

ARTÍCULO

Allí donde no debería haber nada: animales, plantas, minerales y una profecía de lo unheimlich en La Compañía de Verónica Gerber Bicecci

Where There Should Be Nothing: Animals, Plants, Minerals and a Prophecy of the Unheimlich in La Compañía
by Verónica Gerber Bicecci

María Luisa Martínez Muñoz

Universidad de Concepción, Chile

marmartinez@udec.cl

ORCID: 0000-0002-9962-0132

Recibido: 22.02.25 — Aceptado: 31.01.26

<https://doi.org/10.30920/letras.97.146.1>



RESUMEN

Este artículo propone una lectura de *La Compañía* (2019) de Verónica Gerber Bicecci como escritura compostal que resitúa las presencias de lo humano y lo no humano a partir del extractivismo capitalista en San Felipe Nuevo Mercurio. El territorio geológico, los seres humanos, los animales, la vegetación, la escritura, lo íntimo y el afuera son capas textuales que se desplazan y encuentran interespecíficamente en la fotonovela de Gerber, y que señalan el surgimiento de lo *unheimlich*, lo siniestro, lo extraño dentro de lo familiar. La casa, el jardín y las minas abandonadas son los espacios desde donde emergen presencias que expresan lo raro, pero también lo espeluznante que acecha allí donde no debería haber nada. Animales, plantas y minerales son presencias exteriores que señalan otros modos de existencia, permitiéndonos ver el interior desde una nueva perspectiva profética y oracular respecto del destino que hemos tejido como seres humanos, y que nos invitan a la construcción de un nuevo *oikos* equilibrado.

PALABRAS CLAVE: escritura compostal; capitalismo; modos de existencia; lo raro; lo espeluznante

ABSTRACT

This article proposes a reading of *La Compañía* (2019) by Verónica Gerber Bicecci as a compost-like writing that repositions the presences of the human and the non-human through the lens of capitalist extractivism in San Felipe Nuevo Mercurio. The geological territory, humans, animals, vegetation, writing, the intimate, and the external are textual layers that move and intersect across species in Gerber's photo comics, pointing to the emergence of the *unheimlich*, the uncanny, the unfamiliar within the familiar. The house, the garden, and the abandoned mines are spaces from which presences emerge that express that which is strange, but also the eerie that lurks where there should be nothing. Animals, plants, and minerals are external presences that indicate other modes of existence, allowing us to see the interior from a new prophetic and oracular perspective regarding the fate tapestry we have woven as human beings, inviting us to build a new, balanced *oikos*.

KEYWORDS: compost-like writing; capitalism; modes of existence; the strange; the eerie



1. Introducción

La fotonovela *La Compañía* (2019) de Verónica Gerber Bicecci ofrece una hibridación genérica que conjuga elementos plásticos (fotografías e instalaciones artísticas) y escriturales (reescritura y sobreescritura)¹ provenientes de diversas fuentes: instalaciones artísticas, narrativa, crónica, documentos científicos, entre otras. Gerber es “una artista visual que escribe”² según su propia definición, desmantela y resignifica pictogramas provenientes del proyecto *La máquina estética* (1975) de Manuel Felguérez, y los ensambla junto a ideas e imágenes presentadas en la instalación *La máquina distópica*, que la autora presenta en la Bienal Femsa (México, 2018); el resultado es una novela polifónica que desterritorializa el cuento “El huésped”, incluido en *Tiempo destrozado* (1959) de Amparo Dávila, y lo reterritorializa en San Felipe Nuevo Mercurio, al noreste de Zacatecas, un lugar “donde, como dicen, hasta las lagartijas traen cantimplora” (Gerber, 2019, p. 91).³ La novela incluye fotografías de estudio, de archivo y en alto contraste, además de diagramas, mapas y planos de la localidad minera, que conviven con fragmentos de conversaciones, testimonios, reportajes científicos y periodísticos, e informes medioambientales. El abigarrado tejido de imágenes y discursos, a través de vasos comunicantes que conectan pasado, presente y futuro, de presencias que señalan diferentes modos de existencia y de planos narrativos que tienden puentes entre la realidad y la ficción, posee un marcado carácter admonitorio sobre las catastróficas consecuencias del extractivismo propio del Capitaloceno. La crítica especializada ha observado la presencia de estos cruces en la novela de Gerber y se ha referido a ella fundamentalmente a partir de sus rasgos interdisciplinarios (la reunión entre imagen y texto) para plantear lecturas que conciben al texto como un dispositivo mutante: ecoartefacto, energoficción, reescritura, traducción o ficción especulativa, feminista, transdisciplinaria y latinoamericana, que deshace dicotomías e interviene creativamente en el diálogo entre lo vivo y lo muerto.⁴

Este artículo recoge la evidente mixtura entre géneros, disciplinas, voces y corrientes de pensamiento en *La Compañía*, pero se detiene en la particular forma de acercamiento a lo raro, lo espeluznante y lo demoníaco que la escritura de Gerber desencadena como deseos que son y que buscan ser afectados. El territorio, los seres humanos, los animales, la vegetación, la escritura, lo íntimo y el afuera son puntos de encuentro entre líneas de deseo que permiten la cartografía de un nuevo mapa, afectado por los metabolismos y las involuciones que des-

1 *La Compañía* ensambla la reescritura de un cuento de Amparo Dávila con la inclusión de fragmentos de archivo (testimonios, reportajes, crónicas e imágenes) que conforman un palimpsesto de conexiones inesperadas. Gerber utiliza la sobreescritura (la existencia de narrativas textuales y visuales que parecen borradas, y que evocan las lejanías y las ausencias que el relato denuncia) como un procedimiento para presentificar y aproximar los vacíos, los silencios y los ecos que habitan su obra.

2 Véase la entrevista a Verónica Gerber (2020).

3 Las citas de *La Compañía* llevarán de ahora en adelante solo número de página.

4 Véanse Suárez Noriega (2024), Cantoni (2020), Keizman (2024), Loría Araujo y Tijerina Martínez (2022), artículos que se centran en el análisis de los problemas vinculados al carácter inter y transdisciplinario, así como a la reflexión ecológica que plantea la novela de Gerber.

encadena la literatura postal. La lectura de *La Compañía* señala compostajes teóricos y críticos que zurcen discursos a través de hilos que, más que anudarse, señalan el nacimiento de líneas de fuga orientadas hacia lo siniestro.

2. Lo extraño dentro de lo familiar: lo *unheimlich*

Freud postula en su ensayo *Lo siniestro* (1919) que lo *unheimlich* se refiere a elementos espantables, angustiantes y espeluznantes que gobiernan determinados sectores de la actividad psicoanalítica y de la estética, y que puede definirse en virtud de su antónimo *heimisch* (lo íntimo, lo familiar, lo doméstico); pero, “naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso” (Freud, 2023, p. 10). Es decir, que es necesario algo más para que lo nuevo y desacomtumbrado se vuelva siniestro. Freud se basa en los planteamientos vertidos por Ernst Jentsch en *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906), y señala que este último advierte que lo siniestro se produce ante la “duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa, de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado” (Freud, 2023, p. 21). Freud identifica el animismo, la magia, los encantamientos, la omnipotencia del pensamiento, las actitudes frente a la muerte, las repeticiones no intencionales y el complejo de castración como factores que transforman lo angustioso en siniestro, aunque estos elementos adquieren diferentes formas en el plano ficcional y en el vivencial. La ficción puede exaltar y multiplicar lo siniestro muy por encima de la realidad; aunque el lector perciba la mixtificación, ya está sometido a su propia superstición y al influjo de sus pasiones: “Mediante el estado emocional en que nos coloca, merced a las expectativas que en nosotros despierta, logra apartar nuestra capacidad afectiva de un tono pasional para llevarla a otro, y muchas veces sabe obtener con un mismo tema muy diversos efectos” (Freud, 2023, p. 59).

Mark Fisher recoge los planteamientos de Freud y plantea en su ensayo *Lo raro y lo espeluznante* (2023) que estas categorías tienen en común una cierta preocupación por lo extraño, lo que generalmente se encuentra en el exterior. Aunque el afuera no es necesariamente terrorífico, los otros mundos posibles y modos de existencia pueden devenir horrorosos, y eso explica que lo extraño se aborde en géneros fronterizos al terror y la ciencia ficción. La advertencia de esos otros mundos y modos de existencia, que señalarían lo *unheimlich* o lo extraño dentro de lo familiar, efectivamente pueden ser raros o espeluznantes, pero si se consideran los modos de percepción de quien los lee:

Sin duda alguna, hay algo que comparten lo raro, lo espeluznante y lo *unheimlich*. Son sensaciones, pero también modos: modos cinematográficos y narrativos, modos de percepción, y, al fin y al cabo, se podría llegar a decir que son modos de ser. En todo caso, no llegan a ser géneros. (Fisher, 2023, p. 11)

La Compañía, desde su rara composición, roza lo espeluznante y hasta lo terrorífico del impacto medioambiental que produjo la extracción del cinabrio sobre los seres humanos, el territorio, los animales y la vegetación presentes en la localidad minera de San Felipe Nuevo Mercurio. Pero lo *unheimlich*, lo extraño

dentro de lo familiar que presenta la fotonovela⁵ de Gerber, procede tanto de las políticas capitalistas que la obra denuncia como de su extraña conformación como texto postal. La autora ha señalado su alejamiento del concepto “apropiacionismo” para referir los procedimientos de mixeo, hibridez y cruces artísticos.⁶ La apropiación estética, desde su perspectiva, refiere a recursos que se anclan en una nomenclatura propia del siglo XX, pero las manifestaciones artísticas contemporáneas expresan una transformación propia de las compostas contenidas en una caja con agujeros que deja ventanas abiertas a la ventilación, la descomposición y el surgimiento de vidas que regeneran el territorio textual a partir de empatías entre materias, ideas, palabras, imágenes y residuos diversos sin un autor reconocible, aunque con interseccionalidades identificables:

Ahí, finalmente, la escritura ya no será tan propia pues convocará a diversas especies, voces, formas y objetos a una existencia colectiva en la que las intersecciones serán legibles pero los nombres se fermentarán, y ya no se sabrá muy bien qué era la cáscara de cuál, cuál la idea de quién y quién el residuo digestivo de qué. (Gerber, 2021a, p. 88)

Las escrituras de compostaje, así como nuestro propio cuerpo, son cajas con agujeros que permiten que las materias compostables circulen por el territorio y lo limpien. El texto como territorio y el cuerpo como territorio textual necesitan espacios de ventilación y materias para recuperar el suelo degradado y permitir el nacimiento de nuevas vidas;⁷ para Gerber (2021a) es “el tipo de habitación que la escritura necesita hoy; una en la que podrían brotar o retoñar otras formas de escritura: las escrituras del compostaje” (p. 87). De la caja con agujeros de Gerber, una caja de Pandora con lombrices compostadoras y deshechos, emerge el texto que reúne lo animado y lo inanimado, lo vivo y lo muerto que renace entre los fragmentos y los escombros.

- 5 *La Compañía* está compuesta por breves fragmentos narrativos y por fotografías en alto contraste que conforman una crónica de la devastación medioambiental en San Felipe Nuevo Mercurio. Jorge Carrión (2019) señala que esa hibridación genérica del texto determina la composición de “este artefacto narrativo [...] en clave de fotonovela vanguardista” (s. p.).
- 6 Cristina Rivera Garza (2021) plantea el término “desapropiación” para referirse a las escrituras que se valen de estrategias y procedimientos como la reescritura, la excavación, el reciclaje y la yuxtaposición, entre otros, y que plantean un trabajo comunitario entre los practicantes de una lengua común para el ejercicio creativo: “Lejos de ser una policía a la caza de apropiaciones varias, la estética desapropiativa produce estrategias de escritura que abrazan y den la bienvenida a las escrituras de otros dentro de sí de maneras abiertas, lúdicas, contestatarias. Al generar, así, capas sobre capas de relación con lenguajes mediados por los cuerpos y experiencias de otro, las escrituras desapropiativas son escrituras geológicas” (p. 111).
- 7 La concepción escritural de Gerber silenciosamente evoca resonancias de los planteamientos de Deleuze y Guattari: líneas de fuga, involuciones, devenires, bodas contra natura, rizomas, desterritorializaciones, reterritorializaciones, pared blanca / agujeros negros; este último sistema comprendido como una máquina abstracta de rostridad. La pared blanca del significante rostro hace pasar a través de los agujeros negros las líneas de asignificancia que anulan todo recuerdo, toda referencia, significación e interpretación previa, y que permiten la liberación de los rasgos de rostridad reconocibles a través de la circulación de las pasiones, los deseos y del contagio con la diferencia: “No volver a una cabeza primitiva, sino inventar las combinaciones en las que esos rasgos se conectan con rasgos de paisajidad, a su vez liberados del paisaje, con rasgos de picturalidad, de musicalidad, a su vez liberados de sus códigos respectivos” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 193).

Quizás lo primero que llama la atención en *La Compañía* es el perturbador manejo del blanco y negro en la dimensión gráfica del texto, el que se aprecia en las fotografías de alto contraste, en los pictogramas sobre ellas y el carácter monocromático que “hace que los pequeños cerros, pastizales o estructuras arquitectónicas tengan una atmósfera áspera y desecada, típica de un territorio que se ubica a 2230 metros sobre el nivel del mar y que está rodeado de cuencas desérticas” (García, 2020, s. p.). El uso del blanco y negro puede ser inquietante, pero no es necesariamente terrorífico; sin embargo, el carácter siniestro que se puede atribuir al libro se potencia con el efecto que producen los elementos especulares presentes en la fotonovela, desde la imagen de portada hasta los procedimientos de reescritura y sobreescritura textual y gráfica. Por ejemplo, la relación entre las imágenes y los intertextos revelan una combinación inesperada de planos en espejo que señalan puntos y líneas temporales que transitan entre un antes y un después, pero que al mismo tiempo escapan a esas convenciones temporales. El tema del doble nos remite a las lógicas animistas, las imágenes en el espejo y el temor ante la muerte que Freud considera propios de un narcisismo anclado en la niñez, pero que se torna siniestro solamente si la imagen del doble se proyecta fuera del yo y como *una cosa extraña*:

El carácter siniestro sólo puede obedecer a que el “doble” es una formación perteneciente a las épocas psíquicas primitivas y superadas, en las cuales sin duda tenía un sentido menos hostil. El “doble” se ha transformado en un espantajo, así como los dioses se tornan demonios una vez caídas sus religiones. (Freud, 2023, p. 35)

En una entrevista, Gerber señala que el empleo de los recursos monocromáticos en *La Compañía* se debe a la presentación de las temporalidades convocadas por el texto (el pasado y un futuro desconocido), que ella concibe en blanco y negro, mientras que el color lo atribuye al tiempo presente.⁸ El pasado de la mina dialoga con los presagios fatídicos del futuro. Este último es imaginado a través de hilos conductores que desarticulan la hegemonía del autor a través de procesos y voces que a su vez expresan una involución reveladora de los afectos que traspasan las capas narrativas y gráficas del texto. El plano del tiro general, realizado por Rafael Reyes Macías en 1980, es proyectado en espejo en la portada. Esta imagen, percibida como una entidad monstruosa que recuerda una de las láminas del test de Rorschach,⁹ (des)anuncia otras combinaciones inesperadas que aparecerán en el interior del texto: la sombra del huésped, los testimonios de los pobladores, los fragmentos de textos científicos, los textos en español e inglés, las imágenes de los murciélagos que han colonizado el territorio de la mina abandonada y en ruinas, el impacto de los meteoritos en la geología del territorio, etc.

El compostaje escritural al que nos enfrenta *La Compañía* no se detiene en los nudos entre “literatura fronteriza, los textos híbridos y los diálogos entre el arte y la ciencia, es decir, lo inclasificable, donde la obra de Verónica Gerber se

8 Véase la entrevista a Verónica Gerber (2021a).

9 Estefanía Bournot observa y lee la imagen de portada desde otro lugar. Bournot (2021) ve un tórax enfermo, en el que confluyen la anatomía del territorio y la del cuerpo humano, atravesado por “múltiples temporalidades acumuladas que vinculan la historia social y geológica de un lugar” (p 66) por medio de una escritura geológica y patológica de San Felipe Nuevo Mercurio.

sitúa” (Fernández Galán, 2023, s. p.); sino que señala algo más: por una parte, las repeticiones involuntarias, propiamente siniestras de acuerdo con Freud, que desencadenan emergencias de deseo impregnadas de fatalidad; por otra parte, la unión de *dos o más cosas que no deberían estar juntas*, que determina el dominio de lo raro, y la proximidad entre esa sensación de extrañeza y lo espeluznante que Fisher (2023) atribuye a la naturaleza de la entidad exterior que provocó ese agente inquietante y perturbador, y que, como el texto nos advierte, habla de un futuro apocalíptico no solo para San Felipe Nuevo Mercurio, sino para el planeta tal y como lo conocemos:

¿Qué clase de agente ha actuado? ¿Acaso existe? Estas cuestiones pueden plantearse a nivel psicoanalítico (si no somos los que creemos ser, ¿qué somos en realidad?), pero también se aplican a las fuerzas que rigen la sociedad capitalista. El capital es, en todos los niveles, una entidad espeluznante: a pesar de surgir de la nada, el capital ejerce más influencia que cualquier entidad supuestamente sustancial. (Fisher, 2023, p. 13)

La nada cobra una relevancia fundamental en la escritura de la autora: “Como coleccionista de indicios, Gerber articula silencios, palabras e imágenes, para mostrar lo invisible: los aviones detrás de las nubes, las presencias en las habitaciones vacías, las sombras del pasado y las expectativas escindidas” (Fernández Galán, 2023, s. p.). Es justamente en esa nada donde las presencias se resignifican y donde “el escritor es el arqueólogo o el geólogo que hace hablar a los testigos mudos de la historia común” (Rancière, 2011, p. 32); allí se depuran las impurezas de las capas geológicas del paisaje y es “donde la dicotomía entre lo humano y lo no humano se deshace, así como la de una interioridad de la conciencia y una exterioridad mundana, o un protocolo ficcional y otro, técnico” (Keizman, 2024, p. 45). La nada es donde renacen imágenes y discursos de las presencias y ausencias animales, vegetales y minerales que dialogan con los restos de humanidad que el neoestractivismo ha depositado como desechos en el territorio. La política, la ética y la estética se encuentran en la reflexión referida al carácter metafísico del capital y la acción siniestra que ejercen el paisaje y las fuerzas no humanas en un interior que asimila el exterior en un nuevo espacio.

3. Diferentes modos de existencia que rigen el destino

La política y la ética se conjugan en el artefacto textual de Gerber que no solo denuncia las toxinas del capital sobre el medioambiente, sino que también interviene críticamente en la discusión ética respecto del valor metafísico que el ser humano atribuye a formas de vida que, bajo rostros raros e inesperados, es decir, ajenos a la percepción corriente, nos interpelan. La dimensión estética del texto se evidencia en una abigarrada red que, sin embargo, ofrece una apariencia muy depurada en la que la reescritura, correspondiente a la “parte a” de la novela, está dipuesta como notas a pie de página (o, mejor dicho, como notas a pie de foto); la “parte b” del texto está compuesta por retazos textuales que permiten que el aire fluya y ventile la caja negra a través de los orificios del artefacto. La escritura del compostaje de Gerber desmonta capas de significado político, limpia los residuos de los grandes discursos involucrados en la lucha de clases tradicional y, en una tarea de lombricomposta, descompone el suelo del

lenguaje para fermentar otros mundos posibles en un ensamblaje estético que se entrelaza con la ciencia, la biología y la botánica.

Las escrituras del compostaje establecen afinidades con una tradición filosófica que se actualiza y renueva: los devenires de Deleuze, las ecologías de Guattari, el feminismo de Donna Haraway, los mundos circundantes de Jakob von Uexküll, los estudios científicos de Vinciane Despret y los diferentes modos de existencia que propone Étienne Souriau, y que Isabelle Stengers y Bruno Latour retoman. Souriau, desde una perspectiva esteticista,¹⁰ plantea una pluralidad de modos de existencia¹¹ que conviven en el arte, “pues el arte, son todas las artes. Y la existencia, es cada uno de los modos de existencia” (Souriau, 2017, p. 132). Carla Hustak y Natasha Myers cartografían esa tradición y señalan a su vez una conversación involutiva, un relato inscrito en una geografía de deseos que se inicia con *El origen de las especies* (1859) de Charles Darwin, prosigue con los estudios sobre fecundación entre especies de Mary Stopes (que las teorías queer contemporáneas recogen) y se articula como una ecología y una ética feminista de la “respondhabilidad”,¹² en las que los mundos interespecíficos (plantas, insectos y otros practicantes) se encuentran, y donde “las preguntas por la diferencia de las especies siempre están conjugadas con atenciones al afecto, el enredo y la ruptura” (Hustak & Myers, 2023, p. 77).

Todos estos diferentes modos de existencia conviven en *La Compañía* y adquieren un tinte sombrío, raro y espeluznante en el diálogo fantasmal entre el texto de Dávila, los pictogramas de Felguérez, los fragmentos científicos, los testimonios de los pobladores, las entrevistas, la compañía, los corredores, la sequía, el viento, las habitaciones cerradas, el antiguo jardín, las madreselvas, las buganvillas, los crisantemos, los pensamientos, las violetas de los Alpes, las begonias, los heliotropos, los chaparrales, los arbustos espinosos, los cactus, los nopales, los órganos, las bizangas, las palmas, las minas desalojadas, la ceniza, los tambos, los restos de BPC, los aerolitos, la radiación, los duendes verdes chiquitos y la actual nada que produjo el impacto medioambiental debido a la desenfrenada extracción de mercurio. La presencia humana en el presente se reduce a unos pocos pobladores que siguen extrayendo mercurio en forma casera y que, por consiguiente, están expuestos a altos índices de contaminación. La amenaza patriarcal de “El huésped” es reescrita y amplificada por Gerber, en la

10 Los planteamientos de Étienne Souriau (2017), bastante desatendidos y postergados en la historia del pensamiento filosófico del siglo XX, adquieren mayor notoriedad en el presente, cuando se perciben sus influjos mixturados entre epistemología, fenomenología, metafísica y esteticismo. La preocupación de Souriau por la estética atraviesa diferentes capas, las que alcanzan la vida animal, la de los insectos y la de los vegetales. Eso explica en gran medida su conexión subterránea con las ideas deleuzeanas.

11 Souriau distingue diferentes modos de existencia: los fenómenos, los reicos (incluidos los conceptos y las almas), los solicitudinarios (incluidos los seres de ficción), los virtuales y los sinápticos; cada uno de ellos, dice Souriau, es un arte de existir que reúne diferentes artes en el orden estético.

12 *Respondhability* es un neologismo que Hustak y Myers traducen a partir de la expresión inglesa *response-ability*, propuesta por Haraway, que significa “habilidad para responder”, y que establece una diferencia semántica a partir de la semejanza fónica con *responsability*, que significa responsabilidad.

“parte a” de la fotonovela, a través de mínimas y sustantivas modificaciones que la autora señala en el apéndice de fuentes:

Reescritura del cuento “El huésped” de Amparo Dávila, publicado originalmente en 1959. La reescritura consistió en sustituir a los personajes “el huésped” y “Guadalupe” por “Compañía” y “máquina”, cambiar el tiempo verbal del texto a futuro y la voz narrativa a segunda persona. (p. 193)

El marido de la protagonista en el cuento de Dávila trae al huésped a vivir con ellos luego de tres años de matrimonio, que en la novela de Gerber son “cerca de tres años de vaticinios”¹³, dos hijos y una vida infeliz. La primera reacción ante esa presencia/ausencia es “un grito de horror” ante “sus ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo” que penetran las cosas y a las personas, y que poseen un vaho inquietante¹⁴ que se aleja de lo humano en una serie de posibles devenires hacia lo animal, hacia lo molecular y hacia lo no viviente. El huésped/“Compañía” ocupa el cuarto de la esquina, una pieza “húmeda y oscura”, donde dormirá durante el día y nunca se sabrá a qué hora se acuesta. Lo siniestro, como señala Freud, emerge desde el seno de lo familiar, una característica fundamental en los relatos de terror:

Lo inquietante aparece en lo que es más propio, en el ámbito de seguridad que debe ofrecer un hogar. Lo más cotidiano y lo que nos debe proporcionar cobijo puede albergar de este modo lo más extraño y perturbador y, de hecho, si es perturbador es porque rompe nuestra normalidad e introduce un elemento de extrañamiento que nos desorienta. (Carrasco, 2017, p. 100)

En ambas versiones, la de Dávila y la de Gerber, existe un adentro y un afuera determinados por la casa y un jardín, pero Dávila narra la historia de la mujer en pasado (*amaba el jardín, recuerdo cuánto me gustaba, cultivaba flores, regaba plantas*) mientras que Gerber posiciona su relato desde el tiempo verbal futuro, que semeja la voz de un oráculo que señala fechas fatídicas por venir (“amarás tu jardín”, “recordarás cuánto te gustaba”, “cultivarás crisantemos, pensamientos, violetas de los Alpes, begonias y heliotropos”). Los niños, en el original de Dávila y en la reescritura de Gerber, se entretenían/“entretendrán buscando gusanos entre las hojas”, “callados y muy atentos tratando de coger las gotas que se escapan de la vieja manguera”, proyectándose en una tarea de compostaje de las toxinas que las fuerzas androcéntrica y antropocéntrica han ejercido sobre la geología y las capas de vida. La fotonovela hace rizomas que se conta-

13 La “parte a” de la fotonovela de Gerber no tiene números de página, por eso no están indicados como referencia en este artículo. Para efectos de su citación, he mantenido los fragmentos de “El huésped” sin marcas textuales; las citas de *La Compañía*, en cambio, están entrecomilladas.

14 Deleuze y Guattari advierten sobre el rasgo inquietante de esos vahos amarillentos a partir de la diferencia entre tonales y nahuales que Carlos Castaneda presenta en *Historias de poder* (1974). Lo tonal representa un conjunto de estratos y significados que lo nagual (una intensidad, un movimiento, las velocidades) deshace: “Ya no son actos que hay que explicar, sueños o fantasmas que hay que interpretar, recuerdos de infancia que hay que recordar, palabras que hay que hacer significar, sino colores y sonidos, devenires e intensidades” (Deleuze & Guattari, 2002, p. 167).

gían de las pulsiones que desencadenan los bloques niño, tierra, gusanos, agua, pasado y futuro que la escritura descompone.

El jardín persiste en ambos relatos como territorio que permite el desplazamiento hacia la liberación, como una nueva versión del cuarto propio de Virginia Woolf, un espacio que crea mundos y que le permite a Gerber, a través de lazos subterráneos, imaginarse como la mujer a la que le brota una planta en la cabeza en un guache de Remedios Varo, “la imagen de la mujer como un gusano con alas de águila [que] rebrota de esta descomposición” (Gerber, 2021a, p. 88). La insistencia en la voz verbal cargada de futuro semeja un mandato a buscarla en el espacio exterior, tanto más íntimo y familiar que la pesadilla que emerge desde el interior. La misma Guadalupe, “máquina” en la novela de Gerber, no forma parte de la familia, pero establece con la protagonista y sus hijos un contagio de la repulsión, el rechazo y la venganza cuando el huésped/“Compañía” agrede a su hijo. Si no los abandona es “porque será una máquina noble y valiente que sentirá gran afecto por los niños y por ti”, una profecía esperanzadora en medio del escenario distópico.

Sin embargo, el tono siniestro se extiende hacia el afuera y alcanza el jardín en el que los niños ya no querían ni “querrán jugar” más. El jardín, como plantea Marta Tafalla en *Ecoanimal* (2019), es un espacio de “refugio frente a las amenazas naturales dentro de la misma naturaleza” (p. 279), pero es también el lugar donde los diferentes modos de existencia resisten la batalla y se rebelan contra la idea del hogar y del jardín como extensiones de la protección frente a las amenazas exteriores que presentan las casas. El jardín es el espacio del encuentro interespecífico con modulaciones animales, vegetales y aéreas, del encuentro entre humanos, animales, plantas, flores, insectos y otras posibilidades de vida menos reconocibles. Las vidas orgánicas de las plantas son protagónicas en un jardín, como sucede en el cuento de Dávila y en la reescritura de Gerber; en el jardín de Gerber el carácter inhumano del paisaje potencia el rasgo terrorífico que señala zonas de encuentro que devienen raras y espeluznantes a partir del encuentro entre la protagonista, Guadalupe/“máquina” y las pululaciones de intensidades animales, vegetales y elementales que se entrecruzan con ellas en la casa y el jardín; es decir, en ámbitos tradicionalmente comprendidos como espacios de seguridad y protección, pero también los lugares donde irrumpe lo extraño y donde la mujer accede a otras potencias:

Quizá el devenir-mujer posee un poder introductivo particular sobre los demás, y no se trata tanto de que la mujer sea bruja como de la brujería, que pasa por ese devenir-mujer. Más allá todavía, encontramos devenires-elementales, celulares, moleculares, e incluso devenires-imperceptibles. (Deleuze & Guattari, 2002, p. 253)¹⁵

El poder demoníaco de la mujer se contagia de las capas vegetales del jardín en las escrituras de Dávila y Gerber: el antiguo solaz es negado como escape

15 Ana Carrasco (2017) señala que la relación entre el terror y lo orgánico se estrecha a partir de la presencia femenina: “De ahí [...] que las mujeres, por su estrecha conexión con la naturaleza, sean consideradas como puerta de acceso a las fuerzas ocultas de la naturaleza. Las brujas de los cuentos son siempre, y no sin razón, mujeres. El mal, la naturaleza y la mujer forman un extraño conjunto por el cual el mal ínsito en la naturaleza sólo puede venir dado de mano de la mujer, que no sólo tiene acceso a las fuerzas telúricas, sino también a las infernales” (p. 122).

de las fuerzas que resisten y batallan en los corredores, lugares de flujo de las fuerzas demoníacas, “cubiertos por enredaderas que florearán casi todo el año” y donde se agazapa la amenaza “en algún rincón oscuro del corredor, bajo las enredaderas”. El encuentro con lo demoníaco se produce en esas zonas de indeterminación y de mixtura;¹⁶ es entonces cuando Guadalupe/“máquina” decide la venganza, cuando la protagonista ve que sus “ojos tendrán un brillo extraño” y cuando la voz profética le anuncia que “sentirás miedo y alegría”, esa extraña conjunción entre fascinación y aprensión que provoca lo que está fuera de la percepción y experiencia habituales que caracterizan lo raro y lo espeluznante. Las mujeres se contagian del carácter metamórfico del ente maléfico que habita la casa y su humedad, pero que también acecha en las piedras, en el aire y en las plantas, y devienen entes vengativos que terminan por matar al intruso. La vida humana se entrelaza con otros modos de existencia (animal, vegetal, mineral, aérea, viral) y entrelaza la “parte a” con la “parte b” de la fotonovela de Gerber en capas extensivas que abarcan la parte visual y escritural del texto.

La sombra del intruso es perturbadoramente irreconocible en las fotografías de alto contraste; el uso del blanco y negro potencia las metamorfosis de posibles lecturas, y operan como nuevas formas de dismantelar el mundo representado para resignificarlo en monstruosidades. De esta forma, en las erosiones de la tierra y sus capas pueden reconocerse formas inquietantes que no tienen correspondencia con formas animales, vegetales o minerales, pero que vagamente las evocan en una metabolización creativa de una zona desértica donde “llegó [...] a ser más fácil conseguir una cerveza que un vaso de agua” (p. 111).

El biólogo Hewett Cottrell Watson, a partir de sus observaciones del derecho común británico, plantea la idea de que en las plantas existen especies ciudadanas, las *denizens*, y especies extrañas, *alien*. Coccia (2021) discute esta idea respecto de la autoctonía de las especies y señala que todo ser vivo comprende el espacio que habita como un medio de metamorfosis de sí mismo y del entorno: “Toda habitación es una doble invasión: invadimos el espacio que habitamos y ese mismo espacio nos invade” (p. 148). La casa y el jardín son los campos de batalla de esas guerras vegetales, minerales, moleculares e imperceptibles, donde las especies se invaden las unas a las otras. Las plantas, segmentos de devenir en una cadena de desterritorializaciones y reterritorializaciones, impactan en la naturaleza y en los demás seres con quienes comparten el territorio y, de esta manera, participan en una metamorfosis de su mundo.

La combinación de enredadera/mineral/alien que composta el paisaje de San Felipe Nuevo Mercurio tiene un posible origen en los impactos meteóricos sobre Zacatecas hace millones de años: “El mercurio que se saca ahí es de algún meteorito que se fundió” (p. 6) dice una voz; otra señala que “el cinabrio es el mineral [del que se extrae] mercurio metálico” (p. 98); también se dice que la región presenta “estructuras sedimentarias anticlinales y sinclinales de edad cre-

16 La indeterminación es comprendida en este contexto en términos deleuzeanos como el de multiplicidad. Antía Piñeiro (2026) recuerda que, para Deleuze, la indeterminación no tiene *ni forma sensible ni significación conceptual ni función asignable*, y es siempre creadora “en tanto acoge todo el potencial de lo determinable. Por eso, esta suerte de esencia virtual está necesariamente en relación. Nada puede concebirse, en la filosofía deleuzeana, fuera de relación” (p. 11).

táctica [y] yacimientos [de] minerales metálicos [...] de origen hidrotermal que se asocian principalmente a [la] mineralización de mercurio” (p. 116), que el mercurio “se queda en el ambiente [biodisponible]. Produce falla renal y locura cuando es muy grande la intoxicación” (p. 131), que los tambos quemados por varias horas produjeron fuego y ceniza “que se veía como nieve, era un polvo fino muy blanco” (p. 170), que los mismos tambos se utilizaron después para recoger agua y que “[en los tambos quedaban] restos de BPC” (p. 171), que “el mercurio puede producir un campo magnético” (p. 172), que “no sé, hay cosas extrañas. Decían que en las minas [de Nuevo Mercurio] había duendes” (p. 175). La naturaleza de la entidad demoníaca es pura metamorfosis de la extracción de mercurio, de las características geológicas del suelo, del afán de dominio del hombre sobre la naturaleza y de la mirada patriarcal sobre el paisaje.

La crítica androcentrista que plantea el cuento de Dávila se extiende así en la novela de Gerber hacia otros territorios textuales, visuales, políticos, éticos y estéticos que establecen una “trama especulativa, disruptiva y oracular que se recorre en la fotonovela” (Keizman, 2024, p. 41). Mientras el huésped hace dos comidas diarias en el cuento de Dávila y toda su alimentación se reducía a carne, la de la Compañía en el texto de Gerber “se reducirá a agua, no probará nada más”, lo que plantea al menos dos posibilidades de lectura que se entrelazan: la primera es el devenir etéreo e inmaterial de la sombra funesta, una reflexión que, en el contexto político actual, reconoce una clase ecológica que sustituye la antigua lucha de clases de orientación marxista; la segunda es el elemento espeluznante que emana de la figura vampírica del huésped, que (pre)anuncia la aparición de los murciélagos en la “parte b” de la fotonovela como vaticinios que indican las *responhabilidades* involucradas, los modos de existencia que tejen el destino.

La inmaterialidad de las fuerzas comprometidas en las luchas políticas contemporáneas adopta en el presente un carácter performativo y virtual que señala un estado de guerra generalizado en el que “la propiedad no es la de los seres humanos sobre un mundo, sino la de un mundo sobre los humanos” (Latour & Schultz, 2023, p. 52). *La Compañía* expresa ese estado de guerra en el que el ser humano es tanto la víctima como el victimario de las lógicas que impone el capital y, en ese contexto, la presencia de los murciélagos es fundamental para señalar las metamorfosis que ocurren en el suelo textual y devienen una presencia aérea, comprometida tanto con las capas geológicas como con las toxinas que de ellas se desprenden y que emanan como flujos de contagio:

Bueno, producción siempre ha habido. Todavía están unos trabajando, pero son poquiteros. Aunque sí sacan. Nada, para qué le voy a mentir. Se oían ruidos por el eco de tanto movimiento que hubo, oiga [...]. No, los murciélagos tiene poco que llegaron. (p. 184)

Los murciélagos “producen toneladas de guano, un fertilizante de muy buena calidad. La tonelada de guano cuesta 15.000 pesos” (p. 178) dice una voz de *La Compañía*, lo que señala tanto su capacidad para fermentar el suelo agredido como para generar un aporte material que se extiende desde la tierra hasta los poderes económicos comprometidos en su protección. El proyecto ecoturístico “Murciélagos de San Felipe Nuevo Mercurio” que se desarrolla en la zona es

una nueva forma del antiguo materialismo. El ecologismo se contempla, desde la perspectiva capitalista, como una forma de resucitar la economía de la región a través de un plan que contempla la limpieza del territorio, la construcción de casas para visitantes y de pasarelas, plataformas y cercas para garantizar su seguridad, además de cursos de capacitación ecoturística. Las especies *Tadarida brasiliensis* y *Plecotus mexicanus*, insectívoros “de gran importancia ambiental por su función de control biológico de plagas” (p. 182), supeditan su habitabilidad a las relaciones de producción y, en ese sentido, el proyecto ecoturístico replica el modelo de las clases canónicas. Sin embargo, bajo esa lucha de clases tradicional surge una nueva e inesperada lucha de clases ecológica en la que el murciélago resiste la dependencia de una historia que solo ha buscado el beneficio económico extraíble de otras formas de existencia.

Los murciélagos, esas presencias protagónicas en los poemas de Xi Chuan (*Murciélagos al atardecer*, 2017), Lêdo Ivo (*Estación final. Antología 1940-2011*, 2012) y Vladimir Holan (*Poetas checos*, 2017), que se encuentran también en escrituras poéticas mexicanas, encarnan lo extraño dentro de lo familiar, el afuera que es doble de lo íntimo escondido en la mina, lo siniestro que llega a hablar del destino. *La Compañía* fue publicada un año antes del estallido del COVID-19, momento en el que los murciélagos tuvieron una importancia capital, ya que tanto a ellos como a los pangolines se les atribuye la zoonosis del virus. Emanuele Coccia plantea en *Metamorfosis* (2020) que el porvenir es más próximo a la forma en que viven los virus que a las formas humanas y, por consiguiente, es microscópico. Un virus existe fuera de la estructura celular, desencarnado y libre, pura potencia de metamorfosis, de exposición a cambios irreparables y de porvenir. Apropiarse de un virus implica contaminarse, contagiarse, enfermarse de futuro:

El porvenir es una enfermedad que obliga a los individuos y a las poblaciones a transformarse. Una enfermedad que nos impide pensar nuestra identidad como algo estable, definitivo, real.

El porvenir, después de todo, es la enfermedad de la eternidad. Un tumor en sí mismo. Más benigno. El único que nos vuelve felices. (Coccia, 2020, pp. 175-176)

La crítica especializada ha señalado que la aparición de los murciélagos en la “parte b” de la *La Compañía* representa una esperanza: la emergencia de la vida en medio de un paisaje devastado y en ruinas.¹⁷ Efectivamente, es así en parte, pero los murciélagos, personajes de una tradición literaria sombría de larga data, no pueden leerse tan benévola y si se consideran los aspectos distópicos del texto, su carácter de advertencia y el estado de guerra generali-

17 Federico Cantoni (2020) plantea que el territorio en ruinas de las minas abandonadas y “la oscuridad de los túneles abandonados se convierte en hábitat hospital para estos animales, como para señalar que, no obstante la violencia que el ser humano puede ejercer sobre la naturaleza para su provecho económico, esta siempre encontrará una manera para restablecer una forma de equilibrio” (p. 403). David Loría Araujo y Francisco G. Tijerina Martínez (2022) también interpretan la colonia de murciélagos en un sentido semejante y señalan, a partir de la lectura de Anna L. Tsing y Donna Haraway, que los quirópteros son “a su manera, los matsutakes que emergen en los sitios ominosos, oscuros y olvidados para confirmar que aun ahí se resiste a la devastación” (p. 145).

zado que exhibe. Deleuze y Guattari ya habían observado que las máquinas de guerra son exteriores al Estado, incluso cuando el Estado se apropia de ellas, como sucede con el proyecto ecoturístico de avistamiento de murciélagos en San Felipe Nuevo Mercurio. Pero los devenires son subterráneos, establecen manadas, multiplicidades y contagios que representan una fuerza demoníaca, creadora de congregaciones inesperadas que animan el campo de batalla:

Y todos juntos propagan el contagio. Hay un conjunto complejo, devenir-animal del hombre, manadas de animales, elefantes y ratones, vientos y tempestades, bacterias que siembran el contagio. Un solo y mismo Furor. La guerra, antes de ser bacteriológica, ha implicado secuencias zoológicas. (Deleuze y Guattari, 2002, p. 249)

Las dos fotografías de murciélagos que incluye la “parte b” de *La Compañía*, tomadas de Wikimedia Commons, no solo indican la esperanza de la vida que renace. La máquina de escritura de Gerber, otra fuerza atravesada por las pululaciones que la habitan, no alcanza a prever el augurio del texto que, meses después de su publicación y durante la pandemia, cobraría un nuevo sentido cuando se descubriera que “el virus se encontró en algún momento presente, en una forma animal legada por los murciélagos, en un ambiente popular muy denso y con una higiene precaria” (Badiou, 2020, p. 71). El carácter profético del texto, que la autora explora con un oráculo web que integra imágenes e intervenciones textuales a otros relatos de Amparo Dávila, escapa al dominio de la voz autoral. *La Compañía*, a pesar de sus interseccionalidades, es un artefacto dispuesto artística y técnicamente (el oráculo web implica una programación web generativa, además de una plataforma visual y escritural), lo que no se puede pasar por alto. Los murciélagos no están solo compostando el territorio y regenerándolo; el halo siniestro de esas presencias llega a perturbar el supuesto equilibrio de la naturaleza, que poco y nada tiene que ver con la imagen del Jardín del Edén que se le atribuye:

La ecología contemporánea continúa nutriéndose de un imaginario en el que la Tierra aparece como la casa de la vida. Esta idea está implícita en las mismas palabras de ecología y ecosistema: *oikos*, en griego, designa la vivienda, la esfera doméstica bien organizada. En realidad, la naturaleza no es el reino del equilibrio perpetuo, en el que todos estarían en su lugar. Es un espacio para la invención permanente de nuevos seres vivos que alteran todo el equilibrio. Todos los seres migran, todos los seres ocupan la casa de otros. La vida, básicamente, es solo eso. (Coccia, 2020, s. p.)

La presencia de los murciélagos adquiere así un sentido profético: no solo remite a lo extraño dentro de lo familiar, a lo propiamente *unheimlich*, sino que también nos permite ver el interior desde la perspectiva exterior, y de ahí se desprenden sus características raras y espeluznantes. La oscura sospecha de quién es el responsable de tejer nuestro destino procede de enrevesadas fuerzas exteriores a lo humano y Fisher nos recuerda que una de las acepciones de *weird* es “destino”, que reúne lo raro y lo espeluznante y ejerce una fascinación provista de aprensión que nos atrae y repele al mismo tiempo. *La Compañía* está dominada por presencias que, a pesar del abigarramiento que producen sus modulaciones interconectadas, están dispuestas con sobriedad visual y textual, fragmenta-

riamente, en páginas, capas y momentos en los que la historia, la imagen y las palabras señalan encuentros que conviven armoniosamente, sin que la palabra ejerza una hegemonía sobre la imagen y viceversa. Por una parte, la fotonovela de Gerber propone un nuevo *oikos* equilibrado, uno en que las palabras no sobrepasan nuestra capacidad de representación de lo raro; por otra, la imagen del murciélago sugiere una advertencia respecto del futuro que imaginamos y remite a una *falta de ausencia*, a presencias que surgen allí donde no debería haber nada, en medio de la devastación tóxica de las minas abandonadas, y que nos acercan a una visión profética y espeluznante respecto de las geologías históricas y textuales comprometidas en nuestro destino.

4. Conclusiones

El compostaje escritural de *La Compañía* teje hilos teóricos y críticos que permiten reflexionar sobre las consecuencias funestas del extractivismo que domina el Capitaloceno, y los reúne en un entramado textual que expresa el nacimiento de líneas de fuga orientadas hacia modos de existencia que pueden devenir siniestros y terroríficos. Lo *unheimlich*, lo extraño dentro de lo familiar, procede tanto de la política capitalista que la novela denuncia como de la composición escritural, en la que las apropiaciones y desapropiaciones estéticas señalan interseccionalidades identificables con diversos lenguajes, voces, imágenes y formas de existencia que limpian la degradación del suelo textual. Lo animado y lo inanimado, lo vivo y lo muerto, lo orgánico y lo extraño renacen entre los fragmentos y escombros de San Felipe Nuevo Mercurio y adquieren una vida nueva a partir de los nuevos significados que emergen en la escritura compostal de Gerber.

La Compañía, a través de la unión de *dos o más cosas que no deberían estar juntas*, que determina la aparición de lo raro y lo espeluznante, advierte sobre las posibilidades distópicas que entrañan las fuerzas capitalistas. Desde las ruinas del territorio geológico renacen imágenes y discursos de las presencias y ausencias animales, vegetales y minerales que se resignifican en las capas textuales, donde la política, la ética y la estética compostada permiten asignarle un carácter metafísico al capital.

Los diferentes modos de existencia, que se desplazan entre la presencia y la ausencia, articulan una nada poblada de fragmentos discursivos que ensamblan voces provenientes de la literatura, las artes visuales, la ciencia y la biología, como también de aquellas voces que han sido los testigos mudos de una historia común y adquieren un halo siniestro y fatídico en su rebelión: animales, plantas y entidades espeluznantes que se alejan de lo orgánico y sitúan el texto en un territorio especulativo, acechado por la presencia de lo extraño. La casa, el jardín y las minas abandonadas son espacios de encuentro interespecífico con intensidades animales, vegetales y otras posibilidades de vida menos reconocibles; señalan un estado de guerra generalizado que tiene lugar en las capas geológicas y en las textuales. La lucha de clases tradicional es así reemplazada por una nueva e inesperada lucha de clases ecológica, que adquiere un carácter profético respecto de las posibilidades metamórficas de las nuevas fuerzas comprometidas. El porvenir se nos ofrece poblado de presencias demoníacas, subterráneas, aéreas, moleculares, y de eventuales contagios que compostan el paisaje geológico y textual.

El futuro imaginado, siempre una apuesta, nos señala un horizonte extraño, desconocido, y nos advierte acerca de un equilibrio que debemos recalibrar en virtud de la nueva ecología que resiste el dominio de la humano. La imagen del murciélago en *La Compañía* es cifra de ese destino oracular que nos aguarda, resitúa lo humano y lo no humano, nos exige su redención y nos anticipa un desequilibrio en lo que considerábamos el territorio de lo *heimisch*, de lo familiar.

CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

María Luisa Martínez Muñoz cumplió con todas las fases CRediT.

DECLARACIÓN DE USO DE INTELIGENCIA ARTIFICIAL GENERATIVA (IA-G)

La autora declara que no se han utilizado herramientas de IA en el proceso de investigación o redacción de este manuscrito.

REFERENCIAS

- Badiou, A. (2020). Sobre la situación epidémica. En Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (Ed.), *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemia* (pp. 67-78). Editorial ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio). <https://www.elextremosur.com/files/content/23/23684/sopa-de-wuhan.pdf>
- Bournot, E. (2021). Abrir las heridas. Gerber, Meruane y Mendieta: geoescrituras de un planeta enfermo. *Letral (Granada)*, (25), 54-73. <https://doi.org/10.30827/rl.v0i25.16744>
- Carrasco, A. (2017). Espacios de terror: la casa, el psiquiático y el bosque. En V. Serrano y A. Castilla (Eds.), *La filosofía, el terror y lo siniestro* (pp. 93-123). Madrid: Plaza y Valdés Editores.
- Cantoni, F. (2020). “Verónica Gerber Bicecci, *La compañía* (Ciudad de México, Almadía, 2019, 199 pp. ISBN 978-607-8667-10-9)”. *Altre Modernità/Otras Modernidades/Autres Modernités/Other Modernities (Milán)*, (24), 400-403. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/14526>
- Carrión, J. (2019). *La Compañía*. Verónica Gerber Bicecci. <https://www.revistaotraparte.com/literatura-iberoamericana/la-compania/>
- Coccia, E. (2020). El virus es una fuerza anárquica de metamorfosis. <https://lobosuelto.com/el-virus-es-una-fuerza-anarquica-de-metamorfosis-emanuele-coccia/>
- Coccia, E. (2021). *Metamorfosis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus.
- Chuan, X. (2017). *Murciélagos al atardecer*. Buenos Aires: Bajo la Luna.
- Dávila, A. (2022). *Cuentos reunidos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. [J. Vázquez Pérez & U. Larraceleta, Trads.]. Valencia: Pre-Textos.
- Fernández Galán, C. (2023). Arte, ciencia y enigma: *La Compañía* de Verónica Gerber Bicecci (una reseña hipertextual de Carmen F. Galán). *Documentos*

- académicos-M. en *Inv. Humanísticas y Educativas*. <http://ricaxcan.uaz.edu.mx/jspui/bitstream/20.500.11845/3359/1/reseñaCaxcan.pdf>
- Fisher, M. (2023). *Lo raro y lo espeluznante*. [N. Molines, Trad.]. Barcelona: Alpha Decay.
- Freud, S., & Hoffmann, E. T. A. (2023). *Lo siniestro. El hombre de la arena*. [L. Rosenthal]. Madrid: Archivos Vola.
- Gerber Bicecci, V. (2019). *La Compañía*. México: Almadía Ediciones.
- Gerber Bicecci, V. (2020). *Nadie trabaja desde la página en blanco*. Culturas Veintidós. <https://www.youtube.com/watch?v=LEg6Nj2RbIs>
- Gerber Bicecci, V. (2021a). Escrituras del compostaje. *Revista Dossier* (Cátedra Abierta UDP en homenaje a Roberto Bolaño 2020), (46), 84-88.
- Gerber Bicecci, V. (2021b). Presentación *La Compañía* de Verónica Gerber. <https://www.youtube.com/live/3IYQty-Fhgw?si=hmw7tTBGMdca1X5E>
- García Cuevas, A. (2020). "Gerber Bicecci, V. (2019). *La compañía*. México: Almadía Ediciones, 200 pp., ISBN 978-607-8667-10-9". *Investigaciones geográficas* (México), (102), <https://doi.org/10.14350/rig.60193>
- Vladimir, H. (2017). *Poetas checos*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Hustak, C., & Myers, N. (2023). *Ímpetu involutivo. Afectos y conversaciones entre plantas, insectos y científicos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus.
- Ivo, L. (2012). *Estación final. Antología 1940-2011*. España: Valparaíso Ediciones.
- Keizman, B. (2024). Especulaciones y dispositivos mutantes en *La compañía* y en *Un año* de Verónica Gerber Bicecci. En María José Punte (Comp.), *Atlas precarios: cartografías afectivas en la literatura, el cine y el arte de América Latina* (pp. 33-45). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- Latour, B., & Schultz, N. (2023). *Manifiesto ecológico político. Cómo construir una clase ecológica consciente y orgullosa de sí misma*. [M. Polo, Trad.]. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Loría Araujo, D., & Tijerina Martínez, F. (2022). La crisis del capital en dos energoficciones contemporáneas: *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor y *La compañía*, de Verónica Gerber Bicecci. *De Raíz Diversa. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos* (México), 9(17), 121-147. <https://doi.org/10.22201/ppela.24487988e.2022.17.85652>
- Piñeiro, A. (2026). Multiplicidades y agenciamientos: hacia una ontología de lo anómalo desde Deleuze y Geoffroy Saint-Hilaire. *Revista Letras (Lima)*, 97(145), 45-64. <https://doi.org/10.30920/letras.97.145.3>
- Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Rivera Garza, C. (2021). Desapropiación para principiantes. *Thesaurus: Boletín del instituto Caro y Cuervo (Bogotá)*, 60(1), 106-116.
- Souriau, É. (2017). *Los diferentes modos de existencia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus. Traducción: Sebastián Puente.
- Stengers, I., & Latour, B. (2017). Étienne Souriau. *Los diferentes modos de existencia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus.

- Suárez Noriega, J. (2024). Acercamientos desde la Ecocrítica a dos ecoartefactos transtextuales de Verónica Gerber Bicecci: *La compañía* y *Otro día... (poemas sintéticos)* 2019. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades (Mar del Plata)*, 13(30), 57-71. <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s23139676/i0843b5u7>
- Tafalla, M. (2019). *Ecoanimal. Una estética plurisensorial, ecologista y animalista*. Madrid: Plaza y Valdés Editores.

* * *

María Luisa Martínez Muñoz es doctora en Literatura latinoamericana por la Universidad de Concepción, Chile. Profesora asociada de la Universidad de Concepción. Directora de la revista *Atenea* y Coinvestigadora del proyecto Fondecyt Regular “Realidad y apropiacionismo en la poesía chilena (desde la generación de 1960 hasta la actualidad)”. Sus áreas de investigación actuales son, fundamentalmente, narrativa y poesía latinoamericanas. Sus líneas de investigación estudian, fundamentalmente, el problema de los animales y el de las plantas en la narrativa latinoamericana reciente; utopía y literatura; y poesía chilena.

