

## Reconstrucciones

## Reconstructions

### Resumen

La reflexión sobre lo que el arte puede revelar o desvelar abre una discusión sobre lo real, siempre contenciosa para la estética, la filosofía, el psicoanálisis, la teoría social, y hoy enrarecida por la crisis de los regímenes de verdad, el imperio de las *fake news* y los “hechos alternativos”. Pero lo real no desapareció como se rumorea, asegura el historiador del arte Hal Foster, sólo que la discusión ya no atañe a su presencia sino a su posición. Algunos de los proyectos artísticos y narrativos más innovadores de las últimas décadas están menos interesados en exponer una realidad dada detrás de una representación, que en reconstruir una realidad ocluida o señalar una realidad ausente. Y es quizás Forensic Architecture (Arquitectura Forense), un grupo de investigación integrado por arquitectos, cineastas, artistas visuales, periodistas y abogados, el colectivo que más activamente ha emprendido la reconstrucción de hechos de violencia y violaciones de derechos humanos, con métodos extraordinariamente renovadores de producción y visualización de pruebas en distintos formatos. Pero también la literatura puede expandir sus límites para hacer ver lo que no vemos con procesos de materialización y mediatización análogos a los de Forensic Architecture. La compañía (2019) de la mexicana Verónica Gerber Bicecci despliega un abanico de medios y lenguajes para reconstruir uno de los casos más devastadores de extractivismo depredador en México, a partir de las ruinas de Nuevo Mercurio, un poblado minero del estado de Zacatecas. Con ímpetu reconstructivo, Gerber Bicecci monta materiales muy diversos, reúne lenguajes e hibrida géneros para componer una historia de Nuevo Mercurio que faceta la complejidad de su auge expoliador y su caída, y el espectro siniestro de sus secuelas, efectos traumáticos, psicológicos, ambientales y sociales que aún perduran.

**Palabras claves:** nuevos realismos; reconstrucción; Arquitectura Forense; Verónica Gerber Bicecci

### Abstract

The reflection on what art can reveal or disclose opens a discussion about the real, always contentious for aesthetics, philosophy, psychoanalysis, social theory, and today rarefied by the crisis of the regimes of truth, the empire of fake news and “alternative facts”.

But the real did not disappear as is rumored, assures the art historian Hal Foster, only that the discussion no longer concerns its presence but its position. Some of the most innovative artistic and narrative projects of the last decades are less interested in exposing a given reality behind a representation, than in reconstructing an occluded reality or pointing out an absent reality. And it is perhaps Forensic Architecture, a research group made up of architects, filmmakers, visual artists, journalists and lawyers, the group that has most actively undertaken the reconstruction of acts of violence and human rights violations, with extraordinarily innovative methods of production and visualization of evidence in different formats. But literature can also expand its limits to show what we cannot see with processes of materialization and mediatization analogous to those of Forensic Architecture. *La compañía* (2019) by Mexican artist and writer Verónica Gerber Bicecci deploys a wide range of media and languages to reconstruct one of the most devastating cases of predatory extractivism in Mexico, starting from the ruins of Nuevo Mercurio, a mining town in the state of Zacatecas. With reconstructive impetus, Gerber Bicecci assembles very diverse materials, brings together languages and hybrid genres to compose a story of Nuevo Mercurio that faces the complexity of its plundering rise and fall, and the sinister spectrum of its aftermath, traumatic, psychological, environmental and social networks that still endure.

**Key words:** new realisms; reconstruction; Forensic Architecture; Verónica Gerber Bicecci

La reflexión sobre lo que el arte puede revelar o desvelar conduce a una discusión sobre lo real, siempre contenciosa para la estética, la filosofía, el psicoanálisis, la teoría social, y hoy enrarecida por la crisis de los regímenes de verdad, el imperio de las *fake news* y los *hechos alternativos*. Pero lo real no desapareció como se rumorea, asegura el historiador del arte Hal Foster, sólo que la discusión ya no atañe a su presencia sino a su posición. “¿Dónde se ubica, cómo, por obra de quién y por qué razones?”, se pregunta en “Ficciones reales: alternativas a los hechos alternativos” (2017) un recorrido panorámico por más de un siglo de pensamiento teórico en torno al realismo, que se abre a nuevas vías de acercamiento a lo real en la ficción y el arte contemporáneos. Una célebre cita de Bertolt Brecht citado a su vez por Walter Benjamin conduce a las “ficciones reales” del título: “Una simple réplica de la realidad no dice casi nada sobre la realidad. Una foto de las fábricas Krupp o de la AEG (Compañía Alemana de Electricidad) no nos dice casi nada sobre esas instituciones... *hay que construir algo, algo artificial, fabricado.*” Y es que, en efecto, en la estela de Brecht, mucha ficción y mucho arte contemporáneos ya no tratan de develar lo real oculto –sea la lucha de clases para Marx, el inconsciente para Freud o la

voluntad de poder para Nietzsche—, ni leer signos en la superficie como propuso alguna vez el Barthes textualista, ni tampoco reconstruir el pasado atendiendo al sujeto testigo de lo real traumático como propuso el Barthes postlacaniano. Porque, aunque todos esos marcos rechazan la concepción ingenua del realismo como espejo de lo real, guardan un resto de negatividad crítica, de deconstrucción, que mucho arte y literatura de hoy parecen haber reemplazado por la *reconstrucción* o la *composición* de lo real. Una vez que lo real está hoy parcial o totalmente bloqueado a la visión, cuando no deliberadamente oculto en actos criminales o catastróficos —guerras secretas, genocidios, desastres ambientales, ocupaciones territoriales, ataques con drones—, más que desocultar lo real, el arte intenta reconstruirlo mediante procesos de *materialización* y *mediatización* a través de nuevos y viejos medios. “A primera vista”, argumenta Foster,

este giro puede interpretarse como neo-Brechtiano («hay que construir algo, algo artificial, fabricado»), pero las obras relevantes están menos interesadas en exponer una realidad dada detrás de una representación, que en reconstruir una realidad ocluida o señalar una realidad ausente mediante la representación. (2017)

Muchas ficciones de hoy, sugiere también,

no incorporan la experiencia real para reanimar la novela en el intento de superar el viejo binarismo vida-arte, sino más bien recurren del mismo modo al artificio, no para desmitificar o alterar lo real, sino para volver a hacer real lo real, esto es, volver a hacerlo efectivo, experimentado como tal. (2017)

Puede que el límite impreciso entre lo real, la ficción y el artificio que describe Foster resulte opaco a primera vista, pero el argumento se vuelve inmediatamente visible en la referencia al fotógrafo alemán Thomas Demand y se faceta en un recorrido nutrido por obras recientes que puede expandirse para caracterizar algunos de los proyectos artísticos y narrativos más innovadores de las últimas décadas. La obra de Demand ilustra casi literalmente la idea de *reconstrucción* como artificio activador del encuentro con lo real, incluso con lo real afantasmado en la imagen digital. Basta pensar en sus obras más célebres, reconstrucciones tridimensionales de imágenes halladas en recortes de prensa, postales u otros medios gráficos, que sus fotografías reactivan con la mediación de maquetas sutilmente imperfectas que luego se destruyen, como *Room* de 1994 (el cuartel general de Hitler en Rastenburg, Prusia, después de un atentado contra su vida en 1944) o *Bathroom* de 1997 (el baño en que un prominente político alemán apareció muerto en 1987), imágenes que cargan con “los astros imprecisos que los incidentes dejan en los medios que los transmiten” (2017) y se fijan en la memoria colectiva e individual. Pero sucede también en una serie posterior de Demand, *The Dailies* (2012), creada a partir de fotos tomadas con su celular, imágenes de objetos comunes luego reproducidos en maquetas de cartulina —un jabón en una bañera, una gomita en un plato, un peine en un

estante del baño, unos broches de colores en una cuerda de tender la ropa— que, paradójicamente, con toda su mediación y su artificio, consiguen una condición táctil mayor que la de la realidad indicial de la foto original y, metafóricamente (lo que se fotografía es una maqueta 3D), sustraen a las cosas de esa condena a la virtualidad plana del mundo digital. Un detalle nos mira (*“it caught my eye”*, se dice más literalmente en inglés para decir “me llamó la atención”) y, por su atención a ese llamado y su concisión, el propio Demand asocia la serie a la economía poética del haiku. “No solo «Veo el mundo» compite con «El mundo es visto» observa Hal Foster sobre la serie, “sino que «Veo el mundo» se complica con «El mundo me ve»” (2016). El extrañamiento funciona como una especie de antídoto: *“Vea, espectador. Mire otra vez eso que usted mira a diario y ya no ve. No mire el mundo a través de la pantalla y vuelva a mirar las cosas en sus tres dimensiones, sus formas, sus colores. Tóquelas, huélalas, pálpelas”*.

Pero es quizás Forensic Architecture (Arquitectura Forense), un grupo de investigación integrado por arquitectos, cineastas, artistas visuales, periodistas y abogados, el colectivo que más activamente ha emprendido la *reconstrucción* de hechos de violencia y violaciones de derechos humanos, con métodos extraordinariamente innovadores de producción y visualización de pruebas en distintos formatos. Fundado en 2010 por el arquitecto israelí-británico Eyal Weizman en el Centro de Investigación Arquitectónica de Goldsmiths de la Universidad de Londres, el equipo interdisciplinario creó una singularísima agencia al servicio de tribunales judiciales internacionales, organizaciones políticas no gubernamentales e incluso ante las Naciones Unidas, que ha concebido una nueva “estética forense” y reactivado auspiciosamente las relaciones del arte con la política. El nombre mismo del grupo señala una peculiar combinación de estrategias de reconstrucción: mientras que la arquitectura aporta un método de investigación espacial y se reconecta con una dimensión crítica que como disciplina parece haber perdido, la práctica forense habla de una atención y un registro de la materialidad del entorno entendidos como sensores del cambio político y social —edificios, ruinas, imágenes satelitales, videos de vigilancia, posteos en redes sociales—, al tiempo que como práctica estética atiende a las formas narrativas y visuales en que lo real puede presentarse en el espacio público. Desde los ataques con drones estadounidenses en las regiones fronterizas de Paquistán con Afganistán o las ruinas de aldeas de pueblos indígenas exterminados, a la reconstrucción digital de la ultrasecreta prisión siria de Syadnaya, el daño ambiental en el yacimiento petrolífero argentino de Vaca Muerta o la brutalidad policial durante las protestas de Black Lives Matter en Estados Unidos en mayo de 2020, el amplio espectro de investigaciones de Forensic Architecture invierte la mirada forense de agencias

estatales, servicios secretos o fuerzas de seguridad, en una práctica “contraforense” que redirecciona las herramientas del estado en prácticas civiles. “El llamado a «tomar los medios de producción»”, resume Weyzman, “implica para nosotros tomar los medios de producción de pruebas” (2017). La práctica contraforense funciona como un antídoto contra la pos-verdad, deconstruyendo la manipulación y distorsión de los hechos de una “epistemología oscura” que enmascara en lugar de revelar la información, e intenta reconstruir los hechos ciertos, en una práctica de verificación contingente, colectiva y multiperspectivista.

Pero “forense” remite también a “foro” y evoca los recursos de la oratoria romana (Weizman recupera oportunamente a Quintiliano), con los que incluso las cosas inanimadas –dagas, monedas, ríos, ciudades, estados– cobraban voz por medio de la prosopopeya. En la genealogía del “giro forense” destaca el Equipo Argentino de Antropología Forense que desde 1984 abrió investigaciones sobre los “desaparecidos” durante la dictadura militar argentina (1976-1986) y amplió el espectro de prácticas de los movimientos de derechos humanos centrado hasta entonces en testimonios de las víctimas, privilegiando relatos contruidos a partir de pruebas materiales, huesos, huellas, objetos. De ahí la importancia de una “estética forense” que, antes que ilustrar la investigación, concibe nuevas formas narrativas y atiende a un *sensorium* material que registra las más mínimas transformaciones de objetos, paisajes y ruinas. Pero cuenta, además, el montaje de los materiales, ya no la imagen única del fotoperiodismo o el clip de video del celular, sino la relación de las imágenes compuestas en un *complejo arquitectónico de imágenes* que reconstruye la serie en el tiempo y el espacio. Estética y producción de conocimiento se aúnan así en relatos persuasivos destinados a exhibirse en la arena pública o en espacios de arte, potenciados por la fuerza visual y retórica de las presentaciones. “Que al mismo tiempo esa agencia encuentre crucial ocupar sitio no solo en las redes académicas, sino también en el aparato de visibilidad del sector artístico, que se ofrezca en el discurso e imaginario del museo”, concluyen Ferran Barenblit y Cuauhtémoc Medina, curadores de muchas de sus muestras, “dan fe también de su militante compromiso con una «revolución cultural»: la transformación del campo de «lo estético» en un foro sensible a lo político, donde se haga efectiva la transmutación de lo que era «arte» en una actividad de experiencia pública con consecuencias en el diseño social” (2017).

Todas las investigaciones de Forensic Architecture están disponibles en la plataforma de libre acceso de la agencia, pero detengámonos en una obra reciente. *Triple-Chaser* (2019), es una muestra clara del espectro de recursos desplegados por el grupo,

la singularidad de sus prácticas contraforenses y la eficacia de sus estrategias estéticas y políticas. Codirigido por la cineasta Laura Poitras (directora del largometraje sobre Edward Snowden, *Citizen Four*), narrado por David Byrne y presentado en la Bienal Whitney de 2019, el video de 10'35" se abre con un epígrafe de Warren B. Kanders, CEO del grupo Safariland y entonces Vicepresidente del Museo Whitney de Arte Estadounidense: "Aunque mi empresa y el museo cumplen misiones diferentes, ambos hacen contribuciones importantes a nuestra sociedad" (*Triple-Chaser*, 2019). El comienzo vuelve la ironía de la frase inmediatamente evidente. Sobre las imágenes confusas de cientos de migrantes corriendo entre nubes de gases lacrimógenos desde las bardas alambradas de la frontera entre Estados Unidos y México, la voz en off de David Byrne revela el cinismo del comercio militarista blanqueado con filantropía y la redirección estratégica de recursos de Forensic para desenmascarar los fondos turbios de grandes instituciones artísticas: "El 25 de noviembre de 2018, agentes estadounidenses dispararon granadas de gases lacrimógenos en la frontera entre Tijuana y San Diego. Las granadas son fabricadas por el grupo Safariland, una empresa de Warren B. Kanders, vice-presidente del Consejo Directivo del Museo Whitney de Arte Estadounidense que comisionó esta obra" (*Triple-Chaser*, 2019). De ahí en más *Triple-Chaser* exhibe los resultados de la investigación del uso las así llamadas granadas de gases lacrimógenos, fabricadas por el grupo Safariland, y el uso de balas de Sierra Bullets en los ataques del ejército israelí en Gaza, otra empresa de la que Warren es director ejecutivo y co-propietario. El video muestra también el funcionamiento de un sofisticado software especialmente desarrollado para el reconocimiento de imágenes de granadas de gases lacrimógenos *Triple-Chaser*, y un set de entrenamiento capaz de identificar el modelo digital de la granada sobre fondos de patrones geométricos multicolores y fondos hiperrealistas de posibles entornos, que permitió documentar su uso en una protesta popular en Turquía en la que se arrojaron ciento treinta mil granadas, y en más de una docena de países en todo el mundo. Pero la potencia política y estética de la *reconstrucción* de *Triple-Chaser* se resume magistralmente en una secuencia de tres minutos, con un montaje vertiginoso de imágenes del set de entrenamiento en acción, con fondos geométricos de colores brillantes que perturban la visión, sinécdoque de uno de los muchos efectos físicos potenciales de las granadas, que David Byrne lista en una letanía siniestra hacia el final de la secuencia: "reacción alérgica severa de la piel, espasmos bronquiales, shock anafiláctico, irritación de los ojos, irritación de la piel y membranas mucosas, dificultad respiratoria, desorientación, riesgo de heridas con explosivos, riesgo de edema pulmonar, riesgo de alteraciones en el ritmo cardíaco, riesgo de convulsiones, riesgo de dificultades respiratorias, riesgo de edema cerebral" (*Triple-Chaser*, 2019). La

banda sonora del pasaje –“Frühling”, una de las *Cuatro últimas canciones* de Richard Strauss en versión de Renée Fleming & Münchner Philharmoniker & Christian Thielemann– agrega otra ironía aviesa. En 2016 Kanders donó 2.5 millones de dólares al Festival de Música Aspen, que bautizó su serie de conciertos dominicales en su honor y lo inauguró con las *Canciones* de Strauss.

La eficacia estética y política de la obra, elegida por *The New York Times* como una de las veinticinco obras de arte de protesta más influyentes de los Estados Unidos desde la Segunda Guerra Mundial, no tardó en producir efectos de largo alcance. En julio de 2019, frente a la inacción del Museo Whitney respecto de las acusaciones contra Kanders, Forensic Architecture y otros siete artistas retiraron sus obras de la Bienal Whitney 2019. Pocos días más tarde, tras las protestas lideradas por el grupo activista *Decolonize This Place*, Kanders renunció a la junta directiva de Whitney y, en respuesta directa a su renuncia, el grupo y el resto de los artistas, anularon la petición de retirar las obras. En junio de 2020, cuando el uso policial de las granadas Triple-Chaser contra activistas de Black Lives Matter se extendió en todo Estados Unidos, Kanders, por fin, anunció que ya no financiaría divisiones de sus empresas que vendieran agentes químicos, incluyendo gases lacrimógenos.

Pero también la literatura puede expandir sus límites para hacer ver lo que no vemos con procesos de *materialización* y *mediatización* análogos a los de Forensic Architecture. *La compañía* (2019) de la mexicana Verónica Gerber Bicecci despliega un abanico de medios y lenguajes para reconstruir uno de los casos más devastadores de extractivismo depredador en México, a partir de las ruinas de Nuevo Mercurio, un poblado minero del estado de Zacatecas. La operación recuerda la cita de Brecht y la expande con los medios del siglo XXI. *Una foto de las ruinas de Nuevo Mercurio*, podría decir Gerber parafraseándolo, *no nos dice casi nada sobre Nuevo Mercurio; hay que construir algo, algo artificial, fabricado*. Texto e imagen se reúnen en las páginas del libro, de hecho, como en el *ABC de la guerra (Kriegsfibel)* de 1955, en el que Brecht recorta imágenes y les adjunta un epigrama de cuatro versos, un encuentro entre lenguaje visual y escritura que está en el ADN de toda la obra de Gerber. Pero *una foto y un texto no nos dicen casi nada sobre Nuevo Mercurio*, parece decir también Gerber y, con ímpetu reconstructivo, monta materiales muy diversos, reúne lenguajes e hibrida géneros para componer una historia de Nuevo Mercurio que faceta la complejidad de su auge expoliador y su caída, y el espectro siniestro de sus secuelas, efectos traumáticos, psicológicos, ambientales y sociales que aún perduran. Gerber se define a sí misma como “artista visual que escribe” y el libro abreva en una tradición doble, que se actualiza con la práctica apropiacionista del arte y la

ficción contemporáneos. *La compañía* reescribe un cuento fantástico clásico de la escritora zacatecana Amparo Dávila, “El huésped” (1957), y recupera los pictogramas de *La máquina estética* (1975) obra pionera de creación estética con medios cibernéticos de otro zacatecano, el artista Manuel Felguérez. En un díptico multimedia sombrío que aúna ficción y crónica documental, la primera parte compone una suerte de “fotonovela” con la reescritura del cuento de Dávila escandida sobre fotografías de alto contraste de Nuevo Mercurio de la propia Gerber, fotos de estudio de las piedras encontradas en las minas, fotos de archivo y fragmentos de los pictogramas de Felguérez, mientras que la segunda parte reconstruye la infortunada historia de Nuevo Mercurio en una especie de “crónica forense” hilada en cien fragmentos. Pasajes del relato autobiográfico de un minero, textos históricos, informes científicos, testimonios, entrevistas, diagramas y mapas abren el arco temporal de los hechos desde los impactos meteóricos que hace millones de años sembraron la zona de cinabrio, a la más reciente colonización de las minas abandonadas por decenas de miles de murciélagos de las especies *Tadarida brasiliensis* y *Plecotus mexicanus*. Las mutaciones son elocuentes. “El huésped” innombrado (que en el cuento de Dávila un día lleva el marido y aterroriza a las mujeres de la casa) es ahora “la compañía”, la primera persona narrativa es ahora segunda persona y el tiempo verbal pasado es futuro, cambios mínimos que, sin embargo, trastocan el vacío del fantástico original en una clara distopía futurista, una profecía autocumplida que se vuelve más tenebrosa con el fondo negro de las páginas. Pero sólo en la segunda parte sabremos la historia cierta de “la compañía”, sinécdoque de la depredación de Nuevo Mercurio y del extractivismo expoliador en todo el mundo.

Descubierto hacia fines de los 30, el yacimiento de cinabrio de Zacatecas, con dieciséis minas principales y cincuenta más pequeñas, no tardó en convertirse en el distrito más productivo de mercurio de México y uno de los más productivos de Occidente. Y aunque entre 1940 y 1970 la población de Nuevo Mercurio alcanzó los diez mil habitantes, las caídas periódicas del precio internacional del mercurio fueron raleando la producción y la población, que a partir de entonces disminuyó en un 95%. Pero “la compañía” encontró otros destinos aún más siniestros para las minas abandonadas. A mediados de los 70, las convirtió en depósito de desechos tóxicos traídos ilegalmente desde los Estados Unidos, cuarenta y dos tambos de doscientos litros de bifenilos policlorados que los pobladores de Nuevo Mercurio, no anoticiados de los efectos altamente tóxicos del PCB, extrajeron de las minas para usarlos como cercas o contenedores de agua. A los daños que la extracción del mercurio causó a los mineros (intoxicaciones, fallas renales, cefaleas y hasta locura) y al medioambiente, se sumaron los de los residuos tóxicos, nefastos no sólo para los

habitantes que aún resistían en el poblado sino también para la vegetación y los animales de la zona.

La historia de Nuevo Mercurio, con todo, es apenas una pieza en la larga historia del extractivismo en América y un módico anticipo del neoextractivismo posterior, que con la megaminería y el *fracking* se convertiría en una “ventana privilegiada” para sopesar el alcance de la crisis socioecológica y el cambio climático a nivel local y global. Como en el resto de la región, la historia del extractivismo no es lineal, está atravesada por los ciclos económicos dependientes de las demandas del mercado mundial y por un desarrollismo marcado por la posibilidad de favorecer las arcas del Estado, que alimentó un peculiar imaginario social sobre la naturaleza latinoamericana y sus bondades. “Al calor de los sucesivos *booms* de los *commodities*”, escriben Maristella Svampa y Enrique Viale, “se instaló poco a poco una visión eldoradista, expresada en la idea de que, gracias a la convergencia entre abundancia de recursos o riquezas naturales y oportunidades brindadas por los mercados internacionales, sería posible lograr una vía rápida al desarrollo” (2020). Ese modelo de desarrollo insustentable (o maldesarrollo) se agudizó con el neoextractivismo del siglo XXI, basado en la sobreexplotación de bienes naturales en su mayoría no renovables, con poca generación de empleo y alta conflictividad social. Las ruinas de Nuevo Mercurio son apenas un anticipo del futuro previsible de los muchos proyectos extractivos a gran escala que se multiplicarían en América Latina, *memento mori* de la naturaleza expoliada. (Forensic Architecture reconstruye la dimensión de los daños sociales y medioambientales en torno a Vaca Muerta, Argentina, uno de los mayores yacimientos de petróleo y gas del mundo, desde los acuerdos de explotación con grandes corporaciones internacionales).

Pero de las ruinas, piensa Gerber, pueden nacer formas nuevas, dispositivos narrativos y estéticos que se nutren de la sinergia de los desechos. Más que “apropiarse” de materiales ajenos, de hecho, Gerber prefiere pensar que, en la estela de Donna Haraway, practica una forma de “compostaje”, para describir colaboraciones y combinaciones inesperadas en un sistema simpoiético. (“Devenimos-con de manera recíproca”, sentencia Haraway, “o no devenimos en absoluto” (2020). En términos más amplios, la *composición* recuerda los argumentos del “Ensayo de un manifiesto compositonista” de Bruno Latour (2010) que Hal Foster recupera también en su recorrido. En la composición inmanente, Latour encuentra una alternativa a la crítica utópica del pensamiento moderno, ilusión de un mundo más allá del mundo, y también a los pastiches festivos del posmoderno, puro reciclaje de superficies. Si la crítica ha perdido impulso, sugiere, se impone entonces *componer* un mundo común en la inmanencia del nuestro,

tratando de preservar la heterogeneidad de los elementos. Y el arte, sin duda, es un gran laboratorio para esa empresa.

Pero la infausta historia de Nuevo Mercurio tal como la reconstruye Gerber ilumina también una consideración ampliada de la escala de los procesos, que expande la definición de medio ambiente más allá de los límites terrestres. La crónica deja ver la relación de la lluvia de meteoritos que impactó en la zona hace millones de años – documentada en el relato y graficada en un mapa– con la historia reciente de la extracción de mercurio y con la actividad meteórica aún más reciente posiblemente relacionada con el campo magnético provocado por el mercurio, y por lo tanto vuelve visible (el argumento oportuno es de Matías Borg Oviedo) la interrelación de los procesos terrestres y extraterrestres.

Conviene recordar que en los catorce billones de años entre el *big bang* y el otoño de 1957, el espacio exterior era otro, incontaminado por el hombre. Pero desde que el Sputnik 1 ruso inaugurara entonces la era espacial, la humanidad ha lanzado al espacio más de diez mil satélites, todos muertos o destruidos salvo unos dos mil setecientos, a los que se suman miles de residuos de explosiones o colisiones espaciales y especímenes más extraños: un Tesla Roadster con un maniquí conductor lanzado por Elon Musk en 2018, cápsulas con restos humanos lanzados por la empresa Celestis para que orbiten durante más de dos siglos, y objetos accidentalmente arrojados al espacio por astronautas (una cámara, un espejo, un guante, una bolsa de herramientas). En un catálogo que sólo computa objetos de más de diez centímetros se registran unos veintiséis mil artefactos orbitando alrededor de la Tierra, pero se estiman en cien millones los residuos de un milímetro y en cien trillones los de un micrón, un grado de polución espacial que produce una forma extraña de daño ambiental de alta velocidad, reconocido por primera vez y estudiado durante décadas por el astrofísico de la NASA Don Kessler. Al modo de los asteroides que colisionan en el espacio, partículas muy pequeñas pueden destruir satélites, multiplicando el volumen de la chatarra espacial o desencadenando incluso un efecto cascada imparabile, como un maelström de arena conocido el nombre de “síndrome Kessler”. Según las especulaciones del astrofísico, la colisión en cadena podría formar un anillo similar al de Saturno, pero hecho de desechos, que ofrecen tantos o más riegos a la Tierra que los asteroides. Y aunque la mayoría de los intentos de recoger o destruir la basura espacial han resultado infructuosos, más y más satélites se ponen en órbita y la exosfera sigue degradándose (Khatchadourian, 2020). Hay quienes hablan ya de una nueva “capa geológica” de nuestro planeta.

Esa interrelación entre procesos terrestres y extraterrestres se deja ver en el dilatado relato de Gerber. *La compañía*, concluye certeramente Borg Oviedo, hace de Nuevo Mercurio una suerte de “frontera interplanetaria” que vuelve visible la necesidad de pensar el Antropoceno más allá de la Tierra, en relación con fuerzas extraterrestres. No sorprende, por lo tanto, que la voz de Gerber desaparezca en el montaje de otras voces, para reconstruir una historia que empieza mucho antes de la aparición del hombre en el planeta, aliándose a la ambición de un nuevo materialismo especulativo que quiere *salir de uno mismo* y desandar varios siglos de antropocentrismo. Las imágenes y la voz propias no bastan para reconstruir una historia a escala planetaria; la “artista visual que escribe” prefiere “tomar prestado”, según la expresión del artista mexicano Ulises Carrión que recupera, y componer un réquiem polifónico.

#### **Bibliografía:**

- Barenblit, F. y Medina, C. (2017). Una estética libre de estética. En AAVV, *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa* (pp.16-23). Ciudad de México: MUAC.
- Bois, Y., Feher, M., Foster, H., y Weizman, E. (2016). On Forensic Architecture: A Conversation with Eyal Weizman. *October*, 156, 116–40.
- Borg Oviedo, M. (2020). Taking the Anthropocene Beyond the Earth: on *La Compañía*, by Verónica Gerber Bicecci. Recuperado de <https://borderenvironments.com/taking-the-anthropocene-beyond-the-earth-notes-on-la-compania-by-veronica-gerber-bicecci/>
- Demand, T. y Foster, H. (2015). *The Dailies*. Londres: Mack.
- Demos, T. J. (2019). Climate Control: From Emergency to Emergence. *e-flux journal*, 104. Recuperado de <https://www.e-flux.com/journal/104/299286/climate-control-from-emergency-to-emergence/>
- Forensic Architecture y Praxis films. (2019). *Triple-Chaser*, video de alta definición color, 10’
- Foster, H. (2016). Dailiness According to Demand. En *October*, 58, 100-112.
- Foster, H. (2017). Real Fictions: Alternatives to Alternative Facts. En *Artforum International*, vol. 55, 8, 166–175.
- Gerber Bicecci, V. (2019). *La compañía*. México: Almadía Ediciones.
- Haraway, D. y Torres Sbarati, H. (2020). *Seguir con el problema: Generar parentesco en Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.

- Khatchadourian, R. (2020). The Elusive Peril of Space Junk. En *The New Yorker*, 28 de setiembre. Recuperado de <https://www.newyorker.com/magazine/2020/09/28/the-elusive-peril-of-space-junk>
- Latour, B. (2010). Ensayo de un manifiesto compositorista. En *Revista Fractal*, 76, Recuperado de <https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal76BrunoLatour.php>
- Parikka, J. (2015). *A Geology of Media*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Svampa, M. y Viale E. (2020). *El colapso ecológico ya llegó: una brújula para salir del (mal) desarrollo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Weizman, E. (2017). *Forensic Architecture: Violence at the Threshold of Detectability*. Brooklyn, NY: Zone Books.
- Weizman, E. (2019). Open Verification. En e-flux, Becoming digital, 18 de junio. Recuperado de <https://www.e-flux.com/architecture/becoming-digital/248062/open-verification/>

Fecha de recepción: 08 de Octubre de 2021

Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2021

Licencia  Distribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

