

EN BUSCA DEL SUJETO PERDIDO: INTELIGENCIA ARTIFICIAL

Alma Delia Zamorano Rojas

El hombre ha de borrarse y desaparecer como problema para Occidente, del mismo modo que un rostro de arena al caprichoso ir y venir de las olas del mar.

Michel Foucault

El artículo presenta una propuesta alternativa que analiza la noción de sujeto en la posmodernidad, a partir del filme de Spielberg-Kubrick, *Inteligencia artificial*. En su texto, la autora hace un recorrido por la historia del concepto “sujeto”, apuntando los rasgos definitorios que le han sido resaltados a través de los tiempos y las filosofías. Para ilustrarlo, retoma las raíces aristotélicas de esta noción, así como los fundamentos cartesianos, freudianos y hegelianos del “yo”. La investigación incluye, también, una serie de reflexiones que, con pretexto del filme, nos llevan a ensayar nuevas definiciones del individuo en los tiempos actuales.

Palabras clave: sujeto, individualidad, Spielberg, cine, posmodernidad.

ABSTRACT

The article presents an alternative proposal that analyzes the notion of subject in the postmodernity in the movie *Artificial Intelligence* of Spielberg-Kubrick. On it, the authoress give us a tour within the history of the “subject”, concept aiming at the features that have highlighted the term across times and philosophies. In order to illustrate it, she recaptures the aristotelican roots of this notion, as well as the Cartesian, Freudian and Hegelian bases of “self”. The research includes, also, reflections that, with the pretext of the movie, will lead us to try new definitions of the individual in current times.

Key words: subject, individuality, Spielberg, cinema, postmodernity.

I. CONSTRUCCIÓN TEÓRICA DEL SUJETO EN LA POSMODERNIDAD

Por mucho tiempo, el pensamiento filosófico conceptualizó al conocimiento como una manifestación del sujeto soberano. Sin embargo, su conformación histórica ha sido compleja y llena de peripecias, abarcando desde sus antecedentes míticos gregarios hasta su conformación en grandes sociedades; pues desde que adquirió conciencia de sí mismo y de su diferencia con los otros, en el sujeto se despertó el deseo por conocer, e inició un largo itinerario por el camino del conocimiento, preguntándose cómo es que sabe.

Empieza así un recorrido en el que el sujeto retoma el saber como dispositivo de dominación sobre la naturaleza y, ante todo, sobre el hombre, lo cual ha tenido manifestaciones importantes en las distintas culturas produciendo las primeras figuras sociales en las sociedades primitivas, aislando los cuerpos y fijándolos en un conjunto estable de relaciones que derivan en comportamientos diversos.

De hecho, es posible distinguir una doble dimensión de expansión del conocimiento racional. Una que especifica el tipo de pensamiento que se inicia con Tales de Mileto, cuyas formas lo distinguen del anterior pensamiento mitológico y mágico de las sociedades despóticas. La preservación de este tipo de pensamiento le ha otorgado cierto carácter unitario a la cultura occidental. La otra revela las discontinuidades y los desplazamientos de los saberes, mostrando que los objetos de conocimiento y el interés por lo que se quería saber han cambiado con frecuencia; tanto, que no es posible pensar que se trate de una misma problemática.¹

Aquí es necesario detenerse para preguntar: ¿qué es el sujeto?, ¿cuándo nace como tal? Decir *sujeto* es referirse al término filosófico que se elaboró en los inicios de la Modernidad. Se trata de la instancia social que es cada ser humano, en tanto se encuentra constituido por un aspecto del orden del yo (con preeminencias psicológicas individuales), y un aspecto del orden del sujeto, que es comunitario, epocal y compartido por quienes son contemporáneos y pertenecen a una misma cultura.

[...] podemos pensar que serían siempre múltiples subjetividades las que responderían a realidades historizadas. Estamos ante una construcción colectiva de un objeto de estudio que, como el arte, la filosofía o la historia, se requieren para producir innovaciones y progreso del desarrollo social y cultural, así como el manejo propio de conceptos y de determinadas circunstancias históricas.²

¹ Enzo del Búfalo, *La genealogía de la subjetividad*, Venezuela, Monte Ávila, 1991, p. 14.

² Isabel Jáidar Matalobos, "Por los senderos de la subjetividad", en Isabel Jáidar Matalobos *et al.*, *Tras las huellas de la subjetividad*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 2003, p. 50.

Para algunos autores los orígenes del sujeto están en la razón, pues el mundo real es cuestionable y el mundo ideal no es seguro, ya que toda trascendencia ha sido puesta entre paréntesis. Sin embargo, el sujeto está ahí, pero no para tomar conciencia, pues la razón ha quedado vacía, la cadena de razonamientos se ha agotado y la duda ha acabado con todo; está solo consigo mismo.

El sujeto es, pues, poco menos que una ficción. O una fortaleza vacía. En cualquier caso, y a lo sumo, un virtuoso de la racionalización al servicio de poderes extraños [...] antes un punto de intersección de fuerzas psíquicas y sociales que el dueño o señor de tales fuerzas.³

Para otros, el nacimiento del sujeto está en la conciencia y en la heterogeneidad de los procesos sociales, lo cual obliga a transgredir las normas en lo que Descartes denominó *res cogitans* y *res extensa*. Así, desde el planteamiento hecho por este filósofo, la teoría de la configuración del sujeto se constituye con diversos nombres como respuesta a la pregunta por la estructura del yo como sujeto, de su relación consigo mismo, y de su nexa con lo otro.

El esfuerzo por rescatar el papel del hombre-sujeto consciente, en el desenvolvimiento de la sociedad, no puede desgajarse del esfuerzo por entender a ésta en movimiento. Al hombre sólo se le rescata como sujeto actuante y protagonista cuando está inmerso en el curso general de los acontecimientos; por lo que es necesario desarrollar una metodología que destaque los procesos microsociales de constitución, donde la acción de los hombres es esencial, sobre lo que está cristalizado en la historia.⁴

Aunque si bien es cierto que la noción de sujeto se consolida en la Modernidad, también se pueden encontrar vestigios de este concepto en la Grecia clásica. Aristóteles, por ejemplo, define al hombre como “animal racional”. Luego, con Descartes, el yo “es una cosa que piensa”, un ser pensante; en ambos casos, lo fundamental es la idea del alma. Pero más tarde, durante la Ilustración, y especialmente con Kant, se asiste a la consumación de la idea del sujeto moderno: el sujeto trascendental que es solamente estructura vacía de contenido.

La Ilustración tiene como sinónimo “Siglo de las Luces” y también iluminación, esclarecimiento, iluminismo. La luz, sabido es, cuando se proyecta sobre los objetos produce sombras. La larga luz de la razón ha producido profundas sombras sobre la realidad. Largas

³ Michel Foucault, *Hermenéutica del sujeto*, Argentina, Altamira, 2002, p. 115.

⁴ Jesús Ibáñez, *El regreso del sujeto. La investigación social de segundo orden*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1994, p. 73.

sombras sobre el cuerpo, sobre los deseos, sobre el ejercicio del poder y su relación con lo que se impone como verdad.⁵

Pero en el siglo XIX el sujeto recuperó —o adquirió por primera vez— el cuerpo, tanto en la filosofía como en las ciencias sociales y la biología. Marx sostiene que son las prácticas sociales y concretas las que determinan la conciencia, y por lo tanto, al sujeto. Para Freud, el sujeto es el producto de una historia, primordialmente genética, pero también social. Para Darwin, el sujeto recibe sus predeterminaciones del medio en el que vive. En estos tres pensadores tenemos ya la pauta de que el sujeto que Kant había concebido como forma pura, se está llenando de contenido.

[...] es quizá [primero] en la obra de Hobbes y luego en la de Baumgarten donde se encuentra por primera vez el concepto de subjetividad en su acepción plenamente contemporánea. No sería improbable que la lectura de Baumgarten sugiriera a Kant los cauces para un concepto de subjetividad que habría de quedar plenamente delineado en el texto de la *Crítica* [...] Fue Kant quien tuvo el inhóspito gesto de inscribir, indiferente a la historia y al fracaso, una subjetividad capaz de dar origen al tiempo y a la distancia, habitada por la facultad de construir las formas de los objetos y la certeza de libertad, de ser el asiento de la razón y la fuerza de determinación del sentido de la acción moral.⁶

En el vestigio de esta visión romántica, Hegel escudriña y desordena la imagen kantiana de la identidad del sujeto introduciendo una diferencia: la autoreflexión, mediante la cual el individuo se aprehende como conciencia y vacía fundamentalmente el yo de toda sustancialidad, emergiendo con identidad a partir de un movimiento de repliegue sobre sí mismo, autónomo y singular al margen de su universalidad.

Incluso Nietzsche se pregunta: “¿tengo un cuerpo o soy un cuerpo?” y concibe al sujeto como ente que nace de las luchas del poder y de las estrategias discursivas. Wittgenstein lo constituye desde los juegos de lenguaje y los estilos de vida, y de esta forma, hasta mediados del siglo XX, el sujeto se comprende como una identidad lingüístico-social que además tiene un organismo con materialidades que acompañan a la *psique* y al espíritu.

El sujeto es aquel que se sirve de medios para hacer cualquier cosa que sea. Cuando el cuerpo hace algo, es que existe un elemento que se sirve de él y este elemento no puede

⁵ Esther Díaz, *Posmodernidad*, Argentina, Biblos, 1999, p. 110.

⁶ Raymundo Mier, “Bitácora de seducciones: contribuciones para la construcción de los conceptos de sujeto y subjetividad en la UAM-Xochimilco”, en I. Jáidar Matalobos *et al.*, *op. cit.*, p. 24.

ser más que el alma y no el propio cuerpo. El sujeto de todas estas acciones corporales [es] el lenguaje del alma.⁷

Hasta aquí se ha visto que la búsqueda genealógica del sujeto ha conducido primero a la síntesis social, luego a las representaciones del deseo reprimido, después a la racionalidad, para finalmente arribar al momento donde ya no hay hombre ni naturaleza, sino tan sólo procesos que se producen entrecruzándose, pues en la posmodernidad se asiste a una estructuración de la relación sujeto-objeto, a la crisis del hombre como sujeto dador de sentidos y a la filosofía de la escisión, característica del pensamiento occidental.

Es por ello que el siglo XXI requiere de otros escenarios para conceptualizar al sujeto. La sencillez ha dejado de ser eficaz y se requiere de un pensamiento no lineal con una experimentación de espacios en donde el sujeto construya al objeto en su interacción con él y, el propio sujeto sea edificado en la interacción con el medio ambiente natural y social, ya que buena parte de los esfuerzos del pensamiento filosófico y científico-social de nuestro siglo han estado dedicados a socavar los cimientos de la concepción moderno-clásica del sujeto, ese ser soberano y libre, dueño de sí y señor de la naturaleza y de la historia, capaz de la autodeterminación racional en la autotransparencia de su consciencia y fuente de todo valor y verdad, que habría llegado a su irreversible final.

Desde esta mirada, la versión del mundo admite también una proliferación dualista (materia/razón, cuerpo/mente, sujeto/objeto) en donde cada uno de los polos de las dicotomías se define en un dualismo absolutista.

Hoy estaríamos en las antípodas de esa certeza: ha hecho profunda crisis la idea del sujeto dador de sentidos ciertos en relación [con el] mundo, la historia, las cosas [...] un sujeto absolutamente desenmascarado frente a su objeto. Hemos desenmascarado la escena que nos constituye como modernos, así como los modernos desenmascararon otras viejas escenas. Así como los modernos no tuvieron mayores respuestas para suplantar a Dios, parecería que nosotros no tenemos respuestas para suplantar al hombre dador de sentido o lugar de la verdad.⁸

En esta perspectiva, el sujeto se configura no sólo como un individuo; es decir, un corpúsculo social o una máquina, sino como una unidad heterogénea abierta al intercambio y a las interacciones, con una nueva sensibilidad ético-estética como apertura a otras formas de actuar y conocer, ya que estas dimensiones son inseparables en el convivir humano.

⁷ M. Foucault, *op. cit.*, p. 46.

⁸ Nicolás Casullo, "Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema)", en Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI Editores, 1991, p. 235.

Asimismo, si algo caracteriza a esta posmodernidad es el poder que han adquirido los objetos culturales en la vida cotidiana, dejando de lado a los sujetos creadores de los mismos. La amplitud o cobertura *mass-mediática* reduce al sujeto a perseguidor de objetos que escapan a la intencionalidad del conocimiento.

Viaje de la individualidad [...] que palpa la desintegración de lo subjetivo: el yo liberado, pero, al mismo tiempo, ilusión del yo [...] El sujeto como biografía que se desconoce, es la empresa postrera que le quedaría a la razón moderna para caer en el abismo final del “descrédito de la razón”.⁹

El sujeto posmoderno se enfrenta a la muerte abriendo caminos hacia nuevas formas de comprensión de su vida y sus interacciones con los otros, a través de medios de expresión y conceptualización. El cuestionamiento acerca de cómo los códigos, textos, imágenes y otros artefactos culturales constituyen al sujeto, se plantea hoy como pregunta histórica acerca del mundo particular de cada hombre y sus vínculos con los demás y con el mundo.

Repensar la cuestión del sujeto: he ahí el nuevo imperativo, como no podía ser de otro modo, dada la explosión de exigencias de autonomía y autodeterminación por parte de los más diversos colectivos, las exigencias de reconocimiento y protagonismos en su genuina condición de individuos que hoy plantean con fuerza orgullosa las y los “diferentes” de todo tipo.¹⁰

En la posmodernidad, el perfil del sujeto surge de la génesis histórica y política de su estructuración como ente social, y por ello, reflexionar sobre su conceptualización resulta una tarea mucho más compleja, ya que este ha sido un tema eje de una concepción teórica y un modelo de las condiciones e implicaciones colectivas, sociales y culturales en la interpretación de una historia considerada en sí misma transformadora y determinada por comprensiones de lo humano, pues el sujeto ha sido tomado como el inicio de las infinitas relaciones sujeto-objeto, en las que el objeto significa “la realidad”, “la otredad”, “lo colectivo”, mientras que el sujeto significa una reproducción discursiva y conceptual de este orden simbólico de la realidad.

Subjetividad como habitación de resonancias múltiples y sin dueño. Subjetividad como punto de tensiones, de intensidad, vibración de fuerzas que se propagan. Subjetividad como índice de referencias, inferencias, transferencias cuyas constituciones son todas interferenciales. Subjetividad como voz única multiplicada, multitudinaria...¹¹

⁹ N. Casullo, *op. cit.*, p. 46.

¹⁰ M. Foucault, *op. cit.*, p. 41.

¹¹ Gregorio Kaminsky, “Tras las huellas de la subjetividad”, en I. Jáidar Matalobos *et al.*, *op. cit.*, p. 8.

Hoy, cada sujeto se construye desde “el otro” y no sólo por una dependencia de especie respecto de aquellos cuidados para la supervivencia, sino porque lo propiamente humano se inscribe a partir de una forma específica de relación, en donde la subjetividad es alteridad y pluralidad. Así, los modos y contenidos en cada proceso de subjetivación generan resultados distintos.

Por otra parte, se debe subrayar que la idea y construcción del sujeto ha sido un tema abordado recurrentemente por la filosofía y tratado de manera divergente por las ciencias sociales. La cautela o la negación de que ha sido objeto es efecto de la incomprensión y de las resistencias que su intervención ha generado en muchas disciplinas.

La cualidad de la subjetividad es construir y constituir sujetos y colectividades buscando significaciones y sentido a lo humano. Esta cualidad es universal y [es] la misma en todos los humanos y en todas las épocas. Sin embargo, responde a formas y desarrollos específicos de los sujetos y los tiempos que la generan y son gestados por ella. La constitución de un sujeto sólo representa variantes de una subjetividad colectiva. El sujeto está “sujeto” para existir como tal, si es simbolizado/significado dentro de un registro social determinado.¹²

Se debe agregar, también, que el estudio del sujeto tendrá que ser parcelado y evidente en un campo disciplinar, pues debe contextualizarse en una singularidad histórica y, a su vez, regir la aproximación del investigador. En este caso, en la cinematografía posmoderna el sujeto está presente generando efectos, creando materialidades y participando en significaciones que transforman la realidad.

De aquí que en este análisis del sujeto en la cinematografía posmoderna sea necesario conceptualizarlo, no como algo preexistente, sino como algo que se hace en el acto discursivo, en una narración de sí mismo, del otro y del mundo, de su pasado, presente y futuro; en el aquí y ahora de la palabra, e inmerso en las narrativas de los otros. Y es donde hay que destacarlo, pues en el cine se manifiesta determinado por coordenadas espacio-temporales, en un mundo que le ha permitido ir concentrándose en diversas objetividades.

La subjetividad es confiada y hasta presuntuosa. Lo natural en ella es pensar que está en la realidad, si bien este pensar es normalmente un mero pensar implícito, que no se pone en cuestión [...] La presencia de la realidad es el presente de la subjetividad. De ahí que la rectificación no sea tampoco el recuerdo de haberse equivocado [...] Como nexo del presente y del pasado en la objetividad que la cumple, la rectificación es la vivencia de haber cometido un error. Para ello hace falta la memoria [...] La subjetividad se vuelve sobre sí misma, al representarse este hecho pretérito lo asume como suyo. Y al volverlo a tener así presente, lo juzga como real.¹³

¹² I. Jáidar Matalobos, “Por los senderos...”, en I. Jáidar Matalobos *et al.*, *op. cit.*, p. 57.

¹³ Antonio Millán Puelles, *La estructura de la subjetividad*, Madrid, Rialp, 1967, p. 27.

Ante este panorama posmoderno, el cine explora las diversas temáticas que abordan de una u otra manera el Apocalipsis del sujeto y muestra que pese a la dominante tendencia des-subjetivizante en la filosofía contemporánea, la idea del sujeto persiste tímidamente en la historia actual como personaje de una tradición que se manifiesta, ya no como una sustancia indeterminada, aislada y atemporal, sino como un ente en constante determinación, con base en sus relaciones con los otros y con la historia.

Si bien es cierto que cada época tiene su propio individuo [...] es decir, que las diversas épocas son representables a través de los diferentes tipos, sin embargo, tales tipos de individualidad están contruidos el uno sobre el otro. Al igual que siguiendo el curso de la historia hemos hablado de un “hincharse”, de una “alimentación” de la particularidad, del mismo modo podemos hablar metafóricamente de un “madurar”, de un “desarrollarse” de la individualidad. El “hincharse” de la particularidad y el madurar del individuo, considerados desde el ángulo del particular, son dos aspectos recíprocamente integrantes de un mismo proceso histórico.¹⁴

La cinematografía recrea así un progreso decadente que siempre está derrumbándose y en el cual están abriéndose paso nuevos modos de pensar, sentir, actuar y vivir en el mundo. Es aquí donde el individuo ha producido un giro: de la búsqueda de certezas a la aceptación de la incertidumbre y del destino fijado a la responsabilidad de la elección.

La sangre del juego posmodernista fluye por combinatorias técnicamente eufóricas. El espectáculo fascina al tiempo que irrita, apabulla fingiendo seducir, arrasa hasta con sus propias previsiones, despelleja y burla expectativas al colmarlas al máximo. El instante autárquico explota: una pluralidad de imaginarios filmicos confluye en cada punto del desquiciado trayecto manierista y artificioso, rumbo al goce malévolamente inducido. Si ya existe o existirá algún día, el estilo posmoderno es un estilo conservador, pero al revés.¹⁵

II. EL SUJETO EN EL CINE POSMODERNO: A.I.

El cine en la posmodernidad funciona como un escaparate de la época actual, mostrando los escenarios en los que se encuentra ahora el sujeto, en soledad y profundamente unido al mundo en una interacción compleja y multidimensional. Ese reencuentro del sujeto consigo mismo queda ejemplificado en el filme de Steven Spielberg *Inteligencia artificial*,

¹⁴ Ágnes Heller, *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Península, 2002, p. 49.

¹⁵ Jorge Ayala Blanco, *Falaces fenómenos filmicos*, México, Posada, 1988, p. 53.

realizado en 2001, el cual deja al descubierto limitaciones y posibilidades. Ha eliminado las garantías tranquilizadoras y abierto las puertas al vértigo de la creación.

Inteligencia artificial es una cinta en la cual, a partir de un robot capacitado para amar se repasan cuestiones humanísticas, como sensibilidad, familia, maldad, sueños, progreso y límites —si es que existen— entre el hombre y la máquina. La película se ubica en el siglo XXI, época en la que los recursos naturales son limitados y la tecnología está avanzando a un ritmo vertiginoso. Los alimentos son creados por ingeniería y hay un robot para todas las necesidades, excepto el amor. Esta emoción es la última y controvertida frontera en la evolución de las máquinas, pero Cybertronics Manufacturing ha creado la solución. Se trata de David (Joel Osment), el primer niño robótico programado para amar, adoptado a modo de prueba por un empleado de Cybertronics y su esposa, cuyo hijo, con una enfermedad terminal, ha sido congelado criogénicamente hasta que se pueda encontrar una cura. Poco a poco, David se convierte en el hijo de la pareja, con todo el amor y la responsabilidad que esto conlleva. Una serie de inesperadas circunstancias hacen que esta posición le sea arrebatada al niño robot. Sin la aceptación final de los humanos, no de las máquinas, y contando solamente con Teddy, su oso de peluche y protector, David emprende un viaje para averiguar dónde pertenece realmente, descubriendo un mundo en el que la línea entre el humano y la máquina es aterradora y profundamente delgada.

Una persona es un ser espiritual constituido como tal por una manera de subsistencia y de independencia en su ser; ella mantiene esta subsistencia por su adhesión a una jerarquía de valores libremente adoptados, asimilados y vividos por un compromiso responsable y una constante conversión, ella unifica así toda su actividad en la libertad y desarrolla por añadidura a golpe de actos creadores la singularidad de su vocación.¹⁶

En *Inteligencia artificial* la subjetividad se hace presente desde su misma hechura, pues es un filme que se debe a la autoría de Stanley Kubrick y Steven Spielberg, dos sujetos que aún no delimitan sus respectivas herencias, por lo que se puede decir que es la simbiosis perfecta entre dos personalidades importantes de la historia del cine, una especie de híbrido artificial despersonalizado que no acaba de pertenecer ni a uno ni a otro, y que por su naturaleza, sufre problemas de identidad y afecto, lo que produce una extraña mezcla de sentimientos en el espectador, mostrando desde la ternura y la melancolía hasta el siniestro horror propio de la contemplación del lado más tenebroso de la naturaleza humana.

Para acabar con esta tiranía objetivante, que amenaza con cosificar todo lo que toca, hay que abandonar el pensamiento de la objetividad y el fundamento, el pensamiento de las

¹⁶ Paul Ricœur, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI Editores, 1996, p. 46.

conciencias [...] En su lugar, hay que someter a una cura de adelgazamiento al sujeto, a fin de que el pensamiento se debilite en su afán objetivamente y pueda brotar un pensamiento auroral, de la mañana, que lleve consigo la fruición, el goce de lo permanentemente nuevo, inaugural, que nos desvela la riqueza inagotable de la profundidad del hombre.¹⁷

Se debe agregar, además, que como la película se sitúa históricamente en el siglo XXI, estamos en un futuro en el que el “efecto invernadero” derritió los polos dejando a muchas ciudades bajo el agua. Una voz *en off* nos sitúa en la predicción y nos informa que el fenómeno meteorológico ha provocado una verdadera catástrofe: la supervivencia del hombre pasó a depender de la inteligencia artificial y para ello, desarrolló androides que pudieran realizar todo tipo de tareas y resolver todas las necesidades humanas.

Los días en que las capas de hielo se derritieron y los océanos se cansaron de cubrir tantas ciudades alrededor del mundo: Ámsterdam, Venecia, Nueva York, para siempre perdidas. Millones de personas fueron trasladadas. El clima se alteró, cientos de miles de personas hambrientas en países pobres. Mientras que en los países desarrollados el gobierno implantó sanciones legales a embarazos fuera del límite, por lo que los robots nunca morirían de hambre ni consumirían recursos aparte de los iniciales. Un cambio económico y social en la cadena de la sociedad.¹⁸

Inteligencia artificial plantea una no menos espinosa y compleja cuestión: ¿será posible algún día construir una inteligencia artificial capaz de superar al ser humano en inteligencia? En muy contadas ocasiones (se podría mencionar *Gattaca* —Andrew Niccol, 1997— o *Matrix* —Washowsky, 1999—) se presenta una película que auténticamente evoca la profundidad de pensamiento y las innovadoras ideas de la ciencia ficción real, relegadas actualmente a los libros, por lo que aunque en la obra no se presentan conceptos novedosos para el género, la ausencia de éstos en el resto de la cinematografía los hace parecer frescos.

Por ello, a diferencia de otros filmes de ciencia ficción de corte futurista, en *Inteligencia artificial* hay una mirada optimista en cuanto al porvenir. No se ven rastros de pobreza, violencia, decadencia o marginalidad; asimismo, encontramos claros ecos ecologistas en una Tierra inundada por el mar debido al deshielo de los casquetes polares; tenemos una sociedad —en la línea de *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley— con límites de procreación, que sustituye a las personas por robots; nos plantea el peligro de una civilización que puede llegar a ser dominada por los androides que, a diferencia de los humanos, no tienen necesidades fisiológicas ni conocen la muerte orgánica. Finalmente, introduce

¹⁷ Giacomo Marramao, “Modernidad y experiencia del tiempo”, en Silvia Rappe y Martha Rivero, *Modernidad, posmodernidad: una discusión*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993, p. 26.

¹⁸ Voz *en off* de la película *Inteligencia artificial*.

cuestiones éticas y morales acerca del amor y las responsabilidades que puede tener un humano hacia un robot, y recoge una cierta reivindicación relativa a temas raciales o de discriminación ante estos seres artificiales diferentes.

[...] sujeto ensalzado, sujeto humillado, parece que uno se aproxima al sujeto mediante inversión del pro en el contra; de ahí sería preciso concluir que el yo de las filosofías de sujeto es *atopos* sin lugar asegurado en el discurso. ¿En qué medida se puede decir de la hermenéutica del sí, puesta aquí de relieve, que ocupa un lugar epistémico y ontológico situado más allá de esta alternativa del *cogito* y del *anticogito*?¹⁹

Así, ahora el sujeto depende de los robots, máquinas con inteligencia artificial que se han convertido en un eslabón importante en su vida diaria. Los robots inteligentes son usados en una gran variedad de tareas, como sirvientes, nanas e incluso como *gigolós*. En la mente de Spielberg hay fortuna para la sociedad en general. Aquellas características funestas (actuales) son sólo aplicables a las máquinas o a robots viejos que son descartados como basura, debido a la evolución tecnológica constante. Los sujetos conviven con robots aunque no por ello han olvidado el antiquísimo odio y miedo que sienten por las máquinas: seres inanimados traídos a “la vida”.

El problema no parece ser económico, en este caso la humanidad está diezmada psicológicamente por el control de natalidad impuesto por la autoridad: las familias no pueden tener todos los hijos que quisieran. Para aquellos que no tienen hijos o para quienes han perdido uno, la ciencia tiene la solución. El hombre está a punto de corregir el pésimo trabajo atribuido a una entidad superior por la mitología cristiana y convertirse él mismo en una especie de Creador omnisciente, que construye un ser a su imagen y semejanza, pero superior en lealtades, afectos o buenos sentimientos. El hijo perfecto está en camino, pues hace rato que en este futuro, la tecnología consiguió replicar a los seres humanos con robots que, en su aspecto físico, resultan casi indistinguibles.

Las máquinas sólo producen máquinas. Eso es cada vez más cierto a medida que se van perfeccionando las tecnologías virtuales. A cierto nivel de maquinización, de inmersión en la maquinaria virtual, deja de haber distinción hombre/máquina: la máquina está en los dos lados del interfaz.²⁰

Amo y señor del mundo, el sujeto en la época posmoderna ha diseñado objetos para satisfacer todas las necesidades cotidianas; sin embargo, hay algo que aún no se ha in-

¹⁹ P. Ricœur, *op. cit.*, p. XVIII.

²⁰ Jean Baudrillard, *Pantalla total*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 205.

ventado: una máquina que sea capaz de dar amor. Así surge el proyecto David, y gracias a él, una pareja reencuentra la alegría de vivir al adoptar a un niño robot. Ahora David les pertenece exclusivamente, y si lo repudian sería imposible reprogramarlo, y tendría que ser destruido. El conflicto estalla cuando el hijo humano “resucita” milagrosamente y vuelve a su hogar. Los dos hermanos comienzan a competir y el matrimonio debe librarse de David para garantizar la seguridad de su hijo natural. Sin embargo, para evitar su destrucción, es abandonado en medio de un bosque, acompañado de Teddy, un osito de peluche (también robot) que habla y camina.

En su vagabundeo por el bosque, David conoce al *gigoló Joe* (Jude Law), un *cyborg* diseñado para brindar placer sexual a las mujeres, que está huyendo de la policía. Luego de escapar de la temible Feria de la Carne —un horrible festival de música rock donde se destruyen robots en sesiones de tortura dignas de la Inquisición, para disfrute de un público xenófobo que se siente desplazado socialmente por estos “advenedizos”—, emprenden un viaje en busca del gran *Mago de Oz* —llamado aquí *profesor Hobby* (William Hurt)— y del *Hada Azul* del cuento de *Pinocho* para que convierta a David en un niño de verdad.

Todo esto señala algo así como el contenido de la forma, y es importante saber a qué atenerse con las interpretaciones rivales que alcanzan precisamente este nivel y persisten en su lucha por interpretarlo. En conjunto, todos los rasgos que alcanzan su clímax temático con el relato, incluidas las relaciones de éste con un mundo, pueden interpretarse como una vívida repetición contemporánea de ese *topos* moderno-romántico del arte y la vida, ficción y realidad, del mundo de los sueños, de la ilusión y lo que ésta transfigura.²¹

Así, en el guión de *Inteligencia artificial* regresamos a las constantes del cine de Kubrick, las cuales se consolidan como preocupaciones subjetivas, tales como la observación fría de la naturaleza humana, sus taras y obsesiones. La idea misma de la historia, en la que la máquina resulta ser más sensible y humana que la especie que la creó, entronca con una de las obras maestras del director, *2001: Una odisea del espacio* (1968), emparentando al robot amante (*gigoló Joe*) con la computadora HAL. Y es por todo este espíritu negativo y analítico que desprende el filme, por lo que choca con la moraleja planteada por Spielberg. El “espíritu” de Kubrick lucha por abrirse paso, y es entonces cuando la cinta resulta más inquietante y despiadada. Spielberg hace un esfuerzo de contención a lo largo de la película, pero acaba expandiéndose con toda su fuerza reprimida.

Sin embargo, *Inteligencia artificial* nutre también al sujeto de casi todo lo que la literatura elaboró sobre la materia. Simplificando un poco, se podría decir que en el

²¹ Fredrich Jameson, *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta, p. 173.

plano argumental-temático es una versión del cuento de hadas infantil y sensiblero. Las referencias son claras, *Pinocho* (Walt Disney, 1940) al que el filme alude explícitamente: se trata de un niño-robot que viaja por un mundo futuro acompañado de un oso de peluche, suerte de *Pepito grillo*; *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939), otra fuente más profunda pero también más implícita, e incluso *Frankenstein* (James Whale, 1931); todas ellas con muchas de las mejores líneas de la ciencia ficción de los últimos 50 años, resumiendo la postura de un sujeto que busca encontrarse a sí mismo, a través de sus múltiples orígenes.

Antihumanistas, deconstruccionistas, antropólogos de inspiración estructuralista o tardo-wittgenteiniana con su énfasis relativizador en el primado del contexto y en el pluralismo civilizatorio, filósofos posestructuralistas y posmodernos han articulado una bien trabada espiral de argumentos críticos tras los que todo discurrir sobre el sujeto parece tener ya que probar primero su legitimidad. Para algunos representantes más o menos canónicos de la galaxia posmoderna el agotamiento del paradigma del sujeto resulta, por otra parte, inseparable del de la Modernidad. Una Modernidad cuyos potenciales imperativos encarnados en los grandes relatos filosóficos-históricos a cuya luz pudo en otro tiempo leerse y descifrarse a sí misma, estarían ya exhaustos, por lo que dicho acabamiento sería también el de las reservas y capacidades de instauración de sentido de los últimos vástagos de la gran cultura.²²

Con respecto a la intertextualidad del filme, se hace presente un desfile virtualmente interminable de citas y homenajes filmicos. Desde la filosofía del propio Kubrick, cuya *2001: Una odisea del espacio* se plantea en más de una ocasión, así como el dialogismo intertextual que hace referencia a *La naranja mecánica* (1971) y *El resplandor* (1980), hasta las criaturas galácticas de George Lucas, evocadas en la galería de *mecas* (mecánicos, en oposición a los *orgas*, orgánicos) que en determinado momento invaden la narración. También hay citas a las comedias musicales *Cantando bajo la lluvia* (Stanley Donen y Gene Kelly, 1952), *Fiebre del sábado por la noche* (John Badham, 1977) y hasta algunos filmes de Elvis Presley, en cuanto al personaje de *gigoló Joe*; además de no poder resistir, Spielberg, la tentación de auto homenajearse en la parte final, recordando a *Parque Jurásico* (1993).

Lo verdaderamente original en este filme es que se asoma a la insensibilidad de los sujetos ante ciertas máquinas merecedoras de afecto, toda vez que la constante ha sido machacar sobre lo opuesto. En este sentido, el filme de Spielberg podría considerarse una versión invertida, ciertamente audaz, de *Terminator* (James Cameron, 1984) y *Matrix* (Andy y Larry Wachowski, 1999). Asimismo, desde *El vengador del futuro* (1990) de Paul

²² M. Foucault, *op. cit.*, p. 119.

Verhoeven hasta los clásicos bizarros de la década de 1960 (*La noche de los muertos vivos* de George Romero, 1968 y *2000 Maníacos* de Herschell Gordon, 1964), en los sádicos torturadores de robots se pueden encontrar atisbos que muestran nuevamente la lucha de lo objetivo frente a lo subjetivo.

El hilo de su descubrimiento [...] en el interior del propio sujeto, en orden al que los hombres no saben lo que realmente desean ni el porqué profundo de lo que hacen, la crítica que podríamos adjetivar laxamente como psicológica ha enfatizado como es bien sabido, la impotencia fáctica e incluso la no existencia del sujeto autónomo.²³

Por ello, no es difícil encontrar elementos que remiten a un análisis psicoanalítico en donde nuevamente los rasgos del individuo afloran en una innovadora búsqueda de sí mismo: por ejemplo, es interesante la presencia de la amenaza a lo largo de la narración. No sólo como un factor externo (la terrible Feria de la Carne) sino también referida al sentido psicoanalítico, el *unheimlich* freudiano; es decir, lo siniestro, que no es otra cosa que aquello que una vez estuvo presente en la mente, que fue familiar, pero que el paso del tiempo ha reprimido.

El pequeño volverá a enfrentarse al siniestro emblema que lo hace recordar su inhumanidad en los restos de la sumergida Nueva York. Ahí, David descubre a un ser exactamente igual que él, al otro, a su doble, una perfecta representación de su yo mecánico, una amenaza para su individualidad, que es tanto como decir para su humanidad y su cordura, la viva representación de la alienación y de la escisión (de su objetividad). Así, no es de extrañar que David descargue violentamente sobre su doble la ira reprimida, causada por su reticencia a aceptar su naturaleza artificial. Pero lo más terrible está aún por llegar, pues tras este duplicado encuentra más, muchos más, cientos de ellos producidos en serie; descubrimiento insoportable que prácticamente le lleva al suicidio (quizás uno de los elementos más subjetivos de toda la cinta y que recuerda al Edmund Kohler de *Alemania año cero* de Roberto Rossellini, 1948).

También se ha dicho que el filme plantea una defensa de la institución familiar, pero una observación atenta del mismo desvela la falacia de tal afirmación. Siguiendo con el análisis por los terrenos psicoanalíticos, se puede alegar que el auténtico eje que vertebra el discorrir de la acción es el complejo de Edipo, pues éste se halla presente desde la creación del pequeño David: se le ha programado con una impronta que lo ha de ligar para siempre a la figura materna. El objeto de deseo de David por su propia naturaleza es su madre.

Así, el complejo de Edipo ha de ser resuelto por el sujeto, o de lo contrario corre el riesgo de quedar atrapado en la locura y en la neurosis (aquí nuevamente nos enfrentamos

²³ *Idem.*

a una búsqueda de la subjetividad). El crecimiento del niño y su maduración normalmente posibilitan la redirección de su libido, separándola definitivamente de la figura materna, pero David es un niño incapaz de crecer, de madurar. Por lo tanto, va a quedar atrapado por su propia dependencia materna, que es incapaz de superar.

Esto plantea un serio problema, pues si bien él es un niño y puede permitirse seguir siéndolo eternamente, su madre no goza de tal ventaja: como humana, su tiempo de vida es limitado. Si su madre fuera eterna como él mismo, David resultaría prisionero de su propio complejo edípico por toda la eternidad. La película nos presenta brillantemente esta idea: la figura del *Hada Azul* de Coney Island, tan eterna como inerte, se convierte en el centro de la obsesión del pequeño, pues es el sustituto más cercano a la figura materna que ha podido encontrar. David permanece siglos atrapado por su obsesión.

De esta forma, si el sujeto no puede resolver por sí mismo el problema edípico, es evidente que necesita ayuda exterior. En términos psicoanalíticos, la encargada de redirigir la libido infantil sería la figura paterna. Esto nos permite contemplar el filme desde una nueva perspectiva: la búsqueda de la madre que parece guiar el discurrir de la acción encubre otra búsqueda más profunda y sutil, pero igual de importante: la de un padre adecuado. Se produce toda una sucesión de figuras paternas a lo largo de la narración: Henry, *gigoló Joe*, el *doctor Hobby* o incluso el mismo Teddy, el sabio osito que siempre acompaña a David. Pero todos ellos son incapaces de desempeñar satisfactoriamente la función de padre, pues son *orgas* o *mecas*, mientras que David es algo superior al hombre (pues posee el don de la eternidad) y al robot (pues es capaz de sentir) configurándose como un sujeto posmoderno cuya identidad se diluye.

Desde el horizonte normativo de una Ilustración capaz ya de autoilustrarse, Freud describió las múltiples miserias de las fuerzas primarias, los resortes implacables del deseo, ese aguijón oscuro, turbio y poderoso, que anida desde siempre en el corazón del argumento racional y de la consciencia moral. Y al hacerlo desgajó los conceptos de sujeto, origen y autonomía de su marco idealista-racionalista en un movimiento muy similar al de quienes tras él han hecho ver hasta qué punto la subjetividad moderna clásica no es sino voluntad conformadora y dominadora del mundo.²⁴

Por tanto, es lógico que sólo pueda hallar comprensión en unos seres que son tan ajenos al hombre y a la máquina como lo es él mismo; y los alienígenas, más que una figura paterna, desempeñan una función terapéutica, pues suya es la encomienda de confrontar a David con la verdad: debe asumir la ausencia de su madre. Si el terapeuta psicoanalista obliga al paciente a enfrentarse al recuerdo del instante pasado causante de la neurosis, estos extraterrestres van aún más allá y aplican la terapia definitiva: hacen a David vivir

²⁴ M. Foucault, *op. cit.*, p. 43.

de nuevo ese momento traumático, la separación de la madre, posibilitándole ahora una resolución positiva del mismo, pues el pequeño puede despedirse al fin de ella.

En este sentido, cabe lamentar que no se haya explotado más a fondo el ángulo del sujeto; es decir, nuevamente se tratan las objetividades, el mundo de los objetos, en este caso la problemática se centra en el amor de David hacia sus padres (recuérdese que en el filme se enfatiza que David es un objeto, no un sujeto) y no centrándose en el amor de los humanos hacia David (aquí sí la subjetividad, el humano como sujeto), pues incluso cuando es presentado el Proyecto David ante los científicos y la “prensa”, una asistente cuestiona lo que todo guión con pretensiones intelectuales preguntaría: ¿pero el hombre podrá amar a la máquina? Se da por hecho que el robot podrá amar a un ser humano, ¿pero se dará el caso contrario? El avance tecnológico es sorprendente, incluso para quienes viven ahí, en la era donde la mayor riqueza es el conocimiento y el amor es una de las formas más avanzadas de inteligencia que existen. Y, junto con las capacidades de soñar o imaginar, una de las más difíciles de adquirir para una máquina.

A pesar de las dificultades, los discursos acerca de la subjetividad proliferan, provenientes no sólo de la filosofía sino de diversas disciplinas y naturalmente, del psicoanálisis, cuyos aportes han sido fundamentales para teorizar acerca del sujeto y la subjetividad. En realidad, lo que ha sido particularmente problemático es el abordaje de la subjetividad en el campo del conocimiento científico en el presente siglo.²⁵

Inteligencia artificial plantea de esta forma una ambiciosa cuestión filosófica y moral que queda desdibujada en su desarrollo, y finalmente irresuelta. El filme pretende alzarse como una voz que sacuda nuestras conciencias, pero acaba reduciéndose a un diálogo consigo mismo en el que la autocompasión y la autocomplacencia se resumen por igual, aunque la búsqueda de la subjetividad está presente.

[...] la noción de subjetividad corrió a partir de entonces una suerte equívoca: se ofreció al mismo tiempo como razón y como crepúsculo, como referencia última del conocimiento y como bruma, pero también como reservorio de una oscura potencia en el vértice de acto y delirio, de conocimiento y de arrebató, una promesa de certidumbre moral en la esfera sombría de la ensoñación y el estremecimiento estético.²⁶

Asimismo, hay otro problema que afecta el conflicto objetividad-subjetividad del filme y es el grado de credibilidad y comprensión que suscita el protagonista de la película. Es

²⁵ Margarita Baz, “La dimensión de lo colectivo: reflexiones en torno a la noción de subjetividad en la psicología social”, en I. Jáidar Matalobos *et al.*, *op. cit.*, p. 138.

²⁶ R. Mier, *op. cit.*, p. 27.

cierto que David tiene una apariencia humana, pero no deja de ser un robot. Lo saben sus padres y lo sabe el espectador. David nunca crecerá y nunca morirá.

El filme alude al concepto de impronta para explicarnos la forma en que este niño androide es programado para amar. De igual forma, su desamor por no ser correspondido apenas nos trasciende. En contraste, su lucha resulta más descorazonadora y cercana, como en los momentos en que David trata de delimitar su propia identidad, manteniendo ese difícil equilibrio entre la igualdad —la escena en que por parecerse a su hermano comienza a comer espinacas y se deshace— y la diferencia respecto a los otros —cuando destruye a su réplica, otro David fruto de la cadena de montaje.

[...] no se podría hablar estrictamente de subjetividad humana hasta no haberse alcanzado el cuarto nivel del para sí: el que corresponde al sujeto humano [...] este sujeto, la subjetividad humana, está caracterizado por la reflexividad (que no debe confundirse con el simple pensamiento) y por la voluntad o capacidad de acción deliberada, en el sentido pleno de este término.²⁷

De igual manera, la cinta se desarrolla en medio de razonamientos y filosofías sobre la inteligencia artificial, la ciencia ficción y la vida artificial, que tienen algo en común: buscan respuestas a las grandes preguntas que siempre han planteado los filósofos, utilizando analogías entre los elementos “reales” que se pretenden analizar (universo, vida e inteligencia) y otros ficticios. Profundizando en esta vía, el concepto de lo que es real se difumina hasta ponerse en duda, sugiriendo que todo lo que se imagina posee una existencia tan auténtica como la de todo lo que nos rodea.

En todas estas expresiones aparece la idea de un movimiento real del sujeto en relación consigo mismo. Ya no se trata simplemente, como en la idea desnuda de la preocupación por uno mismo, de cuidar de sí o de permanecer vigilante en lo que concierne a uno mismo, sino que se trata de un cierto desplazamiento del sujeto en relación consigo mismo.²⁸

Aquí nuevamente estamos ante el conflicto objetividad-subjetividad al plantear que la ciencia ficción ayuda a entender el mundo a través de otros mundos posibles. A pesar de que la acción de la mayoría de los relatos de la ficción científica se sitúa en el futuro, no se puede definir ésta como una literatura de anticipación en el sentido estricto de predicción del porvenir. En ciencia ficción, especular con lo que podría suceder si se dieran determinadas condiciones es, entre otras cosas, un modo privilegiado de analizar el presente a la luz de sus posibilidades implícitas. La finalidad básica de la ciencia fic-

²⁷ R. Mier, *op. cit.*, p. 113.

²⁸ M. Foucault, *op. cit.*, p. 80.

ción es ampliar pues, la perspectiva, ofreciendo una visión más distanciada, más libre de prejuicios circunstanciales.

La realidad de la subjetividad respecto de la apariencia es la certeza de haber sido víctima de algún caso de ella y, por lo mismo, la certeza también de haberlo trascendido [...] la subjetividad que piensa en estas cosas es ya, de hecho, una subjetividad caída, que ha comido del fruto del árbol de la ciencia, por lo que sabe del mal, de la apariencia y del bien de la realidad.²⁹

Lo que sí puede hacer la subjetividad es imaginar —como se mencionó anteriormente—, pues sólo el individuo es capaz de crear e inventar; por ello nos imaginamos un futuro con humanoides capaces de comprender a los seres humanos caminando por las calles; que bien podría ser una cuestión de tiempo o una utopía, lo cierto es que son muchos los laboratorios y científicos que trabajan en ello y la inteligencia artificial se ha manifestado con plena imaginación sobre todo en la historia, pero no del mundo, sino de la cinematografía.

El cine ha ayudado a crecer y crear en este imaginario. Algunos robots del celuloide lo demuestran: María en *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926); Gort en *Ultimátum a la Tierra* (Robert Wise, 1951); el hombre de lata de *El Mago de Oz* (Victor Fleming, 1939); Miles Monroe en *El Dormilega* (Wody Allen, 1973); C-3PO de *La guerra de las galaxias* (George Lucas, 1977); Pris y Roy en *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982); y los más recientes: *Terminator* (James Cameron, 1984), *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987), *El hombre bicentenario* (Chris Columbus, 1999) y *Robots* (Carlos Saldaña y Chris Wedge, 2005), entre otros.

Por otra parte, en relación con los elementos técnicos que dan forma a la cinta, se puede mencionar, en primera instancia, la actuación y los roles de los protagonistas. Al respecto, se debe decir que *Inteligencia artificial* es una película de difícil compenetración emocional por parte del público, lo que conlleva a una subjetividad, pues depende de cada individuo el determinar cómo se toma a cada uno de los personajes. Habrá quien acepte a David como un niño real y sufra por sus predicamentos. Habrá quien no entienda cuál es el problema, y que David es sencillamente un objeto; una computadora con una interfase diferente. Y también habrá quien considere a los robots como entes vivientes, que aunque sean artificialmente generados tienen derechos similares a los de la humanidad. De aquí que se pueda decir que la película es una rebuscada metáfora del esclavismo y racismo, en virtud del cual se desprecia y abusa de entidades diferentes por su nacimiento, pero similares en forma y motivación.

²⁹ A. Millán Puelles, *op. cit.*, p. 18.

[...] la búsqueda de la igualdad tiene lugar a través de la desigualdad, a través de la mutación, la crisis, más que a través de la placidez de una supuesta sustancia móvil. Esto constituye de algún modo al Yo en cismático, en herético y en apóstata.³⁰

Es interesante ponderar acerca de los conflictos morales que podrían existir si esta situación fuera real. El que una máquina tenga, además de inteligencia, sentimientos, lo acercaría cada vez más a ser sujeto, dirigiendo las miradas al conflicto que ya antes se había tocado: el hombre juega a ser Dios, pero, ¿cuáles son los costos y los beneficios de tanto poder otorgado por la razón y por la ciencia, con las cuales se han de lograr tan increíbles hazañas? Pues estas proezas conllevan, por supuesto, responsabilidades, ¿pero acaso esto significa que el sujeto no debe hacer lo que es capaz de hacer? Nuevamente, *Inteligencia artificial* plantea la disyuntiva de la subjetividad en los sentimientos encontrados, amores y sinsabores. David es un personaje tierno, capaz de capturar al público y transmitir sus intensas emociones. Por su parte, *Joe* muestra otro lado de la naturaleza robótica planteada por Spielberg, siendo un *gigoló*, crudo y realista, programado para ser un gran amante, pero incapaz de sentir.

Hablando de ambición creativa, *Inteligencia artificial* es un filme donde se dan cita muchos motivos temáticos: los avances científicos y tecnológicos en campos como la informática y la ingeniería genética; la ambigua relación de amor-odio entre humanos y robots; las catástrofes provocadas por la arrogancia tecnológica; la alienación del individuo en una sociedad que ha olvidado las señas distintivas de lo humano; la intervención salvífica de los extraterrestres; el urbanismo delirante; las naves aéreas y el sexo como mercancía destinada a aliviar la neurosis; todo ello expresado a través de un tratamiento icónico y heterogéneo: la perfeccionista frialdad kubrickiana, la atmósfera abigarrada, sincrética y barroca de Ridley Scott, 1982, *Blade Runner*; los escenarios cibernético-orgánicos de *Tron* (Steven Lisberger, 1982); las especulaciones climáticas de *Waterworld* (Kevin Reynolds, 1995); las parábolas sobre la crueldad humana de *Rollerball* (John McTiernan, 2002) y, por supuesto, las visiones estáticas del encuentro con los seres extraterrestres, *Encuentros cercanos del tercer tipo* (Steven Spielberg, 1977) o *E.T.* (Spielberg, 1982).

Asimismo, se puede decir que *Inteligencia artificial* es un cuento futurista donde además de profundizar en el lenguaje cinematográfico, también lo hace hasta el interior del alma humana para hablar de amor, odio, sueños imposibles, maldad, incompreensión y una infinidad de temas que están presentes, los cuales hacen que nunca una película tan larga haya tenido tan pocas fisuras y en donde la crisis del sujeto se manifiesta en el contexto de la discusión posmoderna como un sujeto roto, sin sentido, sin anclaje, con la ambición de constituirse en fundamento último de la realidad.

³⁰ P. Ricœur, *op. cit.*, p. 405.

Visto así, el final es terrorífico, de modo que es tiempo perdido tratar de adivinar si lo que ocurre en los últimos minutos, ese día perfecto de David junto a su mamá, es real o no. La clave es que su fuerza alegórica contribuye a completar la humanidad que David había conquistado antes, al descabezar (y asesinar) a su réplica en la oficina del *profesor Hobby* con un pie de lámpara que bien puede equivaler al bastón de Álex (*Naranja mecánica*) o al hacha de Jack Torrance (*El resplandor*).

Habría que precisar, no obstante, que la película no se identifica con el tópico tan característico de la ciencia ficción clásica, de que los androides son algo así como superhombres destinados a convertirse en los sucesores evolutivos del *homo sapiens*, pues a pesar de la constante aproximación afectiva a su condición de “personas”, la historia subraya a menudo la radical inhumanidad de los *mecas* y no sólo porque éstos aparecen dotados de atributos sobrehumanos —energía infinita, duración ilimitada—, o a que se acentúe su entidad irremediamente mecánica.

Más importante que esos detalles, es una combinación de impasibilidad ante el propio sufrimiento (las ejecuciones públicas de la Feria de Carne sólo suscitan en los androides, excepto en el modelo avanzado que es David, una melancólica aceptación de lo inevitable) y de testarudez, conducta esta última que aparece llevada a una proporción hiperbólica —nada menos que dos mil años de inútiles súplicas— en el comportamiento del niño, tras encontrar la figura del *Hada Azul* bajo la noria sumergida de la feria de Coney Island.

De esta forma, la misión de suceder a los seres humanos en la escala evolutiva no les corresponde a los androides, por mucho que en la programación cibernética de David se hayan plasmado todas las virtudes que deberían caracterizar a la auténtica condición humana. El peregrinaje del niño en busca de la adquisición de la humanidad —en realidad, una suerte de búsqueda de la salvación, que está en la raíz de abundantes mitos y relatos sagrados— finaliza con la revelación de una entidad superior, con una epifanía no religiosa, pero tampoco laica. La intervención de los extraterrestres en el tramo final de *Inteligencia artificial*, a través de una representación absolutamente estilizada, entre angelical y surrealista, y que ha parecido una propuesta (sólo en apariencia satisfactoria y feliz) de resolver la dualidad humanos-androides. A través de ésta se proporciona consuelo, aunque sea parcial, y en definitiva ilusorio, a la absoluta devastación física y moral con que se retrata el destino de la humanidad.

[...] se acentúa la problemática crítica entre tiempo sagrado o cósmico, o secularizado, y la nueva conciencia de la historia. Compleja fragua de la cosmovisión que va a cruzar tiempo teológico y tiempo de la razón científica. Por un lado, una tendencia que planteaba que lo único que podría salvar al hombre era un acontecimiento de corte milenarista. La

necesidad de una regeneración profunda. Casi la necesidad de un derrumbamiento y un alumbramiento.³¹

Es por ello que en esta película se intenta recuperar y reconstruir al sujeto en una nueva subjetividad y, siguiendo a Ricœur, se emprende la tarea de superar el *cogito* quebrado evitando tanto la exaltación del *cogito* cartesiano que pretende erigirse en fundamento de la realidad, como la crítica que lleva al extremo la humillación del sujeto.

En este filme de Spielberg hay un pretexto para pensar en lo definitorio de nuestro ser como sujetos, aquello que nos distingue de los otros seres. Al plantear la posibilidad de entidades con las mismas capacidades humanas de pensar y actuar, la cinta ensaya respuestas a diversos planteamientos que ha conservado por siglos la historia de la filosofía ¿quién es el hombre?, ¿qué lo define como sujeto?, ¿cuáles son los rasgos que determinan su individualidad?

Inteligencia artificial incuba estas preguntas rodeadas de intermitencias que también cuestionan nuestros modos de percibir y de percibirnos como sujetos, nuestras capacidades, nuestras determinaciones socioculturales, biológico-corporales, etcétera.

David es el eje que propicia estas excursiones a la antropología filosófica. Una máquina humanizada por su memoria individual, por su historia personal amorosa y, sobre todo, por una voluntad inquebrantable de conservarse único e irreplicable. Nos repliega sobre nosotros mismos para preguntarnos: ¿es acaso el amor el rasgo distintivo del hombre?, ¿lo es la muerte? Y en todo caso, cuestionarnos también ¿por qué las sociedades posmodernas seguimos defendiendo nuestra individualidad como un David que destruye y vuelve a destruir réplicas de sí, pero al mismo tiempo nos afirmamos en la colectividad, copiando esquemas y siguiendo patrones de consumo que nos replican?

El filme deja abiertas innumerables sugerencias para reflexionar frente a la noción de sujeto, sobre quién es, cómo se conforma y define; y bajo el ropaje de ciencia ficción nos pone delante de circunstancias clave que manifiestan o ponen en duda nuestra propia humanidad, pues ¿cómo se puede considerar fácil o cómodo el hecho de que un niño se congele bajo las aguas del mar, tras dos mil años de frenéticos e inútiles ruegos, para obtener la resurrección momentánea de su madre durante un único día improrrogable? ¿qué “fácil” consuelo se puede encontrar en la idea de una especie inteligente exterminada por su propia vanidad, cuyo único superviviente es una máquina que con infinito patetismo reclama una humanidad ya del todo imposible?, ¿qué “fácil” alegría proporciona la intervención de unos extraterrestres de aspecto humanoide, que reconocen el genio de la especie humana sólo para certificar con mayor pesadumbre su irrecuperable extinción?

³¹ N. Casullo, *op. cit.*, p. 224.

III. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Se puede manifestar que en la posmodernidad con sus medios de comunicación, entre ellos el cine, es en donde se manifiesta con mayor alarde la pérdida del sujeto, pues, sirviéndonos de este escaparate, asistimos al reinado del deshumanismo y a la crisis de la historia como vivencia cotidiana, que atañe a un sujeto, pero también a la crisis de lo social, porque se vive de una manera individual, como un simple nudo en medio del movimiento general del universo.

En este artículo hemos revisado de forma panorámica la constitución del sujeto moderno, y su pretendida disolución en el desencanto de la posmodernidad. Planteamos cómo el sujeto moderno estaba autopositionado y creía ser transparente a sí mismo, respaldado por un conocimiento progresivo y una espontaneidad pura; y cómo se desintegra ante la fragmentación del conocimiento y a la vez desaparece en la efectividad de lo social, de la historia y del lenguaje.

Este diagnóstico, realizado de la mano de autores como Michel Foucault, se matizó con visiones más positivas de la llamada “nueva sensibilidad”: su apertura a la dimensión estética, por ejemplo, su rehabilitación de la alteridad y la incorporación de lo otro en el sí mismo contemporáneo.

Asimismo, el análisis de la condición posmoderna fue confrontado con propuestas como la de Paul Ricœur, quien plantea una identidad narrativa que medie entre el *cogito* auténtico de la Modernidad y el *cogito* quebrado posmoderno. Esta identidad narrativa es puesta a prueba por las variaciones del relato que permite la cinematografía, tal como hemos ilustrado con el filme *Inteligencia artificial*. El reto es articular una identidad específicamente humana mediante la acción, el recuerdo y la narración ante la posibilidad de máquinas que sean capaces de dar cuenta de su propia existencia, de manera al menos similar. La cuestión clave radica en determinar si dichas variaciones desmienten la identidad narrativa, o por el contrario la enriquecen a cierto nivel reflexivo.

Esta nueva época es contingente, débil, particular, como el sujeto que la realiza. Da paso a las diferencias, a las colectividades o minorías que presentan sus vivencias como expresión para darlas a conocer a los otros, que buscan escribir su historia para mostrar su “humanidad” perdida.

Inteligencia artificial ejemplifica, pues, una posmodernidad que se presenta como una nueva oportunidad de ser sujetos, porque no pretende encapsular al hombre en un concepto abstracto, sino que lo arroja a la naturaleza que se mueve sin el pensamiento, para evitar imponerle a la vida una “claridad artificial”. A cambio, nos regala un sujeto débil, desarraigado del ser, fragmentado respecto de su existencia individual y por consecuencia de lo social, con un desenlace amargo y pesimista que muestra un cine que oscila entre el intimismo y la ternura, por un lado, y la representación de una realidad

alucinada o delirante, por otro; y que da como resultado una búsqueda del sujeto, pues lo que convierte a David en humano es simplemente su comprensión cabal del amor y la muerte. Y no existe fábula que pueda acabar de extraer todo el sentido implícito en lo expuesto en su frase publicitaria: “David tiene 11 años, pesa 60 libras y mide 4 pies y 6 pulgadas, tiene el pelo castaño, su amor es real, pero él no lo es”.

BIBLIOGRAFÍA

- Ayala Blanco, Jorge, *Falaces fenómenos filmicos*, México, Posada, 1988, 343 p.
- Bauman, Zygmunt, *Intimations of Postmodernity*, Londres, Routledge, 1992, 232 p.
- , *Modernidad líquida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 232 p.
- Baudrillard, Jean, *Pantalla total*, Barcelona, Anagrama, 2000, 239 p.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI Editores, 1991, 386 p.
- Búfalo, Enzo del, *La genealogía de la subjetividad*, Caracas, Monte Ávila, 1992, 176 pp.
- Cahoone, Lawrence, *From Modernism to Postmodernism. An Anthology*, Oxford, Blackwell publisher, 1996, 733 p.
- Connor, Steven, *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford, Blackwell Publishers, 1997, 328 p.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-Tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1987, 391 p.
- Díaz, Esther, *Posmodernidad*, Argentina, Biblos, 1999, 157 p.
- Foucault, Michel, *La hermenéutica del sujeto*, Argentina, Altamira, 2002, 125 p.
- González Rey, Fernando Luis, *Sujeto y subjetividad: una aproximación histórico-cultural*, México, Internacional Thomson, 2002, 248 p.
- Habermas, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad: Doce lecciones*, Madrid, Taurus, 1989, 462 p.
- Harvey, David, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Argentina, Amorrortu, 1998, 401 p.
- Heller, Ágnes, *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Península, 2002, 887 p.
- Ibáñez, Jesús, *El regreso del sujeto. La investigación social de segundo orden*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1994, 193 p.
- Jáidar Matalobos, Isabel et al., *Tras las huellas de la subjetividad*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 2003, 234 p.
- Jameson, Fredrich, *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996, 340 p.
- Liotard, François, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, México, Siglo XXI Editores, 1989, 124 p.
- Millán Puelles, Antonio, *La estructura de la subjetividad*, Madrid, Rialp, 1967, 426 p.

Rappe, Silvia y Martha Rivero, *Modernidad, posmodernidad: una discusión*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1993, 232 p.

Ricœur, Paul, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI Editores, 1996, 415 p.

Videografía

Título original: *A.I. Artificial Intelligence*.

Producción: Dreamworks Skg, Warner Bros. Pictures, Amblin Entertainment.

Año: 2001.

País: Estados Unidos.

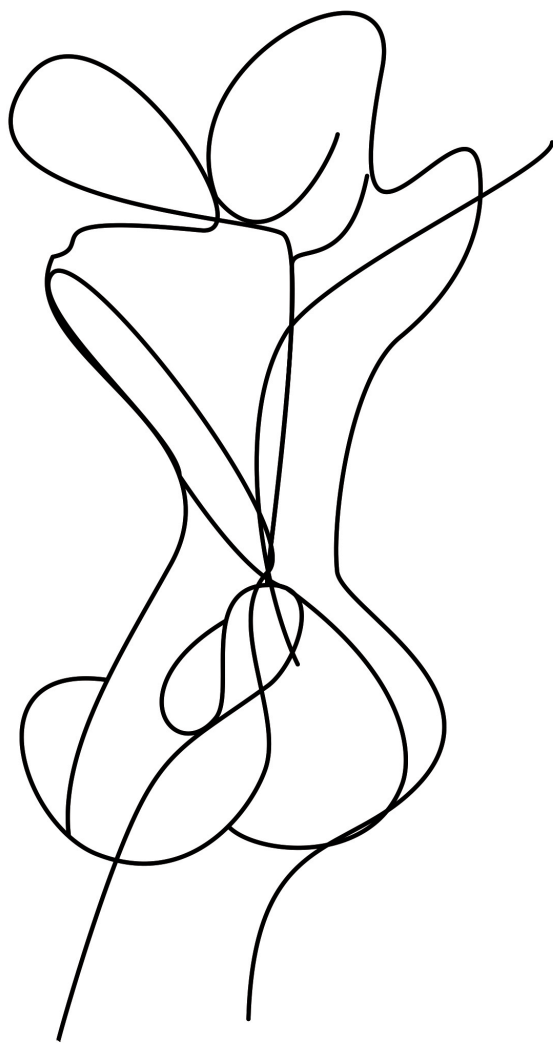
Director: Steven Spielberg.

Guión: Steven Spielberg e Ian Watson (Historia: Brian Aldiss).

Música: John Williams.

Fotografía: Janusz Kaminski.

Reparto: Haley Joel Osment, Jude Law, Frances O'Connor, Brendan Gleeson, William Hurt, Jake Thomas, Sam Robards.



Los amantes son uno - 2008