de saneamiento ambiental, sino también las incidencias sobre su existencia cultural y simbólica, que conduce a prácticas artísticas que afectan a la cultura visual y las máquinas para hacerlos más habitables.

¹¹² Las cursivas son mías. También dijo “Esta operación la realizamos muchas veces y como la máquina ‘aprende’, los diseños nuevos que iban saliendo cada vez eran más hermosos según mi juicio estético”. Manuel Felguérez, “La computadora y la creación artística” *Revista de la Universidad*, marzo de 1999, 51-52.

¹¹³ Baso esta interpretación siguiendo nuevamente a Sienna, para quien “la dimensión virtual, numérica y abstracta de nuestros entornos computarizados contribuye a formar una imagen aséptica y autónoma de su funcionamiento, que suele pasar por alto factores geopolíticos, económicos, sociales y ecológicos asociados a su operación”. Las fotografías y los textos de *La compañía* desmontan al aparato de la minería, entendido en sentido amplio de acuerdo con el filósofo checo-brasileño Vilém Flusser, en tanto operación y máquina que explota a los mineros mexicanos e intoxica al pueblo. Los ideogramas de LME se superponen a las fotografías del pueblo abandonado para hacer hincapié en la apariencia aséptica de lo geométrico, cuya aplicación en la maquinaria minera no es aséptica sino un componente de la destrucción geológica y humana. Es decir, las obras que Felguérez compuso con base en los ideogramas no son la práctica artística que Gerber Bicecci pone en crisis, sino que se resalta la importancia del paso intermedio de la máquina, si bien se le interpreta de otra forma con base en los procedimientos que Sienna enlista como “tácticas, agenciamientos y desobediencias”. Sienna, “Desmontando máquinas neutras”. <https://editorial.centroculturaldigital.mx/articulo/desmontando-maquinas-neutras>

En correspondencia con Julian Herbert, Gerber Bicecci comentó:

Un poco como Felguérez, he trabajado siempre a medio camino entre lo tecnológico y lo manual. Pero creo que hay una diferencia muy importante entre la idea de tecnología como herramienta de trabajo, por un lado, y como maquinaria de producción en cadena de obras de arte contemporáneo, por el otro. Creo que ni Felguérez ni yo incursionamos en lo segundo.¹¹⁴

De esto deduzco que tal alianza con la máquina implica al posthumanismo no como después del humano o con humanos en estado zombie (“*living dead*”),¹¹⁵ sino como una era después de pensar en el humano como el genio creador por excelencia; además, esta noción se desbarata también con el bioarte, que se menciona en el capítulo IV de esta tesis, ya que muestra que las fuerzas de la naturaleza también son creadoras de arte y, por lo tanto, el arte deja de ser una categoría humanista.

Gerber Bicecci y Dávila: La especulación feminista

El otro componente del palimpsesto es la escritura editada del relato gótico¹¹⁶ “El huésped” de Amparo Dávila. Por su popularidad en mi círculo de estudios literarios, contrario a otros estudiosos me resulta difícil percibir hasta qué punto “El huésped” es un archivo del “pasado”, más aun si se considera que yo me encontré con él en este círculo académico.¹¹⁷ Pero la

¹¹⁴ J. Herbert, “El archivo Lázaro. Una lectura de cuatro relatos documentales mexicanos [Segunda parte]”, *Luvina. Revista Literaria de la Universidad de Guadalajara*. <https://luvina.com.mx/el-archivo-lazaro-una-lectura-de-cuatro-relatos-documentales-mexicanos-segunda-parte-julian-herbert/>

¹¹⁵ Esta es la interpretación que Campisi, mencionado también en el **APÉNDICE 1. Revisión historiográfica**, brinda. “*The photographs of the company’s ruinous and toxic extraction site oscillate between what Déborah Danowski and Eduardo Viveiros de Castro call ‘a world without us, that is, the world after the existence of the human species; and an ‘us without the world,’ a worldless or environmentless humankind, the subsistence of some form of humanity or subjectivity after the end of the world’* (Danowski/ Viveiros de Castro 2016: 21). *The book’s photographs become representations, not so much of what we have in front of us, as of the ghostly presence of things and beings that are no longer here. The ruins of the company’s buildings are populated by the ghosts of the former miners, who persist in the objects with which they interacted, such as a Coca Cola vending machine that has been left behind as another proof of capitalism’s techno fossils. The photographs are sites of mourning for the irretrievable world of the missing. In presenting the landscape and the miners as representations of the living dead, as hieroglyphs whose lexicon we need to learn how to decipher, Gerber Bicecci is giving us a portrait of the present in its transition from the human to the post-human, from the natural to the post-natural.*” N. Campisi, “Documentary Mines. Archives of Ecohorror in the Anthropocene”, 140.

¹¹⁶ Véase “El gótico en la literatura davilesca”, Karla Lizbeth Canchola Soto, *Imágenes sensoriales como detonadoras en la atmósfera fantástica en la obra de Amparo Dávila*, tesis (México: UNAM, 2022).

¹¹⁷ En otras partes, esta sensibilidad no ha sido ofuscada. Como ejemplo, cito la ponencia de Carolyn Fornoff: “*Like a telescope, a work of rewriting can be understood as an aesthetic instrument that makes objects that are distant in time and space appear more proximate to the viewer*”. También considero

fascinación por este relato también proviene del gusto hacia los relatos de suspenso mexicanos, mismos que suelen enseñarse en el mismo módulo: Dávila, Guadalupe Dueñas y Francisco Tario.¹¹⁸

La diferencia entre estos tres radica en el marcado interés de Dávila por representar el ámbito doméstico, las relaciones de poder familiares y sus consecuencias más allá del hogar.¹¹⁹ Nótese entonces que la develación de la lógica del poder patriarcal, dentro de la obra completa de Dávila, no se circunscribe a lo doméstico:¹²⁰ parte de ahí como primer encuentro de la mujer con las normativas impuestas y en otros relatos se enlaza con el entramado general de dominación.¹²¹

El abuso del huésped en el relato de Dávila ha sido leído en clave feminista. Presenta un alto grado de indeterminación por lo que algunos interpretan que el huésped es el marido mismo, en tanto avatar de la violencia doméstica,¹²² otros separan la causa del agente y creen que el

menos excepcional la reescritura de “El huésped” en específico porque ya tenía características de indeterminación que facilitan extender la analogía, pero aquí otra cita valiosa sobre la reescritura ecológica: “*Benjamin’s observations underscore rewriting is not just a corrective endeavor that aims to amend the past but a disjunctive encounter with the past that animates it in potentially unforeseen ways*”. Todas de Carolyn Fornoff, “Timescales and Simultaneity in Contemporary Mexican Environmental Rewriting”, presentación *Phenomenal Time Online Seminar Series*, 27 de enero de 2022.

¹¹⁸ En la presentación online de *La compañía* de Lata Peinada, Gerber Bicecci compartió cómo llegó a Amparo Dávila y por qué no funcionó utilizar otros cuentos en vez de “El huésped”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=3IYQTy-Fhgw> Consultado el 23 de junio de 2023.

¹¹⁹ Si “El huésped” deja insatisfechos nuestros cuestionamientos sobre racialización y clase pero aplaudimos su figuración feminista, “Alta cocina” revela el carácter inquietante de la alimentación carnívora, patrón cotidiano que en realidad marca distancias entre lo que consideramos refinado (de ahí el título) y lo que rechazamos por salvaje o “bárbaro”.

¹²⁰ Este hunde sus raíces en la colonialidad, afirma Francisco Tijerinas Martínez, quien propone el análisis del sintagma cuerpo-territorio siguiendo a “Rita Segato sobre la expresión patriarcal-colonial-modernidad, la cual ‘describe adecuadamente la prioridad del patriarcado como apropiador del cuerpo de las mujeres y de éste como primera colonia’ (Segato, “Manifiesto en cuatro temas” 214)”. De ahí se sigue al extractivismo de animales y minerales en todos sus avatares, desde la colonia hasta el neoliberalismo. Francisco G. Tijerinas Martínez, “La narrativa contemporánea mexicana frente a la territorialización del cuerpo: mujeres narradoras de un cuerpo-territorio”, *Humanitas. Revista De Teoría, Crítica y Estudios Literarios* 1:2, 22 de marzo de 2022, 231.

¹²¹ El título del relato se vincula también con esta ocupación y dominación. La primera figuración estrictamente literaria de América (no continental) aparece en *La Tempestad*, de William Shakespeare, en que aparece el primer caníbal: Calibán. Próspero al inicio es un huésped, más bien un desterrado, que llega al Caribe tras una traición, pero abusa del hospedero, le esclaviza y le coloniza. La hospitalidad (en ambas direcciones) era un valor sumamente apreciado en las culturas antiguas, como la Xenia de Grecia y la importancia de la invitación en las comunidades amazónicas, pero la modernidad misma se funda en su rompimiento a fin de buscar ganancias; esto ha sido analizado por Marshall Berman en *Fausto*, cuando Mefistófeles quema la casa de los habitantes originales para construir una fábrica.

¹²² Es el caso de Carolyn Fornoff, “Timescales and Simultaneity”.

huésped es su alcoholismo (por lo que el marido se desdobra y despersonaliza, para luego cobrar consciencia de sí sin poder reconocer su violencia), y algunos más consideran que el hombre realiza deliberadamente *gaslighting* sobre la mujer. En todo caso, la lectura feminista se sostiene y al ser desapropiada por Gerber Bicecci, utilizando hábilmente la indeterminación de la figura del huésped, logra una analogía entre la narradora y el territorio zacatecano y el huésped y la compañía.

Tijerinas Martínez apunta:

al intercambiar al personaje de Guadalupe por “la máquina” y al huésped por “la Compañía”, Gerber Bicecci cuestiona la posición maquinaal en la que comúnmente se mantiene a las mujeres, en específico a las que se encargan a las tareas del cuidado, mientras que brinda agencia a esta figura tecnológica para rebelarse contra el sistema o [...] a la compañía extractivista].¹²³

Y concluye de esta manera: “Entonces, el patriarcado, inseparable integrante de la tripartición patriarcado-colonia-modernidad, se apropia de los cuerpos de las mujeres, los feminizados y los no humanxs para conformar su colonia en su ejercicio de poder y dominio”.¹²⁴ Considero entonces que el marido de la narradora podría representar a la figura paternalista del Estado, un Estado ausente al igual que dicho personaje. Asimismo, se realiza una superación de la dependencia del hombre y del gobierno, puesto que, en el caso del relato, la alianza de la mujer y la máquina basta y sobra para resistir; en el caso de *La compañía*, no hay un llamado a la acción más allá del despertar de la sensorialidad y la visibilización o denuncia de la agreste condición que muchos desconocíamos antes de la obra de Gerber Bicecci, pero tampoco hay ya una fe ciega en posibles soluciones por parte del gobierno.

Aparte de desmarcarme de la tendencia a considerar “El huésped” como un archivo del pasado, podrá aventurarse que tampoco me es suficiente la noción de reescritura. Los cambios de Gerber Bicecci semejan más una edición de texto, que realiza cambios básicamente gramaticales y nominales. Los sustantivos desde luego que cambian el contenido, para canalizar el relato en tanto alegría de la invasión de los poderes alquímicos, extractivistas y tóxicos.

Segundo, ¿por qué especulativo? El principio de un ensamblaje entre feminismo y especulación acaece en la alianza inesperada entre clases, misma que Carolyn Fornoff, en su conferencia “Timescales and Simultaneity in Contemporary Mexican Environmental Rewriting”, sugiere que podría ser también entre grupos racializados. Fornoff considera que esta es una pista para saber cómo resolver, proyectado hacia el futuro, la crisis social y

¹²³ F. Tijerinas Martínez, “La narrativa contemporánea mexicana”, 230.

¹²⁴ F. Tijerinas Martínez, “La narrativa contemporánea mexicana”, 234.

ambiental. Pienso además en la antinómica relación entre el cuerpo de las mujeres, quienes en un mundo sexista no se construyen en las narrativas y visualidades más fuertes que débiles, y la fisicalidad de Nuevo Mercurio: rocoso, espinoso, tóxico, caliente, erosionado, seco, asfixiante, inmenso, laberíntico, peligroso, rasposo.¹²⁵ ¿Acaso sólo especulando hacia el futuro podemos imaginarnos cuerpos combatientes y asesinos del mal? Tal pareciera ser la necesidad vital de remediar hacia la ficción más que hacia el documental o reportaje, la liberación de modelos que nos atenazan en el sedimento patriarcal y capitalista de nuestra experiencia errante en el mundo en duelo.

Así, el duelo visto por Rivera Garza en *Los muertos indóciles* mediante su lectura de J. Butler se manifiesta formalmente en la técnica de reescritura. Fornoff considera que cambiar los verbos al futuro y en segunda persona sirve para interpelar a los lectores, de forma tal que reconozcan su potencial vulnerabilidad.¹²⁶

Dentro de los debates sobre violencia y representación artística es importante la diferencia entre representación y espectacularización. Fornoff salva este problema al establecer que “El horror aquí tiene una función pedagógica, ya que enseña al público a reconocer la minería como algo monstruoso posicionando el legado del extractivismo como un problema colectivo”.¹²⁷

Por último, esta desapropiación feminista y especulativa (y del duelo, definiendo) es necesariamente multiestructurada. Fornoff detecta que las temporalidades son abordadas no sólo en contenido sino también en forma; la investigadora afirma que así como las minas coloniales han sido reapropiadas y explotadas sucesivamente por los españoles, los estadounidenses en el siglo pasado y Canadá actualmente, el arte realiza un *recursive layering*

¹²⁵ Regreso sobre la marcada distinción de voces en la parte a. y en la b. Además de ser estrictamente cisgénero, las voces de la parte b. son todas masculinas, mientras que en la parte a. solo saltarían a la vista las fotografías del dr. Héctor Vega. Esto a alguien podría parecerle una agenda feminista separatista, pero no hay que olvidar que la imposición de la triada patriarcal-colonia-modernidad es movida por fuerzas patriarcales y no únicamente masculinas, dado que en varios casos mujeres no racializadas y de clases altas han sido detonadoras de dicha matriz de poder. Que por mismas razones patriarcales no hayan sido ellas quienes aparecieran como hacedoras de archivos sobre Nuevo Mercurio no debe llevarnos a idealizaciones. Sin embargo, la separación entre una parte a. feminista y especulativa y una parte “b” patriarcal y burocrática resulta expositivamente esquemática y, por lo tanto, fuertemente retórica. Después de todo, los agentes públicos que facilitaron la imposición neoliberalista en el pueblo fueron todos hombres.

¹²⁶ La traducción es mía. Carolyn Fornoff, “Timescales and Simultaneity”.

¹²⁷ En el original: “*Horror here has a pedagogical function, teaching the public to recognize mining as something monstrous and positioning extractivism’s long lasting legacies as a collective problem*”. La traducción es mía. C. Fornoff, “Timescales and Simultaneity”.

con los mismos mecanismos.¹²⁸ En esta misma lógica, mis análisis exhuman tal composición, pero privilegiando lo visual, medial y material, de manera tal que dialogo y complemento las reflexiones textuales de Fornoff y Tijerinas Martínez.

¹²⁸ C. Fornoff, “Timescales and Simultaneity”.

APÉNDICE 4.

Montajes y palimpsestos de *la resistencia*: Ilustraciones científicas, fotografías de divulgación parlantes y pintura como gesto.

La biorremediación de *Octopi Wall Street* por *la resistencia* está acompañada por el montaje y palimpsesto de ilustraciones científicas, fotografías de divulgación y estudios de nubes, que analizo en este apéndice.

Gerber Bicecci aclaró que los microorganismos de la serie “c” son plánctones, cuya etimología del griego antiguo *πλαγκτόν* “lo que va errante” también enfatiza, y provienen del archivo del *Proyecto Crónicas del Plancton* (2013). Este fue un proyecto dentro del más grande proyecto Tara Oceans (la segunda expedición de la francesa Fondation Tara Océan), de investigación y difusión sobre la vida oceánica; la división de *Proyecto Crónicas del Plancton* fue dirigido por el científico y fotógrafo francés Christian Sardet y culminó con la publicación de un libro, la edición de doce videos y una página web que sintetiza las diversas especies de plánctones halladas por los buzos y científicos de Tara Océan. El libro ganó un reconocido premio (el “Best Underwater World Publication” del *World Festival of Underwater Images*) en la edición de 2014 en Marsella, Francia. Pero también cumplieron una meta académica que fue el análisis genético de los plánctones y se publicó en cinco artículos de la reconocida revista académica *Science*.

Según la página web del proyecto, todos los resultados se encuentran liberados bajo la licencia Creative Commons, así que aunque el libro no se puede consultar o descargar, muchas fotografías se encuentran disponibles y agrupadas taxonómicamente.¹²⁹ Gerber Bicecci declaró que los fondos de la serie “c” “son estudios de nubes, anónimos, aproximadamente del 1800 con licencia Creative Commons del museo de Arte de Cleveland”.¹³⁰ Para las series “a” y “b”, Gerber Bicecci calcó la silueta de los microorganismos que Leeuwenhoek observó en su microscopio e ilustró.

¹²⁹ La página de internet donde se hallan tiene un fondo negro que compagina con el fondo negro de las fotografías, sobre las cuales los cuerpos del plancton lucen más iluminado, método que recuerda a las rocas fotografiadas por Elizabeth del Ángel para *La compañía*. Esta decisión sobre el fondo negro se debe a varios factores, como facilidad para reconocer órganos y siluetas, ubicación de los seres ultramarinos en una región distante y oscura, y quizá la utilización de medios de contraste para capturar fotográficamente los colores que a simple vista no se podían distinguir.

¹³⁰ Verónica Gerber Bicecci, *la resistencia*, <https://www.veronicagerberbicecci.net/la-resistencia-the-resistance>. En la página web del proyecto del libro *Plancton. Aux origines du vivant*, de Sardet, aparece también la licencia Creative Commons.

Ilustraciones científicas

A los bichos, es decir, los seres vivos que designamos convencionalmente con este ambiguo término, no los conocemos más que mediante retratos impersonales que de ellos hace la cultura visual de las ciencias, siempre mediados por técnicas de observación y captura —me refiero a lentes, microscopios y cámaras digitales con aumento correspondiente—¹³¹ entre el ojo y ellos. En mi caso, siempre los había mirado desde sus representaciones anatómicas en libros de texto, es decir, mediados por el interés taxonómico de dichas disciplinas. Por lo tanto, no existe manera neutra ni directa de observarlos, ya que más bien miramos la imagen que tales mediaciones técnicas e institucionales crean: tan pequeños que no se logran ver a simple vista, aunque nos habitan dentro y por fuera, dependemos de los instrumentos de visualización y mediante la repetición de tal imagen, ya sea en dibujo (como el caso de Anton Leeuwenhoek) o en “fotografía” digital (la digitalización de la imagen observada en microscopio que produce una imagen que pensamos fotográfica, como el caso de *Proyecto Crónicas del Plancton*).

En cambio, la obra *la resistencia* los volvió entrañables para mí, ocupando cada uno el tamaño del cuadro completo y en vez de ceder frente al paisaje en la serie “a”, conscientemente tangibles para nosotros,¹³² sosteniendo pancartas en la serie “b”, y mostrando las diversas formas que puede tener el plancton en la serie “c”, sin pretensiones enciclopédicas. El arte contemporáneo biorremediado, pues, se vuelve en este caso agente dignificador desde la cultura visual porque presenta otra manera de ver a los bichos y pensar sobre ellos como vitales.¹³³ En

¹³¹ Gerber Bicecci había previamente escrito sobre el microscopio en su tesis de licenciatura *espacio_negativo*, con énfasis en los descubrimientos del cuerpo que permitió. Nótese que reaparece en *otro día, La compañía y la resistencia*. Vease *espacio_negativo*, tesis de licenciatura (México: Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado ENPEG, La Esmeralda, 2005), 26-34. En <https://www.veronicagerberbicecci.net/espacio-negativo-negative-space>

¹³² Me refiero a que los microorganismos se encuentran sobre cualquier superficie, incluyendo nuestra piel y conductos corporales internos, en todo momento; de esta forma, los tocamos siempre, en estricto sentido, pero no reconocemos la sensación porque la hemos automatizado. La obra *la resistencia* conduce a advertir conscientemente este saber y repensar la definición de individuo humano compuesto por un único ser vivo.

¹³³ Sin embargo, este no es el primer intento por abrir las imágenes impersonales del microscopio para dar paso a la personificación de los microorganismos; piénsese por ejemplo en otras culturas visuales, como la de la industria del entretenimiento (la película de animación *A Bug's Life* [*Bichos: Una aventura en miniatura*] de Disney, 1998). Desde la ecocrítica puede afirmarse que es altamente problemática porque nos inculca no solo una forma de ver la naturaleza sino una forma de valorar a tales seres pequeños, por ejemplo, con base en la empatía que genera pensarlos similares a los seres humanos, con acciones, afectos, defectos, proezas, en resumen, con una interioridad subjetiva que los vuelve personas humanas; de ese antropomorfismo se desprende lo que se conoce en humanidades ambientales como distinción entre animales carismáticos y animales no carismáticos. Este término agrupa especies animales, principalmente vertebradas, cuya popularidad se debe a los afectos que profesamos hacia ellos,

este caso considero como montaje¹³⁴ la unión de un elemento visual con un elemento textual, por lo que el primer montaje se establece en alianza con las ilustraciones de Leewenhoek y el segundo las fotografías del *Proyecto Crónicas del Plancton*.¹³⁵ Independientemente de este empleo de archivos visuales, cabe resaltar de nuevo el interés de Gerber Bicecci por lo que no se puede ver: así como en *otro día* se pregunta por cómo ver el hiperobjeto de la crisis ambiental y en *La compañía* cómo ver la toxicidad, aquí se muestra fascinada por el funcionamiento de la vida desde sus bastiones más ignorados, pero también más cruciales. Este giro hacia los engranajes menores y su apreciación por encima del sacrificio que demanda la economía del progreso es, metafóricamente, una figuración de los post-crecimientos.

Primero, *la resistencia* nos hace voltear hacia el microscopio. Leewenhoek es considerado el padre de la microbiología por haber observado, en el siglo XVII, a través de la lente a estos bichos, que nombró “animáculos” y hoy sabemos son células, bacterias, seres del reino protista, entre otros. En su página web, Gerber Bicecci edita su género gramatical a “animáculas” y menciona como objetivo “repensar nuestras relaciones con la vida microscópica”.¹³⁶ Las figuras de las series “a” y “b” son calca de las figuras dibujadas por Leewenhoek tras sus observaciones de fluidos corporales (**Figuras x-xii**) la serie “a” se compone de quince dibujos con fotografía enmarcados, en que los cuerpos de los microorganismos sirven como contenedor de las fotografías, recortadas para caber dentro de

tal y como familiaridad (perro y gato), ternura (el ejemplo del conejo), o emociones patrióticas (el quetzal en Centroamérica), e incluso los que “sirven” para alimentación o uso medicinal (el atún frente a un marsupial). Ciertos estudios han cuestionado la división porque 1) varias especies en alto riesgo de extinción son paradójicamente carismáticas (osos panda) y porque 2) incluso investigadores de lo natural desconocen muchas especies no carismáticas (dificultad para reconocer al coral como un animal). Además, pese a los símbolos y sentimientos convencionales cada individuo puede establecer relaciones afectivas con cualquier especie. Entonces, dentro de los procesos de re-educación sentimental que la ecocrítica realiza en sus iniciados, derrumbar la exclusiva pleitesía hacia los considerados animales carismáticos suele ser de los primeros; por ejemplo, se hace notar el cariño que despiertan los conejos y cómo este nos mueve hacia la prohibición de los experimentos en las industrias dermocosméticas, frente a una extendida indiferencia hacia otros seres vivos como las semillas (y los invertebrados).

¹³⁴ La relación entre figuras microscópicas y texto es también un palimpsesto en la medida en que Gerber Bicecci “borra” las frases de las pancartas de *Octopi Wall Street* para “reescribir” las citas de las intelectuales. Sin embargo, en el capítulo IV opté por analizar la relación como montaje porque el borrado no cumple ninguna función, mientras que la unión entre microorganismo y palabra sí.

¹³⁵ De nuevo, la combinación medial entre las fotografías del *Proyecto Crónicas del Plancton* es también un palimpsesto con los fragmentos de los estudios de nubes en acuarela, pero su significado no se vincula con mi interpretación de los microorganismos, que analizo aquí, sino con el montaje texto-imagen que analicé en el capítulo III.

¹³⁶ Verónica Gerber Bicecci, *la resistencia*, <https://www.veronicagerberbicecci.net/la-resistencia-the-resistance>

ellos, mientras que la serie “b” se compone de dieciséis piezas de cerámica en blanco y negro con limpiapipas y una varilla de alambre que sostiene, a través de orificios, filacterias de cartón, cuyo estatismo no obstante remite a una movilización en las calles. Resalto que estos montajes visuales y plásticos se distinguen de los científicos porque los dibujos y las piezas de cerámica detonan afectos: vuelven entrañables sus picos, patitas, oquedades, dientes, antenas, ojos, pelos, por lo menos en contraste con otras formas de existencia en la cultura visual de estos bichos, tal y como su antropomorfización; la presencia sensible de los microorganismos no depende aquí de una identificación con rasgos humanos, sino que sus cuerpos la sostiene, así como en los ciclos biológicos estos sostienen sus redes ecológicas.



Figura viii. Fragmento de la lámina *Animalcules* de Dodd Delin. Ann Ronan Pictures – Print Collector, en Getty Images.

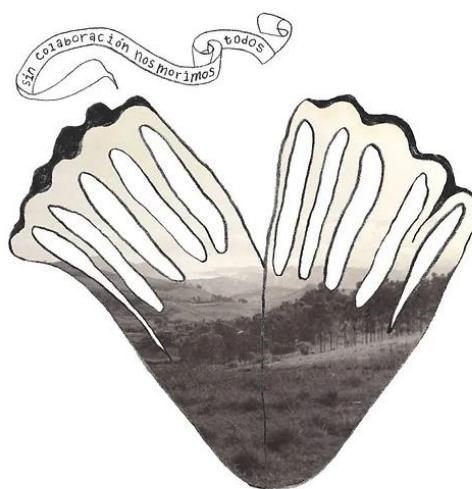


Figura ix. Calco de la ilustración 23 de la **Figura viii**. Pieza 14, serie “a” de *la resistencia*, de Gerber Bicecci.

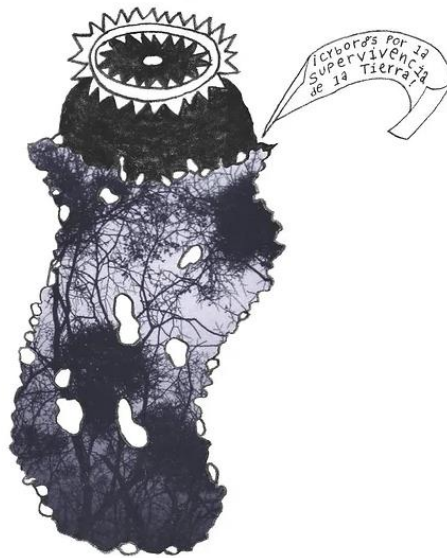


Figura x. Calco de la ilustración 24 de la **Figura viii.** Pieza 11, serie “a” de *la resistencia*, de Gerber Bicecci.

Volteamos en segundo lugar hacia la inmensidad del mar, plasmada en la serie “c”. Por las dificultades técnicas para acceder a él y observar los seres que lo habitan, proyectos como las expediciones de la Foundation Tara resultan fundamentales, aunque no están safos de problemas. En la página web el *Proyecto Crónicas del Plancton* se define como “una serie documental que combina el arte y la ciencia, revela la belleza y la diversidad de los organismos que viajan a la deriva de las corrientes”.¹³⁷ Considero que esto refleja una idea común en la cultura visual de la difusión científica, sobre la necesidad de conjuntar los parámetros “belleza” y “utilidad” para defender la existencia de seres que no se consideran ni bellos ni útiles en la mayor parte del tiempo. Sin embargo, las explicaciones específicas según taxonomía ahondan en la relevancia de los plánctones y demás microorganismos para la preservación homeostática del medio ambiente, como la siguiente cita: “las ballenas son los animales más grandes del mundo, pero los más largos son sin duda los sifonóforos”,¹³⁸ que revierte el valor de los animales carismáticos al mostrar que nuestras creencias usuales mantienen muchas verdades veladas.

¹³⁷ “El Proyecto”, Plankton Chronicles, consultado el 25 de noviembre, 2022, <https://planktonchronicles.org/es/el-proyecto/>

¹³⁸ “Sinóforos. Los animales más largos del mundo”, Plankton Chronicles, consultado el 25 de noviembre, 2022, <https://planktonchronicles.org/es/portfolio/sifonoforos-los-animales-mas-largos-del-mundo/>

Con estas imágenes ya analizadas, puede explorarse el montaje entre ambos tipos de imagen y el texto. Las filacterias montadas sobre los microorganismos conducen a la interpretación de los bichos como parlantes, dado que independientemente de las palabras exactas, el acto de sostener una pancarta para proclamar algo los dignifica al volverlos sujetos: sienten inconformidad, actúan y hablan. En esto consiste otro de los procesos fundamentales de las humanidades ambientales: la personificación de “elementos” naturales. Etimológicamente, *persona* tiene vínculos con el acto de hablar, en referencia a que tras las máscaras del teatro suena la voz de un individuo; para la disciplina ecocrítica en que me posiciono, *persona* es alguien que habla no necesariamente en términos de lenguaje y cuya dignidad no proviene del acto de habla en sí, sino que esta cualidad nos permite reconocer lo que por mucho tiempo se ha negado: que son agentes, no objetos. ¿Qué ocurre si pensamos en estos seres no humanos como personas (no humanas)? Hay casos como el conceder una personalidad jurídica¹³⁹ a cuerpos de agua para protegerlos, pero también hay quienes abogan por no usar esta palabra porque creen que implica un retorno al antropocentrismo. Quienes somos partidarios de la primera opción hemos recurrido a ejemplos fuera del concepto persona occidental, tal y como Juan D. Winter aborda el término “gente” de las comunidades nativas de la Amazonía colombiana.¹⁴⁰ Gerber Bicecci se posiciona sobre el debate de agencia y personalidad con ejercicio de especulación¹⁴¹ para sugerir qué manifestarían y cómo sería una revolución hecha por agentes no humanos.

¹³⁹ La personalidad jurídica es el “*atributo essencial para ser sujeito de direitos e obrigações*”. Los ríos no tienen “*corpo, inteligência e vontade própria*” por lo que su “*pessoa jurídica sofre certas limitações em decorrência de sua natureza. Assim, tem direito ao nome, à própria existência, a ser proprietária, a usufruir, a contratar, a comprar, mas não tem direitos a contrair casamento, a liberdade de pensamento, a votar, a ser eleito, entre outros direitos de personalidade exclusivos da pessoa natural*”. De todas formas “*Personalizar o meio ambiente é aumentar sua teia de proteção*” ya que “*O objeto deste direito fundamental é um meio ambiente hígido, favorável à boa qualidade de vida*”. Rodrigo Branquinho, “Eu sou o rio, o rio sou eu: a atribuição de personalidade jurídica aos bens naturais ambientais”, *Revista de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas* 49 (2019), 260-261. doi: 10.18566/rfdcp.v49n131.a02

¹⁴⁰ Véase Winter, Juan, *Plant Theory in Amazonian Literature*, 2019 e *Invitación al baile del muñeco. Máscara, pensamiento y territorio en el Amazonas*, 2017.

¹⁴¹ Aclaro que por revolución no humana no debe pensarse que hay una motivación posthumana, puesto que esta es descartada por Haraway (en una cita de *la resistencia*); aunque la autora no da una justificación clara en su libro, considero que este rechazo proviene de la des-ontologización, y por lo tanto la dilución de responsabilidades y afectos, que ocasiona pensar en lo posthumano como simples “flujos de información ocurriendo ahora entre humanos, animales y máquinas”. El pensamiento, palabra, obra y afecto de los seres vivos no puede reducirse tampoco a “lo perceptual, lo experiencial y lo sensorial”, renegando de cualquier tipo de sentido y representación. Gillian Rose, *Visual Methodologies*:

Pintura como gesto

Mencioné antes que hay un tercer palimpsesto de interés, aunque no vinculado con los microorganismos, en la serie “c”. Similares a las fotografías de la serie “a”, los estudios de nubes de la serie “c” son también en cierta forma un paisaje. Sin embargo, estas nubes no se convierten de paisaje a concepto, sino que se vuelven un objeto de estudio para que el artista pintor abstraiga su mecanismo y pueda reproducir su imagen en otras obras, según se requiera representar la nube en cada caso. Gerber Bicecci, entonces, causa dos cortocircuitos al usar los estudios de nube como fondo en la serie “c”: 1) impedir que el paisaje celeste figure (sin saber que se trata de estudio de nubes pensaríamos que sólo son coloraciones) y 2) impedir que el estudio devenga abstracción, porque Gerber Bicecci significativamente selecciona los fragmentos hápticos donde está la huella y el gesto del pintor. Ambos cortocircuitos implican muchas reversiones de valor estético, como desestimar que los estudios persiguen un fin pragmático para la reproducción de la imagen, sino que importa todo lo que pasa en el inter, y que la riqueza de los modos de ser menores no habría de ser sacrificada por los mayores (¿por qué descatalogar los estudios y sólo analizar en historia del arte las pinturas “finales”?) Por otra parte, los plánctones se colocan sobre el fondo del estudio de nubes, causando una reversión de escalas porque el plancton es de tamaño mucho menor que la nube. Esto se produce gracias al juego de perspectiva (lo cercano se ve más grande y lo lejano más pequeño), aludiendo simbólicamente a la micropolítica (apostar por lo que está cerca de nosotros antes que lo lejano); en términos económicos, por ejemplo, corresponde a la pregunta de los decrecimientos sobre por qué cuidar del macromercado del capital en vez de procurar economías solidarias de la localidad donde se habita.

Aparte de la evidente descolocación del plancton de su hábitat usual (cuerpos de agua) para colocarlo sobre el fondo celeste,¹⁴², resulta interesante la inversión de relaciones entre medio artístico como fondo y como gesto, o como herramienta epistémica y avance técnico. La descripción del archivo web del museo de Arte de Cleveland explica que “Muchos acuarelistas ingleses de la época estaban especialmente interesados en capturar los efectos naturales del paisaje, como las formaciones de nubes. Estos estudios fueron luego de particular interés para

An Introduction to the Interpretation of Visual Materials, 4a ed. (Londres: Thousand Oaks, 2016), 9 y 10.

¹⁴² Esto le permite a Gerber Bicecci reflexionar sobre muchos hábitats a la vez como en la primera exhibición de *La Máquina Estética*, donde cada serie abordaba la tierra, el agua y el cielo respectivamente.

los impresionistas franceses”.¹⁴³ lo que indica que la valoración de la visualidad para dichos acuarelistas cambió con el transcurso de los estilos reconocidos por la historia del arte. De corte epistémico y casi científico, Gerber Bicecci subyuga simbólicamente este uso al volver el estudio de nubes mero escenario y no documento de valor o experimentación.



Figura xi. *Cloud Study*, de anónimo (s. XVIII). Colección Charles G. Prasse, Museo de Arte de Cleveland.

¹⁴³ En el original: “Many English watercolorists of the period were especially interested in capturing natural effects of the landscape, such as cloud formations. Such studies were of particular interest to the French Impressionists”. La traducción es mía. The Cleveland Museum of Art, “*Cloud Study*, Anonymous”, consultado el 26 de noviembre, 2022 en <https://www.clevelandart.org/art/1980.115>



Figura xii. Recorte de la esquina superior izquierda de la pieza 5 de *la resistencia*. Se observa que Gerber Bicecci seleccionó una parte de *Cloud Study* en que se veía muy notoriamente el trazo preparatorio del lápiz.

Cabe, empero, matizar esta tajante distinción, puesto que he consultado a artistas vivos sobre el carácter técnico-científico de los estudios, a fin de evitar reduccionismos y binarismos falsos basados en mi inexperiencia creativa. Por una parte, los estudios sirven para comprender el mecanismo de los objetos o sujetos a plasmar artísticamente después, por lo que la abstracción resulta un paso fundamental; esta comprensión de los engranajes mecánicos, físicos y visuales de los fenómenos y su posterior síntesis abstraída depende en gran medida del método científico y su paradigma, bajo el cual lo que los estudios muestran es su funcionamiento real y verdadero. No resulta por lo tanto una exageración afirmar que este tipo de estudios son herramientas técnicas, de un conocimiento valuable que muestra cómo lo artístico y lo científico no se oponen por completo. Por otra parte, la fotógrafa e investigadora mexicana Claudia González me hizo notar que los fragmentos de los estudios de nubes que Gerber Bicecci selecciona revelan de nueva cuenta su interés por el gesto y la huella. Véase por ejemplo en la pieza de 4 de la serie “c” la esquina inferior derecha, que tiene lo que para González es un manchón acaso producido por accidente durante el estudio o porque se quería comprobar sobre el lienzo si ese tono de gris quedaba bien o no; en la pieza 5 (**Figura xiv**) se alcanzan a observar las marcas del bocetado con grafito y la construcción del cielo del atardecer en tanto paleta de rojos, más que figuración de nubes, estética ya presente desde el estudio de nubes (**Figura xiii**). Los manchones, los pincelazos y las pruebas de color se consideran huella, desafiando la interpretación iconológica y posicionando en primer plano el momento de creación artística,

del proceso más allá de las piezas como resultado, así como también se crea un cierto tipo de presencia del artista en la cual se le despoja de la (pesada) carga de buscar perfección y despliegue de talento, o de expresión de su pensamiento o sentimientos. Siguiendo una lógica parergonal, las partes que usualmente quedan fuera del marco pictórico, como tales manchones en las obras *Stains* y *Stills* (2008) del judeomexicano Yishai Jusidman, ingresan a la obra como parte constituyente y significativa para evidenciar el medio, el material, el proceso y dignificar al artista desde otra perspectiva. En conclusión, cuando Gerber Bicecci selecciona precisamente los fragmentos de las pinturas en que se vuelve evidente el gesto, hace una declaración estética en que la pintura no puede pensarse únicamente en tanto representación de figuras, además de señalar hacia los problemas más cotidianos y cercanos a la labor de los artistas.