

CIENCIA Y FICCIONES: APUNTES PARA UNA ESTÉTICA LITERARIA POSTHUMANA.

Germán Sierra

*A Cruz Calvo, Juan Francisco Ferré y Eloy Fernández
Porta, que nunca dejan de buscar.*

This is the real world... Pay more attention to it
Shelley Jackson

God save the Queen, she ain't no human being
Sex Pistols

Fábula con reina y punks

A diferencia del monarca de un cuento que recordaban haber leído en su niñez, la reina de los ingleses siempre había estado demasiado vestida.

En 1977, cuando se celebraban veinticinco años de su reinado, un grupo de desharrapados músicos londinenses cayeron por primera vez en la cuenta de que el aspecto de su reina delataba cierta inadecuación con su verdadera naturaleza y, puesto que se les había prohibido cantar en suelo inglés, acordaron reunirse sobre el Támesis para explicar al mundo su descubrimiento: ¡La reina no es un ser humano!

Cuando los reyes eran humanos, se avergonzaban de su desnudez. Entonces era fácil atraparlos como a pájaros y cortarles la cabeza. Entonces, el oficio del rey era (re)vestirse de autoridad y, de vez en cuando, se les escatimaba en la realidad del paño. Un niño o un revolucionario podían decir la verdad, porque los reyes, los niños, los revolucionarios y los pueblos, eran entonces humanos. ¡Pero la reina no es un ser humano! La reina es un icono pop, la reina es la televisión, la reina es un travesti en un bar de Camden Town, la reina es punk, la reina es un programa de realidad virtual.

La reina es posthumana. Y es contagioso...

La condición posthumana.

Katherine Hayles, cuyo libro *Cómo nos hemos convertido en posthumanos*¹ considero una obra fundacional, describe dos versiones de la condición posthumana. De ambas, aquella que nos resulta más familiar es la que ha sido planteada por teóricos de la cibernética como Hans Moravec, Michael Dyer o Warren McCulloch, popularizada por los sectores más radicales del movimiento ciberpunk, narrada por autores como William Gibson y transformada en cultura de masas a través de películas de gran difusión como *Blade Runner*, *Matrix* o la saga *Terminator*. Estos relatos literarios o cinematográficos, símbolos de la ciencia ficción contemporánea, juegan a prevenirnos contra una posthumanidad adversa al ser humano; un futuro apocalíptico donde éste sería desplazado, absorbido o esclavizado por máquinas inteligentes en las que, previamente, habríamos "descargado" nuestros conocimientos y nuestra conciencia.

Sin embargo, y éste es el motivo por el que considero que el citado ensayo establece un punto de inflexión en la comprensión del proceso que nos ocupa, Hayles propone otro escenario, mucho más probable y mucho más acorde con la historia del hombre y la evolución de la vida en la Tierra: "Para algunos", escribe, "incluída yo misma, lo posthumano evoca la estimulante perspectiva de salir de algunos viejos moldes y abrir nuevos caminos para pensar acerca de lo que significa ser humano". La reina puede ser cualquier cosa, con tal de que no deje de transformarse.

Esta segunda versión de la posthumanidad no se refiere a un proceso futuro por el cual el hombre dejará necesariamente de ser lo que es para transformarse en "otra cosa", sino a un proceso, en curso desde el principio de la humanidad y que, precisamente, nos hace ser lo que somos, cuyos mecanismos todavía estamos comenzando a comprender. No se trata de una metamorfosis al modo de los insectos, donde una larva, necesaria y unidireccionalmente, haya de convertirse en mariposa. La "Larva" humana, como nos enseñan, cada cual a su modo, Kafka y Julián Ríos, no sufre metamorfosis: **es la metamorfosis.**

El título de esta conferencia, *ciencia y ficciones*, pretende evocar una literatura y una ciencia emergentes que se presentan como alternativa tanto al humanismo tradicional, que nunca ha sabido librarse de la idea de un "alma" inmaterial encarnada en el cuerpo, como al funcionalismo cibernético, que requiere un "alma" informativa descargada en la máquina. Una literatura y una ciencia liberadas de los dualismos metafísicos pero cargadas de materia muy sustanciosa. Una literatura y una ciencia inspiradas por la "diferencia". "La diferencia", explica Gilles Deleuze, "no es la diversidad. La diversidad está implícita; sin embargo, la diferencia es aquello por lo que

lo implícito está implícito"².

En cuanto a las predicciones apocalípticas de la ciencia-ficción, si nos guiamos por lo que se ha cumplido hoy de aquello que otros anticiparon antes, sólo se manifestarán de forma irónica. Podríamos decir que hoy vivimos una escenificación paródica de la vieja ciencia-ficción: El Gran Hermano se ha convertido en telebasura para invertir la lógica del panóptico, pues la mejor estrategia de dominio no es que unos pocos se pasen todo el tiempo observándonos a todos, sino conseguir que todos nos pasemos la vida observando a unos pocos. La odisea espacial del año 2001 no ha sido protagonizada por un elegante y frío ordenador en busca de alma que gobierna una nave interplanetaria, sino por la violenta manifestación de un fanatismo religioso digno de edades más oscuras. A quienes lo percibimos de este modo, cuando ambientamos nuestras narraciones en el futuro, nos sale una versión irónica del presente; un porvenir donde, como en *La broma infinita* de David Foster Wallace o como he intentado hacer yo mismo en *Efectos secundarios*, es en los aspectos más frívolos y más absurdos de la realidad donde las novedades han tenido lugar. Por eso, muchos de nosotros nos sentimos parte de un antiguo, burlesco y satírico linaje que se origina en los cínicos y los sofistas y continúa en la novela picaresca, en Cervantes, Quevedo, Rabelais, Swift, Joyce, Valle-Inclán, y muchos otros que no tendré tiempo de citar.

Causalidades invertidas, determinismos anticipados.

Las visiones más pesimistas de la posthumanidad están alimentadas por el miedo a perder nuestra capacidad de tomar decisiones sobre la marcha del mundo.

Un repaso, aún superficial, de las más importantes corrientes del pensamiento occidental desde el Renacimiento, ratifica que el ser humano instruído ha creído formar parte de un proceso destinado a comprender la realidad y ha estado convencido de poder dominar el futuro. Sin embargo, en las últimas décadas, debido al acúmulo de conocimientos y, ante todo, al desarrollo de tecnologías de comunicación que los sitúan constantemente frente a la presencia de mucha más información de la que puede asimilar en el curso de toda su vida, el hombre y la mujer modernos comienzan a verse más reflejados en las consecuencias (positivas y negativas) del progreso que identificados con sus agentes. La gran mayoría queda así a merced de un número limitado de ficciones que, convenientemente amplificadas por los medios de comunicación de masas, circulan por un tiempo sucediéndose en captar la atención de un público demasiado expectante, para convertirse en dogmas pasajeros en casi todos los rincones del planeta.

Del mismo modo que la incertidumbre arrastra al dinero a refugiarse en valores seguros, las narraciones que esperan encontrar en las librerías aquellos lectores que se sienten amenazados en su identidad son el producto de reciclar lugares comunes muy antiguos. Por eso la superstición, el folclore, la novela sentimental o los ejemplos más vulgares de ficción histórica atiborran los catálogos editoriales.

La mayoría de los narradores supuestamente "contemporáneos" no hayan hecho otra cosa que alinear una estructura narrativa muy convencional con elementos de "actualidad" aislados, propiciando de hecho la continuidad del idealismo sentimental con la intención, consciente o inconsciente, de no desviarse demasiado de los cánones del "entretenimiento" literario. El resultado es que una buena parte de las obras con prestigio cultural/humanista pasan inmediatamente a formar parte del mismo *reality show* que pretenden ignorar o despreciar, y acaban por ser tratados en los medios como cualquier otro evento que pueda transformarse en noticia. A despecho de las intenciones del autor, la crítica mayoritaria se refiere del mismo modo a los verdaderos libros que a esos otros objetos que Gilbert Sorrentino denomina "libroides", o sea, cosas que parecen libros, pero no lo son.

Algo parecido sucede con la ciencia y las tecnologías que de ella se derivan: Nos parece vivir en un tiempo de enorme ansiedad técnica. Quizás nunca antes como ahora el relato de los avances tecnológicos había cobrado una importancia tan decisiva en

cada una de nuestras acciones cotidianas. A cada uno de nuestros actos —comer, dormir, amar, jugar— se le asigna un significado nuevo cada día; se le atribuyen consecuencias inesperadas si no es realizado de acuerdo a los fluctuantes rituales que se derivan de la divulgación de saberes recientemente adquiridos. Nos sentimos impresionados por los avances de la ciencia y la tecnología, a la vez que indignados y culpables por no saber —o, en el fondo, no querer— gestionar estos nuevos conocimientos de un modo más justo e igualitario. A cada paso que avanzamos, intentamos convencernos de que la solución se encuentra a la vuelta de la esquina.

No cabe duda de que, en muchos aspectos de nuestra vida, las tecnologías emergentes —particularmente las biotecnologías— influyen e influirán aún más a la hora de tomar decisiones legales, económicas y políticas. Sin embargo, los problemas que estos nuevos conocimientos y sus aplicaciones prácticas pretenden resolver no son de origen reciente: El saber científico insiste, sobre todo, en las más antiguas preocupaciones del ser humano: la enfermedad, la herencia, la muerte; quienes somos y de donde venimos.

¿Qué hay de ficción en la ciencia? ¿Y qué hay de leyenda urbana en las versiones divulgativas por las que el ciudadano medio conoce los descubrimientos científicos? ¿Debemos apresurarnos a "tomar medidas" frente a los desafíos que suponen estos descubrimientos?

El conocimiento científico y técnico que estamos adquiriendo (biotecnologías, informática) supone un peligro mucho menor que la ignorancia, pero despierta una gran inquietud porque ponen en entredicho viejos saberes aliados con poderes antiguos a los que estamos acostumbrados a someternos.

Por eso se trata, en realidad, de una cuestión de traspaso de poderes más que de un asunto técnico o científico. La capacidad de modificar el genoma o de manipular el sistema reproductor del ser humano pone en entredicho el poder hereditario (económico y social pero también psicológico, ya que no desafía exclusivamente la legitimidad de las dinastías sino la patria potestad, la "propiedad" de la familia con respecto a sus miembros, la "propiedad" educativa etc...). La posibilidad de conseguir una agricultura sencilla, resistente, capaz de mejorar los problemas alimentarios de una cada vez mayor parte de la población mundial, se enfrenta directamente a esa forma difusa de poder que mantiene las diferencias económicas entre territorios, cuya expresión más frecuente hoy en día procede de quienes, con toda la buena intención paternalista, defienden la redistribución de bienes pero se oponen furiosamente a la redistribución de conocimientos. La posibilidad de exponer ideas ante una audiencia mundial en internet, sin ningún control previo, sin censura, sin un sistema jerárquico de valoración ni

canon estético, pone en entredicho la autoridad de los medios de comunicación tradicionales y de quienes pretenden detentar criterios éticos y estéticos. Y así, como en una guerra de sucesión, cada nuevo saber amenaza a un poder viejo que pretende apropiarse también del mecanismo de dominio emergente: Los legisladores desean legislar sobre ciencia, los jueces judicializarla, las grandes corporaciones hacerla rentable en el plazo más breve, los políticos apropiarse del mérito, los profesores encerrarla en las aulas, los investigadores convertirse en sus sacerdotes, los líderes sociales conservadores (y aquí me refiero no a la opción política que se conoce por ese nombre, sino a quienes, la mayor parte de las veces blandiendo argumentos insostenibles, pretenden detener o adecuar a sus miras el avance de la tecnología) mantenerla a raya, y los progresistas (en el sentido opuesto) acelerar su puesta en práctica. Mientras asistimos a la batalla por el supuesto futuro, el polvo levantado por la jauría que intenta repartirse el botín hace cada vez más difícil el acceso objetivo a los nuevos conocimientos.

Curiosamente, la mayoría de los descubrimientos científicos que llegan a convertirse en noticias de primera plana suelen estar arropados en un concepto filosófico, literario, casi ideológico, que es continuamente refutado por la propia experimentación científica: El determinismo. Al ser humano le fascina la idea de la inevitabilidad del destino; por eso cuando el resultado de un experimento se adecua a este prejuicio, está dispuesto a aceptarlo sin mayor reflexión. Temerosos de nuestra libertad, parecemos necesitar saber que nuestra conducta está predeterminada por los genes, la sociedad o las estrellas, e inmediatamente nos aferramos a los más débiles indicios de inevitabilidad como si se tratase de irrefutables evidencias. Walter J. Freeman, al inicio de su libro *Sociedades de Cerebros*³, arremete contra el determinismo: “Los determinismos religiosos, neuroinformacionales, genéticos o medioambientales, no son simplemente un error. Corroen profundamente la igualdad de oportunidades, la dignidad y el bienestar humanos. Creo que hemos llegado a esta situación por decisión propia, no por necesidad histórica; que necesita ser cambiada, y que puede cambiarse partiendo de un nuevo punto de vista.”

Sin embargo, para muchos sigue prevaleciendo la vieja idea escolástica de que el mundo se encuentra ahí para ser estudiado y conocido por el hombre; que la realidad es un libro algunas de cuyas páginas hemos aprendido a leer y, para continuar su lectura, basta con aprender a pasar la página —que, en cualquier caso, permanece escrito e inmutable desde el principio de los tiempos: Un peligroso giro hacia la teología, o al menos, hacia el empirismo, que la ciencia y las artes deben empeñarse en contrarrestar.

La explicación de Walter J. Freeman es maravillosamente aclaratoria: "Una descripción científica [...] es un conjunto de relaciones entre un número de

variables cuantificadas, y una explicación es un conjunto de ecuaciones que las interrelacionan en forma simbólica. Utilizando un tópico, los científicos se preguntan 'cómo', no 'por qué'; una manzana cae de acuerdo a la ley del cuadrado inverso, no porque es empujada por la gravedad. Esto lo hacen no para evitar la satisfacción de un deseo teleológico, sino porque es lo que les atañe. Jueces, periodistas, abogados y filósofos necesitan explicaciones no científicas en términos de causas. Un patólogo debe decir: el sujeto A murió **con** la enfermedad B; y un forense debe decir: el sujeto A murió **de** la enfermedad B. Los forenses tienen la responsabilidad legal de asignar causas a la muerte. Estos son juicios sociales, no científicos."⁴

La condición posthumana se origina en el intento de comprender científicamente al ser humano, un ser humano que no está limitado por las ideas tradicionales acerca de lo que se supone que debe ser, sino que, siendo continuación del mundo, se continúa a sí mismo en el mundo. Y eso supone, como defiende Manuel DeLanda⁵, ir más allá de la simple dicotomía entre el determinismo total y el indeterminismo absoluto, e introducir entre ambos extremos, en palabras de Deleuze y Guattari, "causalidades invertidas o determinismos anticipados, innatismos descodificados, que tienen que ver con *actos de discernimiento* o de elección y no con reacciones encadenadas [...]; en resumen, un nuevo aspecto producido por la imbricación de lo *semiótico* y de lo *material*".⁶

Permítanme regresar por un momento al excelente ensayo de Katherine Hayles, pues el mejor modo de entender en qué consiste la condición posthumana, es recurrir a su genealogía:

"La metafísica de la presencia introdujo el significado en el sistema. El significado estaba garantizado porque existía un orden estable. Hoy conocemos bien la historia de cómo la desconstrucción ha expuesto la incapacidad de los sistemas para explicar sus propios orígenes, sacando así a la luz la indeterminación de los significados. Mientras la jerarquía presencia/ausencia era desestabilizada y se privilegiaba a la ausencia sobre la presencia, la falta desplazó a la plenitud y el deseo usurpó el lugar de la certeza. A pesar de la importancia que estos movimientos han tenido en el pensamiento del siglo XX, aún tuvieron lugar dentro de la dialéctica presencia/ausencia. Sólo se siente la falta si se asume la presencia; uno sólo es arrastrado por el deseo si el objeto de deseo es conceptualizado como algo a poseer. Del mismo modo que la presencia requirió una plenitud original [Dios, el Logos, la teleología —en general] para articular un yo estable, la desconstrucción necesitó de una metafísica de la presencia para articular la desestabilización de ese yo.

Por el contrario, estructura/aleatoriedad (*pattern/ randomness*) requiere otra serie de asunciones. En esta dialéctica, el significado no es cargado frontalmente en el sistema, y el origen no actúa cimentando la significación. En los procesos multi-agenciales, por ejemplo, la complejidad evoluciona a partir de procesos altamente recursivos mediante la aplicación de unas reglas muy simples. Más que proceder a lo largo de una trayectoria dirigida a un fin conocido, tales sistemas evolucionan hacia un futuro abierto marcado por la contingencia y la impredecibilidad."

Una estética experimental

“Sospecho que el destino de todos los sistemas adaptativos complejos en la biosfera —desde las células hasta las economías— es evolucionar hacia un estado natural entre el orden y el caos, **un gran compromiso entre estructura y sorpresa**”, escribe Stuart Kauffman ⁷. Así ha sido, y debería continuar siendo, la auténtica literatura.

Recientemente, los movimientos surrealista y pop, y, sobre todo, sus últimas tendencias⁸, han intentado hacer evidentes las parcelas de incertidumbre que se encuentran en el imaginario cotidiano, tratando de subvertir ese orden imperceptible que damos por supuesto pero que se descompone en cuanto lo enfrentamos a sus propios límites. Tales límites o márgenes, artificialmente establecidos alrededor de lo que se nos obliga a considerar el presente real, tienden a desaparecer gracias a la presión de quienes han decidido situarse voluntariamente fuera de margen y de aquellos a quienes la máquina del presente ha decidido dejar en el exterior, a la espera de un ahora que es para ellos porvenir. La desaparición de los márgenes culturales, junto con la disolución progresiva de los límites geográficos, tienen como consecuencia que las aportaciones y las reivindicaciones provenientes de esos colectivos, que hasta hace poco eran calificados como "marginales", hayan cobrado una voz ineludible en la literatura presente gracias a la generación de mensajes alternativos. Como trata de explicar Pedro Voltes⁹ en un reciente artículo: “Cuanto mayor sea el número de mensajes alternativos que puedan surgir, mayor será la incertidumbre, y mayor también la medida de la información entrañada en el mensaje concreto. De este modo, dicha medida se relaciona con las probabilidades asignadas a las diversas alternativas: cuanto mayor sea el número de alternativas y cuanto más repartidas estén sus probabilidades, mayor será el valor de la información.”[...]

Prestemos atención ahora a la historia del ser humano. ¿En qué ámbito podemos apreciar ese "mayor número de mensajes alternativos"? ¿Cuál es la actividad humana que ha producido una mayor variedad de mensajes, que ha acumulado la mayor cantidad de ensayos? Pensemos en las primeras actividades humanas de las que tenemos noticia: la construcción de instrumentos, por ejemplo. Se trata de armas de caza, medios de transporte, útiles de labranza. La eficiencia de una punta de flecha es fácilmente comprobable, su forma está restringida por su función, la punta debe ser aguda, el borde cortante... Lo mismo sucede con el arado, con la rueda. En lo que se refiere a instrumentos, las comunidades neolíticas llegan fácilmente a las mismas conclusiones.

Las diferencias se expresan de otro modo: en el arte. La verdadera experimentación del hombre neolítico se manifiesta en el terreno de la estética.

La cuestión estética ha sido siempre objeto de polémica. De hecho, sigue sin existir una teoría sólida acerca del papel evolutivo de la estética. Sin embargo, cabe muy poca duda de que la tecnología artística se desarrolla con mucha más rapidez que la tecnología mecánica, de que la habilidad necesaria para realizar las pinturas de Altamira es mucho mayor que la que requiere la manufactura de los instrumentos de la época. ¿Es posible, entonces, que el arte sea la primera actividad puramente *experimental* del ser humano¹⁰? ¿Que el origen de la moderna ciencia experimental sea tanto el arte como el conocimiento empírico de la naturaleza? ¿Que, de hecho, el concepto de ciencia experimental aparezca de la unión de ambos? Ferdinand Hallyn parece proponerlo en su libro *La estructura poética del mundo*¹¹, donde establece las conexiones entre el trabajo de Copérnico y Kepler con las investigaciones artísticas del Renacimiento y el Manierismo. Lo que buscaban los astrónomos era, en realidad, una estética de la representación del Universo, y los problemas a los que se enfrentaron fueron muy similares a los de Leon Battista Alberti, Filelfo, Brunelleschi o Leonardo.

¿Es, entonces, la belleza, algo más que el reflejo de una emoción subjetiva, y la estética más que un conjunto de normas culturales, que la anecdótica historia de una sucesión de modas pasajeras? Una propuesta alternativa es que la estética puede ser considerada **el espacio de lo experimental**.

Mientras que el espacio vital está constreñido por las necesidades y las capacidades de supervivencia, el espacio de lo experimental carece de otros límites que la imaginación —esto es, la capacidad de realizar asociaciones inesperadas. El placer que nos proporciona la belleza no es sino la recompensa por haber sabido relacionar una ocurrencia novedosa con los conocimientos previos del mundo real: es la recompensa por la innovación, pero no la innovación absurda, sino la innovación adaptativa. "La belleza", escribe Fred Turner, "aunque puede ser sorprendente, debe ser también familiar: conecta el pasado y el futuro, lo conocido y lo desconocido"¹² El espacio experimental de la estética nos permite comenzar a indagar en el presente aún no reconocido como tal, y extraer sus misterios. "El placer", continúa Turner más adelante, "y en particular el placer de la belleza, es una recompensa, diseñada por la evolución, que el cerebro se da a sí mismo por realizar ciertas tareas creativas". Y concluye: "La belleza, desde este punto de vista, es el más integrado nivel de comprensión, y la capacidad de mayor alcance para una acción efectiva. Nos permite actuar según —en lugar de resistir— la más arraigada tendencia del universo: ser capaces de crear un modelo de lo que va a suceder y adaptarnos o cambiarlo. Integra o enfoca los diferentes niveles de la realidad, al tiempo que reconoce sus conflictos [...]"

Una estética es, pues, básicamente un medio. Un medio histórico cambiante en el cual experimentar, imaginar y producir el futuro¹³. Un medio de comunicación que va más allá de lo simbólico y constituye nuestro presente invitándonos a dar forma al porvenir.

Y con ello volvemos a la literatura.

¿Una literatura posthumana?

En los últimos años me he encontrado —quizás casualmente, quizás síntoma del tiempo que vivimos— con diversos autores que en el prefacio de sus libros reflexionan acerca de la vigencia de la escritura. Algunos manifiestan su desencanto por la pobre influencia que tiene hoy en día la “auténtica” literatura, completamente desbordada por el aluvión de ediciones con un objetivo exclusivamente comercial que, publicitadas y distribuídas como cualquier otro objeto de consumo, han modificado por completo la relación entre libro y lector. Sin embargo, en último término, la conclusión de todos ellos (inevitablemente, pues están prologando su libro más reciente) es de un cierto optimismo, si no en cuanto a la cantidad de sus lectores, sí en lo que respecta a su calidad y a su interés.¹⁴

El caso es que una duda se cierne sobre la validez del acto mismo de escribir, y ningún autor honrado puede eludir enfrentarse a esa vacilación. Quede constancia aquí, pues, de que me sumo a esa inquietud.

Quizás la narrativa ya no es lo que era. Es posible que la narrativa tal y como ha sido entendida en los últimos siglos —como una forma literaria en la que tanto monta lo que se cuenta como el modo en que se cuenta— sólo era válida para reflejar un modo de percibir la realidad basado en el significado, en la dicotomía metafísica de presencia/ausencia del ser. Quizás sólo sea útil para describir una realidad supuestamente objetiva contemplada por un sujeto supuestamente consciente, donde el significado venía dado por la realidad (versión moderna) o por el sujeto (versión posmoderna): en el caso de la literatura, por el “autor/texto” o por el “lector/texto”.

Colocar un espejo al borde del camino, siguiendo las instrucciones de Stendhal, sólo sirve si pensamos que la imagen reflejada y la descripción escrita son, más o menos, equivalentes. Poco importa que el espejo sea hoy la televisión, como explica David Foster Wallace en su famoso ensayo sobre la nueva narrativa norteamericana: "La verdadera autoridad en un mundo que ahora vemos como *construido* y no *descrito* es cada vez más el medio que construye nuestra visión del mundo" La literatura continúa así entendiéndose como un comentario “al margen” de la realidad, aunque sea una realidad ya ficcionada y transformada en imágenes. Pero, ¿qué sucede cuando imágenes y palabras dejan de ser equivalentes; cuando, como se propone que viene sucediendo desde hace ya algún tiempo, las tecnologías afectan al ser humano en un universo no lingüístico, más allá del juego de los significados, cuando la imagen se vuelve obscena, deja de “significar” y nos afecta directamente en lo somático, nos convierte en “algo no hablado”, en algo no “construido” ni “descrito”, sino “vivido y no realizado”, como dice

Paul Valéry de la concha?¹⁵

En un mundo que deja de ser antropomórfico, donde la consciencia se entiende como un proceso natural emergente, como una señal que sólo destaca en ocasiones del caótico ruido de fondo, la narrativa tradicional pierde sentido, porque el sentido ya no es narrativo.

Lo que se trata de elucidar, por lo tanto, no es si la narrativa será adecuada en el mundo hacia donde vamos, ni si nos convertiremos en máquinas iletradas —pues no hay nada más "letrado" que una máquina—, sino qué narrativa es válida cuando los seres humanos nos demos cuenta de que no somos narradores ni narrados, sino un "compromiso entre estructura y sorpresa".

Y, por lo que respecta a la relación entre máquinas y hombres, qué narrativa emerge cuando el "post-ego" no es más que una serie de instrucciones para transformarnos a nosotros mismos mediante máquinas, como ya se planteaba Samuel Butler en su parodia utópica *Erewhon*: "Para el rico la materia es inmaterial; la organización elaborada de su aparato extracorporal ha liberado su alma"

Quizás deba volver atrás un par de párrafos para explicar una afirmación que a muchos se le antojará inverosímil: que no hay nada más letrado que una máquina. Sin embargo, es absolutamente cierto; las máquinas, y sobre todo las máquinas informáticas, son apenas poco más que lenguaje. Las máquinas tienen poco problema con aquello a lo que podemos dar un significado preciso, con aquello que podemos transformar en "instrucciones". Las máquinas tienen mucho más problema con las imágenes, con el mundo siempre cambiante de las percepciones. La limitación esencial de nuestras máquinas no es que no puedan ser inteligentes en el sentido de realizar operaciones lógicas, es que son incapaces de percibir. Porque las máquinas carecen de cuerpo y un cuerpo no es otra cosa que una interfaz entre el orden y lo imprevisible, entre la estructura y la sorpresa. Un cuerpo (en el sentido biológico del término) es el rodeo que ha dado la materia para adaptarse a su propia imprevisibilidad. Por lo tanto, para que las máquinas pudieran ejercer, como proponen algunos teóricos de la posthumanidad, todas las funciones humanas, no tendríamos que descargar en ellas nuestra "inteligencia", sino nuestro cuerpo. Porque la inteligencia no es algo abstracto, separado del cuerpo, no es información ni métodos de deducción lógica: nuestra inteligencia es nuestro cuerpo. Las máquinas no tendrían más remedio que convertirse en nosotros.

Fíjense que un ordenador comprende el lenguaje lógico, pero no comprende la imagen. Simplemente la transmite. Eso debería hacernos pensar. Un ordenador jamás se pasaría horas delante de la televisión.

Regresemos, entonces, a nuestra interrogación inicial: ¿Qué narrativa puede ser adecuada a la condición posthumana? Puede que responder a esta pregunta no sea tan difícil como parece. Pensemos, en primer lugar, en aquella que es radicalmente inadecuada: Aquella que se sitúa a sí misma en ese "lugar privilegiado del pensamiento" desde donde, en palabras de Mark Hansen, "en el proceso de supuestamente protegernos contra la capitulación al nuevo barbarismo de la inhumanidad tecnológica, nos ha cegado a la realidad de nuestra dependencia de las tecnologías"¹⁶.

Una de las características de estilo de las corrientes mayoritarias de la literatura durante las últimas décadas ha sido la generalización de un uso casi periodístico del lenguaje, una especie de "lingua franca" o "lengua media" pobre en recursos literarios, comprensible por todos, fácil de traducir a otras lenguas y considerada un fiel reflejo de la realidad mediática y mediatizada. La consideración de la lengua como "instrumento de comunicación" (curiosamente, a la vez que la teoría insistía cada vez más en la "imposibilidad de toda comunicación").

Los autores catalogados dentro del minimalismo/ realismo sucio/generación X (Carver, Leavitt, Coupland, etc... y su manifestación española en lo que se llamó "generación Kronen") comenzaron a investigar esa nueva realidad donde los vínculos mediáticos habían sustituido tanto a las tradicionales relaciones intersubjetivas como a nuestro modo de percibir el mundo. Sin embargo, demasiado atrapados por el habla de la narrativa audiovisual y el poder hipnótico de las transmisiones electrónicas, su modo de dar cuenta de esa realidad consistió a menudo en apropiarse del discurso mediático, invirtiéndolo o deformándolo para "comunicar" sus contradicciones.

Para mí, las formas narrativas de la cultura contemporánea se desarrollan en las tecnologías y en el mercado y tratan de las tecnologías y del mercado, pero no se escriben al dictado de las tecnologías ni en el idioma sentimental de los mercados.

Como sucede en otros campos de la sociedad y la cultura, en estos momentos es imposible establecer un criterio único de valoración para las nuevas obras literarias. Dice Deborah M. Hess que "un gran corpus de literatura se ha resistido durante mucho tiempo a ser interpretado a través de medios tradicionales como la crítica de géneros, la crítica lingüística, la desconstrucción o el postmodernismo. Esta literatura muestra una llamativa similitud con el estudio científico de las formas no lineales o los procesos dinámicos de la naturaleza [...] Ambos están caracterizados por una causalidad indeterminada, múltiple y fuertemente no lineal"¹⁷.

Esta literatura, caracterizada por una marcada poética de la complejidad es, en mi opinión, aquella que cobra especial significado en el tiempo de lo

posthumano. Literatura caracterizada por "textos densamente metafóricos; motivos lingüísticos, poéticos y narrativos repetidos rítmicamente desde el nivel más superficial al más profundo; una evolución serial de todas las estructuras narrativas y poéticas y una visión del texto literario como un proceso".

"Las obras complejas se caracterizan por la indeterminación de todas sus estructuras poéticas y narrativas, y la afirmación de marcados paralelismos con otras obras, autores, tradiciones culturales y nacionales, disciplina y eras; numerosas pistas intratextuales y extratextuales que hacen innecesaria la presencia del autor o el conocimiento de su biografía para comprender el texto."¹⁸

El trabajo de Deborah M. Hess se refiere, en concreto, a la obra de Maurice Blanchot, pero su método podría aplicarse a Borges o a Cortázar, a Thomas Pynchon, a Juan Goytisolo, a Jan Ramjerdi, a Kathy Acker, a Fernando del Paso, a Julián Ríos, a Giorgio Manganelli, a Gilbert Sorrentino, a Foster Wallace, a Georges Bataille y a muchísimos otros.

Lo que quiere decir que el propósito de la narrativa contemporánea no difiere mucho de lo que fué siempre la literatura que podríamos llamar "estéticamente rebelde": es, a la vez, una representación y una idea; un experimento y una teoría. "Mientras escribís", explica Harry Mathews¹⁹ a un grupo de estudiantes, "descubriréis cosas de vosotros mismos que no sabíais que sabíais" —ahí el experimento. ¿Y la teoría? ¿La idea? Las teorías han pasado a estar muy mal vistas en ciertos sectores del arte contemporáneo, y muy particularmente en la literatura española. Intentad relacionar literatura y teoría e, inmediatamente, sereis atacados por cuatro o cinco frentes a la vez. La teoría os dirán, impide a los escritores acudir a su verdadera llamada: Iluminar el corazón humano. La teoría es aburrida. Elitista. Pretenciosa. Enemiga de la espontaneidad. La teoría ha sido confinada en los departamentos académicos para preservar a la verdadera literatura de su mala influencia. La consecuencia es que entre la nueva generación de escritores nacionales, prevalecen en número y popularidad aquellos que se dedican a la novela de costumbres de corte más o menos clásico o contemporáneo, y todo el debate suscitado entre ellos se refiere por una parte a la "tradición" en que se encuadran y, por otra, a los perfiles de consumo de sus lectores. No existe una nueva generación de ensayistas equivalente a la nueva generación de novelistas, apenas hay preocupación por la innovación estilística, y la influencia sociocultural de la nueva generación de escritores es prácticamente nula.

Con el mismo talante que recomendaría una tienda de ropa, un club o un restaurante, recomiendo a los lectores jóvenes que se den un paseo por el departamento de ideas, especialmente por la sección de lo que el exquisito gourmet del

pensamiento Joseph Joubert denomina "ideas huecas": "Huecas como un palacio, y no como una caverna. Huecas; que sea posible entrar y encontrar dentro maravillas, riquezas, bellezas, grandezas y delicias. Huecas y transparentes como frascos de cristal que contienen esencias celestiales. Huecas como las columnas de cedro en las que se guardaban tesoros"²⁰. No hagan mucho caso de las reseñas que aparecen en los periódicos, diríjase a las bibliotecas y a ver si encuentran algún libro polvoriento cuyo contenido no les parezca demasiado obvio. No se preocupen si el nombre del autor les suena, si creen haberlo leído ya, si se llama William Shakespeare, o Luis de Góngora, o Robert Musil, o Michel de Montaigne. Los libros de verdad nunca se han leído del todo

Es muy posible que, como defiende Katherine Hayles, siempre hayamos sido posthumanos, y la narrativa posthumana siempre haya estado ahí, aguardando su oportunidad de ser reconocida como tal. Es posible que la ciencia y las ficciones hayan, en el fondo, caminado juntas a la hora de ayudarnos a formar ideas del mundo y de impulsarnos a modificarnos evolutivamente, permitiéndonos establecer espacios conceptuales, conscientes e inconscientes, para la experimentación, el aprendizaje y el placer.

La literatura posthumana reivindica el placer además del entretenimiento, el hardcore además del erotismo, la burla además de la descripción, la artificialidad de la naturaleza y la naturalidad de lo artificial, el juego además del trabajo, la duda en lugar de la seguridad. Declara que una cojera fingida es más sexy que una exhibición atlética y que nada tiene de extraordinario que un ordenador escriba un poema, pero es mucho más interesante expandir el lenguaje literario para incluir rutinas informáticas y crear híbridos escritos de máquinas y hombres. Gusta de mostrar lo que hay de máquina en el hombre y lo que hay de humano en la máquina —que lo hay, porque lo hemos puesto nosotros. Se siente obligada a burlarse, sin dejar de comprenderlo, de lo "humano, demasiado humano" y de lo "mecánico, demasiado mecánico". Intenta, volviendo a Mark Hansen, "ayudarnos a construir los instrumentos analíticos que necesitaremos para resistir la atracción por la "desincorporación" proyectada por las tecnologías contemporáneas y, al hacerlo, puede guiarnos en la investigación de los cambios experienciales que están revolucionando nuestra cultura."

La literatura de hoy en día es lo que no está escrito. Lo que no está escrito no sabemos lo que es, y, por primera vez en mucho tiempo, carecemos de instrucciones precisas para construirlo. En ese sentido, no creo que lo que hacen hoy los escritores difiera mucho de la tradición ancestral de la literatura, o, al menos, de lo que era la literatura en cualquier momento de la historia mientras estaba siendo escrita. La

novedad consiste en que la inflación de relatos —especialmente audiovisuales—, coloca a los escritores en una posición especialmente extraña: Por una parte, la literatura ocupa una porción menor entre los medios, y, por otra, se la obliga a una continua reflexión sobre su relevancia. Los autores nos preguntamos por qué escribir debido a que los lectores se preguntan por qué leer. Para responder a esa pregunta, autores y editores se ven obligados a servirse de estrategias extraliterarias que, a su vez, alejan a los posibles lectores de la necesidad de una evaluación estética de los textos. Por eso, la investigación estética "no vende".

Pero esta situación ha dado lugar a la aparición de productos literarios verdaderamente interesantes e innovadores. Empujados por la necesidad de hacerse oír, algunos escritores interesados en la experimentación estética han empezado a practicar una especie de juego del escondite con las convenciones técnicas de la escritura sin abandonarlas por completo, sirviéndose de los significados transmitidos por el espectáculo para mostrar lo de surreal que existe en su discurso. En España somos todavía unos pocos y, si habeis acudido a todas las conferencias de este ciclo, nos habeis escuchado a casi todos.

Si hay algo característico de la era de la sobreinformación es su libre uso para recombinar elementos culturales que, hasta ahora, habían sido tenidos por incompatibles. Vivimos en el tiempo de los disc-jockeys. La tecnología permite la fragmentación de los discursos y la desconstrucción de los conceptos: Lo que estamos obteniendo de la tecnología es el equivalente a nuestros "enzimas de restricción", esos catalizadores que nos permiten trocear el genoma en segmentos susceptibles de estudio y recombinación. La cultura actual es el producto de la extenuación de la cultura, por eso los nuevos gurús de la cultura son los disc-jockeys culturales, capaces de sintetizar nuevos productos remezclando los existentes. Nos guste o no, esa es la consecuencia de la democratización de la cultura. La cultura que pasa por elitista produce versiones en las cuales el placer estético se obtiene por el reconocimiento de ciertas referencias, más o menos eruditas, que reafirman la convicción en el saber propio. Una alternativa es el remix, la reinterpretación, el collage, técnicas practicadas desde hace tiempo por todas las vanguardias. Su frescura radica en la falta de pretensiones; por eso rápidamente pasa de moda, pero nos deja el recuerdo de la excitación, la resaca de nuestros intentos por conservar la juventud.

De lo que no me cabe duda es que, cualesquiera que sean los acontecimientos no nos darán la razón. La razón, como el tiempo, no puede darse. "La razón", como dice Fernando Colina, "está siempre por venir".²¹

Cuenta Gerald Edelman que el primer ministro inglés William Gladstone, tras escuchar de boca de Michael Faraday sus descubrimientos acerca de la electricidad le preguntó: “¿Y qué utilidad tiene?”. Faraday respondió: “Señor, algún día podrá cobrar impuestos sobre ella”. ¿Qué utilidad tiene la literatura en el mundo que viene? Dejaré que cada uno de ustedes conteste a esa pregunta.

NOTAS:

¹N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetic Literature, and Informatics*, University of Chicago Press, Chicago, 1999.

²Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, Columbia University Press, New York, 1994.

³Walter J. Freeman, *Societies of Brains*, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, Hillsdale, NJ, 1995

⁴W.J. Freeman, *Behavioral and Brain Sciences*, 13 (4), 1990.

⁵ Manuel DeLanda, *Deleuze and the open-ended becoming of the world*. www.brown.edu/Departments/Watson_Institute/programs/gs/VirtualY2K/delanda.html

⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 1994.

⁷Stuart Kauffman, *At home in the universe*, Oxford University Press, Oxford, 1995, (el subrayado es mío)

⁸ Mark Amerika, *The avant-pop manifesto*.

⁹ Pedro Voltes, *El Extramundi*, XV, (1998)

¹⁰ "Thus, we should speak of art as the most central place where we have carried on an eduring discussion of what we are and what we want to become" Curtis White, *I Am an Artist; I Make Beautiful Things: A Credo of Sorts Concerning the New Beauty*, en Curtis White, *Monstruous Possibility*, Dalkey Archive Press, Chicago, 1998 p 98.

¹¹ Ferdinand Hallyn, *The Poetic Structure of the World*, Zone Books, New York, 1990

¹² Frederick Turner, *Biology and Beauty*, en *Incorporations*, J. Crary and S. Kwinter, eds., Zone books, New York, 1992

¹³ "Beauty is not a fixed quality; it is an ongoing dialogue", C. White, op cit, p 96

¹⁴ "Las avanzadas intempestivas que escapan a su rejilla de legibilidad [la de los medios] pueden imponerse un día sin discusión posible. Para el futuro de una obra es bien sabido que la calidad de diez lectores juega a veces un papel más determinante que la actualidad de diez mil compradores. ¿Qué harían nuestras grandes máquinas mediáticas de Rimbaud o de Lautréamont, de Nietzsche o de Proust, de un Kafka o de un Joyce de 1989? Estos fueron al principio salvados por un puñado de lectores (índice de audiencia mínimo), pero ¡qué lectores! Quizás esta analogía se resiente ya de anacronismo, ¡ay!, pues la historia *intrínseca* de estas aventuras estuvo ligada sin duda a su *exterior* y, denegado o no, a una estructura —de ahora en adelante caducada— del "espacio público". Pero la tirada corta conserva una oportunidad: *casi* privada, tiene sin embargo acceso al espacio público. Habida cuenta de estos ritmos y de estas diferencias cualitativas, la porosidad de una frontera entre lo "privado" y lo "público" parece más incalculable que nunca. **Cada acontecimiento trata con la ley, como los contrabandistas y los resistentes.** El paso no está nunca garantizado. La opinión pública no es una media

incalculable, pero hay en ella algo incalculable. Sólo que lo incalculable, *si lo hay*, no se *presenta* jamás, no es, no es jamás, el tema de ninguna objetivación científica o filosófica." Jacques Derrida, *El otro cabo*, Ediciones del Serbal, 1992. (Las negritas son mías).

¹⁵"Ni máquina, ni intención ni azar... Todos nuestros medios están excluidos. Máquina y azar son los dos métodos de nuestra física; en cuanto a la intención, no puede intervenir sin que el hombre mismo esté implicado, explícitamente o en forma encubierta. Pero la fabricación de la concha es algo vivido y no realizado; nada más opuesto a nuestro acto articulado, precedido de un fin y operando como causa." Paul Valéry, *El Hombre y la Concha*, en *Estudios Filosóficos*, Visor, Madrid, 1993.

¹⁶Mark Hansen, *Embodying Technesis. Technology Beyond Writing*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2000.

¹⁷Deborah M. Hess, *Complexity in Maurice Blanchot's Fiction. Relations Between Science and Literature*, New York, Peter Lang, 1999.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Harry Mathews, *Immeasurable Distances*, The Lapis Press, 1991.

²⁰ Joseph Joubert, *Pensamientos*, Edhasa, 1995.

²¹ Fernando Colina, *Escritos psicóticos*, Ediciones Dor, Madrid, 1996.