**El desarmadero de Karel Čapek.**

***Nuevos diagnósticos de la máquina antropológica desde la ciencia ficción checa.***

El sol irrumpía en los ventanales y el calor abrasaba los muros de la casa en Eslovaquia. Era verano y promediaba el año 1920. Con los dedos todavía entintados, Karel entró, manuscrito en mano, a la habitación de su hermano Josef, que disfrutaba de la tarde retocando sus pinturas. Le leyó las últimas escenas para discutir su dramatismo, y algunos diálogos del primer acto que aún no lo convencían, pero, sobre todo, necesitaba un nombre mejor que “*laborí*” para sus humanos artificiales. Las reverberaciones de las montañas, de tantos bisbeos eslovacos zumbando por los aires inspiraron la ocurrencia de Josef de llamarlos “*robotí”,* un neologismo derivado de la palabra “*robotnik*” que significa trabajor o quizás de “*robota*” que significa trabajo, pero siempre en el sentido de trabajo arduo o forzado.[[1]](#footnote-1)

Finalmente *R.U.R (Robots Universales Rossum)* estuvo terminada. La obra de teatro transcurre, como toda utopía, en una isla donde funciona una fábrica de humanos artificiales que, vendidos como trabajadores, abaratarían de forma impensable los costos de producción. Todo carecería prácticamente de valor, erradicándose así la pobreza del planeta, junto con el empleo, liberando al hombre, como en toda utopía, de la degradación del trabajo manual: echando por tierra la explotación del hombre por el hombre y del hombre a la materia.

La utopía se circunscribe, por definición, en un territorio insular. Es condición de verosimilitud que la sociedad imaginaria se desarrolle en este tipo de terreno, no sólo para reafirmar su perfección en la finitud sino, sobre todo, para dar credibilidad a su autonomía.

[la sociedad imaginaria] debe estar ubicada en un sitio geográficamente plausible, aunque a la vez incomprobable, ya por su alejamiento o su dificultad de acceso, y por añadiduría protegido de los contactos con el universo exterior para una configuración casi siempre insular, así esta insularidad sea literal (casi siempre) o sólo metafórica: en las utopías continentales, como Eldorado o la Mezzorania de Gaudence de Laques. Desiertos, selvas vírgenes y montañas infranqueables garantizan la clausura interna y el corte topográfico del territorio utópico. (Kupchik, 2014).

La utopía por lo general transita la pregunta sobre el trabajo, sobre quién ha de realizar los trabajos más duros. Algunas disponen de una organización provechosa e igual en todos los hombres, de reducidas horas de trabajo, en otras, el hombre se exime por completo de éste.Ya sean animales como en *La isla de Felsenburg* donde se domestican monos, los esclavos en la *Politeia* de Platón, los robots o las máquinas en los relatos de ciencia ficción, siempre se transfiere el trabajo a entidades no-humanas.

En *R.U.R*. la aparición de los robots está garantizada por el descubrimiento científico del fisiólogo Rossum que permite sintetizar materia viva artificial. Uno de los personajes, el director de la fábrica, Domin, cuenta la historia del invento: en 1922 el profesor Rossum se retira a la isla donde luego se creará la fábrica para hacer sus investigaciones para imitar el protoplasma, cosa que no logra hacer hasta diez años después, “es decir, cuatrocientos años después del descubrimiento de América”[[2]](#footnote-2). ¿1892? ¿1932? La temporalidad es imprecisa, incongruente, demostrando la incapacidad mnemotécnica del humano que recita de memoria la historia de la fábrica y, a su vez, difuminando los límites cronológicos para la audiencia, que puede situar la obra en un futuro cercano como en un pasado reciente.

La obra se divide en tres actos y un epílogo. Comienza con la llegada a la fábrica de la señorita Glory, hija de un profesor, de parte de la *Liga de la Humanidad* con el fin de defender y abogar por los derechos de los robots, así como el reconocimiento de la igualdad entre hombres y robots. Esto al director le parece un disparate y comienza a trazar la delimitación entre uno y otro.

Si bien los robots tienen forma humana, esto no es más que por la falta de imaginación del profesor Rossum, que pudiendo crear a partir de la materia viva artificial una medusa con el cerebro de Sócrates o cualquier cosa asombrosa, se dispuso a imitar al ser humano. En palabras de Domin, los robots son máquinas de trabajo vivientes e inteligentes, mecánicamente más perfectos y más inteligentes, técnicamente más perfectos que la naturaleza, mientras que el hombre es algo que se siente feliz, que toca el violín, que pasea: cosas innecesarias cuando lo que se quiere es que teja o cuente[[3]](#footnote-3).

Nadie ha visto jamás sonreír a un robot. No tienen voluntad propia ni apego por la vida. No tienen razón de ser ni alegrías. Llegado un momento, se desarrollarán nervios de dolor para colocarles, de manera tal que alarguen su vida útil y se preserven de destrucciones posibles por falta de cuidado con su cuerpo, disminuyendo riesgos y aumentando los dividendos; pero no un alma, porque incrementaría los costos de producción.

El segundo y tercer acto transcurren cinco años después. En éstos se cuenta la sublevación Robot que hay en el mundo que culmina con el exterminio de todos los humanos menos uno, al que conservan para que les transmita la fórmula creadora de robots, cosa que es imposible porque antes de morir la señorita Glory la había echado al fuego.

Luego de perfeccionar más y más los prototipos robots hasta hacerlos completamente iguales a los humanos, éstos desarrollan el odio, conocen su condición de explotados y se revelan. El doctor Gall, encargado de la construcción y la ingeniería de las máquinas vivientes, a pedido de la señorita Glory, a quien los robots le daban mucha pena, “perfecciona” unos 300 robots[[4]](#footnote-4), les da la capacidad de desarrollar irritabilidad e intolerancia, lo que hace que “dejen de ser máquinas” y desaten la revolución.

Ahora bien, el epílogo es extraño, dejaron al arquitecto de los robots vivo para que recree la fórmula que permite fabricar robots: un humano esclavo de los robots que sin éxito intenta solventar su incapacidad de reproducirse. A pesar de que había robots masculinos y femeninos sólo por la costumbre humana de esperar que la secretaria fuera una mujer y el albañil un varón, este último humano, Alquist, encuentra que dos robots, uno masculino y otro femenino, sienten apego y cuidado por la vida del otro y a los que además, a diferencia de los otros robots, los perros no les ladran ni ningún otro animal los rechaza. Entonces, con una misión salvífica, los envía cual Adán y Eva a repoblar la tierra, recomenzar la humanidad.

La obra se estrenó en Praga en 1921 y en 1922 en Londres y Nueva York. Si vemos los vestuarios de los robots que diseñó Josef para la representación checa vemos que éstos visten uniformes obreros con un parche que indica la fecha de fabricación y las siglas de la compañía R.U.R. . En cambio, en la versión norteamericana ya llevan trajes metálicos.

Si pensamos en un robot, lo más probable es que pensemos en un cuerpo de metal, y, sin embargo, vemos que en su origen éstos tenían un cuerpo orgánico.

El ser humano artificial es “un artefacto androide” o “un androide”. Pero si el androide es un ser humano artificial ¿Dónde está la parte del “robot”?

En 1920, el dramaturgo Karel Čapek publicó R.U.R. Rossum’s Universal Robots. Al traducir la obra al inglés, lo apropiado hubiera sido traducir “robot” por “slave”. Pero “slave” es una palabra usada comúnmente para los seres humanos y sería entonces difícil distinguir entre las variedades natural y artificial.(...) Estrictamente hablando, tanto “robot” como “androide” remiten a seres humanos artificiales o podrían ser sinónimos. Pero, en las muchas historias de robots que aparecieron en las revistas de ciencia ficción de 1926 en adelante los robots estaban hechos- casi siempre- de metal. (Asimov, 1999: 203).

Asimov en este libro estaba fundando terminologías con la autoridad de padre que se cinceló en el género de la ciencia ficción. En perspectiva vemos que los robots están hechos casi siempre de metal porque en Estados Unidos jamás tuvieron otro cuerpo más que metálico. Con el desliz de la traducción, la percepción de los robots desde el nuevo continente siempre estuvo solapada al imaginario de los autómatas de Hefesto: las bellas sirvientes de oro que lo acompañan, semejantes a doncellas, con juicio, voz, capacidad de movimiento y habilidades que conocen gracias a los dioses inmortales.

Quizás fue la simple y anquilosada asociación entre máquina y metal la que condujo la interpretación norteamericana de los robots, pero al mismo tiempo son estos desplazamientos semánticos los que revelan las operaciones de separación que impone la máquina antropológica, oponiendo al hombre de los otros vivientes. El cuerpo de metal y el cuerpo orgánico, se disponen de igual manera en tanto que no-humanos en el momento en que están al servicio del trabajo. Según Descartes el cuerpo es una máquina, y, así, al carecer de una glándula pineal que despliegue el cogito, los animales no son más que *autómata mechanica,* sólo que más perfectas y complejas porque su artesano no era otro que Dios. Por eso, en cierto sentido, es una pena que se haya diluido en la versión norteamericana la ironía de R.U.R. con respecto a las concepciones cartesianas. La aparición de una materia viva artificial que implica una mejora en la ingeniería natural que compite con Dios reelabora los motivos por los cuales Descartes argumenta en esta dirección. El alma no se relaciona con la capacidad de moverse (rechazando la concepción clásica de ánima), porque el cuerpo mecánico es autómata, aunque de diferentes grados de complejidad y perfección según sean manufactura humana o divina. Ésta ahora se encuentra en estricta relación con las capacidades sensoriales y cogitativas, patrimonio del ser racional que es el hombre, aunque específicamente en la obra de Čapek son la intolerancia y el odio, aunque también el apego a la vida, las características por excelencia de lo humano.

Las depuraciones terminológicas de Simondon nos permiten acercarnos más a la obra de Karel. Alrededor de los años 1950 propone organizar un área de coordinación en el École normale supérieure entre científicos y filósofos que desafortunadamente no prospera. Sin embargo entre los apuntes que reunía en una pequeña carpeta negra bajo el rótulo de “Investigaciones filosóficas” hay un texto escrito por esos años que trata justamente de delimitar el robot y el autómata:

El robot es una imitación del hombre cuya finalidad funcional es imitar al hombre. El robot supone entonces un espectador para el cual existe la ilusión, un tercer término que es la conciencia espectadora más allá del imitador y de lo imitado. Por el contrario, el autómata no tiene por fin imitar, ni por objeto la ilusión.(...) Como apunta perfectamente Couffignal en su estudio sobre las *Máquinas de pensar,* el autómata lleva a cabo una tarea que el hombre podría realizar, no *imitando* al hombre, sino según métodos en ocasiones extremadamente diferentes. (Simondon, 2018:123).

Karel escribe en sus memorias que en algún sentido se sentía responsable por estimular el miedo a que los humanos fueran reemplazados por las máquinas, aunque jamás fue esa su intención, ni su temor. Por supuesto que su obra portaba una dura crítica a los usos y fines de la tecnología, pero sobre todo por la falta de imaginación. La crítica contra el sistema corre no tanto por el hecho de que se fabriquen humanos artificiales sino por el afán de dividendos. Los robots terminan haciendo la revolución y deshaciéndose de los humanos como una mera consecuencia de las condiciones de explotación y abuso que siguen operando, porque es la reacción esperada del oprimido. Esto no quita que no haya una clara referencia a la revolución bolchevique donde el alzamiento Robot levanta la consigna de “Robots del mundo, ¡Uníos!”.

Sin embargo Simondon pone el foco en lo que pareciera ser el punto crítico: el robot es una imitación del hombre cuya finalidad funcional es justamente ser una imitación del hombre. En este sentido la cuestión antropológica se desplaza al espacio de la disyunción ontológica de copia y original. Los robots de *R.U.R* superan, en algún sentido, la deficiencia de la copia, alcanzando el estatuto humano pero con el imperio de repetir la humanidad. Cual Adán y Eva, los robots humanizados no pueden sino darle nuevamente un mismo origen. Un epílogo tan bíblico nos permite volver a pensar la narración mítica cristiana: Dios ha hecho al hombre a su imagen y semejanza. A su vez, Dios es inefable e incognoscible, dejando al hombre sin un modelo definido y haciendo del robot un reflejo anhelado de la proyección de su humanidad.

En  *Lo abierto,*  Agamben emprende una investigación sobre el umbral crítico que produce lo humano a través de una serie de escisiones, un artificio para producir su reconocimiento:

Según la sensibilidad de la época, la máquina antropológica (...) es una máquina óptica(...) constituida por una serie de espejos en los que el hombre, mirándose, ve su propia imagen siempre deformada en rasgos de mono. (2007:67)

La pregunta es si la imagen que devuelve el espejo no es ahora el mono sino el robot.

Dieciséis años después Čapek vuelve sobre esta temática de la recuperación del estado previo a la caída con la supresión del trabajo humano, desplazado a otros seres. En *La guerra de las salamandras* el capitán Van Torch descubre unas salamandras muy inteligentes, con una habilidad especial para encontrar perlas. Siendo éstas muy vulnerables a la depredación de los tiburones, decide intercambiar perlas por armas que les permitieran defenderse. Así se entablan las relaciones entre humanos y salamandras, que luego escalarían a niveles industriales internacionales. Cuando el negocio de las perlas bajó su rentabilidad por agotamiento de las mismas, el negocio fue la producción de las salamandras. Se organizaron granjas criadoras con la misma lógica que la fábrica Rossum. Las salamandras se vendían para realizar trabajos, abaratando los costos e incrementando la productividad, de forma diferenciada dependiendo de sus aptitudes. Las más inteligentes, capaces de hablar cinco o nueve idiomas y con formación de líderes eran las más caras y se encargaban de manejar a las otras, obreras, fuertes y grandes, o a aquellas que se vendían por tonelada, para los trabajos más fáciles y repetitivos.

El descubrimiento de las salamandras produjo un gran revuelo, discusiones sobre si poseían o no un alma, se adujo que tenían derecho a una educación y comenzaron las escuelas para salamandras, hasta les inventaron una religión que terminó teniendo muchos más adeptos humanos que salamandrinos. En cualquier caso, la situación se desbordó, enfurecidos por el reemplazo sistemático de humanos por salamandras, quisieron frenar la producción de ellas, pero ya era demasiado tarde. Así como había escalado exponencialmente el trabajo que se les requería a las salamandras, también lo había sido la demanda de armas de su parte: las salamandras compraban la mayor cantidad de armas nucleares, por lo que la poca industria humana que quedaba estaba montada sobre su demanda, la economía dependía de ellas. La novela termina con las salamandras rompiendo los continentes para formar bahías, porque dada la superpoblación que se generó de ellas, se quedaron sin lugares para habitar. Así se realizaba nuevamente la utopía, haciendo del planeta un mundo de islas.

Siendo el sistema una herrumbre de afán por los dividendos, el final de *La guerra de las salamandras* es el mismo que el de *R.U.R.* : el exterminio de los humanos y el reemplazo de una humanidad por otra. De hecho, las salamandras son en la novela ejemplares del *Andrias Scneuzeri*, un tipo de reptiles conocidos tan sólo por sus fósiles, que al ser encontrados en 1726 se creyó que eran los restos del ser humano prediluviano.

Ya no robots y el miedo a la sustitución del hombre por la máquina, sino animales no-humanos igualmente volubles a las antropotecnias: más humanos que los humanos. Ambas obras responden al sueño utópico de la liberación del trabajo por parte de los humanos de la misma forma. La crítica de Čapek es la misma: en ningún momento se suspende la lógica de la explotación, el operativismo de la máquina sigue intacto. Si la historia del hombre es la historia del proceso del trabajo y la negación, a través del cual el animal humano, o el *Homo Sapiens* había devenido humano, las obras de Karel piensan continuidades no-humanas de la humanidad, por la continuidad misma del trabajo, desplazada a otros cuerpos, donde la máquina antropológica sigue operando sus segmentaciones.

Agamben diagrama la máquina antropológica en dos versiones, una antigua y una moderna. La primera se basa en la humanización del animal, mientras que la segunda funciona animalizando lo humano. Si pensamos *R.U.R.* Y *La guerra de las salamandras* en conjunto alrededor de este eje de la máquina antropológica podemos vislumbrar que no es sólo un polo de lo animal que se configura en la lógica de la excepción, generando un excluido/incluido o viceversa, sino una escala de gradación entre el animal y el robot frente al cual se define el humano negativamente. A su vez, ambos coinciden en su potencial de esclavitud, el hecho de ser usados como utensilios, extensiones del hombre, aunque representan polos opuestos. El animal es el polo natural mientras que el robot es la artificialidad. Mientras que frente al primero el hombre se comporta como un [+Robot], siendo que se construyó como humano diferenciándose de ella; frente al segundo es un [+ Animal] diferenciándose de los robots por la falta de la animalidad que es también humana[[5]](#footnote-5). Animal, demasiado animal. Aún latente la animalidad del hombre es el refugio de diferencia frente al robot, mientras que robot y animal se disponen de igual forma a los usos humanos.

Por otro lado, el robot es la imagen que devuelve el espejo de la máquina antropológica. La imitación sin modelo del robot funciona como lienzo blanco para proyectar una humanidad inalcanzable por su deficiencia ontológica, donde se proyecta lo humano. No es casual que en los test de reconocimiento facial las Inteligencias Artificiales no tengan problemas para identificar como humano a un caucásico pero no puedan distinguir a un individuo subsahariano de un simio. Poco a poco se le está transfiriendo la humanidad a los robots, al tiempo que el hombre se diferencia de éstos refugiándose en una animalidad que tampoco le pertenece, pero nunca se considera la posibilidad de apagar la máquina.

En cualquier caso, las críticas de Agamen y Čapek coinciden. Debemos preguntarnos por el uso, por aquello que define la forma-de-vida y cuánto se abona en el uso de los dispositivos a posturas en verdad inhabitables.

Volver inoperante la máquina que gobierna nuestra concepción de hombre significará, por lo tanto, ya no buscar nuevas articulaciones (...) sino exhibir el vacío central, el hiato que separa en el hombre el hombre y el animal, arriesgarse al vacío: suspensión de la suspensión, tanto del animal como del hombre. (Agamben, 2007: 167).

Bibliografía:

Agamben, Giorgio (2007) *Lo abierto,* Adriana Hidalgo: Buenos Aires.

Asimov, Isaak (1999) *Sobre la ciencia ficcón,* Sudamericana: Buenos Aires

Čapek, Karel (2008) *La guerra de las Salamandras,* Zorro Rojo: Barcelona.

*----------------* (2017) *Robots Universales Rossum,* Mablaz: Barcelona.

Kupchik, Christian (2014) en *Siwa. Revista de literatura geográfica vol.4.* Buenos Aires

Simondon, Gilbert (2017) *Sobre la técnica,* Cactus: Buenos Aires.

1. Descripcion etymology dictionary. [↑](#footnote-ref-1)
2. La referencia al descubrimiento de América es también una circunscripción dentro del género de la Utopía. Los viajes a la tierra desconocida, nueva, siempre estuvieron teñidos de una narrativa edénica, utópica, construyendo este imaginario en ya en las cartas, ya en los relatos de viaje. El siglo XVI fue un verdadero estallido de estas narrativas. Ver las investigaciones de Alcira B. Bonilla sobre este tema. [↑](#footnote-ref-2)
3. Tejer y contar no parecieran ser ejemplos al azar de quehaceres ya-no-humanos. Si nos retrotraemos a Platón, veremos que en *Político* éstas son a fin de cuentas las tareas del gobernante. (Ver el análisis que hace de este diálogo Fabián Ludueña Romandini en *La comunidad de los espectros*)*.* [↑](#footnote-ref-3)
4. Quizás tampoco sea coincidencia la elección de un número tan espartano en la obra. [↑](#footnote-ref-4)
5. recordemos que en *R.U.R.* los animales rechazaban a los robots [↑](#footnote-ref-5)