

# La intrusión de Gaia en *Un Verdor terrible* (2020) de Benjamín Labatut

## The intrusion of Gaia in *Un Verdor terrible* (2020) by Benjamín Labatut

ANÍBAL GABRIEL CARRASCO RODRÍGUEZ  
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN, CHILE  
anibal.acr@gmail.com

Resumen: En el presente trabajo analizamos la novela *Un verdor terrible* (2020) de Benjamín Labatut como un texto que dialoga con las representaciones en torno al Antropoceno. A partir de este contexto planetario comprendemos la monstruosidad de los científicos y de la ciencia en términos de literatura gótica. La ruptura de los marcos de representación provoca la emergencia de la monstruosidad de la ciencia. Dicha ruptura tiene similitudes con la estética anamórfica descrita por el psicoanálisis, la cual se caracteriza por la aniquilación del sujeto de la representación. Estos dos hilos, Antropoceno y goticidad, los tejemos para señalar la intrusión e insurgencia de Gaia dentro de la novela como factor desestabilizador de los afectos.

Palabras claves: ecocrítica, Antropoceno/Androceno, gótico, afecto, ciencia

Abstract: In the present work we analyze the novel *Un verdor terrible* (2020) by Benjamín Labatut as a text that dialogues with the representations around the Anthropocene. From this planetary context we understand the monstrosity of scientists and of science in terms of Gothic literature. The rupture of the frameworks of representa-

tion causes the emergence of the monstrosity of science. This rupture has similarities with the anamorphic aesthetic described by psychoanalysis, which is characterized by the annihilation of the subject of the representation. We weave these two threads, Anthropocene and gothicity, to point out the intrusion and insurgency of Gaia within the novel as a destabilizing factor of affections.

Keywords: Ecocriticism, Anthropocene/Androcene, Gothic, Affect, Science

Recibido: 21 de abril 2023

Aceptado: 07 de junio 2023

Doi: 10.15174/rv.vi6i33.727

*Es a través del conocimiento de lo que sucede en el mundo imperceptible de las abstracciones e inferencias, como los científicos y tecnólogos adquirieron el enorme y creciente poder de controlar, dirigir y modificar el mundo de variadas apariencias donde por privilegio y condena viven los seres humanos.*

ALDOUS HUXLEY

## Introducción

Las inteligencias artificiales han generado discusiones sobre derechos de autor y su capacidad para crear arte, lo que suscita preocupaciones sobre el reemplazo humano en la creación artística y posibles riesgos como la aniquilación nuclear, biológica y robótica (Zylinska, *AI ART*). La ciencia y la tecno-

logía están cuestionando nuestros imaginarios al acercándonos a lo que la ciencia ficción anticipó. La obra que analizaremos se centra en el siglo xx, donde la física, la matemática y la química sentaron las bases de los desarrollos tecnocientíficos actuales. No obstante, Labatut no está solo en esta exploración, ya que se pueden establecer conexiones con otros autores latinoamericanos, como Jorge Volpi, que también ha reflexionado sobre la relación entre ciencia y literatura, criticando los aspectos destructivos de la ciencia (Volpi *et al.*; Coello). Estas autorías (Labatut y Volpi) se enlazan con el “Imperativo del Antropoceno”, un llamado a la acción ante las crisis globales (Zylinska, *AI ART* 40). Desde América Latina, se han abordado estas cuestiones, especialmente en el ámbito de la ecocrítica, explorando las conexiones entre el Antropoceno y la literatura (Heffes; French y Heffes). Dado que el Antropoceno afecta todas las áreas del conocimiento y la vida, es crucial examinar las oportunidades estéticas y críticas de la relación entre literatura y ciencia.

La ciencia se expandió hacia una “crónica del cosmos” (Paz 176), mientras la literatura se alejaba de estos nuevos territorios científicos. En un contexto donde la ciencia promueve la autorreflexión y el diálogo con la filosofía y la poesía (Paz 203), Benjamin Labatut establece un puente inusual entre literatura y ciencia, explorando sus quiebres paradigmáticos. *Un verdor terrible* nos invita a cuestionar nuestra dependencia del deseo cartesiano, donde la mente controla la materia. Además, la novela subvierte la famosa frase de Goya, representando la ciencia como un sueño monstruoso que genera razones.

Paradójicamente, a pesar de vender numerosos ejemplares, ser traducida a 22 idiomas y tener 26 ediciones, la novela<sup>1</sup> ha

<sup>1</sup> Sobre la novela se ha *comentado* que sería una figuración de la post-verdad ligada a una deriva del Quijote (Castillo y Egginton). También se ha seña-

recibido escasa atención crítica. Esto resalta la brecha entre el mundo académico y las lecturas fuera de este ámbito. El único artículo completo sobre la novela sugiere que difumina las fronteras entre ficción e historiografía, enfatizando las contradicciones en lugar de resolverlas (Shaheen, Ahmed y Qamar, 717). Además, este artículo se centra en críticas y comentarios periodísticos sobre la obra, sin ofrecer un marco analítico más amplio (715-717). Este trabajo es el primero en contextualizar la novela dentro de cuestiones literarias más amplias.

Para nuestra lectura de la novela, establecemos dos puntos de anclaje: la crisis climática y el Antropoceno, y la intersección de ciencia y literatura en su estética. Leemos *Un verdor terrible* como una textualización de la estética compartida entre la ciencia y la literatura, vista a través de una perspectiva psicoanalítica lacaniana, específicamente en relación con lo real. Nuestro análisis se organiza en dos apartados: “Literatura, ciencia y Antropoceno” y “Literatura, ciencia y afecto”. Estos aspectos se relacionan con dos posiciones éticas en la ciencia, su poder, su verdad y su horror. En la primera parte, destacan Alexander Grothendieck y Fritz Haber, mientras que la segunda parte alcanza su punto culminante con Schrödinger en el sanatorio para la tuberculosis y Heisenberg en la isla de Heligoland.

## Literatura, ciencia y Antropoceno

En este apartado desarrollaremos nuestro argumento focalizándonos en una de las cuerdas que podemos distinguir en *Un verdor terrible*, la cual comienza con el capítulo “Azul de Pru-

---

lado a pie de página que es parte de una ola *weird* de la literatura hispanoamericana (Fasano<sup>9</sup>). La última sección del libro abordaría las ambivalencias de la ciencia en el polo de la creación y el agotamiento del mundo (Müller).

sia”, se enreda en “El corazón del corazón” y vuelve a aparecer en el epílogo titulado “El jardinero nocturno”. Con este hilo daremos cuenta de la forma en que la novela entra en contacto con las discusiones y representaciones en términos del concepto de Antropoceno, el cual fue acuñado por el premio Nobel Paul Crutzen en el año 2000 (Gibbs 6) para distinguir el tiempo presente de la era geológica llamada Holoceno. El término ha sido muy discutido desde las humanidades, donde se han señalado diversas perspectivas para criticarlo: marxistas (Capitaloceno), feministas (Androceno, Faloceno), paradigmas decoloniales (Plantaciónoceno) e interseccionando algunas de estas corrientes críticas (Mackey et al. 4-5). Sin embargo, todas ellas apuntan a un momento histórico-geológico en donde la acción humana se volvió gravitante para el futuro y sostenibilidad del planeta. Este giro epistémico ha llevado a las humanidades y otras áreas del conocimiento a suplementar las investigaciones científicas para abordar las preocupaciones sobre la sostenibilidad planetaria (rodríguez 10). Este cambio paradigmático se sitúa en tres momentos discutidos teóricamente. El primero está relacionado con el inicio de la agricultura, que aumentó los niveles de dióxido de carbono hace 11,500 años (Davis y Turpin 5). El segundo se ubica en 1950, con los efectos de las bombas atómicas y el crecimiento poblacional (Davis y Turpin 5). El tercero, vinculado a América Latina, se refiere a la destrucción de poblaciones indígenas debido al colonialismo europeo (Mackey et al. 5).

En este contexto, proponemos analizar *Un verdor terrible* centrándonos en el segundo momento crucial, a partir de 1950, ya que la novela se enfoca en la primera mitad del siglo xx. Dado que los vínculos entre ecocrítica y el Antropoceno son relativamente recientes en Latinoamérica (Heffes 11), la estética

de Labatut adquiere un interés especial al vincularnos con estos conceptos y la historia.

Comenzaremos nuestro análisis con el capítulo “Azul de Prusia”. Se trata del capítulo más cercano a los hechos históricos. Sólo el último párrafo nos lleva bruscamente desde la historiografía científica a la ficción. Ficción que, como se señala en la sección de los “reconocimientos”, va aumentando progresivamente a partir del primer capítulo hasta el relato final (88). En “Azul de Prusia” se narra una suerte de genealogía de aquel color, en donde los momentos históricos son enlazados a través de ficciones, saltos de posibilidad, errores productivos y de una producción destructiva sinérgica al capital de la sociedad industrial, en donde los avances que buscan “liberar” terminan oprimiendo, una desublimación represiva; una satisfacción que esclaviza (Marcuse 270-1):

Bautizó su nuevo compuesto como “ácido prúsico” y reconoció de inmediato el enorme potencial que le otorgaba su hiperreactividad. Lo que no podría haber imaginado es que doscientos años después de su muerte, en pleno siglo xx, tendría tantos usos industriales, médicos y químicos que cada mes se fabricaría una cantidad suficiente como para envenenar a todos los seres humanos que habitan el planeta (Labatut 10).

Otro momento destacado en esta genealogía es la extracción colonial del carmín de cochinilla en América, a partir del cual, y por un accidente de laboratorio, se originó el azul de Prusia: “Su sangre escarlata fue –junto con la plata y el oro– uno de los mayores tesoros que los conquistadores españoles robaron a los pueblos americanos” (8). La creación del color sintético ‘azul de Prusia’ se representa como resultado de una serie de eventos superpuestos, encadenados por casualidades y efectos no lineales,

creando un marco temporal prolongado. Este enfoque puede entenderse desde la perspectiva de la ecocrítica material, que considera que todas las sustancias químicas interactúan entre sí, generando significados y discursos como narrativas (Iovino y Oppermann 7). También se podría ver como una estética deconstruccionista de la historia y su relación con la razón científica (Derrida 126). Este entrelazamiento incluye la elaboración del cianuro, la ingestión de una manzana envenenada por Alan Turín, el uso de gas sarín en la Primera Guerra Mundial y, finalmente, la extracción de nitrógeno del aire por Fritz Haber, quien además planificó el uso de gas en la guerra al servicio de Alemania: “el pesticida que él había ayudado a crear sería utilizado por los nazis en sus cámaras de gas para asesinar a su media hermana, a su cuñado, a sus sobrinos, y a tantos otros judíos” (Labatut 16). Mediante esta estrategia, la ciencia se presenta como una entidad monstruosa llena de “afortunados” errores y producciones secundarias que en la novela contribuyen a construir una estética historiográfica monstruosa. Además, en el ámbito de la referencia extratextual, esta estrategia pone de manifiesto el fortalecimiento de la hegemonía geopolítica internacional a través de la ciencia y cómo esta hegemonía se inscribe y deja su huella en la materia, bajo la idea de que “Toda materia [...] es una ‘materia historizada’” (Iovino y Opperman 1). Esto se refleja en la carta que Fritz Haber, ganador del Premio Nobel de Química, escribe a su esposa, donde se evidencia la disolución ética del científico y, por extensión, de la ciencia en general:

Haber le confiesa que siente una culpa insoportable; [...] porque su método para extraer nitrógeno del aire había alterado de tal forma el equilibrio natural del planeta que él temía que el futuro de este mundo no pertenecería al ser humano sino a

las plantas, ya que bastaría que la población mundial disminuyera a un nivel premoderno durante tan solo un par de décadas para que ellas fueran libres de crecer sin freno [...] ahogando todas las formas de vida bajo un verdor terrible (Labatut 87).

Este pasaje presenta otra imagen apocalíptica que se adentra en el debate sobre las representaciones del Antropoceno. Según Zylinska, el tema de la extinción crea una atmósfera afectiva de duelo, una especie de marco temporal que caracteriza gran parte de las creaciones artísticas relacionadas con el Antropoceno (*The End of Man* 11). Lo que resulta intrigante en esta imagen es la desvinculación de lo humano en su desenlace, ya que lo que se cuestiona en las creaciones de Fritz Haber es el camino hacia la sexta extinción masiva.

En la imagen del verdor incontrolable, siguiendo a Stenberg, se percibe la intrusión de Gaia<sup>2</sup> como un ser-sistema simpoiético<sup>3</sup> que perdurará más allá de nosotros. Actualmente, somos sólo una parte de este sistema (Haraway 78). Lo impactante de esta representación radica en desafiar la idea de que todo culmina con la ausencia de vida humana. Gaia persistirá mientras nosotros nos convertiremos en fósiles, en carbono que permitirá que el verdor se extienda sin restricciones, en esencia, nos convertiremos en compost. La intrusión de Gaia en la novela también puede interpretarse en términos de lo que Chakrabarty ha elaborado sobre la interconexión histórica entre el clima y la historia. Según Chakrabarty, nuestras concepciones de la realidad se han visto alteradas por las investigaciones en torno a las nociones de Gaia, Planeta o Sistema Tierra, lo que ha ge-

<sup>2</sup> Stenger define a Gaia: “como un poder temible y devastador que se inmiscuye en nuestras categorías del pensamiento” (Haraway 78).

<sup>3</sup> Simpoiético: “significa generar-con. [...] nada es realmente autopoiético” (Haraway 99).



nerado rupturas en nuestros marcos de representación. Estas transformaciones epistemológicas desafían la noción de globalización, ya que “el globo es una construcción centrada en lo humano; el planeta o el sistema terrestre descentraliza lo humano” (Chakrabarty 4). A través de la conciencia planetaria y las representaciones que emergen de ella, se plantea una desterritorialización del futuro, no como una amenaza para la humanidad, sino como una pregunta abierta: “¿cómo podríamos pensar en ríos, organismos no humanos, sonidos y colores si no estuvieran predefinidos desde la perspectiva de los seres humanos del Antropoceno?” (Harrison y Sterling 348). En este sentido, la representación de Labatut resulta interesante, ya que implica una contra-genealogía y un desenlace que nunca presenciaremos. Este desplazamiento del fin del Antropoceno quizás sea otra contribución significativa frente al “Fallogocentrismo”.

Como mencionamos al comienzo, el hilo relacionado con el Antropoceno también involucra el capítulo “El corazón del corazón”, donde el matemático Alexander Grothendieck asume una postura crítica hacia el uso de la ciencia en el ámbito armamentístico a nivel global. Posteriormente, Grothendieck se retira de la sociedad y lleva una vida simple en comunidad.

De golpe se vio poseído por el espíritu de su época: se obsesionó con la ecología, con el complejo militar-industrial y la proliferación de las armas nucleares. Ante la desesperación de su mujer, fundó una comuna en su casa, en la cual convivieron vagabundos, profesores universitarios, hippies, pacifistas, revolucionarios, ladrones, monjes y putas (Labatut 35).

Esta representación humorística del matemático, reacio a tocar plantas, plantea cuestiones éticas en relación con el Antropoceno: “Grothendieck no podía dejar de cuestionar su efecto

sobre el mundo. ¿Qué nuevos horrores nacerían de una comprensión total como la que él buscaba? ¿Qué haría el hombre si fuera capaz de tocar el corazón del corazón?” (Labatut 35). Shinichi Mochizuki, otro personaje, evita las matemáticas debido a un núcleo oculto que podría ser destructivo si se compartiera con la comunidad científica. El conocimiento se entrelaza cada vez más con el horror. En el texto, el poder, incluso el de mantener silencio como hacen Shinichi y Grothendieck, reside en hombres desconectados del mundo, que mantienen la hegemonía del saber, especialmente en matemáticas, consideradas el lenguaje maestro de las demás ciencias. Aquí, en “El corazón del corazón”, podemos revelar la noción de Androceno, donde el núcleo de la hegemonía masculina está representado por varones ligados a las ciencias.<sup>4</sup> La ciencia se convierte en un espacio de homosociabilidad excluyente, incluso a nivel epistolar en la novela.

En la biografía de Fritz Haber en “Azul de Prusia”, vemos la historia de una petro-masculinidad, una amalgama de poder y género arraigada en la producción de combustibles, fertilizantes y sustancias tóxicas, que constituyen la base material de la hegemonía masculina. Esta conexión se resume en la cita: “A través del concepto de petro-masculinidad, enfatizo la relación –tanto técnica como afectiva, ideacional y materialmente– entre los combustibles fósiles y los órdenes patriarcales blancos” (Daggett 28). Esta petro-masculinidad se relaciona con la genealogía del azul de Prusia y con las imágenes de las bombas atómicas que siguen a Heisenberg como resultado de sus acciones y contribuciones científicas:

<sup>4</sup> Según Connell: “la masculinidad es diversa [...] debemos reconocer [...] relaciones de alianza, dominio y subordinación” (61). La masculinidad hegemónica es una posición dominante: “en un modelo dado de relaciones de género, posición que es siempre discutible” (116).

Innumerables hombres y mujeres con los ojos rasgados estiraban los brazos para tratar de tocarlo, sus cuerpos esculpidos con hollín y cenizas. Se agolpaban a su alrededor sin poder avanzar, zumbando como un enjambre de abejas atrapadas en los hilos de una red invisible. Heisenberg intentó tomar la manito de un bebé que había roto el cerco y gateaba hacia él, pero un estallido pulverizó las figuras y lo dejó de rodillas (Labatut 74).

El hilo del análisis del Antropo(Andro)ceno culmina en el epílogo “Jardinero Nocturno”. En este último relato, se ilustran las repercusiones de las acciones humanas en un lugar cercano a la cordillera de Los Andes en Chile. Los fenómenos y la historia eurocéntrica mencionados previamente se consolidan y convergen en un relato que cambia el punto de vista, adoptando la primera persona. Esto es relevante ya que el Antropoceno ha generado reflexiones que enriquecen y matizan el concepto, considerando la situación particular de Latinoamérica. Esta reflexión es reciente y arraigada en una historia y literatura vinculadas al extractivismo.

En el “Jardinero nocturno” nos parecen muy importantes tres imágenes o momentos de los efectos singulares de los cambios geológicos e históricos del Antropoceno en el contexto latinoamericano. Una de ellas es la imagen del suelo en donde está construida la cabaña del protagonista:

El dueño anterior [...] tuvo que emparejar el terreno con desperdicios y desechos, por lo que cada tanto, cuando cavo en el suelo para plantar flores y árboles, encuentro tapas de botella, pedazos de cemento, cables y trozos de plástico triturado. Hay un gran número de fertilizantes y abonos que podría usar, pero

me gustan mis árboles como son, a pesar de que no crecen altos. [L]a mayor parte de ellos permanecerán raquíuticos, con una extraña belleza bonsái, pero atrofiados de todas formas (Labatut 84).

En el suelo de la cabaña, como señala la Ecocrítica, se entrelaza una historia que fusiona la historia cultural y la historia natural (Chakrabarty 24). Los estratos del suelo almacenan la memoria de la intensificación y producción destructiva, condicionando el crecimiento de lo vivo, una dinámica llamada “violencia lenta”, que revela una temporalidad de la violencia ecoci-da conectada a la petro-masculinidad y que pasa desapercibida en la temporalidad posmoderna (Nixon 6). Este suelo también representa la intrusión de Gaia y las respuestas que enfrentamos o podríamos enfrentar ante el Antropo(Andro)ceno. En el suelo de la cabaña se entrelazan los tiempos de la historia planetaria, el plástico y el futuro. Gaia nos desafía a imaginar una representación de un tiempo profundo, una historia planetaria que se cruza con la historia moderna (rodríguez 8; Dünne 1).

La segunda imagen crucial involucra la muerte de perros envenenados, un suceso que resucita los efectos relacionados con Fritz Haber y su creación destructiva, como se planteó al inicio en “Azul de Prusia”: “sin falta, el comienzo del verano y el final del otoño traen perros muertos. Él o ella esparce cianuro, y durante un par de semanas encontramos los cadáveres tirados en las calles y en los caminos” (Labatut 84). Además, se establece una conexión entre el jardinero y Fritz Haber, ya que este último comparte con el narrador la relación de Haber con el gas cloro, el nitrógeno y la explosión demográfica, de la cual ellos mismos son un resultado (Labatut 84).

La tercera y última imagen destacada es la historia de la abuela del personaje principal, quien cuidó durante años un

roble con quintrales, y finalmente se quitó la vida en ese árbol utilizando una cuerda. Este vínculo entre el roble y la abuela resuena con el “verdor terrible” anticipado por Fritz Haber. Este verdor que perdura más allá de la humanidad, al igual que el roble que supera la vida humana de la abuela, nos lleva a cambiar el enfoque temporal hacia una escala interespecie o transespecie. Además, el roble puede interpretarse como una metáfora del “árbol del conocimiento” y los quintrales como representantes de la simpoiésis y las anomalías que desafían el pensamiento arborescente tradicional (Deleuze y Guattari 22), lo que nos lleva a considerar las relaciones entre géneros y especies. Los quintrales también nos hacen reflexionar sobre la figura de Catalina de los Ríos Lisperguer, conocida como la Quintrala, como otro ejemplo de cómo la lógica arborescente masculina puede ser subvertida.

Al resumir el hilo argumentativo desarrollado hasta ahora, la novela critica la consolidación de una Petro-Masculinidad personificada en Fritz Haber. Esta masculinidad se fundamenta en la contaminación, la generación de contaminantes y su maquinaria se basa en los combustibles fósiles y la industria militar que utiliza gases para la exterminación sistemática de personas. Esto da lugar a un “fascismo climático” que se disfraza de progreso, pero que, en última instancia, perpetúa la injusticia. Por ejemplo, la producción de nitrógeno a partir del aire permite la agricultura intensiva y el monocultivo, lo que resulta en la degradación de ecosistemas frágiles en todo el mundo, un problema particularmente relevante en América Latina (Gibbs 8), como se ilustra en el Epílogo.

Concluyendo este primer análisis, la relación de *Un verdor terrible* con el contexto del Androceno/Antropoceno se evidencia a través de las perspectivas que sugiere ante estas problemáticas. La novela de Labatut aborda dos de los principales

desafíos planteados por este contexto político y teórico. En primer lugar, cuestiona la creencia ciega en una ideología “neutral” al estilo de “Silicon Valley”, que postula que las soluciones tecnológicas y científicas (de carácter mesiánico) resolverán de manera segura los desafíos planteados por la era geológica actual (Haraway 22). La novela difunde una serie de críticas hacia la narrativa científica, socavando la noción de la ciencia como redentora del futuro. En segundo lugar, frente a la lógica dominante de un “game over” relacionado con la sexta extinción masiva y un futuro apocalíptico, *Un verdor terrible* no se sume en la desesperanza ni el cinismo. El texto está en línea con la idea de Haraway de “seguir con el problema” sin buscar soluciones simplistas. Se plantea la pregunta abierta de cómo lidiar con la violencia ecocida y el desarrollo tecno-científico del cual estamos inextricablemente involucrados: “Le pregunté cuánto tiempo le quedaba de vida a mi limón. Me dijo que no había forma de saberlo, al menos no sin cortar su tronco para mirar sus anillos. Pero ¿quién querría hacer una cosa así?” (Labatut 87). Desde esta perspectiva, se puede considerar el Antropoceno como un Androceno, un modelo patriarcal que, al olvidar nuestra interdependencia inherente, ha generado el escenario de desastre actual. Esto se refleja en la relación entre el roble y la historia de la abuela que se suicidó colgándose de él en el Epílogo “Jardinero Nocturno”. La familia se niega a derribar el árbol porque representa el cuidado y el amor de la abuela, y cortarlo sería, en cierta medida, como cortar a la abuela misma, estableciendo una conexión entre el ecocidio y el matricidio (Gabriel 168).

## Literatura, ciencia y afecto

En este segundo análisis, examinaremos la perspectiva estética de la ciencia en *Un verdor terrible* desde una óptica psicoanalítica lacaniana. Buscamos comprender la conexión epistémica entre el arte y la ciencia en la obra de Labatut, ya que ambas se relacionan con la exploración de lo real y sus límites. Los científicos y artistas desafían lo real en sus creaciones, lo que genera una tensión entre ciencia y arte. Esto conduce a la liberación de afectos y emociones que resultan en la monstruosidad de los personajes, un elemento central de la novela. Posteriormente, conectaremos esta experiencia estética, epistémica y afectiva con elementos fantásticos y góticos en el texto, que representan la resistencia de lo real a ser representado y la consiguiente extrañeza en una realidad y una ciencia que se vuelven monstruosas. Esto transforma a los científicos en seres sobrenaturales en las montañas de la locura.

Desde una perspectiva epistemológica, *Un verdor terrible* aborda en los capítulos “La singularidad de Schwarzschild” y “Cuando dejamos de comprender el mundo” el descubrimiento y la alteración de la realidad y las certezas que ésta conlleva. La representación y las fisuras en las biografías intelectuales de Heisenberg, Bohr y Schrödinger se relacionan con la ruptura del marco de representación previamente aceptado, como la física newtoniana. Estas ideas transgresoras en la física pueden conectarse con una noción estética del arte según el psicoanálisis. Massimo Recalcati ha destacado la estética anamórfica, que ve la obra de arte como un encuentro con lo real a través de una formación significativa. Lo real en sí mismo escapa a las configuraciones de significado, es lo que “no cesa de no escribirse”, una singularidad que resiste a la significación: aquello intraducible, oblicuo y ominoso (Recalcati 21).

Al igual que las fórmulas de Heisenberg, Schrödinger y Schwarzschild, la estética anamórfica del arte revela lo real como un exceso en el corazón de la obra. Esta ruptura ominosa de lo familiar puede relacionarse con una valoración del arte en términos de su capacidad para provocar extrañamiento. Massimo Recalcati sugiere que este extrañamiento se representa a través de la función mancha ( $f(x)$ ). Esta función muestra cómo el arte rompe la misma posición y parámetros de representación del sujeto, revelando el punto ciego del sujeto, es decir, “más bien una representación del límite de su posibilidad de representación” (Recalcati 23). Esta experiencia se puede observar en Schrödinger mientras está en el asilo de tuberculosos, donde las olas de Schrödinger, a pesar de su belleza, no pertenecen a este mundo, lo que lo lleva a cuestionar qué están ondeando (Labatut 63). La función mancha destruye al sujeto de la representación y revela una discontinuidad real a través de la mancha en la visión que plantea el límite y aniquila al sujeto de la representación en su encuentro con lo real (Recalcati 25), tal como se representa a Schrödinger: “Había querido simplificar el mundo subatómico, había buscado un atributo común a todas las cosas, pero sólo había creado un misterio mayor” (Labatut 65). La ruptura del espacio y tiempo, la suspensión de las leyes tradicionales de la física y las formulaciones matemáticas que amenazan con cambiar todo, tienen un efecto estético señalado en diversos momentos como ruptura o atentado al sentido común. Karl Schwarzschild, al resolver las ecuaciones de la teoría general de la relatividad —en medio de las trincheras y ataques de mortero—, llega a la conclusión de que cualquier masa densamente condensada es capaz de rasgar el espacio y el tiempo, lo que le genera estremecimiento por las consecuencias ontológicas que esto conlleva:



[E]l verdadero horror –le dijo– es que la singularidad era [...] fundamentalmente incognoscible. Como la luz no podía salir de allí, no podríamos nunca verla con los ojos del cuerpo. Pero tampoco podríamos entenderla con la mente [...] La física simplemente dejaba de tener sentido (Labatut 26)

Esta rasgadura del registro invade y afecta el cuerpo de Karl hasta su muerte. Cada pústula en su cuerpo es registrada con la misma meticulosidad con la que enfrenta el sinsentido. Su cuerpo parece abrir una singularidad donde se condensan los efectos de la guerra y las consecuencias de la teoría de la relatividad de Einstein. La propuesta teórica de Karl Schwarzschild demoró décadas en ser aceptada ya que en vez de soldar lo real como hace usualmente la ciencia (Recalcati 73), inserta un imposible e imborrable rasgo de lo real:

“cuando las fuentes de energía termonuclear se han agotado, una estrella lo suficientemente pesada colapsará, y a menos que reduzca su masa por fisión, radiación, o la expulsión de masa, esta contracción continuará de forma indefinida”, formando el agujero negro que Schwarzschild había profetizado, capaz de arrugar el espacio como un trozo de papel y extinguir el tiempo como si fuera la luz de una vela, sin que ninguna fuerza física ni ley natural pueda evitarlo (Labatut 27).

Como hemos señalado, uno de los aspectos más valiosos de la obra que aquí analizamos es lo relativo a la conjunción estética que se realiza entre la ciencia y el arte. Esta homologación podría abordarse a través de los planteamientos de Deleuze y Guattari sobre los vasos comunicantes entre ciencia y arte:

Lawrence describe lo que hace la poesía: los hombres incesantemente se fabrican un paraguas que les resguarda [...]; pero el poeta, el artista, practica un corte en el paraguas, rasga el propio firmamento, para dar entrada a un poco del caos libre y ventoso y para enmarcar en una luz repentina una visión que surge a través de la rasgadura (204).

En *Un verdor terrible* esta rasgadura va acompañada de un campo afectivo de fuerzas que se despliegan sobre los personajes, ondas de enfermedad y extrañamiento que no vienen acompañadas de emociones conscientes o conocidas. Siguiendo a Frédic Jameson, podríamos pensar que lo que se va desplegando, provocado por la rasgadura del paraguas o la torcedura del espacio como un trozo de papel mediante un agujero negro, es el reino del afecto: liberado éste de los sistemas taxativos y las nomenclaturas establecidas, emerge y se presenta como un campo de ondas sensoriales sobre los cuerpos (55). Por *afecto* entenderemos una “estimulación amorfa, difusa, no cognitiva y no consciente del cuerpo, anterior a intenciones y creencias” (López *et al.* 108), una intensidad asocial (Massumi). Retomando los aportes del llamado *giro afectivo*, señalamos que otro punto crucial de la obra es la inmersión de la ciencia y las biografías de los científicos en una atmósfera afectiva: “La atmósfera de un objeto estético revela el espacio-tiempo de un “mundo expresado”; no representa el espacio-tiempo objetivo ni el espacio-tiempo vivido. Crea un espacio de intensidad que desborda un mundo representado” (Anderson 79).

La atmósfera afectiva que construye Labatut nos lleva a percibir lo ominoso en el corazón de la ciencia y su relación con la “realidad”, el sentido común y la torcedura de las emociones y estados conscientes. Esta liberación de las ondas afectivas bien se puede relacionar con los ribetes góticos en el capítulo

“Cuando dejamos de entender el mundo” toda vez que la literatura fantástica se ancla en la experiencia de una vacilación de un ser que sólo conoce las leyes naturales y se enfrenta a algo aparentemente sobrenatural (Todorov 15). Tal como los científicos que se representan en *Un verdor terrible* este encuentro o enfrentamiento, con el registro de lo real (desde el psicoanálisis) o lo sobrenatural (desde lo fantástico), provoca y se sostiene en una vacilación de los personajes: “ni incredulidad ni fe absoluta” (Todorov 18). La novela aborda esta vacilación, que es su principal tonalidad, con ribetes lovecraftianos, tal como lo podemos apreciar en la estadía en Heligoland de Heisenberg, quien se convierte en un monstruo. Pero también es la propia realidad la que deviene monstruosa, cercana al Horror cósmico: “aunque la esfera de lo desconocido ha ido disminuyendo continuamente a través de los milenios, un ilimitado pozo sin fondo de misterio sigue todavía envolviendo la mayor parte del cosmos exterior” (Labatut 28). El relato y la isla tienen similitudes con las atmósferas de Lovecraft, en cuentos como “Dagón”: “Heligoland, la única isla de altamar de Alemania, tan seca e inclemente que sus árboles apenas lograban despegar sus troncos del suelo y ni una sola flor brotaba entre sus rocas” (Labatut 44). En este lugar el físico lucha contra dolores físicos y padecimientos psicológicos desde que se decidió a resolver los misterios del mundo cuántico: “desenterrar la raíz que unía a todos los fenómenos naturales” (Labatut 44). La isla, como hemos señalado, es sitio de manifestaciones fantásticas:

Creó distinguir un grupo de sombras que se movían a toda velocidad [...] Son los caballos, se dijo intentando controlar los latidos de su corazón, son sólo los caballos que corren ciegos en la niebla. Aunque, por más que los buscó una vez que el

cielo se despejó por completo, fue incapaz de encontrar una sola de sus huellas (Labatut 46).

La estética de *Un verdor terrible* es monstruosa, desdibujando límites entre lo humano y lo no-humano, lo natural y la ficción (Giorgi 28; Halberstam 27). En particular, la novela desintegra tanto la forma como el contenido en el contexto de la ciencia del siglo xx. Halberstam sugiere que la literatura gótica combina una forma monstruosa con un significado monstruoso (24). El aspecto gótico-monstruoso se refleja en las olas afectivas que perturban los cuerpos de los científicos debido a razonamientos y contextos monstruosos que socavan las leyes naturales. Según Halberstam, los monstruos góticos combinan dinero, ciencia, perversión e imperialismo, lo que describe a los científicos, en su mayoría alemanes, que sirven a la hegemonía mundial y patriótica. Esta transformación convierte lo racional y “progresivo” de la ciencia en algo abominable que a menudo se esconde detrás de una fábula moral humanista (22). La novela cuestiona la sacralidad de la ciencia y revela nuestra complicidad en su monstruosidad, sin la cual no estaríamos aquí.

### Reflexiones finales

La proximidad entre *Un verdor terrible* y la historiografía ficcional científica del siglo xx es notable. Sin embargo, los análisis literarios y las humanidades parecen quedar rezagados frente al vertiginoso avance de las ciencias y su capacidad de transformar nuestra percepción estética. Este desfase se puede comprender en términos de la estética anamórfica y la atmósfera afectiva que hemos analizado, donde la ciencia nos deja en una situación de heteronomía frente a sus quiebres paradigmáticos y sus innovaciones técnicas como las actuales inteligencias artificiales.

Otra forma de comprender esta distancia es por la misma estructuración de género de las disciplinas, en donde la literatura y las llamadas humanidades, como bien ha señalado Bordieu, son parte del polo femenino (*soft*, blando) de los saberes y la ciencia evidentemente está en el polo masculino (*hard*, duro). Esta división, como percibimos en la novela, también sigue un patrón de género a escala planetaria donde ciertas naciones ocupan uno u otro polo (Bourdieu 76). Esta escisión es modulada por Labatut creando una constelación y entramado científico que articula el horizonte de expectativas que tenemos en nuestro actual momento histórico. Escapa a este trabajo realizar una cartografía de otras creaciones literarias que realicen un acercamiento similar, sin embargo, sería interesante ver cómo se va modulando esta escisión, en especial, por las urgencias epistémicas y estéticas que plantea la problemática del Antropoceno/Androceno/Capitaloceno (sin desmerecer las discusiones sobre las IA y sus efectos). Queda por averiguar o cartografiar esas distancias y usos ficcionales de la ciencia hegemónica en la literatura.

En este sentido *Un verdor terrible* constituye un buen recorte de la situación del Androceno, sus complejidades y ficciones masculinistas y el porvenir que traen aparejados, toda vez que, desde los inicios de este presente organizado en gran parte por el discurso científico, se elaboran estéticamente monstruosidades aladañas e irreductibles y, en cierta forma, inabordables desde la misma ciencia (y quizá desde ningún campo de saber si lo pensamos como el registro de lo real lacaniano). Estas monstruosidades, como hemos señalado, se pueden comprender ligadas a la presencia de lo fantástico y al horror cósmico en la obra. Es este uno de los sentidos de la potencia literaria y de la ficción biográfica como suplemento, desnaturalizando el orden androcéntrico que, en tanto legítimo y hegemónico,

puede prescindir de cualquier justificación para seguir imponiéndose “neutralmente” (Bourdieu 11). En el texto, el protagonismo de los cambios paradigmáticos está dado por varones y su hegemonía, no sólo en el número, sino por la organización generada por su trabajo. Esto se refleja en características masculinas, como la soledad, la desconexión de sus cuerpos, la falta de relaciones familiares y amistosas, el compromiso patriótico, la beligerancia y la racionalidad que se entregan al servicio de un “progreso” universal. Según Zylinska nos hemos convertido en un fósil, en una fotografía detenida de nuestro propio presente, por la inactividad y el conformismo generalizado, un narcisismo de especie frente a los efectos de la petro-masculinidad. Este dispositivo, como hemos visto, deja su huella de violencia lenta en nuestros suelos y en nuestras ficciones futuras.

## Referencias

- Anderson, Ben. “Affective atmospheres”. *Emotion, space and society*, vol. 2, núm. 2, 2009, pp. 77-81.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Anagrama, 2000.
- Castillo, David, y William Egginton. *What Would Cervantes Do?: Navigating Post-truth with Spanish Baroque Literature*, vol. 2. McGill-Queen’s Press-MQUP, 2002.
- Chakrabarty, Dipesh. *The Climate of History in a Planetary Age*. University of Chicago Press, 2021.
- Coello, Emiliano. “‘Sobre’ Historia y epistemología en Jorge Volpi: la trilogía del siglo xx”. *Revista Letral*, núm. 31, 2023, pp. 278-281.
- Connell, Raewyn. *Masculinidades*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

- Daggett, Cara. "Petro-masculinity: Fossil Fuels and Authoritarian Desire". *Millennium*, vol. 47, núm. 1, 2018, pp. 25-44.
- Davis, Heather, y Etienne Turpin. *Art in the Anthropocene: Encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies*. Open Humanities Press, 2015.
- Deleuze, Gilles, y Felix Guattari. *Mil Mesetas*. Pre-textos, 2004.
- \_\_\_\_\_. *¿Qué es la Filosofía?*. Anagrama, 1997.
- Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Editorial Trotta, 2008.
- Dünne, Jörg. "Escribiendo el 'tiempo profundo': Ficciones fundacionales y el Antropoceno". *Orbis tertius*, vol. 25, núm. 31, 2020, p. e146.
- Fasano, Francesco. "Una sombra inalcanzable, o Nuestra parte de noche. Guía weird al mundo global: An Unreachable Shadow, or Nuestra parte de noche. A Weird Guide to the Global World". *Orillas. Revista d'ispanística*, núm. 11, 2022, pp. 29-47.
- French, Jennifer, y Gisela Heffes (eds.). *The Latin American Ecocultural Reader*. Northwestern University Press, 2021.
- Gabriel, Alice. "Pensar o nascimento: diferença, xenogênese e cosmopolítica". *Das Questões*, vol. 8, núm. 2, 2021, pp. 164-170.
- Gibbs, Nicolás. *Presente desencantado, futuro especulativo: narrativas latinoamericanas en la era del antropoceno*, tesis de licenciatura. Universidad de San Andrés, 2021.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica*. Eterna Cadencia, 2014.
- Haraway, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni, 2019.

- Harrison, Rodney y Colin Sterling. *Deterritorializing the future. Heritage in, of and after the Anthropocene*. Open Humanities Press, 2020.
- Halberstam, Judith. *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monster*. Duke University, 1995.
- Heffes, Gisela. “Para una ecocrítica Latinoamericana: entre la postulación de un ecocentrismo crítico y la crítica a un antropocentrismo hegemónico”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 79, 2014, pp. 11-34.
- Iovino, Serenella, y Serpil Oppermann (eds.). *Material Ecocriticism*. Indiana University Press, 2014.
- Labatut, Benjamín. *Un verdor terrible*. Anagrama, edición digital, 2020.
- López, Helena *et al.* *Lecturas interdisciplinarias de los cuerpos: discursos, emociones y afectos*. Universidad Central, 2021.
- Mackey, Allison *et al.*, “Escrituras del ambiente, el paisaje y el territorio. Ecocrítica y estudios culturales en América del Sur”. *Tekoporá. Revista latinoamericana de Humanidades Ambientales y Estudios Territoriales*, vol. 3, núm. 1, 2021, pp. 1-14.
- Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*. Planeta de Agostini, 1993.
- Massumi, Brian. *Parables of the virtual. Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press, 2002.
- Müller, Gesine. “The Post-Global Challenge in the Debate over World Literature”. *Post-Global Aesthetics*, 2022, pp. 9-28.
- Nixon, Rob. *Slow violence and the environmentalism of the poor*. Harvard University press, 2011.
- Paz, Octavio. *La llama Doble*. Seix Barral, 2014.
- Recalcati, Massimo. *Las Tres estéticas de Lacan*. Del Cifrado, 2006.



Rodríguez, Raúl. *La naturaleza de las humanidades. Para una vida bajo otro clima*. Mímesis, 2022.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Premia editora, 1981.

Volpi, Jorge, et al. *Desafíos de la ficción*. Universidad de Alicante, 2002.

Shaheen, Aamer, Mehran Ahmed y Sadia Qamar, “Historiographic Metafictional Portraits of Twentieth Century Scientists in Labatur’s *When We Cease to Understand the World*”. *Pakistan Social Sciences Review*, vol. 5, núm. 4, 2021, pp. 714-725.

Zylinska, Joanna. *The End of Man. A Feminist Counterapocalypse*. University of Minnesota Press, 2018.

\_\_\_\_\_. *AI ART, Machine Visions and Warped Dreams*. Open humanities press, 2020.