



## Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos

Volume 3 *At the Crossroads of Literature and Technology / En la encrucijada entre literatura y tecnología*

Article 4

2014

### ¿Artificio o *natura*? La deshumanización como propuesta de rehumanización en la ciencia ficción española

Heike Scharm

University of South Florida at Tampa Bay, [heikescharm@usf.edu](mailto:heikescharm@usf.edu)

Follow this and additional works at: <https://uknowledge.uky.edu/naeh>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

[Right click to open a feedback form in a new tab to let us know how this document benefits you.](#)

#### Recommended Citation

Scharm, Heike (2014) "¿Artificio o *natura*? La deshumanización como propuesta de rehumanización en la ciencia ficción española," *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos*: Vol. 3, Article 4.

DOI: <https://doi.org/10.13023/naeh.2014.04>

Available at: <https://uknowledge.uky.edu/naeh/vol3/iss1/4>

This Article is brought to you for free and open access by the Hispanic Studies at UKnowledge. It has been accepted for inclusion in *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos* by an authorized editor of UKnowledge. For more information, please contact [UKnowledge@lsv.uky.edu](mailto:UKnowledge@lsv.uky.edu).

# ¿Artificio o natura? La deshumanización como propuesta de rehumanización en la ciencia ficción española

Heike Scharm  
University of South Florida at Tampa Bay

**RESUMEN:** El género de la ciencia ficción, sobre todo en España, ha experimentado sus auges en períodos de importantes innovaciones tecnológicas, cambios y crisis. Estos auges del género son notables, además, en los dos momentos clave de la modernidad que se analizarán aquí: el cambio del siglo XIX al XX y el paso del segundo al tercer milenio. Aunque la atención y la opinión académicas acerca de la ciencia ficción producida en España durante los últimos cien años han sido, con pocas excepciones, más bien tibias, existe una cantidad considerable de obras de alta calidad, las cuales acogen, examinan y reflejan los dilemas intelectuales que han acompañado las transformaciones de la modernidad desde sus inicios hasta el presente. “Mecanópolis,” *Lágrimas en la lluvia* y *La ciudad vertical* se publican en dos momentos clave en la literatura española, ambos impactados por los avances tecnológicos y las turbulencias de sus épocas respectivas. En el caso de Rosa Montero y Javier Torras, más que una exploración hipotética de un futuro distópico, sus novelas de ciencia ficción ofrecen una mirada crítica y simbólica, hacia un presente marcado por la injusticia económica, el racismo, la xenofobia y la continua desintegración de las comunidades humanas en un mundo globalizado pero cada día más dividido. Lo que nos sugieren estas obras es que el verdadero peligro para la humanidad no es, como postula Habermas, “the subjugation of our body and our life to biotechnology” (54), más bien, el futuro de la humanidad parece depender más de nuestras relaciones con el otro y de nuestra capacidad de convivir, que de la conservación de una esencia biológica inmutable.

## Cita MLA:

Scharm, Heike. “¿Artificio o natura? La deshumanización como propuesta de rehumanización en la ciencia ficción española.” *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos* 3 (2014): 11-21. Web.

Disponible en: <http://uknowledge.uky.edu/naeh/vol3/iss1/4>

*Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos* is an annual online academic journal dedicated to interdisciplinary scholarship on the literary and cultural traditions of the Hispanic world. The journal is a graduate-student production of the Department of Hispanic Studies at the University of Kentucky and publishes original research in both English and Spanish on diverse aspects of the Hispanic world, ranging from the medieval period to the present.

El género de la ciencia ficción, sobre todo en España, ha experimentado sus auges en períodos de importantes innovaciones tecnológicas, cambios y crisis. Estos auges del género son notables, además, en los dos momentos clave de la modernidad que se analizarán aquí: el cambio del siglo XIX al XX y el paso del segundo al tercer milenio. Aunque la atención y la opinión académicas acerca de la ciencia ficción producida en España durante los últimos cien años han sido, con pocas excepciones, más bien tibias, existe una cantidad considerable de obras de alta calidad, las cuales acogen, examinan y reflejan los dilemas intelectuales que han acompañado las transformaciones de la modernidad desde sus inicios hasta el presente.<sup>1</sup> Una de estas excepciones es la valiosa *Antología de la ciencia ficción [1832-1913]* (1995) de Nil Santiáñez, uno de los críticos que más ha contribuido a la valoración crítica del género en España. En su introducción, Santiáñez explica que la popularidad de la ciencia ficción en el siglo XIX es resultado de una sociedad impactada por las innovaciones tecnológicas, y también el reflejo de “una nueva percepción del cambio histórico y social” (7) del mundo. Por lo tanto, no sólo se asocia el primer auge de la ciencia ficción con la llegada de la era tecnológica moderna, sino que—y sobre todo, el género mismo se puede apreciar como un discurso crítico sobre la modernidad, dada su particularidad de ser un receptáculo de diversas tradiciones y disciplinas, como bien nos recuerda Santiáñez, desde los variados discursos filosóficos, sociales y morales, hasta la construcción literaria de utopías con fines críticos (9). Las publicaciones literarias y cinematográficas, así como la atención que críticos conocidos como Jürgen Habermas están prestando a la ciencia ficción en las últimas décadas, demuestran que experimentamos otro auge de la

ciencia ficción como género. Además, la rapidez de los avances biotecnológicos está afectando a la hasta ahora aceptada definición de ciencia ficción como género mismo. Para Nil Santiáñez, por ejemplo, una de las características más significativas de la ciencia ficción es la imposibilidad de la trama en el presente y su plausibilidad en el futuro, aunque esto ya no es necesariamente válido. En referencia directa a la ciencia ficción como género artístico, Habermas afirma que las investigaciones y sus resultados actuales—la realidad de “bodies stuffed with prostheses” o “man and machine fused” (41)—son cada día más “ciencia” y menos “ficción”:

Computer engineers . . . contribut[e] to this [science fiction] genre by drawing up the vision of future robots having become autonomous and evolving into machines which mark flesh-and-blood human beings as a model doomed to extinction. These superior intelligences are supposed to have overcome the flaws of human hardware. As to the software, which is modeled on our brains, they promise not only immortality, but unlimited perfection.<sup>2</sup> (Habermas 41)

Este estado de perfección era justamente el escenario distópico de “Mecanópolis,” cuento de Unamuno recogido en la antología de Santiáñez, con la diferencia de que este último era fruto de la imaginación de un novelista, mientras que el ejemplo mencionado por Habermas se refiere ya a la planificación de un proyecto científico real.

Desde las primeras décadas de la era industrial hasta hoy día, las utopías y distopías que han alimentado la ciencia ficción en España nos brindan un velado discurso crítico sobre una modernidad en transformación. Santiáñez destaca algunos temas centrales en la ciencia ficción del

siglo XIX, como los viajes espaciales y la descripción de extraterrestres y civilizaciones utópicas. El contraste con los alienígenas permitía a los autores criticar su propia sociedad o nación, lo que, como explica Santiáñez, demuestra el valor subversivo del género en la época; pero también ilustra, según mi modo de ver, la predilección en España por la instrumentalización de géneros literarios como crítica social/nacional en clave. Santiáñez brinda el ejemplo representativo de un cuento de Tirso Aguimana de Veca titulado “Una temporada en el más bello de los planetas,” donde se “evidencia una superioridad destinada a cuestionar los valores e instituciones de la España decimonónica” y donde se resalta, entre otros logros, que “los saturnianos gozan de un sistema sanitario excelente . . . , son respetuosos y tolerantes con los demás . . . , [y] poseen una estricta legislación para el alcohol y las tabernas . . .” (271). La creencia de los regeneracionistas en una posible mejora de la sociedad cede el lugar al creciente pesimismo de los autores de la Generación del 98, como Unamuno. En su cuento “Mecanópolis,” por ejemplo, la civilización utópica llega a un grado de tal perfección que, lejos de criticar los defectos del presente, nos advierte de la posible pérdida de la humanidad en su afán de perfección. Con este cuento, situado en un oasis en medio de una tierra beduina desértica, Unamuno presenta uno de los primeros ejemplos de la ciencia ficción española de un enfrentamiento entre hombre y máquina, *natura* y arteificio, para advertirnos de la posible deshumanización de una sociedad en pleno desarrollo tecnológico.

Frente a los recientes avances científicos en el campo de la medicina y la tecnología, Jürgen Habermas postula que en este momento, en el paso del segundo milenio al tercero, la humanidad está experimentando un cambio radical en la

cosmovisión y auto-comprensión de nuestra especie, comparable en su nivel y gravedad al cambio de la cosmovisión teocéntrica al antropocentrismo del inicio de la era moderna (54). Tomando las observaciones previas de Santiáñez y el dictamen de Habermas como puntos de partida, propongo considerar tres obras de ciencia ficción, el cuento “Mecanópolis” (1913), de Unamuno, y las novelas *Lágrimas en la lluvia* (2011) de Rosa Montero y *La Ciudad vertical* (2011) de Javier Torras, para llamar la atención sobre un marcado cambio de valoración y de interpretación del encuentro entre *natura* y arteificio, tal como se recrea en estos textos. Mi preferencia por el término *natura* se debe a la estrecha relación que establece Spinoza entre origen, causalidad propia y, en un sentido más extendido, libre albedrío. Este dilema, como veremos, también ocupa un lugar central en las preocupaciones de Habermas por las posibles consecuencias de la intervención genética.<sup>3</sup>

Al contrastar estos textos y las cosmovisiones de las respectivas épocas, podemos observar un notable cambio en la manera en que sus autores resuelven o intensifican las hipotéticas confrontaciones entre *natura* y arteificio, y en las características, definiciones y valoraciones de los dos polos tradicionalmente opuestos. Usar como base de comparación el cuento de Unamuno tiene la ventaja de poder ver, por medio de este contraste de épocas y actitudes, cómo las preocupaciones de la humanidad por su propia esencia, evidentes ya claramente en la ciencia ficción del principio del siglo XX, han evolucionado radicalmente a través de los últimos cien años. Leídas como discursos críticos en clave que acogen, dichas actitudes examinan y reflejan los dilemas intelectuales de una humanidad en encrucijada, y veremos cómo la semilla filosófica, plantada en “Mecanópolis” por Unamuno de acuerdo con su época, sigue siendo

relevante un siglo más tarde, en plena época de tecnología genética. A medida que la línea divisoria entre hombre y máquina se está borrando, las preocupaciones de Unamuno resurgen en las obras de ciencia ficción actuales, invitando a sus lectores a continuar la reflexión, iniciada al principio del siglo pasado, sobre lo que hace “humano” al hombre, y—con referencia al ensayo provocador de Jürgen Habermas (2003)—sobre cuál será el futuro de la humanidad frente al progreso.

La decisión de enfocarme en obras de ficción publicadas exclusivamente en España no ha sido motivada por la cuestión de si la ciencia ficción española tiene características propias que la distinguen de otros países o no. Más bien, quería llamar la atención sobre el hecho, observado también por Gonzalo Navajas (2007), de que entre los autores españoles actuales, sobre todo de generaciones más jóvenes, está surgiendo una conciencia posnacional, evidente en la selección y la exploración de temas que reflejan preocupaciones y desafíos globales, más que un pasado o presente exclusivamente nacional. La ciencia ficción actual nos sirve, pues, únicamente como “reflexión de diferentes aspectos sobre la humanidad”, tal como lo propone Sánchez-Conejero<sup>4</sup>). Esta conciencia posnacional se puede considerar una de las características principales de la ciencia ficción moderna, ya que los temas utópicos o distópicos que se tratan en estas obras se inspiran en los avances tecnológicos de las últimas décadas, cuyas posibles o imaginadas ramificaciones trascienden cualquier frontera y asunto nacionales.<sup>4</sup>

En “Mecanópolis”, escrito 15 años antes de la película *Metrópolis* de Fritz Lang, las máquinas siguen su propia evolución paralela e independientemente de sus creadores, hasta superar, como nueva especie, a la humanidad. La sociedad de las máquinas, reminisciente del Saturno de

Aguimana, se presenta a primera vista como una suerte de *El Dorado* utópico: no existe la pobreza, ni el hambre, ni el desorden. El progreso tecnológico ha llegado a un grado de tal perfección que todo funciona en completa armonía. Así lo observa el visitante: “No podemos ni soñar todo lo que de magnificencia, de suntuosidad, de comodidad y de higiene estaba allí acumulado” (Unamuno 370). A diferencia de otros autores de ciencia ficción que exploran confrontaciones hipotéticas entre seres humanos e inteligencias artificiales, Unamuno humaniza las máquinas hasta hacerlas físicamente y sustancialmente indistinguibles de los hombres, con la excepción, desde luego, de su alto grado de desarrollo. Basándonos en la definición de la humanidad de Fichte, quien supone que el hombre se define por y en su acción, por su facultad de razonar y por su auto-consciencia, los habitantes de Mecanópolis, a pesar de ser máquinas, poseen todos los atributos que se suelen calificar de “humanos”: son seres racionales, conscientes de su existencia y de su especie, unida por una memoria colectiva; poseen lengua y escritura, cuidan de sus parques, disfrutan del cine, de conciertos y de sus museos.

Unamuno no sólo les atribuye un gusto por la cultura, el arte, el bienestar y el progreso. El filósofo borra aún más la línea entre *natura* y *artificio*, puesto que les otorga a las máquinas la capacidad de sentir y expresar emociones, evidentes en la empatía que sienten por el recién llegado hombre y su sufrimiento por la soledad. Entonces, ¿cuál es la línea que separa *natura* y *artificio* para Unamuno? ¿Qué es, según él, lo que hace humano al hombre o lo que sería una falta de humanidad? La respuesta que nos da Unamuno en “Mecanópolis” es de suma importancia, ya que prepara las discusiones éticas que monopolizarán la ciencia ficción y el discurso intelectual al principio del siglo XXI,

ambos impactados por las innovaciones tecnológicas en medicina e informática. Por esta razón, el cuento de Unamuno nos ofrece un punto de contraste valioso, ya que marca un giro en la forma de evaluar la integridad biológica de nuestra especie.

Al contrario de lo que su lector se espera, en Mecnópolis ser humano—o no ser—ya no es cuestión de *alma* sino de *cuervo*: la ciudad de las máquinas pierde su faz utópica y se revela como distopía en el momento en que el visitante se encuentra al borde de la locura, provocada por la soledad que implica el “espectáculo del progreso” de la ciudad: los coches y trenes van vacíos; los instrumentos tocan solo; la sala de cine, descrita como un milagro tecnológico, está sin espectadores. A diferencia de *Metrópolis* de Fritz Lang o de otras obras de ciencia ficción en las que se enfrentan hombre y máquina, en Unamuno el peligro del progreso tecnológico no está en la futura explotación, aniquilación o subyugación del género humano por las máquinas. Su “existencialismo maquinista,” para tomar prestado el término de Langford y Stableford (citado en Sánchez-Conejero 105), se inspira más bien en la posibilidad de una futura deshumanización—es decir, desnaturalización—del mundo y del hombre industrializados. La distopía de Mecnópolis expresa que la identidad humana no se manifiesta en su producción—industria, agricultura, cultura, artística, lengua, literatura—ni tampoco se encuentra en una trascendencia platónico-cristiana, sino en el hecho de que el hombre, para poder ser hombre, necesita de su propia materialidad orgánica y del contacto físico con otro, un “hombre como yo, que lloro y ría como yo río y lloro” (Unamuno 373).

El ejemplo de “Mecnópolis” no es, desde luego, una excepción de la época. Desde el siglo XIX hasta el XXI, y sobre todo en momentos de

crisis y de transformaciones—sociales, tecnológicas, políticas, la ciencia ficción recurre a enfrentamientos hipotéticos entre hombre y máquina para reflexionar, por medio del contraste entre *natura* y arteificio, sobre lo que constituye al ser humano en cuanto a especie. Sin embargo, cuando comparamos obras de Unamuno, Fabra, Azorín, Clarín o Aguilana con la ciencia ficción reciente observamos un notable cambio en la dinámica de esta confrontación. Es irrelevante si los escritores inventan utopías, distopías, encuentros pacíficos o apocalípticos, o si la humanidad se regenera o desaparece para siempre. Tampoco importa si el “otro” sirve de contraste, de espejo crítico tipo *Cartas persas*, de advertencia o de verdugo: para los escritores de la generación de Unamuno la integridad biológica de la especie nunca parece cuestionarse, puesto que la línea entre hombre y máquina, entre *natura* y arteificio—o entre terrestre y extraterrestre, se mantiene intacta e imborrable.

Aunque las características mismas del género humano, tal como se manifiestan en las obras de ciencia ficción, no han cambiado tan significativamente durante el último siglo—se destacan todavía la sociabilidad, la libertad, la autoconsciencia y lo que Anthony Appiah denomina la vieja triada universal: nacimiento-copulación-muerte (252), lo que sí se ha transformado, desde un cambio de siglo a otro, es que la humanidad se ha vuelto más autorreflexiva. Para Habermas, de hecho, esta auto-reflexión colectiva es una de las características principales de nuestra modernidad y, como veremos, es también el rasgo saliente de las obras de ciencia ficción actuales. Dicha auto-reflexión—o auto-cuestionamiento de la humanidad como especie—se hace evidente en la paulatina disolución de la línea que separa *natura* y arteificio. Podemos observar, además, una interesante

inversión en el binomio hombre-máquina desde el siglo pasado. Mientras que para Unamuno las máquinas anuncian la deshumanización del mundo en el futuro—ya que el hombre como especie inferior desaparecerá dejando el planeta en manos de su creación, en las obras actuales observamos la humanización de la máquina y la deshumanización del hombre. La amenaza externa—la competición darwiniana entre dos especies—que ocupaba a la ciencia ficción en los albores de la industrialización se ha convertido en la actualidad en una amenaza interna: una evolución desnaturalizante, si se quiere, que se inicia desde el mismo interior de la especie humana.

Esta evolución interna como consecuencia de las posibilidades de la eugenesia y de la informática, como observa Habermas, ha reavivado la cuestión sobre el futuro de la humanidad, y ha reanimando también el debate sobre la auto-comprensión de nuestra especie. Si analizamos la temática y preocupaciones más recurrentes de la ciencia ficción actual, notamos que el enfoque ya no está necesariamente en la selección natural de una máquina que supere al hombre, sino en la disolución de las fronteras entre artificio y *natura*, entre lo orgánico y lo inorgánico. Refiriéndose a la fusión de hombre y máquina durante el “technologically assists life-processes,” Habermas explica que “[w]hat hitherto was given as organic nature, and could at most be ‘bred’, now shifts to the realm of artifacts and their production” (12).<sup>5 6</sup> También en España, la ciencia ficción actual explora las ramificaciones de este debate sobre *natura* y artificio. Buenos ejemplos nos brindan las novelas de Rosa Montero, *Lágrimas en la lluvia* (2011), inspirada en la angustia existencial del androide de *Bladerunner*, y *La ciudad vertical* (2011), primera novela de Javier Torras sobre un mundo post-apocalíptico, en el cual conviven clones, “mestizos”

y “puros,” cada uno poseedor de diferentes grados de humanidad. En ambas obras se reevalúa la sagrada autenticidad de “lo humano” al cuestionarse las establecidas líneas divisorias entre “lo nuestro” y “lo otro.”

Las varias corrientes filosóficas del siglo XX, desde el existencialismo hasta la postmetafísica heideggeriana, han intentado explicar al ser humano por medio de su mortalidad. En *Lágrimas en la lluvia*, Rosa Montero se imagina un mundo de posguerra —una guerra entre hombre y máquina— en el siglo XXII, en el cual conviven hombres y replicantes con los mismos derechos garantizados por Los Estados Unidos de la Tierra. Los replicantes fueron creados para cumplir varias funciones, desde el combate, la producción industrial, hasta la prostitución. En los archivos históricos se documenta su lucha, parecida a la de los negros en los EE.UU., desde la abolición de la esclavitud, hasta el fin de la segregación y la defensa de sus derechos civiles. El tema central de la novela, sin embargo, se podría interpretar como un revés o una variante del existencialismo maquinista, tan popular en la ciencia ficción desde sus inicios. La diferencia entre Unamuno y Montero está en el hecho de que la autora se enfoca en la angustia existencial de las máquinas y en su rebelión en contra del absurdo de su existencia. Algunos replicantes, víctimas de un sabotaje en la programación del chip de memoria, lo que les hace creer que son humanos, corren por las calles, gritando “soy humana, soy humana,” (Montero 15), antes de automutilarse hasta la muerte. Bruna Husky, la protagonista de la novela y replicante de combate, se define por “el miedo a la muerte y a su propia furia y al deseo desesperado de vivir” (455), mientras que otros “tecnhumanos” se niegan categóricamente a aceptar su destino:

había algunos que se empeñaban en creerse plenamente humanos y establecían

relaciones sentimentales estables a pesar del merodeo de la muerte, e incluso conseguían adoptar algún niño, siempre criaturas enfermas o con algún problema, porque la temprana fecha de caducidad de los replicantes les impedía reunir los puntos necesarios para acceder a una adopción normal. (29)

Estos tres ejemplos de androides que intentan escapar a su destino por vía de la auto-negación, automutilación o usurpación, ilustran a la perfección los tres niveles de escape en Kierkegaard, elaborados por Habermas. Kierkegaard define al hombre por y en los diferentes niveles de desesperación que le inspira su mortalidad: “in despair not to will to be oneself. Or even lower; in despair not to will to be a self. Or lowest of all: in despair to will to be someone else” (Habermas 8).<sup>7</sup> Puesto que la expectativa de vida de los replicantes se limita a 10 años—entonces fallecen por el TTT (“tumor total tecno”), Bruna se repite al final de cada día la cantidad de años, meses y días que le quedan. Por la brevedad de su existencia, los replicantes parecen más trágicos, pero también más humanos que el hombre rebelde de Camus, puesto que se aferran a una humanidad que técnicamente no les corresponde. Volviendo a la definición que nos brinda Spinoza sobre *natura naturans*, los tecnohumanos de Montero, por esta insistencia en una humanidad no correspondida, se podría considerar hasta más *natura* que el hombre. Ellos son “aquello que es en sí mismo, y se concibe por sí mismo.” Son su propia invención y, como tal, crean su propia esencia independiente de un origen, de un Dios, o de una paternidad.

Esta inversión de los papeles de hombre y máquina en Montero hace una comparación entre los replicantes y los habitantes de Mecnópolis de Unamuno aún más reveladora. En referencia a la

desesperación kierkegaardiana, Habermas explica que “The hopeless failure of this last act [to will to be oneself] and the stubborn wanting to be oneself entirely on the basis of one's own resources—pushes finite spirit to transcend itself and recognize its dependence on an Other as the ground of its own freedom” (Habermas 9).<sup>8</sup> Esta idea se puede aplicar tanto al hombre que huye de Mecnópolis en busca de un semejante, como a la androide que al final de la novela se abraza a su amante humano “hasta conseguir rozarle el corazón y hasta matar a la muerte” (Montero 462).

La necesidad del otro como auto-afirmación también forma uno de los pilares del pensamiento de Anthony Appiah, un filósofo contemporáneo que se ha ocupado de la cuestión de la identidad humana desde una perspectiva ética. Appiah cree, como Unamuno, en una base universal de la naturaleza e identidad humanas. En *Ethics of Identity* (2005), Appiah nos invita a reflexionar justamente sobre un mundo hipotético muy parecido a Mecnópolis, brindándonos indirectamente una re-lectura del cuento de Unamuno desde una perspectiva actual. Appiah se imagina un mundo donde, al igual que en Mecnópolis, no habría ninguna necesidad de profesiones, ya que las máquinas estarían encargadas de todas las necesidades de la sociedad. Además, gracias a la eugenesia, uno podría escoger todos los gustos y cada detalle del ser humano antes de nacer. En este mundo hipotético, según Appiah, reinaría una libertad absoluta de auto-creación. Sin embargo, “far from being a utopia, so it seems to me, this would be a kind of hell. There would be no reason to choose any of these options, because there would be no achievement in putting together a life”(19).<sup>9</sup>

Del mismo modo, para Habermas, la intervención genética le niega al hombre el derecho y la libertad necesarios de crearse a sí mismo por sus



actos y decisiones propias. Más importante que la mortalidad o la sociabilidad, para el filósofo alemán es la indeterminación al nacer lo que hace al hombre humano. En Montero, de hecho, la androide se humaniza por su mortalidad, un destino que comparte con los hombres. Con este argumento, el amante humano intenta consolarla: “también los hombres se mueren, como todos. Sólo que un poco más tarde. Y esos años de más no les serán suficientes, te lo aseguro. Nunca bastan. Por mucho que vivas, nunca es suficiente” (Montero 456).

La verdadera crisis existencial de la androide no provoca su mortalidad, puesto que es justamente esta danza de muerte igualatoria que hace a *natura* y arteficio indistinguibles en la obra. Hacia el final de la novela, la tecnohumana, Bruna, se enfrenta a su propio ser máquina cuando se encuentra con su programador, Nopal, quien la hace dudar sobre su capacidad de actuar como un ser libre y racional:

La androide no sabía definir qué era lo que sentía por Nopal. ¿Por qué? ¿Por haberle creado una identidad? . . . ¿Por diseñarla parecido a él? Pero, por otro lado, si Pablo Nopal la había hecho a su imagen y semejanza, entonces ¿habría heredado también sus instintos asesinos? Todas las veces que ella había matado, ¿no fueron sólo una consecuencia de su condicionamiento genético? (465)

Es interesante notar que Habermas se hace estas mismas preguntas en su ensayo contra la eugenesia. El filósofo describe una escena hipotética parecida a la de Bruna en la cual una adolescente es informada de que ha sido modificada genéticamente. Para Habermas, el peligro de la eugenesia radica en un posible cambio de

percepción de la propia identidad como ser humano—el paso de *natura* a arteficio, ya que

the perspective of being a grown body may be superseded—in her objectivizing self-perception—by the perspective of being something made . . . [which] intrudes upon one's subjective mode of existence. It might usher in the vertiginous awareness that, as a consequence of a genetic intervention carried out before we were born, the subjective nature we experience as being something we cannot dispose over is actually the result of an instrumentalization of a part of our nature.<sup>10</sup> (Habermas 53-4)

Para Habermas, esta instrumentalización va en contra de la definición del ser humano como ser moral, en el sentido de tener libre albedrío y de creerse único, de ser capaz de ser uno mismo y de actuar y de juzgar “*in propria persona*—that it is our own voice speaking and no other. It is for this 'capacity of being oneself' that the 'intention of another person' intruding upon our life history through the genetic program might primarily turn out to be disruptive”<sup>11</sup> (57).

En el mundo postapocalíptico de *La Ciudad Vertical* se presenta otra visión sobre la clonación que se puede interpretar como una auto-reflexión sobre el futuro de la humanidad. A diferencia de la escritura intimista de Rosa Montero, Torras describe los conflictos entre y dentro de las sociedades. El enfrentamiento principal en su obra no se da entre hombre y máquina, sino entre los llamados mestizos y puros. En este sentido, la novela narra los eternos conflictos de la humanidad, sólo que en un escenario futurístico y global, denunciando el racismo, la desigualdad, la explotación entre hombres y sus luchas por el poder. Menos tolerante que Los Estados Unidos de la

Tierra en Montero, la ciudad vertical de Torras prohíbe los matrimonios entre mestizos y puros. Los mestizos viven en el margen de la ciudad, mientras que los puros ocupan los niveles más altos de la misma, libres de la contaminación del medio ambiente. Así pues, *La ciudad vertical* parece ser otra obra más de ciencia ficción que denuncia, por medio de una distopía global, los posibles efectos deshumanizantes de la globalización, y cómo el cambio climático, la eugenesia y las injusticias y explotaciones económicas llevarán a la destrucción de la civilización. Sin embargo, lo interesante para una lectura desde la perspectiva de Habermas, tomando en cuenta sus preocupaciones ontológicas frente a la eugenesia, radica en la función salvadora que Torras le concede al clon. Contraria a la idea de natalidad en Habermas, el hecho de que los clones son productos fabricados es también lo que les libera de cualquier condicionamiento histórico o cualquier lazo de obligación con las generaciones anteriores. Los clones son “un pueblo sin pasado, sin cultura, sin lenguaje, sin historia . . . [ y] memoria colectiva de la humanidad” (259-60). En este sentido, ellos representan una suerte de anti-Mecanópolis. Torras nos brinda otro ejemplo de *artificio* (el clon) que también es *natura naturans*: liberado de cualquier origen, independizado de su creador, libre de mortalidad o natalidad, “conceived through itself, . . . [an] eternal and infinite essence, . . . considered as a free cause”<sup>12</sup> (Spinoza 13).

Gracias a su condición de *tabula rasa*, el clon de Torras es capaz de disolver el viejo antagonismo destructor entre puros y mestizos y de iniciar el proyecto de la reconstrucción de una nueva ciudad, sin las viejas jerarquías y desigualdades. Esta nueva sociedad utópica, internamente diversa, es posible gracias a un nuevo proyecto común: la reconstrucción de una civilización más civilizada e inclusiva. Gracias al clon, se descubren durante la

deconstrucción y reconstrucción de la ciudad los archivos—la memoria colectiva perdida, y en ellos el origen y también posible futuro de una ciudad horizontal, “construida por hombres y mujeres, puros y mestizos . . . hombres blancos, negros, orientales, indios . . . , destinada a servir de alojamiento a todos los habitantes de la vieja ciudad, como hermanos, en la paz y armonía que parecía que reinaba en aquel lugar [en el pasado]” (358). Al contrastar al hombre-máquina en la ciencia ficción de principios del siglo XX con el “tecnohumano” y clon de autores como Rosa Montero o Javier Torras, se hace evidente la presente descentración de la cosmovisión humana, observada por Habermas (54). A diferencia del existencialismo maquinista en “Mecanópolis,” las obras de ciencia ficción recientes cuestionan y borran la línea que separa *natura* y *artificio*. De esta forma, los autores participan en las reflexiones críticas actuales inspiradas en las recientes innovaciones biotecnológicas. La humanización y la angustia de los personajes no-humanos frente a la deshumanización y la indiferencia de los hombres del futuro nos animan a reflexionar lo que realmente significa “ser humano” y cuáles serán las consecuencias de un futuro compartido. En esta época de vertiginosos avances tecnológicos, la integridad orgánica del cuerpo humano, libre de cualquier *artificio* o manipulación genética, ya no puede ser una medida de identidad coherente. Por lo tanto, hacen falta nuevos criterios para definir un concepto de “humanidad.” Desde esta perspectiva, la ciencia ficción puede cumplir la función, como tan apropiadamente ha observado Sánchez Conejero, de “un cuento de Historia o, mejor dicho, de historias de la Historia en busca de la verdad” (79). Esta “verdad,” la cual nos explica Appiah en *Ethics of Identity*, consiste en que “the Other may not be very other at all” (64).

“Mecanópolis,” *Lágrimas en la lluvia* y *La ciudad vertical* se publican en dos momentos clave en la literatura española, ambos impactados por los avances tecnológicos y las turbulencias de sus épocas respectivas. En el caso de Montero y Torras, más que una exploración hipotética de un futuro distópico, sus novelas de ciencia ficción ofrecen una mirada crítica, en clave simbólica, hacia un presente marcado por la injusticia económica, el racismo, la xenofobia y la continua desintegración de las comunidades humanas en un mundo globalizado

pero cada día más dividido. Lo que nos sugieren estas obras es que el verdadero peligro para la humanidad no es, como postula Habermas, “the subjugation of our body and our life to biotechnology”<sup>13</sup> (54). Más bien, *el futuro de la humanidad*—para volver al título sugestivo del filósofo alemán—parece depender más de nuestras relaciones con el otro y de nuestra capacidad de convivir humanamente, que de la conservación de una esencia biológica inmutable, la cual, dicho sea de paso, parece más y más ciencia ficción.

Obras citadas

- Appiah, Kwame Anthony. *The Ethics of Identity*. Princeton: Princeton U P, 2005. Impreso.
- Habermas, Jürgen. *The Future of Human Nature*. Oxford: Polity, 2003. Impreso.
- Molina-Gavilán, Yolanda. *Ciencia ficción en español. Una mitología moderna ante el cambio*. New York: Edwin Mellen P, 2002. Impreso.
- Montero, Rosa. *Lágrimas en la lluvia*. Barcelona: Seix Barral, 2011. Impreso.
- Navajas, Gonzalo. “La historia y la literatura española posnacional.” Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. Web.
- Sánchez-Conejero, Cristina. *Novela y cine de ciencia ficción española contemporánea. Una reflexión sobre la humanidad*. New York: Edwin Mellen P, 2009. Impreso.
- Santiáñez, Nil. “Nuevos mapas del universo: modernidad y ciencia ficción en la literatura española del siglo XIX (1804-1905).” *Revista hispánica moderna* 47.2 (1994): 269-288. Impreso.
- . *De la luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*. Barcelona: Quaderns Crema, 1995. Impreso.
- Spinoza, Benedict de. *The Ethics (Ethica Ordine Geometrico Demonstrata)*. Transl. R. H.M. Elwes. Ebook.
- Torras, Javier. *La ciudad vertical*. Madrid: Editorial Atlantis, 2011. Impreso.
- Unamuno, Miguel de. “Mecnópolis” *De la luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*. Santiáñez, Nil, ed. Barcelona: Quaderns Crema, 1995. 369-373. Impreso.

Notas

---

<sup>1</sup> Para el ámbito español, merece especial mención los estudios de Nil Santiáñez (1994; 1995), de Yolanda Molina-Gavilán para Latino-América y España (2002), y de Cristina Sánchez-Conejero (2009).

<sup>2</sup> Los ingenieros de informática . . . contribuyen al género [de la ciencia ficción] al concebir una visión de robots del futuro que son autónomos y que evolucionan en máquinas, las cuales condenan a la extinción al ser humano, siendo este no más que un modelo previo hecho de sangre y carne. Se supone que estas inteligencias artificiales han terminado con los fallos en el *hardware* humano. En cuanto al *software*, modelado a semejanza de nuestro cerebro, [los robots del futuro] prometen no sólo la inmortalidad, sino además una perfección sin límite. (todas las traducciones que siguen son mías).

<sup>3</sup> Con *natura* me refiero a *natura naturans*, cuya definición está ligeramente modificada para el contexto de mi reflexión, ya que reemplazo a Dios por naturaleza: “by nature viewed as active we should understand that which is in itself, and is conceived through itself, or those attributes of substance, which express eternal and infinite essence, in other words . . . [God/nature], in so far as [he/it] is considered as a free cause” (“con naturaleza entendida como activa, debemos interpretar aquello que es en sí mismo, y se concibe por sí mismo, o aquellos atributos de sustancia, los cuales expresan una esencia eterna e infinita, en otras palabras . . . [Dios/naturaleza], siempre cuando se considere una causa libre”; Spinoza 13).

<sup>4</sup> Véase en este contexto también el capítulo “Nacionalismo, racismo y feminismo: una anti-utopía de ciencia ficción,” del estudio de Sánchez-Conejero (2009).

<sup>5</sup> Procesos vitales apoyados por la tecnología.

<sup>6</sup> Lo que hasta ahora se daba como *natura* orgánica y podía ser, como máximo, criado/cultivado, ahora da el paso al ámbito de los artefactos y de su producción.

<sup>7</sup> En la desesperación de no querer ser uno mismo. O de caer más bajo; en la desesperación de no querer ser un ser un yo. O lo más bajo: en la desesperación querer ser otro.

<sup>8</sup> El fracaso inútil de este último acto [de querer ser uno mismo] y el ansia terca de querer ser completamente uno mismo usando sus propios recursos—empuja al espíritu finito a trascenderse y a reconocer su dependencia de un Otro como la base de su propia libertad.

<sup>9</sup> Lejos de ser una utopía, según mi parecer, esto sería una suerte de infierno. No existiría ninguna razón por la que escoger cualquiera de estas opciones, porque construir una vida así no constituiría ningún logro.

<sup>10</sup> La perspectiva de ser un cuerpo adulto podría ser suplantada—en su autopercepción objetivista—por la perspectiva de ser algo fabricado . . . lo que interviene en el modo subjetivo de la existencia. Esto podría guiar en la vertiginosa percatación, como consecuencia de una intervención genética llevada al cabo antes del nacimiento, con la naturaleza subjetiva que experimentamos como si algo que se escapa a nuestro control fuera, de hecho, el resultado de una instrumentalización de una parte de nuestra naturaleza.

<sup>11</sup> *In propria persona*—es decir, es nuestra propia voz la que habla y no otra. Es gracias a esta 'capacidad de ser uno mismo' que la 'intención de otra persona' que interviene en nuestra historia vital por vía de un programa genético, podría resultar ante todo perturbador.

<sup>12</sup> Concebido a través de sí mismo . . . [una] esencia eterna e infinita, . . . considerado una causa libre.”

<sup>13</sup> La subyugación de nuestro cuerpo y nuestra vida a la biotecnología.