**El cuerpo-máquina en *R.U.R.* de K. Čapek y *Todos quieren ser robots* de F. Svarovski**

Eugenio López Arriazu

En vano quiero distraerme del cuerpo

y del desvelo de un espejo incesante

que lo prodiga y que lo acecha…

 **J. L. Borges, “Insomnio”.**

 Los espejos de Borges no sólo duplican con horror la cara y el cuerpo de quien los mira. Los multiplican. Para hacerlo, precisan de otro cristal enfrentado. Es el caso de Lönrrot, en “La muerte y la brújula”, quien “infinitamente se multiplicó en espejos opuestos” (Borges, 1992: II, 97). El hallazgo es el infinito; el artificio, el de la lata de bizcochos. Borges lo describe así en un texto para *El hogar*:

Debo mi primera noción del problema del infinito a una gran lata de bizcochos que dio misterio y vértigo a mi niñez. En el costado de ese objeto anormal había una escena japonesa; no recuerdo los niños o guerreros que la formaban, pero sí que en un ángulo de esa imagen la misma lata de bizcochos reaparecía con la misma figura y en ella la misma figura, y así (a lo menos, en potencia) infinitamente (Borges, 1986: 325).

Inclusión y multiplicación son entonces los procedimientos combinados. La puesta en abismo nos catapulta dentro de nosotros mismos a la vez que nos obliga a vernos desde afuera. La multiplicación disuelve cualquier esperanza de una identidad que coincida consigo misma, que no sea, valga la redundancia, múltiple. Ambos procedimientos aparecen combinados con singular fuerza y en diferentes niveles en *Rossum's Universal Robots* de K. Čapek.

En primer lugar, los robots son una máquina indistinguible de los humanos: un espejo aparentemente sin distorsiones. Al comienzo de la obra, en su conversación con Domin, Elena piensa que la mecanógrafa robot Sulla es humana: “¡Sulla no es un robot, Sulla es una chica como yo!” (Čapek, 1994: 12)[[1]](#footnote-1). Y más tarde volverá a asombrarse cuando le digan que los directivos de la empresa *no* son robots.

Su estupor ante la infidelidad del espejo debe ser, también, el nuestro: en el juego de los reflejos, Sulla ya había aparecido antes a solas con Domin sin que nada indicara que el personaje fuera un robot. Es decir, si consideramos la situación teatral, ya tenemos una primera multiplicación “al infinito” de roles incluidos o enmarcados: espectador > actor > personaje-“humano” > personaje-“robot”. Se me dirá que la serie es finita, de cuatro términos. Sólo basta en realidad que el espectador atisbe en el robot su propio reflejo para que el vértigo se haga infinito.

Iuri Lotman comenta en “Sobre el realismo de Gógol” que, durante el lapso de la obra, lo representado sobre el escenario se transforma para el espectador en la única realidad y que todo lo ajeno a esto (lo que transcurre tras bambalinas, entre el público, etc.) pasa a ser una realidad falsa, que ya

no es vida, sino una mascarada de la vida. Esta realidad doble del teatro se convierte en un procedimiento desnudo cuando sobre el escenario transcurre otra escena: cuando el teatro se presenta como teatro. En la frontera de estos conceptos surge la metáfora: la vida no es más que un escenario en un escenario, una realidad falsa que *desempeña el papel* de la verdadera realidad. Por eso la representación del teatro dentro del teatro siempre es, además de un procedimiento agudo que se desnuda a sí mismo, un símbolo artístico-filosófico lleno de sentido (Лотман, 1997: 704-705).

Los robots son así el espejo dentro del espejo (la obra) que Čapek elige para abismarnos. Y si la metáfora que surge no es exactamente sobre la falsedad de la vida en general, sí echa un manto de sospecha sobre la verdad de nuestra naturaleza.

Es significativo, en este sentido, que la imagen original de los robots no sea la de un ensamblado de latas, sino lo que hoy llamaríamos un androide. A diferencia de los androides, sin embargo, estos robots no están generados por ingeniería genética. Comparten con sus colegas de metal una fabricación mecánica. Por eso Domin quiere convencer a Elena de que lo que ella percibe y defiende en nombre de la humanidad es sólo una máscara sobre la superficie bruñida del cristal. Lo que está en juego es la “naturaleza” (interior) de los robots. Para Domin, son máquinas. Para Elena, “da igual. Los robots son de todos modos buenas personas como nosotros” (13).

 ¿Pero qué es una máquina? En primer lugar, lo que se opone a lo natural. La naturaleza de los robots es el artificio. El joven Rossum “descartó al hombre e hizo al robot” (10) y su producto, el de un ingeniero, “es técnicamente más refinado que el producto de la naturaleza” (10). Es un producto de ingeniería como un motor: “producir trabajadores artificiales es lo mismo que producir motores diésel” (10). Y es “más refinado” porque sigue el ideal científico y técnico de la sencillez: leyendo un manual de anatomía cualquiera se da cuenta de que el hombre “es demasiado complicado y de que un buen ingeniero lo haría más sencillo” (10). El robot, el trabajador/esclavo perfecto, es así una máquina que supera al hombre. Pero en la reversibilidad de los espejos, resulta que los humanos también somos máquinas.

 Entonces, en segundo, ante la imposibilidad de distinguir al robot del humano (es decir, ante la imposibilidad de afirmar que no somos robots), ante la factura maquínica de ambos, el texto les achaca una carencia: no tienen alma, no tienen pasiones; no son, por tanto, personas.

 La obra se sitúa así, ambivalentemente, dentro y fuera del terreno clásico de Fausto: el soberbio que le disputa su lugar a Dios. El tío de Rossum era un “terrible materialista” que quería crear personas y “deponer científicamente a dios (sic)” (9); pero el sobrino descarta la metafísica y consigue los mismos fines por la ciencia (esa nueva alquimia)[[2]](#footnote-2), que descarta a su vez a Dios por otros medios, ya que “Dios no tiene la menor idea de la técnica moderna” (10).

Si la referencia a lo divino quedara en esta alusión al viejo Rossum, podría pensarse que la obra ha dejado a un lado la problemática faustiana; pero las repetidas referencias bíblicas al *Génesis* y al *Apocalipsis* la restauran. Lo mismo hace el personaje de la mucama, quien cree en el “castigo de Dios” (33) y para quien habría que quemar incluso el dinero, puesto que “cualquier invención es contra Dios” (42). Lo mismo hace el nombre del protagonista principal “Domin”: Dominus, el Señor[[3]](#footnote-3). Sin embargo, la obra está lejos de condenar la fabricación de robots desde un punto de vista religioso. Lo religioso adquiere aquí un plano simbólico inmanente, es una actitud secular de visos humanistas. Así, Alquist reza “contra el progreso” (35) sin estar seguro de creer. Al final de la obra, cuando la multiplicación infinita de robots producida por la fabricación tayloriana en serie haya conquistado el mundo, nuestra imagen será expulsada casi por completo. Y cuando el último hombre arranque la máscara a su reflejo-robot en el espejo, encontrará que somos robots con alma: los nuevos Adán y Eva (Primus y la segunda Elena), robots de devenir humano. Un volverse máquina para recobrar la humanidad. Un volverse máquina en el que Dios y la problemática faustiana, ahora sí, abandonan la escena.

Por último, la secularización de lo religioso y la introducción del alma en un contexto de especularidad absoluta (nadie más desalmado que los humanos en la obra) son procedimientos aliados: revelan que la máquina es una construcción simbólica. Es decir, la máquina es un artificio verbal, “aquello” que debo construir para generar un Otro. La distopía por excelencia.

¿Pero qué es el alma? El cuerpo utopizado. “El mito del alma”, dice Foucault, nos ha proporcionado “la más potente de esas utopías mediante las cuales borramos la triste topología del cuerpo”: “¡Viva mi alma! Es mi cuerpo luminoso, purificado, virtuoso, ágil, móvil, tibio, fresco, es mi cuerpo liso, castrado, redondo como una burbuja de jabón” (Foucault, 2008). No obstante, el cuerpo mismo, continúa Foucault, es un espacio “incomprensible”, “penetrable y opaco”, “abierto y cerrado”, un espacio ubicuo (siempre conmigo en todos lados) que sirve de modelo utópico. Lo recupero, fantasmal y fragmentariamente, “en los espejismos del espejo” (2008).

Esta ambivalencia del cuerpo, que se niega en el alma y se recupera negándola, siempre en términos de utopía, es la ambivalencia utópica-distópica de RUR. La obra incluso nos brinda un racconto histórico en clave utópica. Luego del “descarte” ya mencionado del viejo Rossum como demirugo, el joven Rossum descarta a su vez una etapa en la que quería construir “gigantes de trabajo” (Čapek, 1994: 11), que se rompían como mamuts. Foucault menciona precisamente a los gigantes como “la vieja utopía… que encontramos en el corazón de tantas leyendas en Europa, África, Oceanía, Asia” (Foucault, 2008). Es decir, tenemos un pasaje del mito a la ciencia, la cual, en el contexto de las referencias bíblicas y la recuperación final del alma, se revela como no menos mítica que el punto de partida. Tan mítica como la idea del progreso contra el que reza Alquist. Y volviendo al cuerpo, Domin (Čapek) nos da en los robots nuestro cuerpo abierto y accesible (diseccionable): el espejo y el cadáver. Nuevamente la ambivalencia que menciona Foucault: la comprobación de la materialidad no utópica del cuerpo y la imposibilidad utópica de estar en el espejo y de estar “allí donde está nuestro cadáver” (2008).

 La reversibilidad atañe no sólo a la estructura de la pieza, sino al concepto mismo de utopía que maneja. La distopía de Čapek contiene en su interior la utopía que critica y al mismo tiempo la semilla de una utopía venidera. La utopía criticada es la liberal, representada por Domin, de un mundo liberado del trabajo, en el que el hombre “hará sólo lo que ama” y vivirá “sólo para perfeccionarse”, un mundo que “se parece demasiado al paraíso” (Čapek, 1994: 22). Pero la quema de la fórmula como si fuera plata incluye la medida central de casi todas las utopías desde Tomás Moro: la abolición del dinero. En forma especular, además, la distopía no sólo ocurre en una isla, sino que los proyectos de salvación de Elena y la compañía son irse a una isla para empezar de cero. También buscan en islas a los sobrevivientes de la masacre final. Por último, Primus y Elena renuevan la vida también en una (la misma) isla.

 Tenemos aquí una diferencia importante con el procedimiento borgiano. Sus espejos e infinitos son procedimientos formales que siempre cimentan una paradoja. Borges divide tajantemente no sólo el arte del mundo que representa, sino que sugiere, en palabras de Beatriz Sarlo, que “las figuras formales y lógicas son independientes del orden de la realidad, que no puede ser captado por sí mismo y solo puede ser presupuesto por la imaginación o la razón” (Sarlo, 2007: 124). Los mundos de Čapek (lo mismo sucede en *La guerra de las salamandras*) no se cierran sobre lo formal. El procedimiento especular de multiplicación al infinito, la utopía dentro de la utopía, la recuperación del alma para el cuerpo son la posibilidad de una repetición cíclica de la historia, como se podría pensar por la popularidad de las ideas de O. Spengler en la época tras el éxito de su libro *La decadencia de occidente* (1918), pero también la posibilidad de un fin de los ciclos. Al menos eso puede leerse en la “lengua nueva o extranjera” (81) que Primus habla en sueños. Si, para Borges, mundo y forma corren por carriles separados y el hombre está condenado al laberinto, los procedimientos formales de Čapek sugieren que nuestra realidad depende de ellos. En otras palabras, el mundo tiene la forma de nuestras utopías y distopías.

 M. McLuhan da una vuelta de tuerca interesante al mito de Narciso. Narciso no se enamora de sí mismo al verse reflejado en una imagen, se enamora de la expansión de sí mismo: “lo que el mito pone de relieve es que el hombre queda inmediatamente fascinado por cualquier prolongación de sí mismo en cualquier material distinto a su propio ser” (en Link, 1994: 17). Volveremos sobre el tema del amor. Pero *R.U.R* y *Todos quieren ser robots[[4]](#footnote-4)* pertenecen ambos a la ciencia ficción, amén de sus diferencias genéricas y temporales (casi un siglo las separa), por una especie de continuidad. La prolongación especular de *R.U.R.* se hace carne en *TQSR*: aparece el *ciborg*.

No ya el robot máquina, sino el hombre máquina. Quedan atrás las resistencias al robot, por fin aceptado como uno de los nuestros al final de *R.U.R.* Ahora hay que volverse máquina, no sólo simbólica, sino literalmente, ya desde el poema introductorio de *TQSR.* Las primeras líneas parecen una síntesis en términos individuales del tiempo histórico transcurrido entre las dos obras:

a los 10 soñaba ser amigo de un robot

a los 14 me imaginaba casándome con una chica androide

a los 20 pensaba en dejar con el tiempo lo orgánico

por los materiales ultrarresistentes de carbón

 (Svarovski, 2015: 5)

En *R.U.R.* nos volvíamos máquinas para recobrar la humanidad, pero la máquina quedaba aún en un lugar negativo, había que otorgarle un alma. En *TQSR,* no hay resistencia, sino abrazo desde el vamos. La máquina pasa de medio a objetivo. Esto se refleja en el punto de vista. *R.U.R.,* en tanto obra teatral, no tiene punto de vista narrativo, pero el hecho de que los protagonistas sean humanos y los antagonistas robots hace de los robots nuestro reflejo y de los humanos el punto de vista. Así hasta la caída del telón. Por más que el ciclo vital recomience con Primus y Elena, las palabras finales, en un monólogo clásico de cierre, están a cargo de Alquist, el último humano sobreviviente. En *TQSR,* el punto de vista fluctúa permanentemente. En el poema citado, la primera persona pasa luego a hablar de sí en tercera. Y con frecuencia en los poemas siguientes predominan las voces de los robots y los *ciborgs* sobre las humanas.

 Son voces que repiten los temas de la utopía y la distopía, pero desde el punto de vista del otro al que ahora aspiramos. Al igual que en *R.U.R,* como en la ciencia ficción en general, el futuro no es el deseado, es la hipérbole del desastre presente proyectado ya sea en sus consecuencias posibles, ya sea extrañado para que el buen lector lo perciba como tal, como presente. Al igual que en *R.U.R,* el último poema, “Solo en la luna”, acaba con un último sobreviviente de la humanidad (que pereció en una guerra mundial en la tierra), varado en la luna, esa isla transespacial. Pero no hay Primus ni Elena, aunque sí referencia bíblica (de una ironía despiadada):

 salió

como Moisés

al frente de su pueblo

Saifutdínov por el desierto lunar

escoltado por sus numerosas alucinaciones

 (Svarovski, 2015: 88)

No se trata estrictamente de una distopía, ya que no implica la crítica de una utopía, como en *R.U.R,* obra claramente distópica. En *TQSR*,nos hallamos en el terreno más usual de la ciencia ficción, donde el final “distópico” de la humanidad es simplemente la consecuencia de nuestra realidad o naturaleza, más que el resultado de nuestros ideales. Por el contrario, frente a la realidad negativa, el poema repite el gesto de las utopías oponiendo un anhelo, pero uno que no se expresa por la racionalización sistemática de una sociedad armónica.

Por ejemplo, en “Mongolia”, un replicante, uno de los robots que exterminan a todos los habitantes de una ciudad, es salvado por una niña, Aíko, la última sobreviviente. Ambos emprenden juntos un viaje hacia Mongolia, país imaginario donde “la gente tiene máquinas y luz eléctrica // allá, tal vez, haya ácido para los robots / y para los niños producción de bizcochos o confites” (39). Pero los mongoles resultan ser caníbales. Los capturan y, mientras afilan los cuchillos, el robot se da cuenta de que no están en Mongolia, porque Mongolia debe ser un lugar en el que “florecen duraznos, cerezos” (43) y donde al despertar la niña descubrirá que él es un hombre joven, su marido, con el que tendrá una vida normal (ideal) de trabajo y pesca los domingos.

 La utopía prácticamente desaparece como tal (en el sentido genérico inaugurado por Moro), queda apenas el deseo de una vida en paz. O, si se quiere, la utopía se hace carne en el cuerpo-máquina a través del *ciborg*, habla por su boca y adopta su punto de vista*.* Porque, como diría D. Haraway, el ciborg es “opositivo, utópico y de ninguna manera inocente” (2018: 4)[[5]](#footnote-5). En la máquina residen los valores humanos. En “Nadaban dos robots”, un robot soldado sobreviviente fuma, y llora a su compañero. A pesar de que era un modelo antiguo, dice: “igual /me da pena que hayas muerto / eras para mí de por sí como un hermano // y vos sabés / para un robot / esas palabras / significan / mucho” (Svarovski, 2015: 50). Un ideal, en este caso de fraternidad, que, como con Primus y Elena, toma su posta en los robots.

Pero el amor, aquí fraterno, en “Mongolia” nupcial, está subordinado a una cuestión de supervivencia. Como sostiene D. Link,

los *monstruos* de la ciencia ficción (androides, replicantes, *ciborgs*, máquinas, alienígenas, marcianos) aparecen en un contexto simbólico estructurado alrededor de la idea de vida (y su antepasado clásico es el *golem*). Mientras la literatura gótica interroga la muerte, la ciencia ficción se pregunta por la vida y sus posibilidades (1994: 11).

 El tema de la vida también era central en *R.U.R.*, es el segundo criterio, junto con el alma, para considerar humanos a los robots: la reproducción, la posibilidad de generar vida, convierte en humanos a Primus y Elena. En *TQSR* hay una inversión también en este sentido. Ya no se trata de tener vida para ser humanos, sino de ser máquinas para poder vivir. En palabras de Yuli Kagarlitsli, “el *ciborg* representa la capacidad superior, definitiva y, por ello, con todas sus exageraciones, de adaptación del hombre al medio artificial de vida. El hombre recobra la perfecta armonía con el medio” (en Link, 1994: 88). El medio “artificial” es aquí no tanto el espacio interestelar o las profundidades marinas, sino la rarefacción del ambiente producida por los mismos humanos.

Sin embargo, lejos de proveer un complemento utópico ideal, la prolongación mecánica debe luchar ella misma por la supervivencia en un contexto hostil no sólo físico, sino simbólico. Porque si en *R.U.R.* desaparecen los monstruos junto con los robots, en *TQSR* los monstruos vuelven a pulular, incluso en sus formas más clásicas, fantasmales y vampíricas. No obstante, no es un retorno al gótico, los monstruos aquí no producen miedo: son el horizonte de muerte contra el que se mide la lucha por la vida. Y en la medida en que “los monstruos han definido siempre los límites de la comunidad en las imaginaciones occidentales” (Haraway, 2018: 36), son el límite de la nueva comunidad de los hombres máquina. Límite que, en última instancia, también está presente en el final edénico de *R.U.R.*: bajo la figura de la serpiente y de la misma Elena, versión segunda de la primera, que, como Eva, también es culpable de traición (en su caso a los robots, es decir, a nuestro futuro).

Lo comunitario, por supuesto, está en el fondo de los dos textos. Los cuerpos-máquinas no son un escapismo liberal e individualista; son la liberación final, utópica, de la maquinaria social que los oprime: el capitalismo en *R.U.R.;* la guerra, omnipresente, en *TQSR.*

Con respecto al amor, *ciborgs* y robots lo reinventan. Observa McLuhan que “el mundo de la máquina corresponde al amor del hombre, atendiendo prontamente sus deseos y caprichos, es decir, proporcionándole riqueza” (en Link, 1994: 18). Como ya vimos, Primus y Elena hablan al final una lengua nueva: amorosa. Es más, el Amor se constituye en sinónimo de vida. La prueba de que Primus y Elena podrán reproducirse no es biológica, sino el síntoma del amor expresado en su voluntad de dar *la vida* por el otro. El amor se revela así como el último refugio utópico. Y en tanto utopía, hay que inventarlo. En *TQSR*, el amor se multiplica en formas homoeróticas (“Nadaban dos robots”), se hace ciborgfílico (“Mongolia”), incluso zoofílico en la pareja del piloto y su amigo racional que vive en “un cuerpo de perro peludo” (51). El mundo mismo se multiplica en dimensiones *interpenetrables*, el amor (como la guerra) se hace cósmico.

En *R.U.R.* también hay una condena de las formas patriarcales y heterosexuales canónicas. La contrapartida negativa de Primus y Elena son Domin y Elena. Recordemos que Domin acosa (si no viola) a Elena en el primer encuentro. Incluso la amedrenta con un revolver. Recordemos el “lapsus” por el que los ingenieros nombran a la mecanógrafa con el nombre de un varón, Sulla, y la hacen aparecer acompañada por Marius. Marius y Sulla, generales romanos protagonistas de la primera guerra civil romana, se hallan inesperadamente aquí en un contacto semi amoroso, “homoerótico”. Pero la obra cierra con una pareja heterosexual. No sólo tal vez porque son la última y hay que volver a multiplicarse, sino seguramente porque el amor “apacigua la utopía de tu cuerpo” (Foucault, 2008). Es que el amor, además de ser utópico, puede venir con la reversibilidad de los espejos, con la clausura de la muerte. Pregúntenle, si no, a Narciso.

**Bibliografía referida**

Borges, J. L. (1986) "Cuando la ficción vive de la ficción”. En *Textos cautivos; Ensayos y reseñas en 'El Hogar' 1936-39.* Barcelona: Tusquets.

Borges, J. L. (1992) “La muerte y la brújula” en *Obras completas II*. Buenos Aires: Círculo de Lectores.

Čapek, K. (1994) *R.U.R.* En *Dramata : Loupežník : R.U.R. : Věc Makropulos : Bílá nemoc : Matka*. Praha: Československý spisovatel [Čapek, K. (1994) *R.U.R*. En *Dramas: El ladrón; R.U.R; El caso Makrópulos, La enfermedad blanca; La madre*]. Recuperado de <https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/34/75/81/rur.pdf>

Foucault, M. (2008) “El cuerpo utópico”. En “Topologías”, *Fractal nº 48*, enero-marzo, año XII, volumen XIII, pp. 39-62. Traducción de R. García. Recuperado de <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>

Haraway, Donna. (2018) *Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX.* Mar del Plata: Letra sudaca. Recuperado de <https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf> Trad. de M. Talens.

Link, D. (ed.) (1994) *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción.* Buenos Aires: La marca editora.

Sarlo, B. (2007) *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral.

Svarovski, F. (2015) *Todos quieren ser robots*. Buenos Aires: Dedalus Editores. Trad. de E. López Arriazu.

Лотман, И. (1997) *О русской литературе. Стати и исследования (1958-1993)*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб. [Lotman, I. (1997) *Sobre la literatura rusa. Artículos e investigaciones (1958-1993)*].

1. Mi traducción del checo en todas las citas. Los números de página corresponden al pdf. de la fuente. [↑](#footnote-ref-1)
2. “Alquist” se llama el ingeniero principal. [↑](#footnote-ref-2)
3. Domin, el creador de los hombres robots “habla” de dios en minúscula porque evidentemente él, el nuevo Señor, no cree en El señor. Sería una pena no ver en ello otro juego borgiano con el infinito: “Dios mueve al jugador, y éste, la pieza / ¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza / de tiempo y polvo y sueños y agonía?” (Borges, “Ajedrez”). [↑](#footnote-ref-3)
4. Actual y menos conocida para nuestro público que *R.U.R* vaya aquí una pequeña presentación. *Todos quieren ser robots*, del autor ruso Fiódor Svarovski, es un poemario narrativo de ciencia ficción que transcurre en un universo de mundos paralelos, con viajes intergalácticos, robots, monstruos y androides de todo tipo. Publicado originalmente en 2007, fue editado en español por Dedalus Editores en 2015. [↑](#footnote-ref-4)
5. La página se brinda según el pdf de internet. [↑](#footnote-ref-5)