

Epílogo

Descalzos los pies, los campos en ellos,
sentiré al acreedor de la tierra en mis
plantas desnudas

Cristina Rivera Garza

El inicio de la extracción

Mercurio es un planeta rocoso y un dios romano. La astrología ha depositado en Mercurio la capacidad de transmitir mensajes con celeridad o, cuando retrógrado, de complicar el entendimiento y los viajes. El mercurio, también conocido como plata líquida debido a su color brillante, de un blanco plateado, y su calidad densa, es un elemento químico y metal de transición que se encuentra en pequeñas cantidades en la corteza terrestre en su estado libre, pero es abundante como mineral en el cinabrio, un metal de color rojizo que contiene 85% de mercurio y 25% de azufre. Sulfuro de mercurio. Fue en esa presentación bermellón que un tal Juan Largo lo encontró a un costado del cerro del Calvo, cuando andaba persiguiendo unas abejas mientras buscaba miel. Un poco después, por ahí de noviembre de 1935, Eusebio Gaucín, recién llegado de Fresnillo, le confió que andaba buscando mercurio por encargo de su patrón y, tan pronto oyó la descripción de las rocas rojizas, sacó un par que cargaba consigo en un costal de ixtle.

De acuerdo con la leyenda de la fundación de San Felipe Nuevo Mercurio, esa conversación fue el inicio de la extracción de mercurio más constante y fructífera de México durante el siglo xx.

Desapropiación

Todo esto lo sabemos –más bien, lo colegimos– en la serie de yuxtaposiciones textuales que conforman la parte b. de *La Compañía*, la pieza-libro que Verónica Gerber Bicecci exhibió en la bienal FEMSA en 2018 y publicó después con Almadía en agosto de 2019. Lejos de facilitarnos la tarea, ofreciendo una interpretación cronológica o personal de los hechos, Gerber Bicecci muestra, con sus bordes desiguales y sus lenguajes propios, los materiales seleccionados: un texto original de primera mano escrito por José Luis Martínez P., y publicado en edición casera por su hija, a quien el texto está dedicado en su versión original; una serie de conversaciones con académicos de la Unidad Académica de Estudios Nucleares de la Universidad Autónoma de Zacatecas; un artículo

aparecido en el periódico *La Jornada*; unos informes metalúrgicos en inglés que provienen de la década de los cincuenta y otros en español originados veinte años más tarde; un par de tesis de licenciatura y doctorado; alguna fuente secundaria como “Capitalism Versus the Environment” de Darcy Tetreault, incluido en *The Essential Guide to Critical Development Studies*; una conversación con un minero; una presentación en PowerPoint sobre la contaminación regional preparada para la SEMARNAT. En el apéndice de fuentes es posible constatar todos y cada uno de los orígenes textuales u orales de las secciones seleccionadas e incluidas en la segunda parte de *La Compañía*, ahí donde se reconfigura, desde afuera y no desde dentro, el pasado y el presente, e incluso también el futuro, de un pueblo minero del altiplano mexicano. Este gesto, que escapa por un pelito a las secciones bibliográficas de los trabajos propiamente académicos, tiene sin embargo la virtud de alejar a este proyecto de las estrategias de apropiación que han sido tan cuestionadas, y con justicia, por

el arte y la literatura críticas de inicios de siglo *XXI*, convirtiendo a *La Compañía* en una obra desapropiativa por excelencia.¹

Nada se esconde aquí. Aquí, como desaconsejaban los autores de Gran Literatura del siglo *XX*, todo se muestra, sobre todo las costuras. Es claro, al pasar de una hoja a la otra, de una fotografía a la siguiente, que nada de lo que vemos es el resultado del genio individual, misterioso e inexplicable, de la autora, sino producto del trabajo de investigación y selección de los materiales de un mundo que compartimos. Están ahí, todos esos materiales, menos para reconocernos y más porque nos reconocemos en ellos. Como todo buen desapropiacionista, Gerber Bicecci insiste en que una obra es una cita a la que llegamos, si queremos, tanto los lectores como los materiales y la autora a un mismo tiempo. Aquí nos hemos quedado de ver, en la materialidad del libro o de la exposición, para dirimir y cotejar, para interpretar y definir a medida que nos articulamos y nos conocemos. Esto es una

1) Para una discusión general del concepto de desapropiación, ver Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (Random House, 2019).

conversación o una interacción, un happening, cuyo *script* es apenas esbozado por la serie de decisiones de las que, sin embargo, la autora se vuelve absolutamente responsable: la elección y ubicación de los materiales. De ahí en fuera, la experiencia es nuestra. De ahí en fuera, la responsabilidad y la implicación nos pertenecen. En un sentido estricto, nunca como en este tipo de trabajo desapropiativo podemos decir que el autor es el lector. Y viceversa.

Materialización y ética

Lo contrario al concepto imperialista de dar la voz, es mostrar la serie de voces que ya existen. Aún más: producir la operación de escucha que permite que esas voces reales y concretas encuentren los oídos de otros. Para lograrlo, no hacen falta las palabras de la autora (¿y qué serían, en un mundo como el nuestro, las palabras de un autor?), sino las palabras de esos practicantes de una lengua en común de la que, como escritores, participamos y, llegado su momento, tomamos prestado.² El reconocimiento palpable de estos préstamos, que conducen a una deuda

2) Para el concepto de deuda impagable, ver Fred Moten y Stefano Harvey, *Los abajocomunes: planear fugitivo y estudio negro*, traducción de Cristina Rivera Garza, Juan Pablo Anaya y Marta Malo (El cráter invertido, 2017).

que no puede ser avalada o cubierta por crédito alguno, es el fundamento ético del proyecto de materialización radical de la obra más reciente de Verónica Gerber Bicecci. Para acceder a ella, hay que alejarnos de la ilusión del origen (el origen, ya lo decía Karl Kraus, es la meta) y aceptar que todo tiene pre-existencia, y que nada ha sido dicho por primera o única vez. En palabras de José Revueltas, habría que aceptar que nuestros pasos van sobre las huellas que han dejado otros.³ Esas marcas sobre la superficie de la tierra, que denotan la ausencia de otros más, forman parte de la primera gran pregunta en tanto cuerpos: ¿por qué no están aquí ya? ¿Por qué estamos nosotros en su lugar? ¿En lugar de quién estoy yo aquí? ¿Con quién comparto mi existencia en este punto del universo? Atender a estas preguntas nos conduce a conceptos de territorio, y de escritura, que incluyen los sedimentos del suelo y del aire, y la presencia humana y no-humana entre ellos.

3) José Revueltas, "El escritor y la tierra", en *Visión del Parícutín*, José Revueltas. 6. *Obra Reunida*. Crónica (Era, 2014).

El desastre insuperable y la re-escritura

En la primera parte de *La Compañía*, Verónica Gerber Bicecci se aboca a re-escribir un texto ahora clásico de la historia literaria mexicana. Amparo Dávila, la escritora zacatecana asociada a la generación de Medio Siglo, publicó “El huésped”, su cuento más reconocido, en 1959, como parte de su libro *Tiempo petrificado*. Para entonces, la explotación del mercurio tenía años ya en San Felipe Nuevo Mercurio, pero poco había cambiado, y mucho se había recrudecido, en la geografía seca y desolada de las zonas mineras de Zacatecas. Verónica Gerber Bicecci re-escibe palabra por palabra este cuento, interviniendo el texto con solo un par de cambios sutiles pero significativos: en lugar de estar contado en primera persona, ahora el cuento se enuncia en una segunda persona de la que emana un ánimo imperativo, y en lugar de estar escrito en presente, todos los verbos están conjugados en un futuro del que nadie escapa. Por lo demás, la presencia innombrable y ominosa del cuento

original se convierte ahora en La Compañía del título, mientras que Guadalupe, la empleada doméstica con la que la narradora establece una difícil relación de complicidad contra la presencia indeseada, es ahora La Máquina. Estas pequeñas intervenciones, en conjunto con las fotografías a su vez intervenidas por la superimposición de imágenes de Manuel Felguérez, otro artista zacatecano, forman una serie de capas de sentido y de experiencia que no solo dan cuenta del paso del tiempo, sino también de eso que Jalal Toufic ha llamado un desastre insuperable.

En efecto, la extracción masiva de mercurio en las minas de Zacatecas, especialmente durante los años de la Segunda Guerra Mundial, cuando toda la producción mexicana salía del altiplano rumbo a los Estados Unidos, ha contaminado la tierra y afectado de maneras definitivas los cuerpos y mentes de los habitantes de San Felipe Nuevo Mercurio y sus alrededores. La tierra agujerada y los casos de cáncer o locura, son testimonio del desastre que la extracción capitalista de la

4) Jalal Toufic, "The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster", in Walid Raad, *Scratching on Things I Would Disavow: A History of Modern and Contemporary Art in the Arab World*, Part I, Volume I, Chapter I (Beirut: 1992-2005), ed. by Clara Kim (Los Angeles: California Institute of the Arts/REDCAT, 2009).

plata líquida ha causado en el territorio. Lo que lo vuelve un desastre insuperable, sin embargo, es la retirada inmaterial de la tradición. En palabras de Toufic: "la retirada inmaterial de textos literarios y filosóficos, así como de películas, videos y trabajos musicales, sin importar que sus copias estén todavía disponibles; de pinturas y edificios que no fueron destruidos físicamente; de guías espirituales; y del contenido sagrado de ciertos lugares. En otras palabras, para saber si un desastre es un desastre insuperable (para una comunidad definida por su sensibilidad ante la retirada material después de ese desastre) no puede recurrirse al número de muertos, la intensidad del trauma psíquico o la cantidad de los daños, solo puede ser confirmado si encontramos entre sus secuelas síntomas de la retirada de la tradición".⁴ Como el proverbial vampiro frente al espejo, la tradición y sus prácticas están ahí, o aquí, pero no son accesibles a la vista o la experiencia. Para hacerlo, para recuperar ese acceso a la tradición

en retirada, es necesario traerla a colación, es decir, volverla partícipe de diálogos y procesos del presente. Eso, que Toufic llama resurrección, y que yo llamo desapropiación, pasa de manera ineludible por la re-escritura.

Re-escribir un texto nunca es una práctica inocente. Está, por principio de cuentas, el proceso de selección, que a menudo incluye una revisión exhaustiva de los contextos de producción y distribución de las obras que nos vienen del pasado. Y están, después, los mecanismos concretos de intervención que, actualizando las obras, las harán partícipes de diálogos muy concretos con el presente. Las palabras pueden ser exactamente las mismas de la obra original, o variar sutilmente como en este caso, pero todo el trabajo involucrado en preparar a un texto para una cita con el aquí y ahora es equiparable, sin duda, a la resurrección de la que habla Toufic. El que re-escibe desata la tradición que el desastre insuperable ha vuelto invisible o muda. El que re-escibe desencadena.

Destruya. E invoca, menos a los fantasmas del pasado, y más a las continuidades que, desde el pasado, fraguan una práctica de resistencia y desacato con el presente. Por eso es que el acento que Gerber Bicecci coloca sobre el actuar violento y resguardado de La Compañía, como esa presencia indescifrable pero perenne que mantiene aterrados a mujeres y niños en una casa, exagera la crítica de género y la amenaza conjunta del heteropatriarcado y del capital que muchos lectores de Dávila minimizaron o simplemente no tomaron en cuenta a lo largo del siglo xx. Gerber Bicecci se vuelve así hacia el archivo de la cultura, los cuentos, las pinturas, las tesis, los informes científicos, las tecnologías, menos para constatarlo o develarlo, y más para activarlo. Lo que tenemos frente a nosotros no es una ruina, si por ello entendemos como Gordillo sugiere “objetos muertos de un pasado muerto”, sino un escombro: esa materia todavía más alejada de la forma, e intrínseca a todo terreno habitable, que resulta de la destrucción del espacio, pero sin caer en

el hechizo homogeneizante del pasado y el efecto fetichizante en el presente.⁵ Las conjugaciones en futuro de los verbos en la primera parte de *La Compañía* son indicaciones de que la activación del archivo no solo se mueve hacia el pasado, sino que también alcanza a las especulaciones del futuro donde gravita, amenazante y probable, más que posible, el terricidio y la hecatombe climática.⁶

Traducción como algoritmo como traducción

Si hemos de creerle a los designios de *La máquina distópica*,⁷ el oráculo web resultado de la colaboración entre Verónica Gerber Bicecci, Canek Zapata y Carlos Bergen, en el año de 2176, con un 84% de contaminación y con 1x de sustitución de trabajo humano, el futuro nos depara lo siguiente: “Descalzos los pies, los campos en ellos, sentiré el acreedor de la tierra en mis plantas desnudas”. Son las palabras de Amparo Dávila otra vez, generadas ahora por un bot textual, y las imágenes tanto de *La máquina estética* de Manuel Felguérez, haciendo lo que ya hacía en el pasado

5) Para un análisis del escombros vs. la ruina, ver Gustavo Gordillo, *Rubble. The Afterlife of Destruction* (Duke University Press, 2014).

6) El concepto de terricidio es de Stuart Elden, “Terricide”, *Progressive Geographies*, (mayo 1, 2013, <http://progressivegeographies.com>).

7) Esta pieza se desarrolló de forma paralela a *La Compañía* y puede visitarse en: www.lamaquinadistopica.xyz (nota de lxs editorxs).

que era arrojar distintos arreglos geométricos a medida que cambiaban las instrucciones, como de las microscópicas muestras de agua contaminada de la mina El Bote, que también se encuentra en Zacatecas. Aquí la tecnología y el trabajo colectivo nos colocan de cara hacia el futuro, pero la ciencia ficción se ha convertido ya, en un abrir y cerrar de ojos, en un abrir y cambiar de instrucciones, en una forma más de la historia natural. La especulación que resulta del “qué tal si” nos arroja hasta puntos inimaginados del tiempo, mientras nos retrotrae también, en términos del espacio, hasta la microscópica figura de la vida inorgánica que habita el agua. Del estrato de los planetas a la infinitésima existencia del microbio o bacteria, pasando por la escala del cuerpo humano, el trabajo de Gerber Bicecci no nos permite olvidar el presente, el momento en que se generan los mensajes del oráculo y el momento, luego entonces, del peligro develado. Aquí estamos. Esto es lo que compartimos. Este es nuestro abismo. Y así, esta artista visual que escribe, también se vuelve activista.

Más que desarrollar el arco narrativo del extractivismo, del Antropoceno o del ecofeminismo, obligándolos a culminar en alguna crisis o lección, *La máquina distópica* ofrece otro arreglo, una versión otra de los elementos que se han puesto en juego en *La Compañía*. Lo que ocurre aquí, gracias al algoritmo, es una traducción en el sentido más amplio del término. El equipo detrás de *La máquina distópica* no solo mueve de lugar el significado, reconfigurándolo en cada nueva tentativa, sino también el significante, incluyendo en sus apuestas a esas materias semióticas a-significantes que escapan o intentan escapar a toda forma de captura subjetiva. Una traducción bajo el amparo de un materialismo radical no podría hacerlo de otra manera. Y tal vez no sea otro el proyecto que sustenta a gran parte de la máquina Gerber en nuestros días: cruzar los bordes entre disciplinas y géneros, entre las materias significantes y a-significantes, a través de operaciones de traducción que involucran diversas tecnologías,

para llevar y traer materiales propios y ajenos, cuestionándolos en el trayecto, y ponernos así en contacto crítico con ellos.

Hacia una geología de Zacatecas

En “Las edades del cadáver. Postulados para una geología general”, Sergio Villalobos-Ruminott argumenta que la soberanía y la acumulación escriben sobre la tierra, pero no directa sino heterográficamente.⁸ Se trata de un “secreto tatuaje” donde queda huella “del impacto material de los cuerpos en su disposición sobre el territorio”. No hay manera de descifrar ese tatuaje, que compartimos todos y nos marca por igual, sin desenterrar, luego entonces, los procesos de la acumulación del capital y sus aliados: el heteropatriarcado y el racismo. Si lo que nos interesa es la pregunta sobre la justicia, entonces hay que escarbar en las capas de materia que conforman la supuesta inmutabilidad de nuestro mundo, des-sedimentando los mitos de origen y los lenguajes de violencia con los que han sido

8) Sergio Villalobos-Ruminott, “Las edades del cadáver: dictadura, guerra, desaparición (postulados para una geología General)”, en *Historiografía de la violencia. Historia, nihilismo, destrucción* (Ediciones La Cebra, 2016).

articulados. Con su presencia física en las minas y en los pueblos, con sus conversaciones con viejos mineros y científicos, con su lectura de toda clase de documentos locales y toda clase de edictos transnacionales, Gerber Bicecci plantea una y otra vez, en todas las traducciones posibles, incluyendo aquí la ejercida por el paso del tiempo y la atracción del espacio, la pregunta sobre la acumulación. Y el resultado no solo es el desciframiento colectivo de ese tatuaje secreto con que nos ha marcado la explotación y la rapiña, sino también algo más. Porque nuestra lectura la activa, Gerber Bicecci tiene la virtud de moverse hacia el pasado y el futuro sin olvidar un solo instante el presente que compartimos, nos devuelve también nuestro rostro y nuestro cuerpo, junto con los rostros y cuerpos de otros, multiplicados como potencia. Nada está en paz aquí, y todo está en juego.