

Técnica, Tecnología, Posthumanismo

La materia del texto

Gonzalo Navajas (University of California, Irvine)

RESUMEN: El inicio de mi trabajo se concentra en la versión de la técnica propuesta por dos pensadores del siglo xx que son determinantes para el tema: Martín Heidegger y José Ortega y Gasset. Para Heidegger, arte, filosofía, ciencia y técnica son componentes compatibles y complementarios de un todo unitario que desarrolla las diversas formas del saber humano. Según Ortega y Gasset, la técnica amplía los recursos del ser humano y lo hace, además, de manera independiente del medio natural. La técnica genera una supra-naturaleza y hace a la humanidad más autónoma y poderosa. Frente a la versión inmanente del humanismo que propugnan Heidegger y Ortega y Gasset, Walter Benjamin propone una deslegitimación del *homo universalis* de raigambre filosófica y literaria clásica para abrirse a otra versión en la que el concepto de hombre es mudable y carece de una continuidad histórica fundada en el convencional e imperativo origen clásico.

Estas conclusiones tienen consecuencias para la emergencia de un modo divergente de humanismo—un posthumanismo— que, sin negar la filiación clásica original, se separa de ella y la modifica con la inclusión de inflexiones diferentes. Concibo este posthumanismo como una nueva modulación integradora del pasado cultural que, alejándose de la disolución de la figura del autor y de la agencia única de la textualidad propia de Michel Foucault, no hace tabula rasa del archivo histórico y cultural. No parte de la nada absoluta en un devenir hacia un futuro carente de referentes previos legítimos. Por el contrario, este posthumanismo es una recomposición crítica de las vías previas del humanismo que se identifican con un yo sólido e inamovible.

Además de diversas fuentes teóricas, utilizo como referentes prácticos de mi propuesta textos de Arturo Pérez-Reverte, Enrique Vila-Matas y Jaime Gil de Biedma. En Pérez-Reverte considero su reconstrucción de segmentos privilegiados del pasado histórico. Gil de Biedma explora las posibilidades de una nueva posición existencial y estética a partir de la combinación de grandes referentes de la cultura académica y la popular. Vila-Matas emprende la deconstrucción irónica de lo que para el autor son las estructuras falsas de la sociedad del espectáculo incesante (Baudrillard).

ABSTRACT: The first section of my essay focuses on the definition of technic in two thinkers that are central regarding this topic: Martin Heidegger and José Ortega y Gasset. Heidegger posits that art, philosophy, science, and technic are compatible and complementary components of a unitary whole that encompasses the various forms of knowledge. Ortega y Gasset, for his part, maintains that technic expands the personal resources and qualities of

the human subject and that it does so independently from the natural environment. Technic generates a supra-nature and it makes humanity more autonomous and powerful. Instead of this immanent version of humanism proposed by Heidegger and Ortega y Gasset, Walter Benjamin suggests a de-legitimation of the *homo universalis* which is based on a classical European foundation. He then delineates a differing version of the human subject, one that is shifting and it lacks a historical continuity originating in the conventional classical premises.

These ideas have consequences for the emergence of a differential mode of humanism—a post-humanism—that, without completely denying the classical link, it inserts various new traits and qualities within it. I view this post-humanism as a new model that integrates the cultural past and, diverging from Michel Foucault's vision of the dissolution of the figure of the author and of a unique agency of textuality, it does not disqualify the historical and cultural archive. This posthumanism does not posit absolute nothingness and it does not support a future exempt of previous legitimate referents. On the contrary, this form of posthumanism allows for a critical recomposition of the prior ways of humanism that identify themselves with a solid and immovable self.

In addition to various theoretical sources, I use as practical referents of my proposal texts by Arturo Pérez-Reverte, Enrique Vila-Matas, and Jaime Gil de Biedma. In Pérez-Reverte I consider his reconstruction of privileged segments of the Spanish historical past. Gil de Biedma explores the existential and aesthetic options evinced by the combination of the great referents of academic and popular culture. Vila-Matas attempts an ironic deconstruction of what he considers are the false structures of the society of the uninterrupted spectacle (Baudrillard).

PALABRAS CLAVE: técnica; humanismo; autor; poshumanismo; academia

KEYWORDS: Technic; Humanism; Author; Post-humanism; Academy

SCHLAGWÖRTER: Technik; Humanismus; Autor; Posthumanismus; Materialität des Textes

I. Versiones de la técnica

El tema de la técnica ha tenido dos versiones predominantes en las áreas de las humanidades y las ciencias sociales: como promesa de regeneración individual y colectiva con carácter próximo a la utopía (positivismo, socialismo “científico”, el progreso como panacea social) y, *a contrario*, como amenaza al statu quo cultural y, en particular, en cuanto a su relación con la preservación de la continuidad canónica literaria y artística. Esta dicotomía pervive hasta la actualidad, metamorfoseada, en formas diversas, afectando y condicionando la conceptualización y la contextualización de un tema que puede tener consecuencias mayores para la pervivencia de los estudios de humanidades en el ámbito académico y, por extensión, en el espacio que la literatura y las humanidades ocupan en el medio social del mundo contemporáneo. En ese contexto, los antiguos referentes de nación, nacionalidad y

lengua han entrado en un proceso de cuestionamiento profundo a causa del replanteamiento de las fronteras culturales tradicionales con la irrupción de la comunicación global y digital. La recurrente crisis de las humanidades se centra en gran parte en la respuesta que los estudios humanísticos puedan ofrecer al desafío conceptual y cultural que presentan los nuevos medios de comunicación que se ven directamente afectados por la evolución de la tecnología en general.

Los parámetros teóricos del tema no son nuevos y se plantean abiertamente ya en las primeras décadas del siglo xx cuando la emergencia de los nuevos medios de reproducción audiovisual masiva plantea, según Walter Benjamin enuncia en un ensayo seminal, un reto a un modelo cultural milenarista.¹ La referencia a dos pensadores capitales de ese momento es especialmente relevante y ayuda a ubicar apropiadamente las coordenadas del problema en la actualidad. Martin Heidegger y José Ortega y Gasset aluden a la redefinición a la que, según los dos pensadores, la creciente omnipresencia de la técnica obliga a las humanidades.²

Para Heidegger, la técnica es un concepto abstracto con cualidades y rasgos que el pensador utiliza para definir una época que, según él, pone en peligro la visión establecida y convencional de la cultura canónica prevaleciente. Apoyándose en el referente clásico griego, que es primordial en él, Heidegger considera que el concepto moderno de técnica deforma y adultera el concepto original del término, *techné*, que, en el pasado intemporal y sublimado de la Grecia clásica de Heidegger, quedaba integrado dentro de la actividad artística y filosófica para fundamentar un concepto unificado del saber en el que no cabían fisuras ni diferencias fundamentales. *Techné* im-

¹ De manera diferencial a su grupo generacional, Benjamin recibe abiertamente la nueva era de la tecnología visual y, en particular la cinematográfica, como el principio de la ruptura de la tradición académica y canónica: “the technique of reproduction detaches the reproduced object from the domain of tradition [...], a shattering of tradition which is the obverse of the contemporary crisis and the renewal of mankind” – “la técnica de la reproducción desgaja al objeto reproducido de la tradición [...], un resquebrajamiento de la tradición que es el reverso de la crisis contemporánea e implica la renovación de la humanidad”, Walter Benjamin, *Illuminations* (Nueva York: Schocken Books, 1998), 221.

² No son los únicos. Hannah Arendt, Thomas Mann y T.S. Eliot, por ejemplo, consideran el tema desde perspectivas específicas y diferenciales tanto desde el punto de vista cultural como del nacional e ideológico. Heidegger y Ortega y Gasset son, sin embargo, determinantes en cuanto que delimitan el tema con especial perceptividad y profundidad conceptuales. Ver Martin Heidegger, “Brief über den Humanismus” = “Letter on Humanism” en *Basic Writings* (Nueva York: Harper, 1977), 193–242 y José Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía* (Madrid: Revista de Occidente, 1997).

plica no solo la acción concreta de crear o componer una máquina u objeto técnico con una utilidad específica. Es, sobre todo, un acto de “arrojar luz” y hacer emerger una dimensión potencial del medio natural que, sin la asistencia de la técnica, hubiera permanecido oculta. De ese modo, el atributo de instrumentalidad que va adscrito habitualmente a la técnica se combina con la orientación ontológica del pensamiento de Heidegger. Se hace *techné* como se hace poesía o pintura sin que exista una primacía o jerarquía evaluativa entre esas categorías. Heidegger se opone a un concepto del saber que divide en compartimentos separados e incommunicados los objetos de las humanidades y el arte y los de la actividad científica y su aplicación práctica en forma de técnica. Para Heidegger, arte, filosofía, ciencia y técnica son componentes compatibles y complementarios de un todo unitario que desarrolla las diversas formas del saber humano.

Ortega y Gasset comparte esta visión unitaria del saber pero pone mayor énfasis en las consecuencias contraproducentes de la parcelación del saber y en particular en la devaluación de la actividad humanística en detrimento de la científica y técnica. La fragmentación del conocimiento se corresponde a la división del yo moderno que, según Ortega, ha perdido su capacidad para la integración de los componentes complejos que forman los parámetros del saber contemporáneo. La amenaza al statu quo teórico y filosófico que anuncia Heidegger se extrema en Ortega y Gasset como un ataque a una civilización avanzada y exquisita que ha conseguido lo que Ortega juzga son logros extraordinarios. No obstante, como es característico del método de compensación conceptual interna propio de la reflexión filosófica en Ortega, el temor ante la técnica se equilibra con el reconocimiento, al mismo tiempo, de que los descubrimientos técnicos se convierten en un vehículo de superación de los límites que impone la naturaleza sobre la condición humana.

De acuerdo con esta visión vitalista y prometedora de Ortega, la técnica amplía los recursos del ser humano y lo hace, además, independientemente del medio natural. La técnica genera una supranaturaleza y hace a la humanidad más autónoma y poderosa. Este aspecto del tratamiento de la técnica es todavía funcional en la actualidad. Frente a la crítica ontológica de Heidegger, Ortega reconecta con el proyecto moderno kantiano que confía en el poder de la razón crítica y sus consecuencias prácticas para hacer avanzar a la humanidad hacia un estado superior de civilización y orden. Su afirmación de que la técnica no produce las cualidades que son necesarias para la formación de un yo integrado y completo puede tener todavía un interés re-

lativo en cuanto que hace ostensible las insuficiencias de la mente técnica, que Ortega define como su incapacidad para dirigir y que hoy, al margen de la propuesta jerarquizante y piramidal de Ortega, podemos reescribir como la unidimensionalidad de esa mente para captar y tratar los múltiples y complejos componentes existenciales e individuales de la condición humana.

Hasta aquí los prolegómenos del tema de la técnica como una cuestión de perspectiva ontológica y jerarquía canónica. No es, sin embargo, la única. Existe, además, en la época seminal y determinante de los años de entreguerras, otra orientación que considero más iluminadora para la situación actual. Esa orientación la realiza y perfila en particular la figura de Walter Benjamin, un intelectual que aunque, como Heidegger, Hannah Arendt y Ortega, se formó dentro del marco de la *Kultur* del alto modernismo europeo y el de la *high culture* angloamericana, optó por distanciarse críticamente de él para formular un modelo cultural más integrador que puede servir de fundamento teórico en la actualidad.

A diferencia de Heidegger y Arendt que se adhieren abiertamente al modelo del alto modernismo y no contemplan opciones alternativas para el hogar del humanismo de raigambre clásica, Benjamin se abre al mundo de la técnica y las nuevas formas de comunicación artística, representadas en particular por las artes audiovisuales y gráficas, y propone que esas formas nuevas de comunicación pueden redinamizar transformativamente un modelo humanista que se manifiesta exclusivista y limitador. Benjamin incide en un aspecto que ni Heidegger ni Ortega perciben al tratar el tema de la técnica: la técnica puede ser un instrumento de expansión cultural en cuanto que abre las puertas del arte y la cultura a segmentos de la sociedad que, sin ella, estarían vetados a conocerla. El cine, la fotografía y la reproducción discográfica sirven para ilustrar este fenómeno. Todas estas formas producen una democratización y expansión popular de la cultura que para Benjamin indica la irrupción de las masas en el ámbito de lo que Benjamin percibe como la limitada cultura académica. En la actualidad, esa expansión se ha confirmado y desarrollado exponencialmente con Internet y la comunicación digital.

El hecho de que Benjamin represente todavía hoy un modelo de pensamiento activo y no principalmente histórico, como el de Heidegger u Ortega y Gasset, se centra en el hecho de que este teórico parte de un concepto del discurso que es fragmentario e inclusivo de la diversidad y la multiplicidad de formas de teoría y el arte y que asimila la alta cultura, de la que él es conocedor profundo, con las nuevas formas del arte y el pensamiento po-

pular. Benjamin sigue siendo vigente y sugeridor porque no acepta la división entre formas diversas de expresión artística y conceptual y promueve la integración de los medios no literarios y escritos audiovisuales dentro de la normativa académica tradicional que favorecía la cultura literaria escrita por encima de otras formas más vinculadas con las innovaciones técnicas.

Además, a partir de su adhesión a una visión materialista de la historia y la experiencia humana, Benjamin promueve una versión del humanismo en la que la dimensión espiritual y ontológica no es la preferente. Para Benjamin, la obra clásica no es atemporal e inmutable sino que debe dialogar con un tiempo presente que puede percibirla e interpretarla de manera específica y diferencial. La obra se concibe como un objeto que puede ser modificado y transformado por las diferentes versiones de los que se aproximan a ella de manera creativa. Este concepto se aplica no solo a la multiplicidad de objetos artísticos efímeros que produce la cultura popular contemporánea sino también a los grandes referentes clásicos que pueden ser incluidos en un contexto diferencial que los reinterpreta y aproxima a la actualidad.

En lugar de irreverencia, Benjamin percibe en esta posición una apertura hermenéutica y una reconfiguración de los parámetros de la concepción artística. Un caso paradigmático ilustrativo es el de Andy Warhol que sigue y desarrolla el modelo materialista de Benjamin y convierte al objeto no estético, industrial y comercial, desprovisto de atributos de belleza y espiritualidad e incluso menospreciativamente vulgar y cotidiano, en digno de la mirada reconfiguradora del arte. La paradoja del arte materialista de Warhol y de los que, como él, (Ai Weiwei, Marina Abramovic) practican esta versión estética asimilativa es que, finalmente sus creaciones y *performances* artísticas, terminan siendo canonizadas y ocupan las salas de museos y centros artísticos y de ese modo acaban siendo ontologizadas y trascendentalizadas de manera similar a los cuadros de Rembrandt o Velázquez. Ejemplos de esta estetización de lo banal son los *Campbell's Soup Cans* (el cuadro basado la reproducción manipulada de treinta y dos latas de sopa de la marca Campbell) y los *Brillo Boxes*, una composición escultural hecha con cajas de empaquetamiento comercial de un estropajo de aluminio (llamado *Brillo*) para la limpieza de los utensilios de cocina. Las composiciones hechas con múltiples bicicletas o taburetes de Ai Weiwei son otros ejemplos recientes.

La inclusividad artística y filosófica no produce la devaluación intelectual y estética del arte sino que contribuye a enriquecer y repotenciar la actividad artística dentro de una situación cultural que se ha hecho más heterogénea y

multívoca, de manera considerable a partir de las diversas revoluciones tecnológicas que hemos experimentado con celeridad creciente a partir del final de la segunda guerra mundial. El paradigma estético se ha ampliado y diversificado haciéndose más dúctil, superando las taxonomías y divisiones arbitrarias y caducas que separaban e impedían la libre comunicación entre las manifestaciones artísticas de medios diversos: la creciente interactividad y diálogo creativo entre el lenguaje literario y el cinematográfico y audiovisual son un ejemplo.

II. Técnica y humanismo

La eclosión de un paradigma estético y filosófico diferencial tiene ramificaciones significativas para el humanismo. En su conocida *Carta sobre el humanismo*, Heidegger se inquietaba frente al debilitamiento de los fundamentos clásicos del humanismo que ponía en peligro una secuencia cultural que se había mantenido ininterrumpida, según él, desde Platón hasta su propia obra, que reasume la orientación metafísica de la filosofía.³ El humanismo clásico se apoya en la permanencia y la continuidad de unos referentes universales e inmutables. Esos referentes confieren estabilidad teórica e intelectual a un sistema social y cultural centrado en la supuesta homogeneidad de una naturaleza humana común y compartida por encima de las circunstancias individuales. Ortega corrobora esta llamada de prevención e inquietud cuando alerta contra la amenaza de la fractura de un sistema cultural milenario a causa de la invasión de formaciones sociales sin conciencia de la historia, que se afirman en el imperio del *hic et nunc* y la negación de las jerarquías del pensamiento y la cultura.⁴

Frente a esta forma inmanente y estática del humanismo, el modelo integrativo que desarrolla Benjamin propone una deslegitimación del *homo universalis* de raigambre filosófica y literaria clásica europea para abrirse a otra

³ Heidegger equipara esta ruptura de la continuidad cultural en torno a la esencia del conocimiento humano a un estado de pérdida del hogar primordial de la humanidad que condena a los seres humanos a una condición de “Heimatlos”, de desconexión con la esencia primera de la naturaleza y el saber humanos. El ensayo, “Brief über den Humanismus” se publica por primera vez en 1947, cuando la situación de Alemania y de Europa en general se halla en un estado de profundo cuestionamiento de los presupuestos fundamentales de la trayectoria histórica y moral de Alemania. Heidegger, “Brief über den Humanismus”, 218.

⁴ A pesar de su aproximación general favorable respecto a la técnica, Ortega y Gasset pone de relieve que la actividad de la técnica atiende a lo “superfluo”, lo no esencial de la condición humana: “La técnica es la producción de lo superfluo, hoy y en la época paleolítica.” Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica*, 35.

versión en la que el concepto de hombre es movable y mudable y carece de la imperativa huella clásica. El viejo humanismo se disuelve así en un repertorio amplio de opciones que son contextuales y discontinuas. El ser humano se concibe como un proyecto más que como la identificación con un modelo preestablecido de la naturaleza y la condición humanas. El fenómeno del tratamiento de la historia en la narrativa contemporánea provee una ilustración de la visión antiontológica y antijerárquica y no unidimensional de la experiencia humana que queda definida no solo por los componentes procedentes de la cultura escrita convencional sino también, y con frecuencia de manera preferente, por los elementos de la cultura popular determinada por las nuevas tecnologías de la comunicación, en particular las procedentes del medio audiovisual. El caso de la novela de Arturo Pérez-Reverte es ilustrativo.

Para Pérez-Reverte, la historia nacional pasada no se concibe como *Grosse Geschichte*, un todo monumental y permanentemente estable en su significado, sino como un proceso abierto a la reversión y la reconsideración de principios establecidos en torno a periodos, acontecimientos y personajes históricos. Esa es la razón de que la figura ficcional de Alatríste pueda llegar a convertirse en determinante en la redefinición y reescritura de un periodo canónico como es el siglo de oro español. Alatríste, un humilde soldado de los Tercios españoles, sin graduación y sin trayectoria militar y social destacadas, se transforma en el foco central de un periodo señalado por la grandeza vacua de los estamentos militares y nobiliarios que él contribuye a desenmascarar en toda la amplitud de su incompetencia y corrupción. Alatríste pone en cuestionamiento no solo una estructura social y política sino sobre todo una *Weltanschauung* improductiva que fue deletérea para el progreso del país y lo condenó a un declive ineluctable.

De manera paralela, en el medio de la cultura contemporánea, Pérez-Reverte inserta en la textualidad modos de la estética popular de la calle, como los grafiti y las instalaciones artísticas y las *art performances* improvisadas en el ambiente urbano, y los presenta como un vehículo de revulsión de las formas estratificadas y exclusivistas de la cultura convencional. *El francotirador paciente* pone de relieve este enfrentamiento de la marginación juvenil, carente de voz y representatividad propias, frente a la escritura y la literatura tradicionales y destaca el impacto potencial que tienen formas de expresión que desafían los principios convencionales en torno a la definición y evaluación de la cultura. En esa novela, se elige la ciudad de Verona,

con su asociación al teatro de Shakespeare (*Romeo y Julieta* y *Los dos hidalgos de Verona* están ubicadas allí), para producir una *performance* provocadora que desconcierta a los habitantes de esa ciudad y a las fuerzas del orden encargadas de proteger el orden establecido.

El pequeño ejército de grafiteros, comandados por su líder Sniper, ocupa el casco antiguo de la ciudad y lo somete a un despliegue provocador de mensajes de grafitis que tienen como función rechazar un concepto restrictivo e inflexible de la cultura que obstaculiza el modo de vida y expresión propio de los jóvenes. La voz narrativa reproduce esa ocupación de la ciudad por las figuras clandestinas de la subversión juvenil encarnada por Sniper y sus compañeros:

el casco viejo de la Verona histórica estaba invadido de sombras furtivas que pintaban corazones en cuanta fachada, pared o monumento hallaban al paso [...] alguien –luego supe que Sniper en persona– había logrado acceder a la torre Lamberti, sobre el tejado del Ayuntamiento, y pintar en su base, ... un enorme y desafiante corazón rojo con efecto de tres dimensiones, y la leyenda *Vomito sul vostro sporco cuore* pintado encima: Vomito sobre vuestro sucio corazón.⁵

El contraste y enfrentamiento entre el orden y la inmutabilidad de la tradición centenaria y el rechazo de ese orden por las nuevas formas de la comunicación asociadas con la juventud no parece poder abrirse a ninguna forma de resolución. El corazón tridimensional, símbolo de la solidaridad interna del grupo de grafiteros, se proyecta no solo contra la ciudad de Verona sino contra un concepto inflexible y estático de la cultura.

Una variable de este replanteamiento de la temporalidad histórica se presenta en *El tango de la Guardia Vieja* en el que la dicotomía entre formas antiguas del arte popular y versiones actualizadas de ese arte se presentan en una forma de oposición que no es irreconciliable sino que está abierta a la fusión y la compatibilidad de las divergencias.⁶ El texto da prominencia a las formas originarias del tango en sus principios en los barrios portuarios de Buenos Aires, pero al mismo tiempo se abre a modulaciones más recientes de esa música y baile y trata de hallar una asociación y vinculación entre pasado y presente cultural.

A través de la elaboración de la historia del tango a lo largo del siglo xx hasta llegar a la actualidad, la narración promueve un diálogo entre las formas

⁵ Arturo Pérez-Reverte, *El francotirador paciente* (Madrid: Alfaguara, 2013), 140.

⁶ Arturo Pérez-Reverte, *El tango de la Guardia Vieja* (Madrid: Alfaguara, 2012).

clásicas y canónicas del arte y la cultura y las que se desarrollan en el presente. La novela de Pérez-Reverte alterna con fluidez entre la nostalgia por un tiempo y un arte supuestamente más puro y valioso (que puede actualizarse en segmentos sublimizados del Siglo de Oro o en una ciudad de Buenos Aires intemporalmente estetizada) y la movilidad e inestabilidad de un presente en el que la celeridad de los cambios tecnológicos impide una asimilación y evaluación de su significado y relevancia reales. De ese modo, pone de relieve que la literatura puede proveer un planteamiento incompleto pero reflexivamente operante de las antinomias que se producen entre el humanismo, la tecnología y los cánones culturales. Es en esta cualidad de reflexión parcial y asistemática, que no aspira a proponer respuestas absolutas ni omnicomprendivas a una realidad compleja y movidiza, donde la textualidad literaria puede hallar su especificidad y relevancia actuales.

Podemos recapitular de forma sumaria las aportaciones del pensamiento teórico a las relaciones entre el lenguaje y la cultura de la letra y el lenguaje y la cultura de la tecnología:

1. La versión canónica de la cultura, tal como se muestra de manera paradigmática en Heidegger y Ortega y Gasset, destaca la separación aparentemente insalvable entre las culturas de la letra y de la técnica sin que, al parecer, sea posible establecer una interconectividad efectiva entre ellas. Frente a esta posición canónica, la propuesta de Benjamin, que valora las aportaciones de las innovaciones de la técnica y las incorpora de manera creativa y activa al repertorio de las actividades humanísticas, presenta un marco conceptual alternativo dentro del cual replantear y abrir el *impasse* de la incapacidad de diálogo entre medios culturales distintos.
2. El humanismo no se fundamenta solo en la continuidad de la cultura convencional sino que implica saltos cualitativos de planteamiento y de conceptualización. De manera similar a como en la encrucijada de los siglos XIX y XX el telégrafo, la fotografía y los primeros medios audiovisuales ampliaron las dimensiones de la cultura abriéndolas más allá de los límites de lo local, los nuevos medios de comunicación amplían más todavía la intercomunicación universal. La tecnología no equivale a la confusión y el desorden que van adscritos a la disolución de esquemas y principios tradicionales. Aporta más bien la ruptura del elitismo cultural y la eclosión del lenguaje de la innovación de lenguajes alternativos. Más que un solo modelo de humanismo, existe una variedad de lenguajes y formas de creatividad artística y literaria que son tan legítimas como la variedad clásica del humanismo y el arte. La pro-

puesta canónica de Harold Bloom, en obras como *The Western Canon* (1994), es la expresión de la norma cultural ontológica y adolece de los problemas de exclusión y restricciones selectivas que se derivan del modelo heideggeriano.⁷ Ese modelo se ha hecho estrecho y limitado para la revolución de la comunicación de la era digital y global. El cine de Almodóvar, que proyecta a un primer plano la marginación y los estilos de vida alternativos sería un ejemplo de esta potenciación de la antinormatividad.

3. Frente a los límites y las fronteras locales, la tecnología promueve el cuestionamiento de los lenguajes restrictivos. Favorece una clase de universalidad que, a diferencia de la centrada en la civilización y los símbolos e iconos nacionales de la cultura occidental, puede abrirse a otras opciones y lenguajes. Los nuevos modos y lenguajes tecnológicos pueden elaborar un contexto de diálogo no unidimensional sino multívoco y plural.

4. En lugar un yo ontologizado y unitario que se define a partir de la adecuación a unos principios incuestionados y absolutos, el yo de la cultura poshumanista es mutable y cambiante y no queda definido por principios universales que se legitiman por la continuidad de una cultura milenaria tradicional.

5. El modelo tecnológico reabre el tema del materialismo en cuanto que las nuevas máquinas y objetos y productos de la tecnología, como el ordenador, el *iphone* o el *ipad*, entre otros, no son entidades opuestas y contrarias a la empresa cultural sino que la prolongan y apoyan confiriéndole cualidades distintivas de las que había carecido previamente. La razón tecnológica, que en periodos críticos del siglo xx se aplicó a la destrucción indiscriminada y masiva (Lyotard y Paul Virilio asocian la razón absoluta hegeliana con la destrucción sistemática de Auschwitz), puede quedar redefinida a partir de la creación de otros objetos que generan no devastación y muerte colectivas sino también creatividad y diálogo por encima de las fronteras habituales de la patria, la nación y la cultura local.⁸ La reducción de un concepto a una sola versión limitada debe ser superada por un concepto más abarcador e inclusivo.

⁷ Harold Bloom, *The Western Canon* (New York: Harcourt Brace, 1994).

⁸ Virilio centra la visión apocalíptica de la tecnología en la historia del siglo xx no solo en la devastación física y humana que puede producir sino también en la eliminación de la dimensión social y ética de la actividad humana que la acompaña. Paul Virilio, *A Landscape of Events* (Cambridge: MIT Press 2000), 10.

III. El yo poshumano

Estas conclusiones previas tienen consecuencias para la emergencia de un modo diferencial de humanismo que, sin negar la filiación clásica original, se separa de ella para incluir inflexiones diferentes. A pesar de que la nueva forma de la figura de lo humano no sigue la continuidad de la tradición humanista que se prolonga desde el modelo primordial griego hasta la actualidad, es necesario destacar que este poshumanismo es una nueva modulación que, a diferencia de la propuesta de Michel Foucault, no hace tabula rasa y parte de la nada absoluta en un devenir hacia un futuro carente de referentes previos legítimos.⁹ El poshumanismo no es un salto al vacío desde la atemporalidad. Se realiza más precisamente como un proceso de reconstitución del archivo cultural precedente, pero sin excluir las aportaciones de la tecnología de los medios de comunicación que se han convertido no solo en un instrumento de transmisión de contenidos culturales sino que han operado cambios internos determinantes en la naturaleza misma de la cultura.

Este modo poshumanista no es antropocéntrico ya que concibe al sujeto humano como situacional y relacional dentro de unos parámetros definidos esencialmente por los grandes textos escritos del pasado –como es la concepción propia de los pensadores del humanismo modernista– sino que incluye por igual y de manera dinámica y activa los productos de la cultura tecnológica de público amplio –de masas–, y, con ella, la máquina, el aparato, el instrumento de la técnica. El ordenador no solo no es incompatible con el texto literario sino que puede asimilarlo y contribuir a su desarrollo. El e-book no reemplaza al formato tradicional del libro en papel sino que expansiona su recepción a un público más amplio que lo percibe como un modo más asequible de leer e integrarse en la gran biblioteca electrónica y textual del saber del mundo.

He mencionado ya a Walter Benjamin como un propulsor del humanismo inclusivo e híbrido (no excluyente y jerárquico) que puede proporcionar conceptos fundamentales para el discurso actual. Más recientemente, Manuel Castells ha descrito el modelo de la sociedad de la intercomunicatividad universal de la Red (*the network society*) para pensar de manera creativa el nuevo modo de enfrentarse a las relaciones culturales actuales. En ese contexto, la

⁹ La propuesta crítica de Foucault, que se vincula históricamente con la negación ontológica nietzscheana, no presenta una opción alternativa a la disolución del yo clásico. De modo diferente, Nietzsche anuncia un yo magnificado que se halla fundado en las ruinas del edificio del pensamiento tradicional.

tecnología no queda exenta de las exigencias éticas que el humanismo convencional ha promovido históricamente.¹⁰ La tecnología que genera el extraordinario poder cognitivo y práctico del chip puede orientarlo hacia la expansión del saber y la comunicación al mismo tiempo que puede hacerlo derivar también hacia la creación del *drone* como un arma efectiva y anónima con la que alcanzar objetivos militares desde la cómoda distancia y seguridad de una sala de mandos ubicada a miles de kilómetros de distancia del objetivo a destruir. La misma tecnología que transmite datos e información con celeridad y facilidad inusitadas puede producir la muerte masiva e indiscriminada.

Esa ineptitud y ceguera éticas de la tecnología deja el espacio abierto para la funcionalidad de la textualidad escrita. Una nueva versión de ser humano, definido por un yo desenraizado, ontológicamente inestable, con referentes evaluativos tentativos, libre de los macro-principios superestructurales del pasado, apoyado en una metodología de pensamiento e identidad fragmentaria y discontinua, requiere de la reflexión valorativa y humanizante de la palabra escrita. Reescribiendo a Nietzsche y apoyándose en Gadamer, Gianni Vattimo ha caracterizado la nueva orientación y metodología epistémicas como una hermenéutica explorativa, es decir, un proceso que opera por aproximación y de manera tentativa, un camino en el que no hay un *ad quem* final y definitivo.¹¹ Esta conceptualización no se identifica con la euforia del progreso técnico del optimismo materialista y científico del gran salto adelante de la ciencia y la tecnología del siglo XIX ni con la condena antitecnológica en nombre de los grandes humanistas de la tradición clásica propia del nihilismo existencial y apocalíptico del periodo posterior a la posguerra mundial.

Provee a continuación dos ilustraciones de esta nueva dimensión ética y cultural frente a los desafíos tecnológicos. Una procede del pasado reciente y la otra es plenamente actual. La obra y el perfil intelectual de Jaime Gil de Biedma actualizan la versión del método hermenéutico integrativo. El

¹⁰ Castells reafirma el imperativo ético que debe regir la nueva cultura tecnológica que, en principio, parece estar exenta de toda limitación. Castells denuncia la ceguera moral de la tecnología y su responsabilidad en la devastación que produce en la historia del siglo XX, al mismo tiempo que aboga por las posibilidades de renovación que abren los nuevos descubrimientos tecnológicos en el área de la comunicación internacional. Manuel Castells, *The Rise of the Network Society* (Oxford: Blackwell, 1996), 472.

¹¹ Vattimo es capaz de extraer de la devaluación metafísica una metodología de pensamiento más efectiva tanto epistemológica como existencial y socialmente. Gianni Vattimo, *Hermeneutic Communism* (Nueva York: Columbia UP, 2011), 139.

lenguaje y el concepto del poema en Gil de Biedma vehiculan una biografía formada tanto en la *high culture* como en el ámbito de la calle y de las experiencias *underground* del poeta en una ciudad de Barcelona reconfigurada a la medida del deseo de un yo apegado a una visión materialista del cuerpo. Los referentes de los poemas de Gil de Biedma incluyen a W.H. Auden, T.S. Eliot, Góngora y Quevedo tanto como *simul et nunc* el lenguaje y el estilo de los barrios portuarios de una Barcelona canalla y nostálgicamente anárquica.

El cuerpo aparece en esta poesía como materialidad estricta, como una máquina primordial que no se oculta o disimula en falsas figuraciones metafísicas o espirituales sino que se presenta explícitamente como sensualidad, impulso sexual y atracción física hacia el otro. Este eje central de la poesía de Gil de Biedma se conjuga con el imperativo ético de la comunidad emotiva y filosófica con el otro reprimido y explotado y en el que el cuerpo material halla la compensación para sus carencias. La Barcelona de Gil de Biedma no responde a la bella estética modernista del repertorio de la cultura catalana burguesa a la que el poeta pertenece sino que se halla ocupada e invadida por la marginación de los emigrantes y desposeídos de los aldeaños de la montaña de Montjuic en la que el poeta resitúa su proyecto de renovación. El yo materialista y apegado a lo físico afirma un a priori utópico estrictamente centrado en la voluntad y el deseo de un cuerpo estrictamente material y sensual.

El otro caso es del Enrique Vila-Matas, cuya obra está motivada por el impulso de la deconstrucción irónica de lo que para el autor son las construcciones falsas de la sociedad del espectáculo incesante (Baudrillard). El “Bartleby” de Vila-Matas es el contra-personaje, derivado de Herman Melville, que se reproduce en diversos textos y pone en cuestionamiento las construcciones de la filosofía y metafísica convencionales. De modo paralelo a Gil de Biedma, Vila-Matas pone de relieve que la dimensión ética utópica y la dimensión de deconstrucción irónica son los campos en los que el texto literario puede operar para mantener la tensión creadora entre la vertiente literaria y humanística clásica y los nuevos modelos de comunicación y relación tecnológica y cultural.

Desprovisto de su aureola metafísica y redefinido como materialidad, objeto y producto a la vez, el texto puede ser abarcador e inclusivo frente a los nuevos procedimientos técnicos, los nuevos objetos maravillosos que, como el chip y la transmisión electrónica y audiovisual, han operado transformaciones capitales en el medio cultural. Al mismo tiempo, a través de la ope-

ración crítica y reflexiva que se fundamenta en el conocimiento y la discusión crítica de la continuidad, la cultura de la letra escrita puede contribuir a afirmar y reconfigurar una naturaleza humana que no puede ser captada y aprehendida solo a partir de una única dimensión.

La pluralidad hermenéutica es el paradigma más general del nuevo modo cultural que abre el siglo XXI. Han perdido vigencia las grandes causas y macroestructuras utópicas que generó el siglo XIX y la consecuente deconstrucción y descalificación de esos grandes proyectos omnicomprendivos que produjo, *malgré lui*, el siglo XX. La dimensión del nuevo siglo viene señalada tanto por la omnipresencia del ordenador y sus variantes tecnológicas como por la mirada irónica del texto vinculado con la crítica de los complejos de signos que constituyen el siglo XXI. Dentro de ese nuevo contexto, las únicas utopías que parecen viables son las que se centran en la subjetividad y las narraciones personales de un yo individual que ha aprendido a desconfiar tanto de las promesas futuristas, adscritas a las maravillas tecnológicas y las ideologías-panacea, como de las advocaciones a la nada y la destrucción apocalíptica.