

# Narración y estrato: laboratorios narrativos del presente. En torno a *La compañía* de Verónica Gerber Bicecci

*Strata and Narration: Contemporary Narrative Laboratories. On La compañía by Verónica Gerber Bicecci*

Narração e estrato: laboratorios narrativos do presente. Ao redor de *La compañía*, de Verónica Gerber Bicecci

GABRIEL GIORGI\*

New York University, Estados Unidos

Conicet, Argentina

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202516.34.06>

Fecha de recepción: 15 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 12 de agosto de 2024

Fecha de modificación: 20 de agosto de 2024

## RESUMEN

Muchas de las experimentaciones formales de la narrativa latinoamericana contemporánea tienen un rasgo en común: el de la necesidad de albergar agentes y temporalidades no humanas en los modos en los que se configura la experiencia histórica. Esta es una respuesta sensible a una época —denominada Antropoceno o Capitaloceno— marcada por la crisis ambiental y por imaginarios planetarios en los que la medida de lo Humano es desafiada por perspectivas y escalas no antropocéntricas. *La compañía* (2019), de Verónica Gerber Bicecci, ofrece un laboratorio formal y narrativo para analizar esta transformación de la sensibilidad, fundamentalmente jugada en torno a la noción de “estrato” y su desafío a marcos narrativos estabilizados. La noción de estrato permite desafiar narrativas cerradas a la vez que situar temporalidades yuxtapuestas que desafían modelos antropocéntricos del tiempo.

**PALABRAS CLAVE:** temporalidades, poshumanismo, estrato, extractivismo, narración, Antropoceno, América Latina, literatura contemporánea

## ABSTRACT

Many of the formal experimentations of contemporary Latin American narrative have a common feature: the need to accommodate non-human agents and temporalities in the ways in which historical experience is configured. This is an aesthetic response to an epoch —called the Anthropocene or Capitalocene— marked by the environmental crisis and by planetary imaginaries in which the measure of the Human is challenged

\* gag206@nyu.edu, PhD. in Spanish and Portuguese, New York University.

by non-anthropocentric perspectives and scales. Verónica Gerber Bicecci's *La compañía* (2019) offers an formal and narrative laboratory for analyzing this transformation of our sensibility, fundamentally played out around the notion of "strata" and its challenge to stabilized narrative frameworks. The notion of strata makes it possible to challenge closed narratives while situating juxtaposed temporalities that challenge anthropocentric models of time.

KEYWORDS: temporalities, posthumanism, strata, extractivism, narration, anthropocene, Latin America, contemporary literature

#### RESUMO

Muitas das experimentações formais da narrativa latino-americana contemporânea têm uma característica comum: a da necessidade de acomodar agentes e temporalidades não humanos nas formas como a experiência histórica se configura. Trata-se de uma resposta sensível a uma época —chamada Antropoceno ou Capitaloceno— marcada pela crise ambiental e por imaginários planetários em que a medida do Humano é desafiada por perspectivas e escalas não antropocêntricas. *La compañía* (2019), de Verónica Gerber Bicecci, oferece um laboratório formal e narrativo para analisar essa transformação de nossa sensibilidade, fundamentalmente jogada em torno da noção de "estrato" e seu desafio a estruturas narrativas estabilizadas. A noção de estrato possibilita desafiar narrativas fechadas ao mesmo tempo em que situa temporalidades juxtapostas que desafiam modelos antropocêntricos de tempo.

PALABRAS CHAVE: temporalidades, posthumanismo, estrato, extractivismo, narração, antropoceno, America Latina, Literatura Contemporânea

La época actual parece encarar un desafío que generaciones precedentes no necesitaron enfrentar: el de encontrarse atravesada por temporalidades que, desde múltiples existencias y mundos no humanos, irrumpen y determinan de manera inescapable las vidas. Algo pasó: los modos de experiencia histórica, el diseño de las subjetividades —es decir, los pliegues del sí mismo—, las narraciones de lo colectivo, las visiones del futuro, todo eso que hasta no hace tanto tenía la forma de una historicidad social, humana, hecha de violencias infatigables y de horizontes de emancipación, empieza a ser horadado, resituado, interrumpido o desviado por fuerzas y agentes que obedecen a otras escalas, a otras lógicas y a otras historicidades. La pandemia de COVID19 se volvió el ejemplo inevitable de esto: una experiencia vivida a escala global a partir de un agente microscópico. Los *marcos de inteligibilidad temporal* registran la sacudida ocasionada por escalas y magnitudes inusitadas. Fuerzas ambientales, biológicas, inorgánicas, cósmicas: fuerzas planetarias que se encuentran en la vida cotidiana, en la intimidad de cada cuerpo, en los objetos que rodean y arman nuestras vidas. En el horizonte de la vida diaria, en el cobijo de, como decía Barthes, "el tiempo que hace" (Barthes 77), la monstruosidad de tiempos de magnitud inconmensurable, sea bajo el signo, tan recurrente, de la catástrofe,

o de la creciente conciencia, siquiera parcial, de las consecuencias que los extractivismos —desde la deforestación hasta la utilización irracional de agua— irrumpe y se queda. Los mil y un rostros de lo no humano —justamente *eso*, lo que no tiene rostro— miran y responden. Lo *sobrenatural*, que hasta no hace tanto era la tierra de lo fantástico (patria múltiple, pero demarcada y reconocible), fundado sobre lo que Freud llamó *unheimlich* y que tanto pobló las gramáticas de la imaginación moderna, ahora se vuelve ciencia, testimonio, cotidianeidad y política; puebla los reportes ambientales, los cálculos del capital, los titulares de los portales de noticias y las luchas de los pueblos, cada vez más inextricablemente anudadas a formas de desposesión territorial, de toxicidad y de pérdida de mundo; se alberga, así, en el corazón de una realidad hecho de materialidades activas, de agentes demasiado grandes o demasiado pequeños, de historicidades que habían quedado en el subsuelo planetario de nuestras naciones y de nuestras civilizaciones. Ese terremoto de la sensibilidad es un desafío enorme para las formas narrativas y el tipo de conocimiento y de saber que se produce en ellas, y que tienen que albergar, pero sobre todo formatear, modelar, traer a la percepción, temporalidades radicalmente diferentes a las que trazaron las coordenadas de la experiencia histórica que se conoce.

Darle forma al tiempo, al *tiempo que hace*: tal, quiero sugerir, la tarea microscópica y radial que se lleva adelante en zonas claves de la cultura contemporánea latinoamericana. La inflexión latinoamericana es decisiva: América Latina ha sido el gran laboratorio colonial y extractivo de la modernidad; cualquier disputa sobre la matriz colonial del denominado “Antropoceno” sitúa la inscripción brutal de América Latina en las rutas globales de la extracción como condición sobre la que se gesta la nueva era geológica. La pregunta por el tiempo formulada *desde* América Latina es inseparable de la pregunta por los mundos hechos y deshechos desde la extracción. Si la forma del tiempo registra la zozobra implacable de la mutación planetaria en curso, América Latina será, inevitablemente, un epicentro desde el que esa zozobra se traduce en formas culturales y políticas.

Me interesa explorar una serie de materiales que recuperan a nivel formal, como laboratorios narrativos, la necesidad de albergar agentes y perspectivas no humanas a los modos en que se narran y se perciben las temporalidades compartidas: cuando la pregunta por el Tiempo se desmultiplica en bloques temporales heterogéneos, de escalas diversas y que configuran perspectivas antropocentradas con aquellas que vienen de mundos más que humanos —animales, vegetales, minerales—. Pienso en textos tan diversos como *Museo de la bruma* (2019), de Galo Ghigliotto, o la *Enciclopedia de cosas vivas y muertas* (2019), de Adriana Salazar Vélez, que movilizan máquinas formales como el museo o la enciclopedia para acumular y yuxtaponer, sin síntesis posible, bloques de tiempo heterogéneos. O novelas como *Elástico de sombra* (2019), de Juan Cárdenas,

donde la forma novelesca está tensada, agujereada si se quiere por la presión de agentes no humanos y por un teatro sobrenatural en torno al que se conjugan las batallas políticas del presente. O en, como se verá enseguida, *La compañía* (2019) de Verónica Gerber Bicecci, que opera sobre el archivo y la superposición de recursos mediales para trabajar las temporalidades del extractivismo. Estos textos, tan radicalmente heterogéneos entre sí, orbitan, sin embargo, en torno a una herramienta formal que los pone en sintonía, no en términos de una “poética”, sino más bien en torno a una sensibilidad compartida, es decir, de su participación en un *sensorium*. Esa herramienta formal, quiero sugerir, es *la del estrato como forma de la narración*.

### 1. Cuando la Tierra gritó: estrato y narración

La idea de “estrato”, de raigambre geológica, remite a bloques de historicidad, a procesos y movimientos en los que no hay ningún elemento que se sustraiga al tiempo: nada, ni siquiera el sustrato rocoso de la tierra, queda fuera del tiempo. El “tiempo profundo”, geológico, emerge allí como radical desafío a nuestras concepciones de lo histórico (Chakrabarty; Hartog; Yussof). Quizá sea el ya clásico capítulo 3 de *Mille Plateaux*, “La geología de la moral”, donde se piensan las consecuencias decisivas que la noción de estrato tiene para zonas claves del pensamiento contemporáneo: allí Deleuze y Guattari movilizan la noción de estrato como premisa del argumento en torno al devenir, sobre el cual girará todo el proyecto de *Mille Plateaux*. La “geología de la moral” es una apuesta a la división y multiplicación del tiempo, en líneas temporales discontinuas y heterogéneas cuyo modelo no es ni la conciencia humana, ni la vida de los cuerpos sino los procesos de la Tierra y su modulación estratigráfica. El estrato como categoría para pensar tiempo y devenir: como categoría para pensar las temporalidades heterogéneas, discontinuas y de escala diversa que hacen a un territorio.

Como proponen Deleuze y Guattari en *Mille Plateaux* —anticipando de alguna manera el “giro geológico” contemporáneo y la centralidad del “tiempo profundo” para nuestras preguntas por lo histórico—, el concepto de estrato trae una perspectiva en la que los minerales y las rocas ofrecen el modelo de la composición material de la existencia. El estrato, definido por su doble articulación entre materia y expresión, permite a Deleuze y Guattari formular la tensión entre territorialización y desterritorialización —y, por lo tanto, la noción misma de devenir— sin hacer concesión alguna a nociones teleológicas de evolución, es decir, sin la emergencia de una síntesis o nueva formación que subsuma los procesos y movimientos previos. En este sentido, el modelado geológico del tiempo permite un marco analítico que da cuenta de la emergencia de nuevas formaciones temporales

sin perder de vista sedimentos y capas que no son metabolizadas por el último estrato. Al mismo tiempo, al inscribir el tiempo geológico en la analítica del tiempo, la noción de estrato disloca todo modelo de temporalidad antropocéntrico y biocéntrico: no es la cultura ni el cuerpo viviente, sino las rocas y los minerales los que proporcionan el punto de vista clave para pensar el tiempo. El estrato es, entonces, el índice de temporalidades interrumpidas, de formaciones heterogéneas y de escalas divergentes. Mantienen interrelaciones mutuas, por articulación o fricción, evitando los modelos de temporalidad inspirados en la vida orgánica. Al mismo tiempo que la noción de estrato ofrece el modelo de cómo la materia encuentra su forma —en configuraciones geológicas, orgánicas y humanas—, mantiene siempre activo un umbral de desterritorialización que produce los “movimientos aberrantes” (Lapoujade) que hacen posibles nuevos devenires. El estrato articula, así, la posibilidad de diferentes velocidades y escalas que resisten cualquier concepción unificada o lineal del tiempo, y a la vez inscribe la relación con lo no vivo y lo no humano sin subsumirlos en una temporalidad biocéntrica o humana (difiere, en tal sentido, de la aproximación historiográfica a la noción de estrato en Koselleck, íntegramente enfocada en las formaciones sociales humanas).

Por último, la concepción deleuzoguattariana de estrato gira en torno a las ideas de *resonancia* y *vibración*, es decir, a una semiótica aural que remite a nociones alternativas de expresión y comunicación, situando el cruce entre materia, movimiento y acústica en el centro del sentido, en lugar de la mente, el lenguaje, la perspectiva o incluso el sí mismo. No es casual que el personaje que inspira este capítulo sea Dr. Gallager, el “científico loco” del cuento “When the World Screamed” de Arthur Conan Doyle. Como se recordará, en el cuento de Conan Doyle este científico inventa una máquina de perforación que llega al centro de la Tierra —una suerte de línea de *fracking avant la lettre*— lo cual lo aliena de todo el consenso científico de la geología británica y europea. Finalmente lleva adelante el experimento: el camino hacia el centro de la Tierra se abre, naturalmente, desde la Inglaterra imperial (el cuento es de 1928). La perforación tiene lugar, y lo que acontece es un sonido escalofriante que sacude a todos los participantes e inmoviliza todo saber: el grito de la Tierra como límite transgredido violentamente por la exploración científica. La escritura orbita en torno al grito y a la escucha: lo que la Tierra dice pasa por la escucha; es una agencia aural aterradora y sobrehumana. La escritura se vuelve cámara de resonancia de eso.

Es clave, quiero sugerir, que esa ecuación entre auralidad no humana y saber científico sean el marco en el que Deleuze y Guattari exploran la noción de *estrato*: lo que viene del subsuelo y de los sedimentos terrestres pasa fundamentalmente por el oído. *Lo geológico es una acústica antes que una visualidad*: ahí situar la pregunta por el estrato y por los

modos en los que la forma-estrato impacta en las formas de lo escrito. La narración-estrato pasa de las maneras más diversas por el horizonte de la escucha: seguimos el rastro aural de esas indagaciones. Transcribir el territorio en temporalidades implica articular un procedimiento en el que se hace lugar, y se desarrollan herramientas formales para dar cuenta de temporalidades irreductibles a lo humano (especialmente a la humanidad blanca, occidentalizada, que funciona como medida de las temporalidades colectivas de los Estados-nación modernos), y que, en contextos de disputas anticoloniales y de la nueva presión de agentes no humanos en contextos de crisis ambiental, desafían los marcos temporales reconocibles. Territorios hechos de tiempos múltiples, territorios *revelados en su hechura temporal*: ahí situar una operación formal decisiva de nuestra época. Territorios, dicho de otro modo, que cuentan una multiplicidad de historias que no se pueden sintetizar ni unificar en un marco narrativo englobador. Historias humanas —de procesos sociales, económicos, culturales: la colonización, el despliegue de la acumulación capitalista— pero también no humanas: ambientales, minerales, animales, climáticas, etc. *Todo se revela histórico* (y por eso mismo, los sentidos de lo histórico se ponen en rabiosa disputa, como lo señala Chakrabarty); todo está hecho de tiempo. Tal, se puede decir, el *dictum* de nuestra época bajo el signo del Antropoceno o Capitaloceno. Ante la huella geológica, ante un suelo y un subsuelo (y un aire y un agua) que se revelan “tiempo” / “históricos”, ahí volver a hacerse la pregunta clásica: ¿cómo narrar?

## 2. Ciclo extractivo y temporalidad

*La compañía* de Verónica Berger Bicecci trabaja sobre los procedimientos de yuxtaposición y acumulación temporal, en este caso conjugados alrededor del *archivo* como herramienta para darle forma al tiempo y para canalizar la orientación geológica de la escritura. Pero hará también algo que los otros materiales no hacen: confrontará la narración-estrato con otra forma del tiempo con mucha fuerza ordenadora en nuestros marcos de inteligibilidad temporal: *la forma temporal del ciclo*. *Estrato y ciclo* iluminan aquí una fricción (más que una oposición o contraposición rígida) entre modos de pensar las temporalidades desde la que se revisan las formas de la narración y se empujan sus mismos límites. Ahí me gustaría leer el texto de Gerber Bicecci como laboratorio narrativo.

El texto de Bicecci cuenta la historia de Nuevo Mercurio, un pequeño pueblo que vio las glorias de la extracción de mercurio durante la Segunda Guerra Mundial, para luego convertirse en un pueblo fantasma. Nuevo Mercurio encarna, en este sentido, el típico *ciclo extractivo*: descubrimiento, boom de *commodities* asociado a inversiones extranjeras (en este caso, la necesidad de mercurio de EE. UU. durante la Segunda Guerra

Mundial), abandono y prolongación de la “violencia lenta”, siguiendo la noción de Rob Nixon manifestada en problemas de salud y en despojo ambiental. El ciclo de “auge y caída”, que Erica Beckman identifica como propio de la “Era de las Exportaciones” latinoamericana, reaparece aquí, a mediados del siglo xx, y hace eco con obras canónicas como *La vorágine* de José Eustasio Rivera o *El zorro de arriba, el zorro de debajo* de José María Arguedas, hasta narrativas más recientes como *El diablo de las provincias*, del escritor colombiano Juan Cárdenas<sup>1</sup>.

Verónica Gerber Bicecci trabaja sobre los umbrales móviles entre lo visual y lo escrito: se define como una “artista que escribe” para señalar esta dimensión intermedial que fundamenta mucho de su obra, desde *Conjunto vacío* (2017) hasta *otro día... (poemas sintéticos)* (2019), donde trabaja los *haikus* de Tablada con relación a escalas temporales más que humanas. Gerber Bicecci frecuentemente fricciona (como se verá en *La compañía*) materiales de la modernidad estética mexicana —como Taboada, Amparo Dávila o Manuel Felguerez— con los desafíos formales que vienen de agencias y escalas planetarias, geológicas, minerales, materiales, que desfondan, si se quiere, la gramática formal moderna que intentaba narrarlas.

A continuación, la composición de *La compañía* y su despliegue entre textos, imágenes y diagramas<sup>2</sup>: la primera parte de *La compañía* consiste en la reescritura de un texto literario, “El huésped”, de Amparo Dávila, un cuento fantástico de la década de 1940, junto a fotografías de Nuevo Mercurio ya vuelto pueblo fantasma. El cuento de Dávila es una especie de “Casa tomada” en clave femenina, quizá feminista, en donde el esposo de la narradora introduce un “huésped” en la casa, huésped que no se sabe qué es y que representa una amenaza para la vida del hogar, para la mujer, su empleada doméstica y sus hijos. La reescritura de Gerber Bicecci reemplaza ese “huésped” por “la compañía”, aludiendo a la empresa extractiva que invade no solo los territorios, sino también (y especialmente) la casa, el espacio privado, y generando una alianza femenina y una forma de empoderamiento desde lo doméstico entre la narradora y la empleada del hogar (que será renombrada como “La Máquina”) contra esa amenaza.

La segunda parte orbita en torno a un ejercicio de archivo: está compuesta por citas de textos y de diagramas. En lugar de la superposición entre texto e imagen de la primera parte, aquí son materiales que se suceden en una continuidad que elude todo título, toda referencia, todo marco (las referencias se incluyen como notas al pie al final

1. Para situar la pregunta por el extractivismo en las gramáticas de la cultura latinoamericana, ver Fornoff.

2. Se pueden ver algunas imágenes de la obra en el sitio web de la autora: <https://www.veronicagerberbicecci.net>

del texto). Todos los materiales orbitan en torno a Nuevo Mercurio, compilando materiales de estudios geológicos, ambientales, entrevistas, memorias familiares y lecturas sobre extractivismo en América Latina, entre otros. Lo que hace esta segunda parte, entonces, es recurrir a archivos diversos y compaginarlos en una construcción textual que elude toda voz narrativa o toda voz integradora y en su lugar *hace hablar* a los materiales.

Suprimiendo la voz del narrador, el texto de Gerber Bicecci opera así fundamentalmente como un mecanismo de exhibición de materiales heterogéneos, cada uno de los cuales se relaciona de manera diferente con la dinámica extractiva que opera en Nuevo Mercurio. “Exhibición” es una noción clave aquí: el texto opera entre imágenes y texto, entre diagrama y narración, desdibujando la distinción entre lo legible y lo visible, y confrontando así una cierta continuidad de palabras, imágenes, objetos y materialidades.

Se trata de un desarrollo decisivo en las prácticas estéticas recientes que, al desdibujar la distinción entre géneros artísticos (lo que Florencia Garramuño ha denominado inespecificidad del arte), pone en primer plano la densidad de materialidades, de objetos, de una realidad hecha (y rehecha) por fuerzas extractivas y coloniales. En el caso de *La compañía*, es crucial el hecho de que el texto proviene de una instalación (la primera parte que combina la reescritura de “El huésped” y las fotografías de Nuevo Mercurio)<sup>3</sup> luego convertida en libro, y que todo el proyecto también forma parte de otra instalación, esta vez virtual, llamada *La máquina distópica*, “oráculo web” en el que el futuro es una combinatoria algorítmica. De la instalación física a la instalación virtual y juego *online*: entre esos medios, el libro, que emerge en ese continuum de materialidades y de circuitos. Este formato transmedial es, me gustaría sugerir, inherente a la necesidad de reunir una multiplicidad de perspectivas y temporalidades que no admiten ser unificadas o sintetizadas por un formato dominante; por el contrario, lo que salta a la vista es precisamente la resistencia de los materiales a cualquier marco formal unificador que subsuma todo el proceso de extracción —es decir, las perspectivas múltiples que este proceso combina, sus secuencias diferenciales y los múltiples sedimentos de violencia que moviliza.

En su segunda parte, *La compañía* reúne materiales de archivo heterogéneos, desde documentos geológicos hasta informes de salud y luchas sindicales de los trabajadores mineros, informes astronómicos, entrevistas, diagramas de las excavaciones, incluso un dibujo de un murciélago que se revelará clave, componiendo así, con múltiples perspectivas y “capas”, la narrativa de Nuevo Mercurio como zona extractiva.

3 Para Rob Nixon, la violencia lenta propia de los daños ambientales presenta un desafío narrativo, justamente porque tiene que trazar las líneas de conexión temporal entre eventos aparentemente inconexos: la contaminación de un río y los síntomas de enfermedades que emergen en una población años después.



Uno de los gestos formales de *La compañía* (similar tanto al *Museo de la bruma* y la *Enciclopedia de cosas vivas y muertas*) es la supresión de la voz narrativa, que se limita a la edición y numeración de los materiales que recopila, creando así un artefacto que deja que cada material resuene con los otros materiales en sus propios términos, sin ningún “encuadre” que no sea la selección y el ordenamiento formal: “6. Zacatecas está marcada por impactos meteóricos. Nuevo Mercurio es un impacto meteórico. Está borrado, pero lo es. ... Alrededor de las minas hay material de meteoritos que cayeron hace millones de años. El mercurio que se saca ahí es de algún meteorito que se fundió” (96). “26. La región se caracteriza por la presencia de estructuras sedimentarios anticlinales y sinclinales de edad cretácica. Dentro de estos paquetes [hay] yacimientos [de] minerales metálicos ... de origen hidrotermal que se asocian principalmente a [la] mineralización de mercurio...” (107). “85. Tengo un tío, hermano de mi mamá, que es ingeniero metalúrgico. [Él] trabajó ahí. Ahora está en una mina de oro de la sierra de Durango. No sé, hay cosas extrañas. Decían que en las minas [de Nuevo Mercurio] había duendes. Duendes verdes chiquitos. Me atreví a preguntarle un par de veces a mi tío y me respondió con miedo. No me acuerdo, me decía. Pero cómo eran, oiga, le preguntaba. Así chiquitos, verdes. Yo creo que ellos ya estaban muy intoxicados y empezaron a ver cosas” (142). Investigaciones ambientales, informes de salud, entrevistas, informes astronómicos (el mercurio de la mina provino de una tormenta de meteoritos: un trasfondo galáctico de la máquina extractiva), diagramas de minería, etc.: todos estos materiales son reunidos por la historia de Nuevo Mercurio como un ejemplo más del ciclo extractivista; con estos materiales se narra la saga del mercurio. *Pero estos materiales hacen algo más*: inscriben múltiples temporalidades, procesos y perspectivas que no pueden subsumirse o integrarse en el marco narrativo y en la escala temporal del “ciclo”. La actividad mineral, la vida animal (la colonia de murciélagos), los flujos de dinero, la conciencia obrera, los meteoritos que vienen del espacio: *todos estos elementos operan como estratos*, cada uno en sus propios términos y temporalidad, que se yuxtaponen en la historia de Nuevo Mercurio. Cada estrato opera en relación con el otro, pero también en sus propios términos, es decir, en su propio proceso y secuencia. Esa es la función formal del estrato: resistir y eventualmente eludir su subsunción en una síntesis temporal que lo englobe y lo reinscriba en una temporalidad totalizadora. El mineral no está subsumido en la narrativa de la mina; el texto ilumina cómo continúa su propia duración dentro del contexto de la explotación. El pueblo Nuevo Mercurio también trae su propia temporalidad, de sitio próspero al pueblo fantasma que se ve en imágenes; los materiales tóxicos utilizados por la minería continúan sus efectos nocivos mucho después del cierre de la mina, en un ejemplo clásico de la “violencia lenta” de la que habla Rob Nixon. Subrayo: lo que la

forma-estrato (o la narración hecha de estratos) permite *al mismo tiempo* contar la historia del ciclo extractivo en tanto que temporalidad definida en torno a la mercancía como foco que irradia su tiempo y genera consecuencias sociales, subjetivas y ambientales, y *a la vez* activar las múltiples temporalidades no humanas que están involucradas en ese proceso y que no necesariamente están subsumidas por la idea del ciclo y que exceden los tiempos de la mercancía. *Así, el estrato opera como herramienta formal que ayuda a dar cuenta de procesos que son, por un lado, humanos y sociocéntricos* (para narrar historias de dominación de clase, fuerzas coloniales, ganadores y perdedores económicos, acumulación y despojo: las historias repetidas del capital) *y, por otro lado, pero de manera concomitante, agentes, procesos y temporalidades no humanas*, incluyendo fuerzas no vivas como minerales y meteoritos.

La actividad mineral, la vida animal (desde que una colonia de murciélagos se apodera de las minas de mercurio abandonadas), los flujos de dinero, la conciencia obrera, los meteoritos provenientes del espacio que producen luminiscencias y convierten la zona en tierras raras, etc.: el hecho de que funcionan como estratos significa que operan en relación unos con otros, pero evitan ser subsumidos en una narrativa teleológica que culminaría con la mercantilización del mineral y el posterior pueblo fantasma. El estrato destaca la resistencia de las materialidades y temporalidades a ser plenamente capturadas en una narrativa: permanecen como perspectivas activas, justamente porque dividen el tiempo en la “doble articulación” que señalaban Deleuze y Guattari respecto del estrato. *La compañía* es, sin duda, el relato de un ciclo extractivo y sus nefastas consecuencias ambientales y sociales, pero al mismo tiempo es la yuxtaposición de múltiples temporalidades que, si son articuladas por el ciclo extractivo, no se reducen a él. En muchos sentidos, el ciclo extractivo opera como activador de temporalidades que exceden su propio marco temporal. El territorio no se subsume en la narrativa de su mercantilización, ya que se aprende sobre los múltiples minerales que componen el terreno (116), la estructura de las minas (108), el proceso específico para destilar mercurio (130), la luminiscencia de los meteoritos (189), la colonia de murciélagos que ocupaba la mina abandonada (178), además de la configuración social en torno a la extracción —el pueblo de Nuevo Mercurio también trae su propia temporalidad, de sitio próspero al pueblo fantasma de las imágenes—; los materiales tóxicos utilizados por la minería continúan sus efectos nocivos mucho después del cierre de la mina, en un ejemplo clásico de violencia lenta. Ida y vuelta entre la vida mineral, la vida social y los ciclos capitalistas: el estrato atrae una multiplicidad de perspectivas y temporalidades que no admiten ser unificadas. Por el contrario, *lo que sale a la luz es precisamente la resistencia de los materiales a un marco temporal unificador como “ciclo”*, mostrando las

múltiples perspectivas que conjuga el ciclo extractivo, sus secuencias diferenciales y sus múltiples sedimentos de violencia.

*La compañía* permite así trabajar el tiempo de la violencia lenta propias de los ciclos extractivos, ese tiempo, según Rob Nixon, discontinuo, de escalas variables, entre las causas de un daño ambiental y social y sus efectos, manifestaciones y consecuencias es precisamente porque registra temporalidades que no se dejan codificar por la mercancía como ordenamiento temporal de las materias y los cuerpos: registra el otro tiempo que antecede, coexiste y persiste incluso en el interior del ciclo mercantil. Lo que no se meta-boliza en el ciclo del capital. *Eso es lo que el estrato como herramienta formal ilumina.*

El proyecto de Gerber Bicecci extrae consecuencias claves de esto. Quizá estas derivaciones se evidencien más nítidamente en el “oráculo web” de *La máquina distópica* (<http://lamaquinadistopica.xyz/>). El oráculo es un juego *online* que combina tres variables —el año (entre 2018 y 2699); porcentaje de contaminación; e índice de sustitución de trabajo humano— a elegir por los lectores / usuarios, a partir de la cual surgirá un breve poema, tipo haiku, con palabras de los textos de Amparo Dávila y una imagen de Manuel Felguerez. Combinación algorítmica para calcular el futuro: grados y escalas de la distopía, y que encontraran su formulación poética y visual (sonora: el resultado de la combinación se acompaña de un ruido del tipo caja registradora). Aquí, evidentemente, no hay “ciclo”, sino un futuro hecho del tiempo vacío de la combinatoria algorítmica y de los materiales del archivo literario y artístico. *La compañía* y *La máquina distópica* trabajan así sobre las temporalidades que, anudadas y activadas desde el ciclo extractivo, no se dejan codificar por él. En este caso, ese “desecho patológico” que ofrece el poema azaroso de la máquina distópica viene con un tiempo propio, irreducible al ciclo.

La pregunta por el estrato como forma cumple así un papel crucial para los debates sobre las estéticas y políticas de lo viviente. Ofrece una herramienta que permite iluminar el costo humano y las consecuencias sociales de la máquina colonial-extractiva, y al mismo tiempo el impacto sobre y la resistencia de los mundos más que humanos *sin subsumirlos dentro de escalas antropocéntricas*. Una herramienta narrativa que, sin renunciar a las perspectivas humanas como base de nuestros imaginarios políticos, no absorbe lo no-humano en lo humano, sino que por el contrario los reúne en su disparidad inherente. Al hacerlo, ilumina la densidad histórica de las materialidades hechas (y rehechas) por las fuerzas extractivas y coloniales: los estratos emergen como *una forma de escritura antropocénica*: la escritura de extracción, la escritura de la huella dejada por las fuerzas extractivas que, si se borran de la historia oficial, quedan impresas en una multiplicidad de materiales, desde cuerpos intoxicados y espectros acechantes hasta escombros y ruinas.

### 3. Realismo del estrato

¿Qué es, entonces, un “pueblo muerto” o un “pueblo fantasma”? Esa es la premisa que organiza la segunda parte de *La compañía*, en consonancia nítida con la primera parte, especialmente en sus imágenes del pueblo a partir de la explotación y posterior abandono de la mina. El pueblo fantasma como articulador de los tiempos propios del ciclo extractivo, ciclo repetido en distintos momentos y territorios de la historia latinoamericana, pero también lo que excede al ciclo, lo que no se metaboliza en el ciclo: tiempo estratigráfico. *La compañía* narra la extracción a partir de esas dos figuras temporales en fricción. Y distribuye tiempos, perspectivas y materiales a partir de ahí.

¿Por qué este procedimiento para narrar Nuevo Mercurio, y con él, la extracción en América Latina? ¿Por qué no una narración que siga, por ejemplo, el itinerario de distintos personajes, que podría reproducir una visión coral, multifacética y polifónica, de esa historia nítida de extractivismo y abandono que es Nuevo Mercurio? ¿Por qué el archivo y los materiales sin más mediación que la selección de los fragmentos, y las referencias al final? Ensayo dos respuestas tentativas a esta pregunta: 1) por un lado, el *gesto de la resistencia hacia la mediación de la voz narrativa*, como si el conjunto documental aquí pudiese narrar de maneras más eficientes y precisas el tipo de mundo —el mundo y el “fin de mundo”— que se conjuga en torno a la extracción, donde universos sociales, tecnológicos, condiciones históricas (la Segunda Guerra Mundial, por caso) junto a historias astrales y cósmicas (la caída de meteoritos) son los componentes que van armando, no como un rompecabezas sino más bien *como una instalación* (que “fija” elementos flotantes, móviles, erráticos) el mundo y el *des-mundo* del extractivismo. Dicho de otro modo: como si la narración no pudiese escapar de cierta promesa o cierto destino de síntesis formal y hubiese que *presionar* desde los materiales mismos, desde el archivo, el documento, el diagrama, el cierre formal que viene con la narración y con la mediación de la ficción. *Presión, casi física, del documento sobre la narración, pero sin renunciar a ella*. Esa tensión es clave aquí.

La operación formal aquí vendrá menos de la mediación de la voz narrativa y su organización de un mundo narrado que desde la producción del archivo y su compaginación de los materiales —la selección, el ordenamiento, los pasos que van narrando los materiales en su sucesión—. *Resistencia de los materiales al gesto de la mediación narrativa*: ahí la operación de archivo, el recurso a archivos diversos y su despliegue “horizontal”, en una sucesión (una disposición: *dispositio*) en los límites de lo narrativo, como gesto para marcar el relieve propio de cada uno de esos materiales, en el umbral mismo entre la organización formal en una narración (la historia de Nuevo Mercurio, digamos)

y las temporalidades propias de cada uno de esos elementos. *La narración-estrato hace eso*. Trabaja en los límites de la narración, sin quebrarla, sin eliminarla, y sin revocar la inteligibilidad histórica, pero al mismo tiempo dando cuenta de una multiplicidad de bloques temporales que se exhiben en su irreductibilidad a una secuencia narrativa totalizadora o de síntesis.

2) Por otro lado —y de maneras para mí más significativas—, lo que se juega en este gesto va más allá del archivo y del documento como herramientas de un procedimiento formal en el límite de la narración. Tiene que ver con la pregunta por el tiempo, y con los modos en que las prácticas estéticas, entre la literatura y las artes visuales en este caso, dan forma a dicha pregunta. Cada fragmento, cada documento, funciona aquí como un *bloque de tiempo* que, precisamente por resistir la mediación explícita de una voz narrativa, no se deja someter a un principio temporal que lo subordinaría. Eliminar la voz narrativa es minimizar el *presente narrativo* como principio ordenador del tiempo. Y es permitir que los materiales, de los que está hecho un universo narrativo, operen como *bloques de tiempo* en sus propios términos y por lo tanto en su irreductibilidad a una temporalidad dominante, predeterminada (humana, capitalista, blanca, colonial, nacional, masculina, patriarcal). Es esa estratificación lo que el procedimiento de *La compañía* permite.

Se ve aquí operar de manera nítida la narración-estrato: una puesta de relieve de los materiales como bloques de tiempo, en el límite de una narración que, si desde luego tiene lugar (de manera implícita y del lado de la lectura: aquí el lugar de la voz narrativa lo tiene quien lee), no sobredetermina los estratos de los que está hecho. Los estratos son discontinuos y no reactivan un tiempo latente o dormido, sino que *en tanto que estrato pretérito* inscribe una temporalidad propia. No es el anacronismo y ni la heterocronía tal y como se piensan en, por ejemplo, la imagen en Didi Huberman y su lectura de Walter Benjamin: no se trata de retomar tiempos latentes, como promesas o sueños de justicia que quedaron sin respuesta; tampoco se trata de saltos en el tiempo que reponen un pasado reprimido o tachado. *No enlazan el presente con el pasado bajo el signo de la latencia o el anacronismo*, que son las maneras en las que el presente revive el pasado inconcluso, retomando procesos pendientes. Más bien, *interrumpen el presente* con temporalidades que reclaman otros modos de inteligibilidad histórica.

A contrapelo de la idea del “ciclo” como figura (idéntica a sí misma, circular) de la *vida* del capital, con sus tiempos de extracción y posterior abandono, el “estrato” como tiempo acumulado y discontinuo en el que lo muerto y lo vivo, lo extinto y lo viviente coexisten de maneras irreductibles. A diferencia del “ciclo” del capital, el estrato permite pensar los modos en los que lo extinto y lo vivo se articulan, se conjugan, encuentran una

nueva contigüidad en la composición de eso que llamamos el “presente”. Dicho de otro modo: si el capital modeliza el tiempo de acuerdo con sus ciclos (que es una de las figuras de lo vivo, como reproducción cíclica de una vida modelada por el capital y sus tiempos), lo que estos textos hacen es contestar con los tiempos de las materias en su resistencia y su irreductibilidad a ese ciclo del capital. Ahí emerge lo extinto, lo muerto, pero también la supervivencia de lo que no se deja metabolizar por el capital y sus capturas coloniales. En el momento en que el capital dice haberlo colonizado todo, hasta el tiempo profundo de la Tierra, sometiéndola a sus ciclos (y Antropoceno es uno de los nombres de esos ciclos), la literatura responde con los tiempos no metabolizados, los tiempos irreductibles a ese ciclo como modelador de la vida, y contrapropone otras configuraciones entre lo vivo y lo muerto, entre extinción y supervivencia, entre memoria e insurgencia.

¿No es esta la forma que reclama un momento histórico que parece enfrentar, como sugiere Jason Moore, el límite de la historia de los ciclos del capital, justamente porque se enfrenta al límite —es decir, la escasez— de la “naturaleza barata” sobre la que descansa la promesa insaciable de acumulación del capital? ¿No es justamente este despliegue formal que aquí pensamos bajo la figura del estrato el que trae a la superficie este momento crítico de la acumulación, el “punto crítico” en el que las materias exhiben su resistencia al metabolismo del ciclo capitalista? O mejor dicho, ¿dónde el ciclo de acumulación se verifica al lado de, contiguo a, en la inminencia de un límite de lo que no se termina de metabolizar? ¿No es ese el paisaje —despiadado, agujereado, atravesado por las huellas de la historia colonial y extractiva— que trama nuestro momento histórico?

Quizá el acierto formal fundamental de *La compañía* sea el de inscribirse en la serie del pueblo fantasma, para narrar desde ahí la historia clásica de la extracción desde los territorios y las configuraciones sensibles de un presente que ya no puede denegar la repetición del ciclo de extracción sobre un universo cada vez más escaso de “recursos”. No se narra el ciclo de extracción; se narra su repetición sobre el fondo de una naturaleza crecientemente exhausta. La vida del capital, la vida que el capital insufla, cada vez más contigua y más próxima con lo muerto, lo extinto, lo desertificado: eso es lo que *La compañía* despliega a partir de la narración-estrato.

La violencia lenta de la que habla Rob Nixon es entonces una de las modulaciones de lo que no se metaboliza por el ciclo de extracción, aunque es, desde luego, originada por él. En la entrada número 80, la quema de elementos de alta contaminación produce una ceniza que “se veía como nieve, era un polvo fino muy blanco” (170) y que, al esparcirse, provocaba daños físicos. El fragmento viene de la conversación con un médico de la zona en 2018. Lo que evidencia este estrato es la temporalidad difusa, hecha de procesos materiales, que pasa por la transformación de la materia y su devenir

tóxico, allí donde la actividad de la mina ya cesó, pero los tiempos materiales continúan trabajando. Así, la narración-estrato opera como recurso formal para la violencia lenta como el tipo de violencia específica propia de la extracción.

Entonces, se trata de modos del hacerse presente tanto desde la vida como desde lo muerto y lo no vivo. Por eso la importancia del trabajo formal que llevan adelante textos como *La compañía*, o el *Museo de la bruma*, o *Enciclopedia de cosas vivas y muertas*: textos que movilizan la narración-estrato (usando el recurso del museo, el archivo, etc.) *para pensar la permanencia de lo extinto y su convivencia con el presente vivo*, sin “hacer vivir” lo extinto bajo el signo de lo latente, lo durmiente, el renacimiento o la resurrección. La narración-estrato funciona, así como herramienta formal, a la vez sensible y epistemológica, para pensar las articulaciones o configuraciones entre lo vivo, lo muerto y lo no vivo en el marco de la gran dislocación temporal llamada Capitaloceno.

*Realismo del estrato*: la narración de la extracción no es solamente lo que le sucede a un mundo social y a unas subjetividades en el ciclo de la capitalización y el abandono; es también lo que les pasa a las materias, tanto orgánicas como inorgánicas (especialmente lo que viene del suelo y del subsuelo: el mundo mineral), *que perduran incluso como inertes* y lo que de ellas hace la extracción, que permanece más allá de los ciclos del capital y de sus modos de experiencia humana. Ese realismo de la *huella geológica* es lo que la narración-estrato busca situar como procedimiento formal, todavía en el marco de la inteligibilidad narrativa, pero siempre en los límites mismos de la narración.

Dicho de otro modo: lo que hace la narración-estrato es, fundamentalmente, *dislocar radicalmente el presente del acto narrativo* —es decir, el “presente vivo”— *con nuevas contigüidades* de tiempos heterogéneos, irreducibles a dicho presente. En esa dislocación *La compañía* sitúa el presente del capital. Inteligencia de la forma en su capacidad para registrar los sismos de lo sensible: ahí situó los laboratorios narrativos del presente. E incluso también el futuro: el proyecto de ecoturismo “Murciélagos de San Felipe”, para visitar y observar las colonias de murciélagos que ocuparon las minas abandonadas. Ya no el mercurio, sino los murciélagos; ya no lo mineral sino lo animal; dos materias heterogéneas (minerales producidos por meteoritos; aves) que se vuelven recurso para el capital, pero que al hacerlo ponen en contigüidad formas de lo muerto y de lo vivo: la mina abandonada, la colonia de murciélagos. Esa contigüidad es la forma del tiempo de los territorios marcados por la extracción. De nuevo, el ciclo extractivo (ahora como “ecoturismo”, con foco en lo viviente) y el estrato como temporalidad insistente de lo no vivo: *La compañía* se cierra en esa coexistencia que es la tensión temporal que habitamos, la gramática trabada de nuestra experiencia histórica.

Es interesante que se trate de murciélagos. Criaturas ciegas, que se orientan por el sonido, nocturnas, “de gran importancia ambiental por su función de control biológico de plagas”, dice el texto (sacado de un PowerPoint donde se presentó el proyecto de desarrollo turístico). El “eco-murciélago”, que alimenta una nueva imaginación ecológica sobre los restos muertos (o semimuertos, dado que continúa la extracción informal) de la mina. Y que se guía por los ecos de su emisión sonora. El eco de la extracción, para una ecología vuelta recurso, ahora bajo el signo del turismo. El estrato, sus tiempos, están hechos de ese eco. Se está así, en la escucha.

#### 4. “Oiga ...”: la escucha geológica

En *La compañía* abundan los ruidos. La entrada 94, por ejemplo, reproduce una conversación con un minero informal, en 2018. Dice: “Todavía están unos trabajando, pero son poquiteros” (184). Y para fundamentar su aserción, añade: “Se oían ruidos por el eco de tanto movimiento que hubo, oiga .... No, los murciélagos hace poco que llegaron” (184). La cita conjuga los movimientos de la escucha como *sentido* principal de la narración-estrato. En primer lugar, el ruido de la extracción, la extracción como productora de ruido en su trabajo sobre y desde el subsuelo: lo que no se ve, lo que elude el control de la mirada como sentido privilegiado del saber, y que se resuelve hacia lo aural, hacia el oído y hacia la escucha. Y la palabra y la narración que siguen el rastro de ese ruido: “oiga ...”, dice. El texto que invita a oír lo que pasa por la tierra, en las capas subterráneas, lo que viene de las cuevas y del subsuelo: la extracción como campo de resonancia. La invitación o la orden del minero es a la escucha de la Tierra: en ese gesto se juega el centro de gravedad sensorial del texto de Gerber Bicecci. *Escuchar los ruidos, los sonidos, el clamor o los gritos de la tierra*: en ese gesto se lee la secuencia que va de la “geología de la moral” deleuzoguattariana (que se inspiraba en el “grito de la tierra” del cuento de Conan Doyle), hasta todo el campo de resonancia que se trama en las narraciones-estratos contemporáneas. Escuchar los ruidos de lo no humano y albergarlo en nuestros lenguajes, tensar los lenguajes hacia los sentidos y los afectos que se anudan en ese umbral entre ruido y palabra, inventar una nueva continuidad entre palabra y ruido para que nuestros lenguajes (y, por lo tanto, la vida pública, las formas de conciencia y de debate) hagan lugar a ese ruido no humano. *Abí situar la operación sensible del estrato*: en la resonancia.

Y a la vez, el eco de los murciélagos: los mineros informales están antes que los murciélagos, pero ahora se escuchan también los ruidos de la nueva colonia animal. Que además se guía por los ecos, por el oído como orientación. “Oiga ...”: en el paisaje de la extracción nos volvemos murciélagos, a ciegas pero intentando orientarnos por el oído,



guiados por la resonancia que viene de los estratos. Esa escucha, ese “...” intraducible pero inscrito, esa huella aural en el espacio de la escritura: lo que en la escritura se abre al campo de resonancia —eso es lo que conjuga el sentido aquí. Guía un trabajador informal, el que sabe de “eco”, de economía y de ecología: el que sabe del *oikos* extractivo, del habitar dañado pero igual en su supervivencia y en su persistencia. Esa escucha, entre el trabajador y el animal, entre el minero y el murciélago, es el centro de gravedad de la literatura en la inflexión dispersa del presente. “El que no sabe” —dice el último texto, el cierre de *La Compañía*— “se pierde ahí adentro” (190).

La escucha es también la de las voces orales: los “gambusinos”, trabajadores informales en general poco entrenados, que siguen extrayendo mercurio: “Ta canijo”, dice la voz. Y otra que demanda que lo que se sacó “fue muy poco”, que “estos son flojos”. Otros, “los que trabajan allá”, dice, “le dan y le dan y sacan más” (185). La escucha de las voces del trabajo informal, ultraprecario, donde se pone el cuerpo a la intoxicación (“hay mucho polvo”), está puntuada por una respiración de la pobreza, la del riesgo extremo para una ganancia menguada. Esos cuerpos del riesgo, de la intoxicación y de la apuesta por el rédito en la mina abandonada —es decir, por extraer incluso cuando el ciclo del capital ya abandonó el territorio— son los que llegan también por la escucha. Es la figura del vivo muerto, o del vivo que apuesta a lo muerto porque cree que puede salir ganando. “Animo, ánimo”, dice una de las voces. La respiración, la pulsión del cuerpo que se imprime en la voz y llega al lenguaje: ahí la escucha.

Los estratos, entonces, son campo de resonancia; la escritura, máquina aural.

## Bibliografía

- Andermann, Jens, Gabriel Giorgi y Victoria Saramago. *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*. De Gruyter, 2023.
- Barthes, Roland. *La preparación de la novela*. Traducido por Patricia Wilson, Siglo XXI, 2005.
- Beckman, Erika. *Capital Fictions. The Literature of Latin America's Export Age*. University of Minnesota Press, 2012.
- Chakrabarty, Dipesh. *One Planet, Many Worlds. The Climate Parallax*. Brandeis UP, 2023.
- Chakrabarty, Dipesh. *The Climate of History in a Planetary Age*, Chicago UP, 2021.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mille Plateaux*. Minuit, 1980.
- Fornoff, Carolyn. “Extractivism”. *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*, De Gruyter, 2023, pp. 45-65.

- Garramuño, Florencia. *Mundos en común. Ensayo sobre la inespecificidad del arte*. FCE, 2015.
- Gerber Bicecci, Verónica. *La compañía*. Almadía, 2019.
- Ghosh, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago UP, 2016.
- Hartog, Francois. "Chronos, Kairos, Krisis: The Genesis of Western Time". *History and Theory*, vol. 60, núm. 3, pp. 425-439.
- Moore, Jason. *Capitalism in the Web of Life*. Verso, 2015.
- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard UP, 2011.
- Pratt, Mary Louise. *Planetary Longings*. Duke UP, 2022.
- Yusoff, Kathrin. *A Billion Black Anthropocenes or None*. University of Minnesota Press, 2018.