



HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

CEGUERA VEGETAL, ECOLOGÍA OSCURA Y LA NOVELA *ABERRANT*: PUNTOS DE FUGA EN UN MUNDO COSIFICADO

Hannah Leyro Diaz
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Resumen || La separación filosófica entre el ser humano y los seres no humanos en Occidente ha resultado en la cosificación de «la naturaleza» y la destrucción del medio ambiente. Este estudio hace dialogar aspectos de la epistemología de «la naturaleza» y su representación artística con el concepto *dark ecology* [ecología oscura] de Timothy Morton (2018), tras un breve paso por la historia contemporánea de las orquídeas y una lectura de varios textos literarios, en particular, de la novela (traducida al inglés) *Aberrant* (2017) del escritor checo Marek Šindelka.

Palabras clave || Ecología oscura, plantas, *Aberrant*

Title || *Vegetable Blindness, Dark Ecology and the Novel Aberrant: Vanishing Points in a Reified World*

Abstract || *The separation of human and non-human beings in Western philosophy has led to the objectifying of «nature» and environmental destruction. After briefly going through the contemporary history of orchids, the English translation of the novel Aberrant (2017) by the Czech novelist Marek Šindelka, and various literary texts, this study set up a dialectical relationship between epistemological aspects of «nature» and its artistic representation with Timothy Morton's concept of Dark Ecology (2018).*

Keywords || *Dark Ecology, plants, Aberrant*

«La naturaleza», ceguera vegetal y amenazas de lo domesticado y lo silvestre

La incapacidad teórica de advertir e identificar la cosificación de «la naturaleza» viene de una suerte de ceguera a raíz de una separación forzada de la historia humana de la historia natural. Según Timothy Morton, «*Nature is just agricultural logistics in slow motion*» (35), es decir, «la naturaleza» es un objeto abstracto. Si estamos de acuerdo con John Berger (1972) en que «*all images are man-made*» (9), se puede decir que le damos forma a «la naturaleza» a través de nuestra mirada. Su concepción y representación artística, entonces, es una imagen construida a base de un imaginario. La omnipresencia del progreso tecnocapitalista y la cosificación de «la naturaleza», y otras cosas que Berger vio con claridad en la pintura al óleo y los paisajes pintorescos, son simultáneamente causa y efecto de un distanciamiento filosófico entre nosotros, los seres humanos, y lo que podemos llamar *el resto*: «la naturaleza».

¿Incluso en nuestros cuadros, odas, y fotos de, «la naturaleza», realmente percibimos la vida no humana que nos rodea? Las plantas son un caso particular. Ceguera vegetal [*plant blindness*]¹ (1999) es el modo en que James Wandersee y Elisabeth Schussler (botanistas y educadores de los Estados Unidos) definen la incapacidad de percibir en su totalidad la cantidad, importancia y hasta la existencia del material orgánico que nos envuelve, que, antropocéntricamente hablando, nos da de comer y nos provee el oxígeno que necesitamos respirar. Sostenemos que esta ceguera no es involuntaria, especialmente en la contemporaneidad: vemos sin ver porque las plantas nos dan miedo, son raras y nos amenazan. «*Plants exist on (and beyond) the outer limits of what we know (and what we have wanted to know): they are utterly and ineffably strange, embodying an absolute alterity*» (Dawn Keetley 6). La domesticación y la amenaza de lo domesticado es omnipresente en la representación literaria de las orquídeas. Los yuyos y las plantas venenosas, en cambio, encarnan la amenaza de lo salvaje. En la novela *Aberrant* de Marek Šindelka encontramos una mezcla de ceguera real, ceguera vegetal, plantas de terror y las consecuencias del capitalismo expresado en un colapso ecológico. Utilizando el marco crítico de *Dark Ecology* de Timothy Morton, podemos

¹ Excepto que se indique lo contrario, las traducciones son de la autora.

encontrar pautas y explicaciones de la crisis climática que amenaza a todos y nuevos modos de pensar un mundo moribundo.

La era del Antropoceno se ha caracterizado por la destrucción del medioambiente al servicio de las sociedades tecnológicamente avanzadas. Tal destrucción ha sido facilitada por una dicotomía filosófica y corriente que separa «la naturaleza» de lo humano. El mundo vegetal representa la mayor parte de la masa vital de nuestro planeta pero, curiosamente, su existencia se desarrolla en una suerte de «naturaleza» ajena, situada en plena oposición a los seres humanos. Con esto queremos decir que la destrucción ecológica actual está fuertemente ligada al desarrollo capitalista de los últimos siglos, producto de la revolución industrial y la política expansionista y colonial.² A su vez, esta concepción de «la naturaleza» va en consonancia con enunciados propios del discurso ecologista, tales como *tenemos que cuidar al medioambiente* o *salvemos a la naturaleza*, los cuales continúan situándola en un lugar ajeno; es decir, continúan pensándola como un objeto. Aunque palabras como *naturaleza*, *arte*, *literatura* y *sociedad* sean términos amplios para referentes dinámicos cuyos sentidos están sujetos al debate constante, es posible trazar un camino directo entre la Antigüedad de Occidente, su concepción de «la naturaleza» y los problemas ecológicos de la contemporaneidad.

Las raíces occidentales de una crisis de las formas de comprensión del mundo

También en las artes y la estética occidental encontramos transformaciones en el concepto «la naturaleza» que van mano a mano con los cambios en la sociedad, los modos de concebir el mundo, la realidad y el sentido común contemporáneo. Aunque a lo largo de la historia hay momentos importantes de la representación de «la naturaleza» sin intervención humana (por ejemplo, en los cuadros de naturalezas muertas del pintor holandés del siglo xvii Otto Marseus Van Schrieck), ésta solía estar representada en la pintura desde un punto de vista antropocéntrico; es decir, como un medio de transmisión de mensajes religiosos, moralizantes, políticos, ya fuese que estuviera situada en el fondo o en un primer plano. Si bien es posible hacer una lectura ecológica de *Tuin der lusten* de Jheronimus Bosch (c.1500) o *De Triomf van de Dood* de Pieter Brueghel (1562), nuestra posición es que «la naturaleza» no llega a ser más que un fondo para la aparición de la actividad humana o supernatural, ocupando un plano inferior. En otras palabras, es más simbólica que contigua o participante de la escena representada.

Dicho lo anterior, en el *milieu* artístico, científico y filosófico del romanticismo alemán, hubo un acercamiento de «la naturaleza» hacia el ser humano (o quizás al revés: el ser humano se acercó a «la naturaleza»³). En *Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei* de Gustav Carus (1831), el

² Véase John Bellamy Foster, Brett Clark y Richard York. *Ecological Rift: Capitalism's War on the Earth*. New York: Monthly Review Press, 2011.

³ Véase Alison Stone. *Nature, Ethics and Gender in German Romanticism and Idealism*. London: Roman and Littlefiend, 2018.

autor sitúa a «la naturaleza» y al ser humano en un continuo: «cuando nos encontramos rodeados por un exuberante mundo vegetal abandonado a sí mismo, cuando abarcamos de una sola mirada el curso vital tan diferente de tan diversas plantas (...) nos adentramos en el círculo de la Naturaleza» (71).

Sin embargo, con el avance tecnocapitalista, «la naturaleza» ha seguido siendo un objeto ajeno para saciar el apetito tecnológico del llamado hombre moderno. Denis Diderot señaló en 1767, no sin ironía, la necesidad de cierta clase de persona en determinada situación económica de decorar las paredes con cuadros de «la naturaleza». Vinculó esta práctica con lo que ahora consideramos propio de las transformaciones en la sociedad capitalista:

Encadenados a la estrechez amurallada de la ciudad por aburridas ocupaciones y tristes obligaciones, si no podemos retornar a los bosques, nuestros primeros refugios, sacrificamos una parte de nuestra opulencia para mantener los bosques alrededor de los espacios que habitamos (...) Ahí vamos a imitar grotescamente al salvaje, vamos, esclavos de las costumbres, de las pasiones, a hacer la pantomima del hombre natural. Ante la imposibilidad de librarnos a las funciones y a los divertimentos de la vida campestre (...) [cubrimos] las paredes de nuestras suntuosas e insípidas moradas, con imágenes de una felicidad que echamos de menos (...) somos unos desdichados a cuyo alrededor aparece la felicidad representada de mil formas. (161)

En palabras de Theodor W. Adorno, «toda cosificación es un olvido» (Adorno y Benjamin 417) y, en la teoría moderna, las plantas son cosificadas hasta su desaparición completa. Un ejemplo: aunque el prefijo «bio-» (del griego antiguo βίο-, «vida») se empleó en conceptos epistemológicos modernos de la filosofía (biopolítica, bioética, etc.), Jeffrey Nealon describe cómo grandes teóricos del estilo de Jacques Derrida, Martin Heidegger y Giorgio Agamben, rápida y decisivamente dejan las plantas fuera de sus estudios: «*there seems a lot more discussion on the “politics” end of biopolitics than there is rumination on the “bio” part of the story*» (Nealon). La tendencia de excluir el mundo vegetal existía en pensadores de todo el espectro político (Feenberg 86), tanto en el pensamiento capitalista como en las escuelas no capitalistas:

La crisis ambiental es un efecto del conocimiento —verdadero o falso—, sobre lo real, sobre la materia, sobre el mundo. Es una crisis de las formas de comprensión del mundo, desde que el hombre aparece como un animal habitado por el lenguaje, que hace que la historia humana se separe de la historia natural, que sea una historia del significado y el sentido asignado por las palabras a las cosas y que genera las estrategias de poder en la teoría y en el saber que han trastocado lo real para forjar el sistema mundo moderno. (Leff 9)

Ecología oscura

En el libro *All Art is Ecological*, Morton nos invita a reconsiderar aquella oposición entre el sujeto y el objeto cuando pensamos «la naturaleza».⁴ En su

⁴ Véase, también de Timothy Morton, «The Dark Ecology of Elegy», *The Oxford Handbook of the Elegy*, Karen Weisman Ed., Oxford: Oxford University Press, 2010, 251-

obra, Morton postula que «la naturaleza» simplemente *no existe* porque está en todo. Es más, hay que dejar de elogiar lo que ya está muerto, es decir, la diversidad biológica destruida en los últimos años. Para Morton, *ecocriticism* es demasiado elegíaco, demasiado sentimental, y así no vamos a salir de nuestro oscuro lugar de arrepentimiento. El filósofo inglés supone que elogiar no ayuda a afrontar nuestra crisis ecológica mientras las ruedas del capitalismo sigan rodando (*especialmente* porque siguen rodando). En realidad, dice Morton, el concepto occidental de «la naturaleza» no es más que las transformaciones en objetos no-humanos durante «*the nice-seeming buildup to the Anthropocene*» (35). Dicho de otra manera, «la naturaleza» es *una realidad* construida por los efectos de la vida agrilogística (no una cosa en sí), a la vez que *una ficción* desde el principio (no existe en sí). Según Morton, «la naturaleza» debe ser borrada como concepto del discurso ecológico y del arte porque deja de ser concepto, simplemente necesitamos no pensarla más. De hecho, pensarla es dañino y no colabora en afrontar la situación actual del planeta (104).

Eso es ecología oscura: afrontar la crisis en que nos encontramos y superar nuestra ansiedad general por generar una relación más profunda con lo que está pasando a nuestro alrededor. Morton concluye que la sexta extinción no llegó con la revolución industrial ni con el capitalismo moderno, sino que es el resultado de un proceso que lleva milenios de operaciones transformadoras del medioambiente al servicio de la sociedad humana. La marcha macabra hacia la sexta extinción en masa empezó hace 12.500 años con el surgimiento de la vida agrilogística en la Mesopotamia (15). Según Morton, cualquier ser vivo participa en el sexto evento de extinción en masa sin ser participante activo o definitivo. Es decir, las causas de la sexta extinción nos exceden como individuos: el calentamiento global es una realidad que no cambia si hoy prendemos o apagamos el aparato de aire acondicionado.

Los yuyos como arquetipos de la amenaza vegetal

Si no somos más que nutrientes del futuro, si estamos destruyendo nuestro propio planeta eligiendo el (o subyugados al) capitalismo como modelo de sociedad y nos damos cuenta de lo que implica, podríamos necesitar hacer catarsis. No es casualidad que, en los últimos años, se haya instalado un uso más corriente de palabras con el prefijo «eco-», que proviene del griego antiguo οἶκος (casa): etimológicamente, el mundo vegetal y su destrucción ya llegó a nuestras puertas, a nuestra casa. La palabra *ecocidio* fue utilizada por primera vez en 1970 por Arne Næss, en la misma década en que la ecología profunda [*deep ecology*] cambió el discurso antropocéntrico, suscitando un giro hacia «*concepts of responsibility, self-worth, and respect, which are usually used in describing relationships between people*» (Butina et al. 2). Desde esta perspectiva, encontramos nuevas líneas de producción e investigación literarias que profundizan en el universo vegetal y la ecocrítica, como *Eco Fiction*, *Ecosickness Fiction* y el desarrollo cinematográfico del género de horror

271, y *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, London: Harvard University Press, 2007.

botánico. Sin embargo, la cosificación del mundo vegetal es algo que se mantiene y que en algunos círculos se espera desarrollar aún más.

En la introducción de *The Language of Plants: Science, Philosophy, Literature*, Monica Gagliano, John Ryan y Patricia Vieira infunden nuevos aires a la crítica literaria, específicamente un enfoque fitocéntrico que «*would regard the lives of plants in relation to humankind in terms that would look beyond the purely symbolic or [objective-correlative] dimensions of the vegetable*» (xi). Sostenemos que en la literatura reciente podemos encontrar herramientas catárticas para afrontar la experiencia contemporánea de existir en un planeta que agoniza por culpa nuestra. Por eso, teniendo en cuenta la ecología oscura podemos hacer dialogar nuestro horror contemporáneo con textos literarios que conducen a la disolución de la dicotomía sujeto-objeto entre el ser humano y «la naturaleza».

Morton es experto en Percy B. Shelley. Activo durante las primeras décadas del siglo XIX, el poeta inglés fue uno de los pioneros en adoptar el pensamiento ecológico que reconocemos hoy. En su poema, *The Sensitive Plant* (1891), hay una mezcla de miedo, tragedia y náusea sartreana, aun antes que en Jean-Paul Sartre; facetas tempranas de la ansiedad ecológica contemporánea. En la edición ilustrada del extenso poema publicada en 1899, el ilustrador llamó la atención sobre ciertos motivos modernos para apreciar «la naturaleza». Comenta que «*we only admire Nature because in the present strength of our civilization we are strong enough to pet her*» (Shelley 18). Entre líneas: tenemos miedo de «la naturaleza» y su poder potencial.

Por más que la racionalidad neoliberal festeja la ciudad tecnológica como expresión del progreso humano y su dominación de «la naturaleza», tenemos que admitir que nuestros centros urbanos masivos «*from a plant's point of view (...) are merely temporary clearings in a world that belongs, first and foremost, to the plant kingdom*» (Randy Laist 169). Esta realidad contribuye a lo que Elizabeth Parker describe como un miedo extendido en la sociedad y consistente en que nosotros, los seres humanos, creemos que vamos a ser objeto de la represalia de «la naturaleza» (216). Entonces, la ciudad es una construcción transitoria y como sociedad estamos por recibir la represalia de «la naturaleza» dados nuestros pecados contra ella.

Aquí estamos cara a cara con el hecho de que nuestra presencia y nuestra mortalidad son, en el fondo, insignificantes a escalas geológicas. Nos acordamos de los ritos funerarios y de la frase *la tierra a la tierra, las cenizas a las cenizas, el polvo al polvo*: tarde o temprano, todos los humanos estarán dominados por «la naturaleza». En la lectura de Laist de *La Nausée* de Sartre, encontramos un ejemplo literario de ansiedad dado a lo amenazante que son las plantas:

Sartre describes a communicative relationship between human and plant but, in Nausea, all the permanence, reality, and self-awareness belong to the plants' side of the equation... The anxiety that the vegetable kingdom inspires — the threatening intuition that plants represent a rebuke to the humanist project of autonomous mastery— is a dread explored by Sartre. (Laist 177)

El poema *Mushrooms* de Sylvia Plath (1960) expresa esta autosuficiencia, amenaza silenciosa, esperando su momento:

(...)
Little or nothing.
So many of us!
So many of us!

We are shelves, we are
Tables, we are meek,
We are edible,

Nudges and showers
In spite of ourselves.
Our kind multiplies:

We shall by morning
Inherit the Earth.
Our foot's in the door. (139)

Los hongos dicen ser fecundos, como los yuyos en medio del césped. La definición de yuyos en oposición a las plantas cultivadas es «*part of the story of our ceaseless attempts to draw boundaries between nature and culture, wildness, and domestication*» (Mabey 11). El menosprecio y/o el miedo de los yuyos es un microcosmo de la tendencia Occidental a separar «la naturaleza» de los seres humanos y jerarquizar «la naturaleza» según un criterio utilitario. Según Mabey, nosotros:

view weeds entirely from a human perspective. They are plants which sabotage human plans. They rob crops of nourishment, ruin the exquisite visions of garden designers, break our codes of appropriate behaviour, make unpleasant and impenetrable hiding places for urban ne'er-do-wells. But (...) weeds thrive in the company of humans. They aren't parasites, because they can exist without us, but we are their natural ecological partners, the species alongside which they do best. They relish the things we do to the soil: clearing forests, digging, farming, dumping nutrient-rich rubbish. (18)

Tengamos en cuenta *Das große Rasenstück* de Alberto Durero (1503) y *Two Plants* de Lucien Freud (1980), y sus invitaciones a inclinarnos hasta llegar al ras de la tierra, a la altura donde crece la hierba y observarla con ojos nuevos, con otros modos de ver. Las imágenes de Durero y Freud nos remiten directamente al libro ilustrado *Weeds and Wildflowers* (2009) de la poeta Alice Oswald y a la artista Jessica Greeman. Oswald escribió en el prólogo: «*flowers are recognisably ourselves elsewhere (...) My hope is that the experience of reading and looking at the book will be a slightly unsettling pleasure, like walking through a garden at night, when the plants come right up to the edges of their names and then beyond them*» (ii).

Cuando algo va más allá de lo que es, cuando desafía su propia ley, las categorías se borran y surgen los discursos fáciles o comunes. Es en este cruce confuso que situamos nuestra lectura de *Aberrant*, de Marek Šindelka.

La novela Aberrant

Aberrant compone una trama con las cuestiones que hemos tratado hasta aquí: la dicotomía sujeto-objeto, las condiciones actuales en un mundo

globalizado dirigido por el capitalismo, la extinción, la crisis climática y el poder, atractivo y siniestro, del reino vegetal. Escrita alternativamente en prosa y en poesía, la novela discute las relaciones entre «la naturaleza» y el ser humano a partir de la historia de tres amigos que tienen un contacto profundo con ella durante sus vidas. A pesar del final feliz, la pesadilla en que se convierte el argumento de *Aberrant* consiste justamente en el desborde de los límites físicos de las plantas, lo amenazante que puede ser «la naturaleza» y el ritmo macabro de la explotación de la vida vegetal. Teniendo en cuenta lo que dice Gérard Genette sobre los elementos paratextuales de un libro, consideramos que el título y el paratexto de la edición de la novela aquí estudiada proponen e invitan exactamente a este tipo de lectura.

La edición traducida al inglés —debida a la editorial Twisted Spoon Press— contiene cinco dibujos de orquídeas que suponemos fantásticas, en blanco y negro, como aportes al texto. *Aberrant* fue traducido del checo al inglés en el año 2017. El título de una obra tiene funciones previas a la lectura: «antes de leer o decodificar algo necesitamos identificarlo, y a ello contribuye el título (función denominativo-diferenciadora); necesitamos saber de qué se trata (función referencial) e, incluso, ir un poco más allá y saber si despierta nuestro interés (función expresiva)» (Fuente González 2). Es interesante pensar que el título sea *Aberrant* en vez de «error» o «mistake», que serían las palabras en inglés que más se acercan a *Chyba*, el título en checo. Sostenemos que, al emplear *Aberrant*, el libro se sitúa más cerca de lo botánico que el título original (por ejemplo, «*Aberrant*» nos remite a la noción de algo *aberrante de la especie*; en cambio, «mistake» no nos llevaría a pensar en esta idea).

Kryštof y Andrej son amigos de la infancia, cada uno con sus problemas familiares, que cazan y juegan juntos en el bosque para escapar de sus vidas cotidianas. Se enamoran de una misma chica, Nina, que terminará casándose con Andrej. Kryštof y Andrej siguen siendo rivales en el amor durante la adultez. Kryštof empieza a trabajar como jardinero para un hombre moribundo, Živiny. *Živiny* significa nutriente en checo, una referencia indirecta a la disolución entre el reino animal de los humanos y el reino de las plantas. Mientras trabaja, la colección de plantas exóticas que tiene Živiny empieza a fascinar a Kryštof que, a su vez, conoce un nuevo amigo, Marián. Ambos comparten un interés común hacia las plantas exóticas en el cual se encuentran vestigios del discurso colonial, otro subtexto de la novela que no vamos a estudiar aquí. Con el tiempo, Kryštof se decepciona de la sociedad, cuestiones normales sobre las relaciones entre amigos dejan de interesarle, pero nunca se olvida de Nina. Es por este hueco en su vida que Kryštof empieza a trabajar con Marián traficando plantas exóticas. Para su primer trabajo de traficantes, viajan a Brasil.

Mientras tanto, Andrej trabaja como guardabosque, emborrachándose y empobreciéndose hasta tal punto que Nina, en un acto de desesperación, hace un intento de suicidio por ingestión de hongos venenosos. Nina no fallece, pero su hija, quien los come sin querer, sí. Ésta es la primera representación de la represalia de «la naturaleza» en el libro, hecho más horroroso por tratarse de una niña. Tras la tragedia, Andrej descubre que Nina y Kryštof habían tenido relaciones sexuales después de la muerte de su hija, allí el sentido de venganza lo impulsa a emprender un viaje con el fin de matar a Kryštof. Durante el viaje, en una serie de sueños febriles,

Andrej se convierte en «*the great mycelium*» (Šindelka 112), algo que borra completamente los límites del ser humano y «la naturaleza», y aprende existir «*in a way strangely connected to other things. As if everything was flowing around him*» (102). Durante este episodio, efectivamente Andrej se convierte en una masa vegetal; Šindelka emplea frases que expresan una mezcla entre lo humano y las plantas: «*fibres sprouted*», vasos sanguíneos «*set down roots*», sus arterias son «*like blue leeches*» y accede a una conciencia del todo que parece representar más a la conciencia de los micelios que a la conciencia humana. Esto nos remite inmediatamente a la ecología oscura.

Atraído por un trabajo especial y bien pago, Kryštof viaja a Japón para robar y traficar una orquídea única, mitológica, para una coleccionista rusa de cara desconocida que interpretamos como el fantasma del capitalismo ávido por el saqueo de los recursos naturales. Kryštof viaja con la intención de cobrar suficiente dinero para escaparse con Nina y empezar una vida nueva. Esta orquídea es una planta parásita (es decir, una amenaza vegetal), además de ser venenosa. Se alimenta de sangre fresca, es aberrante. Kryštof roba la planta que encuentra en la herida abierta de un gato agonizante, atrapado en un balde.

Desde la primera oración del libro, Šindelka nos advierte que Kryštof se va a morir en un campo invadido por la planta venenosa *perejil grande* (*Heracleum mantegazzianum*) un yuyo tóxico para los seres humanos que, si no mata, puede causar quemaduras y ceguera. La implicación es simple: si los personajes en la novela no sufrieran de ceguera vegetal, la intoxicación causada por esta planta se evitaría y no tendría lugar la represalia del reino vegetal. Sin embargo, las circunstancias exactas de la muerte de Kryštof (por haberse implantado las raíces de la planta en un episodio gótico y sangriento dentro de un baño del aeropuerto para rescatar la orquídea que necesita sangre para sobrevivir) solamente se revelan hacia el final de la novela. La vida de Kryštof termina con el protagonista rodeado por el perejil gigante, así se adentra en el círculo de «la naturaleza» de Carus (Carus 71). Todo lo que impulsa a Kryštof hacia su final es parte de una u otra venganza de «la naturaleza», hasta tal punto que la ciudad de Praga se hunde por el desbordamiento del río: expresión de los límites débiles y borrosos entre la ciudad y «la naturaleza» que tanto temía Roquentin en el libro ya mencionado de Sartre. Podemos recurrir a la idea de una ecología oscura para entender el final de la novela donde Andrej y Nina, embarazada, empiezan una nueva vida. Dicho final sugiere cesar el elogio de «la naturaleza» y seguir adelante.

Para evitar una ceguera vegetal propia, nos detendremos en una perspectiva fitocéntrica. La historia moderna de las orquídeas es una manifestación perfecta de la objetivación de «la naturaleza» que hemos estudiado. Durante siglos, las orquídeas, como ninguna otra flor —a excepción, quizás, del tulipán en el siglo xvii—, ejercen en las personas un poder hipnótico que, en muchos casos, ha conducido al coleccionismo, a la obsesión y a la histeria. Las orquídeas y su historia articulan una síntesis posible de la confusión moderna y burguesa entre el arte, la estética, el capitalismo y los productos de lujo.⁵ En el mundo de *Aberrant* no hay cuadros

⁵ En 1998, el comercio internacional de orquídeas rendía anualmente diez mil millones de dólares (Susan Orlean 75).

para contemplar la belleza ni demostrar la riqueza de sus dueños, como lo remarcaron Diderot y, más tarde, Berger. Pero hay orquídeas, y la obsesión por coleccionarlas en la clase alta es otra expresión de la pantomima en el *Salon* de Diderot o en la interpretación de la pintura al óleo vista por Berger. «*Orchids were seen as the badge of wealth and refinement and worldliness; they implied mastery of the wilderness and of alien places; their preciousness made them the beautiful franchise of the upper class*» (99). *Orchidelirium*, una obsesión victoriana en Inglaterra que resultó en una explosión de expediciones, traficantes, muertes, destrucción ambiental. El pillaje de orquídeas exóticas en América y Asia es una historia tan interesante como horripilante en su esencia colonial. La búsqueda transatlántica de las orquídeas implicó hambre, enfermedades, enfrentamientos con los peligrosos nativos malos, sanguijuelas y muerte. Todos estos elementos están presentes en *Aberrant*: el demonio japonés, el suicidio y la necesidad de Kryštof de romper la columna vertebral del gato, ya torturado, para extraer la orquídea.

Las profundidades hasta donde llega el fanatismo y el coleccionismo del *Orchidelirium* están trabajadas en los cuentos fantásticos *The Flowering of the Strange Orchid* de H. G. Wells (1894) y *The Reluctant Orchid* (1956) de Arthur C. Clarke, ambos textos representativos del género de horror botánico. Es notable cómo en esos cuentos, *The Sensitive Plant* y *Aberrant*, los textos están presentados junto a dispositivos artísticos: pareciera que para entender lo botánico, los lectores necesitan otro soporte que les permita acercarse. Las tapas y el contenido de la revista alemana de literatura fantástica *Der Orchideengarten*, que se publicó entre 1919 y 1921, demuestran la convivencia entre la muerte y la vida, el miedo y la fascinación, que las orquídeas ponen de manifiesto en la imaginación occidental. Allí, se solía representar a las orquídeas con formas monstruosas, conformando escenas de horror.

Detengámonos en esos cinco dibujos en blanco y negro que acompañan el texto de *Aberrant*. Hay algo malévolamente en ellos que, simultáneamente, puede llegar a ser sexual, en línea con los tempranos comentarios publicados en *The British Herbal Guide* de 1653, alertando que las orquídeas están bajo el dominio de Venus y provocan lujuria (Orlean 75).⁶ En los dibujos de *Aberrant*, las orquídeas no tienen tallos y raíces: solo se ven las flores, su parte más valiosa y atractiva. Estas flores parecen rostros que desafían con su mirada al lector; son inquietantes y despiertan miedo al reino vegetal. Son descendientes de las orquídeas malas del *Der Orchideengarten*. Algo nos vigila desde la página. Volvemos a Berger sobre la pintura de mujeres desnudas y podemos hacer preguntas similares a propósito de las orquídeas: ¿son placenteras? ¿representan lo sublime? ¿están completamente cosificadas? ¿tienen un poder destructivo? ¿experimentamos miedo al verlas?

Aunque las orquídeas no sean plantas carnívoras, en *Aberrant* buscan sangre y tienen características asesinas. Para Kryštof, «*orchids represented the attainment of perfection (...) the point of evolution of all living forms (...) [a]*

⁶ Véase Jim Endersby. «Deceived by orchids: sex, science, fiction and Darwin». *The British Journal for the History of Science*. 49 (2016): 205-229.

pinnacle, in which it could only decline. A decline in which humans represented the most retrograde step yet» (Šindelka 67). Aquí, Šindelka invierte la jerarquía aristotélica ya mencionada y sitúa a las plantas por encima de los seres humanos, más allá de la filosofía de Morton que nos exige borrar los límites, pero sin nunca elogiar lo «ya-muerto» (esto es, la naturaleza). En *Aberrant*, Živiny (un nutriente) muere, pero las plantas siguen vivas. Kryštof piensa que «*the built world of humans is nothing more than dead things*» (81). Tal como piensa Kryštof, en la filosofía de Morton se tiene la impresión de que «*you're living in a dead house*» (82). La experiencia formativa del campo con el «perejil gigante» al comienzo de *Aberrant* nos remite a *La Nauseé* de Sartre:

Las ciudades me dan miedo. Pero no hay que salir de ellas. Si uno se aventura demasiado lejos, encuentra el círculo de la vegetación. La vegetación se ha arrastrado kilómetros enteros en dirección a las ciudades. Aguarda. Cuando la ciudad esté muerta, la vegetación la invadirá, trepará por las piedras, las estrechará, las escudriñará, las hará estallar con sus largas pinzas negras; cegará los agujeros y dejará colgar por todas partes sus patas verdes. Hay que quedarse en las ciudades. (Sartre 147)

En *Aberrant*, el bosque de «perejil gigante» es un lugar amenazante, lejos de la ciudad. El bosque representa todo lo ajeno, una planta que no se puede matar, que sigue multiplicándose en la oscuridad y es potencialmente fatal para los seres humanos. En su niñez, Kryštof intentó categorizar, entender científicamente el perejil gigante y este acto le ayudó a no tenerle miedo. En su intento de categorizar las plantas a las que teme logra deshacerse de esa turbación pero al final es inútil: muerta la orquídea, las plantas cobran su venganza con la vida de Kryštof. Quizás, Kryštof merece su muerte en el campo de perejil gigante por haber sido «*nothing more than an obscene salesman of disappearing life forms*» (Šindelka 65). Tal vez, el mensaje es que así somos todos.

Las muertes de la mimosa en *The Sensitive Plant* y la orquídea en *Aberrant* por el descuido son, a la vez, lamentables e inevitables. Lo elegíaco en *Aberrant* es explícito, las orquídeas son marcadores ecológicos que demuestran el colapso ambiental y el nombre de la orquídea muerta es *Ushimitsuzoki*, traducido en la novela como la representación exacta de «*sadness*» (16). A partir de allí podemos pensar en la ecología oscura y la necesidad de salir de nuestros llantos colectivos por «la naturaleza». Morton pide que dejemos de un lado lo elegíaco. Lo que tenemos por delante es la vida. A través de su acercamiento y fusión con «la naturaleza», esta vida es más respetuosa y cautelosa con su poder destructivo. *Aberrant* y Morton nos enseñan que el ser humano y «la naturaleza» se acercan y desaparecen en el mismo punto de fuga. En 1972, Berger desmitificó el arte. Ahora, Morton llama a desmitificar la naturaleza. Tenemos que ver y participar en el Antropoceno.

En un estudio sobre lo que el arte puede contribuir en nuestra época, Tanya de Paor escribe: «*we have to try to imagine the past, to "unsee" (...) how it has taught us to see the world and begin to imagine a different way to be with what used to be called nature. This will be seeing the Anthropocene*» (123). Leer *Aberrant* en el marco teórico de la ecología oscura, nos enseña que hay que dejar de cosificar la naturaleza, reconocer el daño que se le hizo, y aceptar que nuestra

fabricación, esta no-cosa que llamamos «la naturaleza», no existe.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. y Benjamin, Walter. *Correspondencia 1928-1940*. Trad. Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez. Madrid: Trotta, 1998.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin Classics, 2008.
- Butina, A. V. et al. «From “Deep” to “Dark”: The Revision of the Anthropological Foundations of an Environmental Entity». *IOP Conference Series: Earth and Environmental Science*. 670 (2021). <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1755-1315/670/1/012033> (17/08/22).
- Carus, Carl Gustav. *Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei, geschrieben in den Jahren 1815 – 1835. Zuvor ein Brief von Goethe als Einleitung*. Leipzig, 1831.
- Clarke, Arthur C. «The Reluctant Orchid». *Tales from the White Hart*. New York: Ballantine, 1957. 103-112.
- Diderot, Denis. *Salón de 1767*. Trad. Lydia Vázquez Jiménez. Madrid: A. Machado Libros, 2003.
- Feenberg, Andrew. «The Liberation of Nature?». *Western Humanities Review*. 63 (2009): 85–96.
- Fuente González, Miguel Ángel de la. «Las funciones de los títulos en la decodificación lectora». *Tabanque: revista pedagógica*. (1997-1998): 185-202.
- Gagliano, Mónica, John C. Ryan y Patrícia Vieira. Eds. *The Language of Plants: Science, Philosophy, Literature*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2017.
- Genette, Gérard. *Paratexts. Thresholds of the Imagination*. Trad. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Keetley, Dawn. «Introduction: Six Theses on Plant Horror, or, Why Are Plants Horrifying?». *Plant Horror*. Dawn Keetley y Angela Tenga Eds. London: Palgrave Macmillan, 2016. 1-30.
- Laist, Randy. «Sartre and the Roots of Plant Horror». *Plant Horror*. Eds. Dawn Keetley y Angela Tenga. London: Palgrave Macmillan, 2016. 163-178.
- Leff, Enrique. *Racionalidad Ambiental*. México: Siglo XXI, 2004.
- Mabey, Richard. *Weeds: In Defence of Nature's Most Unloved Plants*. HarperCollins Ebooks, 2001.
- Morton, Timothy. *All Art is Ecological*. Dublin: Penguin Random House, 2018.

- Næss, Arne. «The deep ecology movement: Some philosophical aspects». *Philosophical Inquiry* 8. 1/2 (1986): 10-31 https://openairphilosophy.org/wpcontent/uploads/2019/02/OAP_Naess_Deep_Ecology_Movement.pdf (17/08/22).
- Nealon, Jeffrey T. «Plants Are The New Animals». *Stanford University Press Blog*. <https://stanfordpress.typepad.com/blog/2015/10/plants-are-the-new-animals.html> (17/08/22).
- Orlean, Susan. *The Orchid Thief*. London: Penguin Random House / Vintage Digital, 2009. <https://www.penguinrandomhouse.com/books/124844/the-orchid-thief-by-susan-orlean/> (17/08/22).
- Oswald, Alice. *Weeds and Wildflowers*. London: Faber and Faber, 2009.
- Paor, Tanya de. «Between Three Worlds: Sustainable Visions in the Anthropocene (and How to Achieve Them)». *International Opportunities in the Arts*. Ed. Mary Shermon. Delaware: Vernon Press, 2019. 115-136.
- Parker, Elizabeth. «“Just a Piece of Wood”: Jan Švankmajer’s Otesánek and the EcoGothic». *Plant Horror*. Eds. Dawn Keetley y Angela Tenga. London: Palgrave Macmillan, 2016. 215-225.
- Plath, Sylvia. *The Collected Poems*. New York: Harper & Row, 1981.
- Sartre, Jean Paul. *La Náusea*. Trad. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada, 2008.
- Shelley, Percy Bysshe. *The Sensitive Plant*. Illustrated by Laurence Housman, London: Guild of Women Binders, 1899. <https://archive.org/details/sensitiveplant00shel> (17/08/22).
- Šindelka, Marek. *Aberrant*. Trad. Nathan Fields. London: Twisted Spoon Press, 2017.
- Wandersee, James. H., & Schussler, Elizabeth. E. «Preventing plant blindness». *The American Biology Teacher* 61. 2 (1999): 82–86. <https://doi.org/10.2307/4450624> (17/08/22).
- Wells, Herbert. G. «The Flowering of the Strange Orchid». *The Stolen Bacillus and Other Incidents*. London: Methuen & Co, 1895. 17-35.

Referencia electrónica || Leyro Diaz, Hannah. «Ceguera vegetal, ecología oscura y la novela *Aberrant*: puntos de fuga en un mundo cosificado». *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*. 5 (2022): 31-44. <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/ceguera-vegetal-ecologia-oscura-y-la-novela-aberrant-273>
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.7020039>

Fecha de recepción: 21.08.22
Fecha de evaluación: 21.09.22
Fecha de publicación: 22.12.22