

Virus, parásitos y ordenadores. El tercer hemisferio del cerebro (continuación)*

<https://doi.org/10.22395/csye.v11n22a12>

Olivier Dyens

Traducción del francés al español de Luis Alfonso Paláu-Castaño

Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, Colombia

lapalau@gmail.com

Capítulo III

La escultura del nuevo humano

La imagen del nuevo humano que nos dibuja el tercer hemisferio se funda en las dos proposiciones siguientes:

hay inteligencia, pero ella actúa más acá de nuestra consciencia;
existe voluntad, pero no pertenece a lo humano.

Se trata, sin ninguna duda, de afirmaciones violentas que cuestionan profundamente no solo la modelización que nos hacemos de lo humano, sino también los fundamentos mismos de su estado. ¿Cómo es que se me ocurre formular semejantes proposiciones? Examinemos lo que consideramos como la encarnación por excelencia del libre albedrío: nuestra capacidad de amar, de sentir ternura, de dar pruebas de dulzura.

Proclamamos con vehemencia que ternura, amor y suavidad trascienden, creemos, los mecanismos y los sistemas que nos habitan, y superan las simples necesidades fisiológicas. Ciertamente, admitimos que podemos ser guiados por nuestras necesidades fisiológicas; seguro que actuamos a veces como animales en celo. Pero de la misma manera como los cambios y mutaciones caracterizales existen en la periferia de la personalidad propia y

* Cómo citar: Dyens, O. (2022). Virus, parásitos y ordenadores. El tercer hemisferio del cerebro (continuación) (L. Paláu, trad.). *Ciencias Sociales y Educación*, 11(22), 279-318. <https://doi.org/10.22395/csye.v11n22a12>

Traducción realizada por Luis Alfonso Paláu-Castaño del texto de Dyens, O. (2015). *Virus, parasites et ordinateurs. Le troisième hémisphère du cerveau*. Presses de l'Université de Montréal. <https://books.openedition.org/pum/3080>

Agradecemos la editorial Presses de l'Université permitir el acceso del libro en francés para la versión en español de los fragmentos que se publican en la revista *Ciencias Sociales y Educación*. Se conserva la versión editorial en francés.

Recibido: 7 de julio de 2022.

Aprobado: 16 de julio de 2022.

central (creemos nosotros), así mismo, sugerimos que el deseo animal es accidental, frecuentemente anecdótico. Somos seres complejos, capaces de emociones finas, perfectamente responsables de nuestras acciones o emociones. Para lo mejor y para lo peor, nos pensamos mamíferos dueños de esta complejidad emotiva que llamamos amor. Pero este es todo un espejismo.

Lo hemos visto precedentemente; sentimos emociones complejas porque nuestro cuerpo experimenta estreses medioambientales y descubre estrategias de sobrevivencia que debe incluir en su funcionamiento fisiológico. El tercer hemisferio sugiere que otro tanto funciona con el amor, con la delicadeza y la ternura, mecanismos de sobrevivencia de una gran eficacia, que aseguran una propagación activa del *continuum*, y que se ven muy fuertemente inscritos en nosotros.

¿Pero cómo vamos a cuestionar la belleza y la riqueza extraordinarias del amor y de las producciones artísticas (casi todas asociadas al fenómeno amoroso)?, ¿cómo nos atrevemos a cuestionar el amor de una madre por su niño, el sacrificio de un padre para salvar a su hijo, la fabulosa mezcla de ternura y melancolía que provoca el hecho de amar?, ¿cómo podemos colocar pasión, tacto y gentileza en el campo de los mecanismos?

Comencemos por asentar como premisa que el hecho de no tener control de lo que sentimos, experimentamos, vemos e incluso producimos, no niega la capacidad de experimentar placer, alegría, melancolía y trascendencia (y que el experimentarlo tampoco es signo de libre arbitrio; muchos mamíferos y ovíparos poseen numerosos mecanismos de control de sus emociones que no tienen otro objetivo que la sobrevivencia). Que nuestros sistemas reaccionen de manera automática a lo que nosotros creemos que son emociones excepcionales, y que esos mismos sistemas nos bañen en océanos químicos para apreciarlas, no cuestiona el valor de aquellas. El libre arbitrio no es un principio supremo o absoluto. No es la clave de la legitimidad. Nadie va a cuestionar el automatismo de muchos de nuestras reacciones físicas; esto no nos impide apreciar su eficacia y su necesidad.

Reinventar el hecho humano no quiere decir negar lo que estamos sintiendo, lo que experimentamos. Amor, ternura, inteligencia y consciencia existen, no tenemos ninguna duda. Por lo demás, muchísimos animales dan prueba de ello regularmente. Lo que pongo en cuestión es la propiedad exclusivamente humana de esos sentimientos. ¿Qué podemos decir entonces sobre el libre arbitrio, la consciencia, el yo, sobre esos fenómenos que creemos responsables de esos gestos si, precisamente, numerosos animales parecen sentir emociones e incluso amor, si los ejemplos de empatía entre los animales son corrientes, algunos casos bien documentados muestran gestos de un altruismo inesperado, y a veces incluso peligrosos, entre animales? Si los animales dan pruebas de

empatía sería, o porque están provistos de una capacidad de libre arbitrio similar a la nuestra, o porque unos y otros estamos controlados por sorprendentes mecanismos de reacción, de empatía y de producción de sentimientos.

El hecho de no considerar lo humano como el único productor de sentimientos complejos, abre la puerta a una multiplicación y una distribución de esos sentimientos en el conjunto del hecho viviente. Ya no somos responsables de nuestros sentimientos más nobles, como tampoco lo somos de nuestros instintos y reflejos de supervivencia; pero esto no cuestiona la realidad y la presencia de dichos sentimientos. Si nuestros majestuosos sentimientos revelan ser reflejos e instintos de supervivencia, entonces su presencia en el mundo animal parece más que probable. Si esta hipótesis sugiere una pérdida de control de esos sentimientos, ella propone, en desquite, su presencia en el conjunto del ecosistema.

Pues tenemos aquí el lado sorprendente de la reinención de lo humano que nos propone el tercer hemisferio. Si la inteligencia humana es solo un mecanismo, si los sentimientos complejos que experimentamos solo son estrategias de supervivencia, si la consciencia no es sino una manera de diseminar esas estrategias, si la estigmergia funda nuestro ser, si los microbios fabrican nuestro comportamiento, si, de hecho, la humanidad no es sino un conjunto de reacciones complejas pero automáticas a los imperativos de supervivencia, entonces, es completamente lógico pensar que todo esto sucede igualmente para el conjunto del mundo animal.

Ya lo hemos visto: el cerebro es un mecanismo distribuido. Nada ni “nadie” lo controla. Nuestros sentimientos, reacciones y decisiones son el resultado del microbioma. De este conjunto activo pero disperso emergen una serie de acciones, entre las cuales las emociones que nos parecen únicas y precisas, pero que no son más que tácticas utilizadas por el conjunto fisiológico, reunidas en el enredo del cerebro, con el fin de sobrevivir.

Entonces, ¿cómo no cuestionar el fenómeno amoroso? El argumento de fondo sigue siendo el mismo: el cerebro está encarnado. No es nada distinto a un órgano. Se baña, como el de todos los animales complejos, en los microcosmos que lo forman y solo puede actuar sobre el mundo recibiendo de él datos (incompletos, específicos a sus necesidades, interpretados, pero datos, al fin y al cabo). El cerebro no puede ir más allá de su esencia material y orgánica.

El cerebro solo busca una cosa: aumentar sus oportunidades de supervivencia. De la misma manera como el hígado filtra la sangre con el fin de garantizar el equilibrio químico del cuerpo, así como los anticuerpos protegen al individuo con el fin de permitirle alcanzar la edad necesaria para su reproducción, de la misma manera el cerebro interpreta al mundo y solo actúa sobre él buscando

maximizar sus oportunidades de sobrevivencia y de reproducción de la entidad (múltiple) que él administra.

Sin embargo, nuestros opositores subrayarán al respecto: “sabemos” que el amor es mucho más que un simple fenómeno de maximización de las oportunidades de sobrevivencia, “sentimos” que el amor trasciende la materia y los imperativos orgánicos. Muchos de ellos argumentarán que el amor es el ejemplo perfecto del libre arbitrio, de la dimensión particular y única de la humanidad.

¿Sobre qué bases nos sostenemos para afirmar tal cosa? El hecho de que “sepamos” y que “sintamos” algo es quizás lo menos eficaz y lo menos seguro. Así como lo explico en la *Condición inhumana*, una lectura del mundo fundada en nuestros sentidos es, por lo menos, arriesgada. De este modo, “sabemos” que el sol gira en torno a la tierra, que objetos extremadamente pesados no pueden ni volar ni flotar, que nos enfermamos por humores que nos atacan. “Sabemos” que entre más pesado sea un objeto, más aumenta su velocidad y que la tierra está en el centro del universo. Sabemos” todo esto porque nuestra biología nos lo presenta de manera clara y absoluta. Lo mismo ocurre con el amor.

Como lo hemos sugerido antes, los sentimientos excepcionales que experimentamos —amor, ternura, melancolía, odio, alegría— son el producto de reacciones químicas previsibles que pueden ser provocadas de forma artificial (como lo han probado los experimentos de Michael Persinger sobre el sentimiento epifánico). Nos sentimos felices porque algunas sustancias son secretadas por el sistema endocrino. Sentimos amor, tenemos la experiencia del desespero, de su pérdida potencial, pues estamos bañados en mareas de hormonas (el estrógeno, la oxitocina y la vasopresina). Estamos obsesionados por la seguridad de nuestros hijos, pues se trata de nuestra progenitura genética. Vivimos la pasión amorosa durante el tiempo necesario para la reproducción. Incluso sentimientos que no parecen tener ninguna relación con la sobrevivencia, por ejemplo, la empatía, generalmente acrecientan las oportunidades de sobrevivencia del patrimonio genético.

Vivimos la pasión porque obedecemos a imperativos biológicos. Recibimos señales químicas de los seres en celo, somos atizados por los signos de fertilidad o de inmunidad que ellos producen, nos vemos entonces manipulados por nuestros mecanismos biológicos para incitarnos a la acción.

El amor complejo, el amor representado, el amor expresado por el lenguaje, no son otra cosa que el módulo intérprete montando una narración en torno a nuestras reacciones químicas y biológicas. La poesía no es otra cosa que la justificación, por medio de la consciencia, de los fenómenos químicos que transforman el cuerpo y que este no puede controlar. Otro tanto ocurre con

la pintura, el teatro, el cine, la danza; todos son otras tantas tentativas de tejer una narración en torno de los mecanismos fisiológicos sexuales que nos conducen.

Muchos van a calificar de horriblemente reductoras a estas afirmaciones, y argumentarán que la facultad de amar más allá de la reproducción sexuada es una de las fuentes más importantes de lo que consideramos como nuestra ontología. Para un número importante de investigadores, de filósofos y de artistas, consciencia y amor estarían de hecho tan embrollados que sería difícil distinguirlos. Somos conscientes, sugieren muchos pensadores, pues amamos, sentimos ternura y somos capaces de representar esos fenómenos. Somos conscientes pues nos enamoramos de seres, de objetos, de animales, más allá de nuestras simples necesidades de sobrevivencia. Podemos amar a un animal, un país, una cultura, un paisaje; esta facultad se revelaría, para muchísimos pensadores, como una de las pruebas más importantes de la presencia de nuestra consciencia, de la manifestación de nuestro libre arbitrio.

Pero planteemos las siguientes preguntas: ¿en qué momento el instinto sexual se vuelve amor?, ¿en qué momento el deseo animal se vuelve ternura?, ¿en qué momento los movimientos hormonales y químicos que me hacen sexualmente activo, sexualmente interesado e interesante, se transforman en gestos románticos?, ¿en qué momento el gusto por algo supera las simples necesidades de supervivencia? Por supuesto que es imposible responder a estas preguntas por la buena y simple razón de que dicho pasaje de la sexualidad al amor nunca se opera. Es nuestra consciencia la que teje una razón para nuestra sexualidad y la viste de sentimientos. Es nuestra consciencia la que no puede ni comprender ni controlar los movimientos sexuales del cuerpo y que trata pues de apropiárselos.

Si amor y consciencia se parecen es porque operan de manera crítica y similar sobre nuestras estrategias de sobrevivencia. Entonces, amo porque puedo reproducirme y permitirle a mi progenitura subsistir. Experimento sentimientos amorosos que superan la simple necesidad de reproducción, pues veo entonces inscritos en mí estrategias de sobrevivencia eficientes que propagan, en el grupo, comportamientos evolucionistas útiles (amar a un padre, a un amigo, a un animal, un paisaje, una cultura, permiten, entre otras cosas, acrecentar el tamaño del grupo por la difusión del sentimiento empático, la propagación de informaciones y la adquisición de nuevas estrategias de conservación).

Nos engañamos cuando nos creemos conscientes porque amamos, porque pensamos ser capaces de dar vida a sentimientos que trascienden lo que la biología nos ordena. Amamos y somos conscientes pues se trata entonces de la dinámica eficaz de reproducción del *continuum*. Después de todo, el amor

como la consciencia operan. Amamos luego de que nuestro cuerpo reacciona a los variados índices de cualidad reproductiva de la persona que tenemos en frente. Amamos pues nuestro cuerpo está respondiendo a imperativos químicos disparados por los microcosmos que nos habitan. Amamos porque nuestros cuerpos tienen necesidad de reproducirse. El amor, incluso en sus expresiones más fuertes, más sutiles y complejas, no es sino el módulo intérprete que reacciona después de todo a la expresión de necesidades fisiológicas.

El fenómeno homosexual es con frecuencia subrayado para tratar de demostrar que el sentimiento amoroso supera con mucho las simples necesidades fisiológicas (puesto que la homosexualidad no parece tener ninguna utilidad evolucionista). Estudios recientes muestran que no hay nada de esto: un número sorprendente de animales mantienen relaciones homosexuales. Ya nadie duda que la homosexualidad está bien difundida en el mundo animal. ¿Por qué? Se han lanzado dos hipótesis. La primera concierne la activación del sistema sexual: en los reagrupamientos animales, la actividad sexual está a menudo restringida por la jerarquía del grupo. Estas restricciones tienen tendencia a atrofiar el mecanismo sexual —pérdida de libido— y a empobrecer así la diversidad genética. La homosexualidad, no sometida a las jerarquías de los grupos y de las jaurías, le saca el cuerpo a este problema. La segunda hipótesis se fundamenta en los estudios hechos sobre los bonobos y propone que los juegos sexuales, de los que la homosexualidad es uno de los mejores ejemplos, permiten desarmar cantidades de situaciones violentas. El juego sexual permite al grupo conservar una armonía importante para la sobrevivencia de todos sus miembros.

El análisis de parejas es por lo demás un ejemplo interesante, nos enamoramos de los que poseen el mismo nivel de cualidades reproductivas. Enamorarse es un simple mecanismo fisiológico que sopesa mis cualidades reproductivas y las compara con las del compañero que deseo. Nos casamos, vivimos y envejecemos junto a quienes se nos parecen, pues presentamos similitudes fisiológicas. No puedo vivir sino con una persona que posea cualidades y taras reproductivas similares a las mías.

Algunos opondrán a esta afirmación el fenómeno del envejecimiento del amor. ¿Cómo aplicar lo que se acaba de decir a las parejas que viven juntas más allá de las necesidades o incluso de la edad reproductiva? El hecho de vivir juntos más allá de los impulsos sexuales no cuestiona que la sobrevivencia sea un factor determinante. La reproducción busca la diseminación. Para que esto se dé, para que ella se distribuya no solamente en el conjunto del grupo, sino también por fuera de él, se deben colocar estructuras de sobrevivencia. Estas estructuras se ven en los animales gregarios, están siempre fundadas en la seguridad del grupo y de sus unidades. Nos encanta reproducirnos, pero para

hacerlo necesitamos una cierta seguridad. La seguridad es un aspecto esencial de la reproducción. Ciertamente, las parejas de edad ya no están en condiciones de reproducirse; pero la seguridad que ellos brindan al grupo inmediato al descargar a los padres de ciertas responsabilidades familiares, y al grupo más amplio insertando en él sabiduría, calma y responsabilidad, aumenta las oportunidades de sobrevivencia de todos los que los rodean.

No nos queda la menor duda de que el amor es un mecanismo. Mientras que creemos estar respondiendo a un impulso extraordinario y frecuentemente espiritual, reaccionamos a automatismos físicos y biológicos independientes de nuestra consciencia.

Lo que consideramos como las cualidades más extraordinarias de lo humano ¿no serían pues sino automatismos? La ternura, la gentileza, la suavidad, la empatía, la piedad, la capacidad de emocionarse y de arrebatarse, ¿solo serían invenciones de nuestro cerebro para responder a reflejos de sobrevivencia?

Es importante aquí tratar de distinguir entre lo que es y lo que nos gustaría que eso fuera. El hecho de concebir el amor y sus corolarios como automatismos, ¿nos repugna porque esto simplifica indignamente la complejidad de la experiencia del viviente o porque esto cambia demasiado radicalmente nuestra percepción de lo humano? No es fácil contestar a esta pregunta que está en el corazón de este texto. ¿Acaso somos únicamente automatismos que no pueden aceptar su estado pues el módulo de interpretación del cerebro se los impide?, ¿o somos nosotros seres autónomos, inteligentes, conscientes, capaces de gestos extraordinarios?

Nadie va a negar que básicamente solo somos mecanismos biológicos. Pero ¿qué decir de nuestras actuaciones superiores, complejas, imprevisibles? Los gestos de amor que tenemos, las obras de arte que producimos, las contemplaciones que realizamos ¿pueden todas ellas ser explicadas por la estructura automática y biológica que es la nuestra? Sí y no. Lo hemos subrayado ya; los gestos sorprendentes que efectuamos son, en su fuente y en su origen, desatados por los automatismos biológicos que nos forman. Hacemos obras de arte, acariciamos a un ser amado, buscamos la belleza y lo sublime, damos pruebas de ternura y de empatía pues somos, desde el comienzo, mecanismos que persiguen un objetivo único: sobrevivir con el fin de multiplicarse y de permitir la diseminación en el tiempo y el espacio del *continuum*. Actuamos como lo hacen los seres más primitivos: bacterias, virus, parásitos, insectos, con el fin de maximizar nuestra sobrevivencia y nuestra reproducción. Básicamente todos nuestros gestos están arrastrados por esta necesidad.

Como lo hemos visto la imprecisión y la incertidumbre fundamentales que están en el corazón del mundo físico (la imposibilidad de medir perfectamente lo que nos rodea) de ninguna manera pone esto en cuestión. Los sistemas meteorológicos son fenómenos caóticos que es imposible prever perfectamente. No quiere decir que sean menos mecánicos ni que estén menos determinados. Una máquina puede revelarse de una complejidad extraordinaria, pero por ello no escapa a su condición.

Numerosos sistemas complejos pueden también transformarse radicalmente luego de haber alcanzado un cierto umbral de complejidad. Muchos comportamientos y características que nos parecen sorprendentes, a veces incluso extraordinarios, son el resultado de la complejización extrema de los sistemas y de su súbita transformación. De manera más simple, el todo puede adquirir propiedades que trascienden la suma de las unidades que lo forman. Este fenómeno, que llamamos "emergencia" y que ofrece al viviente y a lo real la capacidad de adquirir particularidades nuevas, es perfectamente mecánico (por lo demás notemos que la emergencia es una propiedad física al mismo título que la velocidad o la gravedad).

La murmuración es un buen ejemplo de emergencia puesto que su complejidad solo pertenece a su conjunto. Un hormiguero o un termitero son también buenos ejemplos, puesto que el conjunto posee propiedades que rebasan con mucho lo que cada insecto sería capaz de hacer individualmente. El enjambrado (*swarming*) parece igualmente guiado por la emergencia. La emergencia nos sorprende porque demuestra que el conjunto posee características que le son propias y que no pueden ser inducidas por el examen de las unidades que forman el conjunto (muchos investigadores proponen, por lo demás, considerar la consciencia y el lenguaje como los resultados de una tal emergencia).

¿Cómo nos va a permitir la emergencia avanzar en nuestra tentativa de reconstrucción de lo humano? Pongamos el pie en el campo de los investigadores que ven el cerebro como una dinámica sujeta a la emergencia y proponen lo siguiente: ser humano es hacer prueba de actuaciones que superan la simple acumulación de microcosmos en nosotros (concepto de emergencia), pero que son también perfectamente dependientes de ellos (puesto que la emergencia es un principio físico). Ser humano quiere decir que los gestos extraordinarios que yo tengo lo son, pues son esencialmente automáticos. Nuestras acciones, por desconcertantes como sean, serían de todas formas mecanismos. Entonces sería posible afirmar que amor, suavidad, ternura, empatía y melancolía, no son otra cosa que mecanismos mutados por otros mecanismos (la emergencia). Si aparecen comportamientos sorprendentes son debido a una estratificación y una complejización de mecanismos.

Recuperemos el ejemplo de los sistemas meteorológicos. Los vemos capaces de movimientos, de actuaciones, de transformaciones extraordinarias, a veces de una gran belleza, imprevisibles e inciertos. Helos pues haciendo prueba de emergencia. Sin embargo, están siempre sirviendo a las necesidades de sobrevivencia de los ecosistemas. Imprevisibles, pero sirviendo a una función clara. Son pues como nosotros.

Los azares, movimientos, sistemas y dinámicas de la circulación automovilística son también ellos un buen ejemplo. La circulación posee características —similares a las que soportan los movimientos de los seres vivos— que trascienden literalmente el conjunto de las piezas que forman los automóviles. Un pistón no puede sugerir la aparición de las dinámicas cuasi-vivientes de la circulación, pero es y sigue siendo un pistón, incluso en las olas de circulación. Lo mismo pasa con la flota automóvil; por muy próximo que pueda estar del viviente, sigue estando formado por piezas y unidades mecánicas.

La complejidad no prueba la voluntad, no es prueba de consciencia o de libre arbitrio. Somos nubes de mecanismos primitivos biológicos. Somos vectores de sobrevivencia de la única verdadera dinámica planetaria, la de la evolución (que se encarna en la sobrevivencia del *continuum*). Pero por la acumulación de los microcosmos en nosotros, también hacemos prueba de emergencia. La emergencia permite la aparición de una complejidad decuplicada que sigue siendo el producto el objetivo original: propagar el *continuum*. Por la emergencia seguimos siendo mecánicos, pero nos volvemos otros. Adquirimos una dimensión (dimensiones) nueva que nos permite a la vez trascender y conservar nuestro estado mecánico.

¿A dónde quiero llegar? A la dimensión humana de lo humano. A esos gestos creativos, éticos, amorosos, legales y sociológicos. Por la emergencia somos capaces de tener estos gestos. Por la emergencia alcanzamos dimensiones únicas que siguen siendo imposibles de prever por reduccionismo y que están en el corazón de lo que definimos como la humanidad. Pero es importante comprender que esas dimensiones existen y se encarnan por medio de la emergencia en razón del hecho de que son, precisamente, mecanismos. Si la circulación puede parecerse a una dinámica del viviente, no por ello deja de depender siempre y continuamente de los pistones, ruedas, tubos de escape y tornillos que forman cada automóvil.

Esta es la paradoja humana: ser más que sus mecanismos y sus automatismos, pero solo ser ellos; producir comportamientos complejos que en el inicio no son sino automatismos, que al final solo se revelan ser estrategias de sobrevivencia.

El amor, los comportamientos inesperados, los gestos artísticos existirían; sin embargo, estos están basados en una estructura mecánica. Solo se manifestarían *a posteriori*, no sirviendo más que para la supervivencia. Somos humanos, complejos y sorprendentes, pero simplemente de forma mecánica.

Entonces ¿dónde estamos nosotros en nuestra reflexión? En la imposibilidad de extraer lo humano, su consciencia y su inteligencia de los sistemas microscópicos y macroscópicos que lo habitan. Lo humano solo es posible por el encabalgamiento y la interacción continua entre esos sistemas.

Vamos a tener que añadir un instrumento genético a nuestra escultura del nuevo humano. Esta herramienta se llama “epigenética”. La epigenética es una rama revolucionaria de la genética que cuestiona hasta sus propios fundamentos. De hecho, la epigenética sugiere que los comportamientos pueden tener un efecto directo sobre el patrimonio genético y ser transmitidos de una generación a la otra. Lo que durante mucho tiempo fue considerado como lamarckismo parece revelarse como exacto. Lo que hacemos y sentimos tiene un impacto sobre lo que somos genéticamente.

Propongamos aquí un corto resumen de lo que se entiende por epigenética. El patrimonio genético de los seres vivos está formado por el genoma y el epigenoma. El genoma es el ADN. Los marcadores químicos que activan o desactivan los genes se los llama epigenoma. Él controla la tasa de activación de los genes.

Las investigaciones recientes muestran la fuerte sensibilidad del epigenoma a los factores medioambientales; de hecho, el estrés (físico, psicológico o dietético) tendrían una influencia nada desdeñable sobre la tasa de activación de los genes. Pero hay más: mientras que la mayoría de las huellas epigenéticas de los padres son borradas cuando hay gestación, los más recientes descubrimientos muestran la perennidad de algunas de ellas. Cambios epigenéticos en la tasa de activación de los genes subsistirían en el niño, y podrían incluso ser medidas a lo largo de muchas generaciones. Un niño es pues transformado físicamente por el estrés que sufren o han sufrido sus padres.

El entorno social, cultural y psicológico produce así una transformación genética en nosotros. Si bien hemos sabido siempre que esos entornos modificaban nuestro estado, creíamos desde Watson y Crick que esta influencia no podía atravesar la barrera genética. La epigenética lo que hace es cuestionar amargamente esta noción.

Nosotros somos no solamente ecosistema, también somos el producto histórico de ecosistemas. De hecho, el macrocosmos (el entorno) cabalga sin separación clara los microcosmos (el genoma y el epigenoma). La epigenética demuestra

que el comportamiento, y, por supuesto, el entorno, produce impactos genéticos importantes que tendrán, de rebote, un efecto para nada despreciable sobre ese mismo comportamiento.

¿Por qué abordar esta noción? Porque ella demuestra el bucle de retroacción que existe entre microcosmos y macrocosmos; mis virus, bacterias, parásitos y células transforman mi ADN, ese mismo ADN que les da nacimiento. El comportamiento transforma el bagaje genético que da vida al comportamiento. ¿A dónde quiero llegar? A la idea de que somos los escultores del patrimonio genético que nos da nacimiento.

La epigenética solo existe por la estigmergia¹. Actuamos sobre lo que nos da vida, empujados por lo que nos da vida para modificarlo. Dependemos del patrimonio genético para existir, ese mismo patrimonio que vamos modificando a medida que vamos existiendo. La genética y el viviente están entrelazados en una danza estigmérgica. Ella da nacimiento a lo que le dará nacimiento. Pero ella sufre entonces, por la forma que le ha dado a sus genitores, sus influencias y mutaciones continuas.

Si tal es el caso, ¿dónde se enroscan la inteligencia y la conciencia? Si hay estigmergia en el seno mismo de la estructura genética y epigenética, entonces ¿cómo se le puede asignar a lo humano la exclusividad de la intención? Si los mecanismos biológicos nos empujan a modificar nuestro patrimonio epigenético ¿entonces cuántos de nuestros gestos e intenciones son realmente nuestros, independientes y únicos?

Entre más examinemos estos fenómenos, menos posible se vuelve la noción del ser individual y claramente autónomo. Entre más examinemos estos fenómenos más aparecen ellos como existiendo en una banda de Moebius, allá donde origen, finalidad y fronteras parecen imposibles de definir.

¿Qué nos permiten ver estos esbozos inéditos del hombre y la mujer que emergen de la arcilla informática y microbiótica?, ¿qué humano percibe nuestro tercer hemisferio? Un ser que solo es posible en un bucle de retroacciones inmensas sobre la que él posee un cierto control pero bien limitado; un ser

¹ El 7 de julio de 2002, Tony Bartels, un profesor de matemáticas de Nebraska, introdujo la primera entrada en Wikipedia en inglés sobre la estigmergia, que definía como un método de comunicación en el que partes individuales de un sistema se comunican con otras mediante la modificación de su entorno, como las hormigas cuando dejan un rastro de feromonas. Decenas de ediciones más tarde, la entrada sobre la estigmergia se amplió significativamente, hasta que el 15 de julio de 2004, alguien identificado con la IP 63.146.169.129 señaló que Internet, en sí mismo, también era un producto de la estigmergia. Y ello incluía la propia Wikipedia: La estructura masiva de información aquí disponible podría compararse a un termitero: un primer usuario deja una semilla de una idea (una bolita de lodo), que atrae a otros usuarios que seguirán construyendo a partir de ésa y modifican ese concepto inicial para conseguir al final una estructura elaborada de pensamientos interconectados.

cuya acción, emoción y gesto humanos son a la vez mecanismos rigurosos y sistemas imposibles de prever; un ser cuyo patrimonio genético está controlado por la contaminación y la mutación, y que él puede modificar por medio de sus comportamientos, estos mismos independientes de su voluntad; y, sobre todo, un ser cuya voz interior que él escucha y considera como su conciencia es a la vez una narración *a posteriori* de los mecanismos de su cuerpo y una dinámica de emergencia.

El tercer hemisferio nos lo confirma; la invención de lo humano debe ser profunda y total, pues la modelización del hombre y de la mujer no puede fundarse sino sobre paradojas. Nosotros somos lo que modificamos y que nos da nacimiento.

Capítulo 4

El fenómeno artístico y el tercer hemisferio

"Pleasure" is not something that natural selection does out without a reason - and we would expect that reason to be intimately connected with maximising fitness.

David P. Barash. "Why humans evolved to love watching animals"²

Nos hemos propuesto como punto de partida la tarea de reinventar lo humano. Sería falta de elegancia realizar este objetivo sin abordar la cuestión del gesto artístico. ¿Por qué? Porque se trata de un fenómeno que parece específicamente humano, al menos en su complejidad, y que parece resistir a un análisis evolucionista simple (¿cómo es que el arte sirve a los propósitos de la evolución?). Además, el fenómeno artístico plantea violentamente la cuestión del libre arbitrio: ¿cómo aceptar su ausencia cuando estamos en presencia de lo sublime estético?, ¿cómo conciliar las lecturas del tercer hemisferio con la cuestión del arte?

Examinemos los fundamentos del soplo artístico. ¿Por qué somos sensibles?, ¿por qué somos capaces de gestos finos, de actos sutiles, de emociones delicadas?, ¿es la sensibilidad la razón teleológica de nuestra presencia, el sentido de nuestra existencia?, ¿vivimos nosotros en esta tierra pues podemos participar en ella de forma emocional, pues podemos literalmente decorarla con gestos y actos conscientes, o somos nosotros simplemente un producto normal de la evolución?

² "El placer' no es algo que la selección natural reparta sin una razón - y deberíamos esperar que esa razón esté íntimamente conectada con la maximización del estado físico. David P. Barash, 'Why humans evolved to love watching animals'" (trad. María Cecilia Gómez B.)

La hipótesis aquí propuesta nos pinta pues como juguetes de esta evolución; ninguna razón mística o espiritual nos concede la facultad de actuar inteligente y estéticamente; hacemos todos nuestros gestos con miras a sobrevivir y solo las necesidades del *continuum* nos empujan a actuar.

Sorprendentemente, también son esos impulsos mecánicos los que nos obligan a buscar la belleza, lo inteligente, lo ético (cierto que todos definidos por su utilidad evolucionista). Somos máquinas sensibles porque la sensibilidad es una estrategia eficaz. Planteamos gestos artísticos complejos, pues en todos ellos, en sus orígenes como en sus objetivos, se trata de estrategias de sobrevivencia y de multiplicación. Cierto que el arte no es sino un mecanismo, pero un mecanismo que busca, sin embargo, la belleza, esa belleza que sirve a la evolución.

Regresemos a la cuestión de partida: ¿para qué sirve la sensibilidad? Digamos que ella no tiene sino un objetivo: crear las condiciones necesarias para la aparición de grupos complejos e inteligentes. Mientras más prueba de sensibilidad y de empatía haga un ser, más le permite al grupo crecer; entre más prueba de sensibilidad y mejor viva el grupo, más eficaz se vuelve, más creativo e innovador se ve devenir. Pero si este es el caso, si la sensibilidad concede innumerables ventajas evolucionistas, ¿cuál es el rol específico del gesto artístico?

Cuatro son las razones fundamentales por las cuales aparecería. La primera está íntimamente ligada al sistema óptico. La imagen que el humano se pone a producir desde hace muchas decenas de milenios, imita las estrategias de sobrevivencia visual que él explota. Según los neurólogos Viulayanur S. Ramachandran y William Hirstein, el sistema óptico que pone en operación el gesto artístico —formas, colores, composición, etc.— estaría calcado sobre las estrategias visuales que utilizamos con el fin de sobrevivir mejor. El placer que nos proporciona una obra sería gatillado por la presencia en ella de esos sistemas de sobrevivencia; nos encanta una representación pues encontramos en ellas armazones, disposiciones y composiciones que duplicarían nuestras maniobras de perennidad. El bosquejo, por ejemplo, imagen a la vez simple y compleja, explotaría el mecanismo de reconocimiento rápido de las informaciones visuales (para sobrevivir, nuestro cerebro debe extraer prontamente del entorno la información que le es vital). El mismo fenómeno se aplicaría también al placer que experimentamos frente a los contrastes o a la simetría. El gusto por el contraste emanaría de la necesidad de examinar las zonas oscuras con el fin de detectar en ellas depredadores y amenazas. La simetría visual representaría la ausencia de parásitos, ventaja evolucionista importante cuando se trata de escoger un compañero (encontramos bella a la joven de la perla de vidrio de Vermeer, por ejemplo, pues su rostro es simétrico, signo de su potencia inmunitaria).

La exageración de formas (pensemos en la Venus de Willendorf), fundada sobre un principio llamado *super stimulus*, permitiría la focalización sobre aspectos fundamentales de la sobrevivencia —la fertilidad en este caso—. Es por esto que parecemos a menudo literalmente hipnotizados por ciertas obras; al exagerar las formas y poner el acento sobre ciertas disposiciones, explotarían el mecanismo de reconocimiento de los índices de sobrevivencia.

La segunda razón está ligada a nuestra particularidad evolutiva. Lo humano ocupa un nicho evolutivo fundado en una utilización crítica de sus mecanismos neurológicos. Hemos visto cómo esos mecanismos ofrecen ventajas evolutivas importantes y nos permiten la utilización de estructuras memoriales lentas, pero complejas, que producen soluciones inéditas. Sin embargo, este nicho que exige cerca de una quinta parte de toda la energía que consagramos a la sobrevivencia, debe ser constantemente nutrida. Para poder sacar de nuestras disposiciones y producir soluciones nuevas, eficaces y estructuradas en respuesta a situaciones críticas, debemos haber tenido la experiencia previa de tales disposiciones. Es por esto que hacemos prueba de una sed constante de los montajes representacionales, las superficies complejas, los variados motivos, las estructuras y los colores florecientes (como el vestido de una mariposa o los murmullos de los estorninos). Poseemos una “avidez de *patterns*”, como lo sugiere el premio Nobel Edward Purcell, pues ellos representan potencialmente una solución inédita para hacerle frente a situaciones complejas (un *pattern* encarna frecuentemente una criticalidad auto-organizada, ya sea un estado precario pero eficaz de dinámicas). Acumulando esos *patterns* en nuestra memoria, podemos entonces irlos extrayendo según lo deseemos cuando se presente una situación imprevista.

La tercera razón está asociada al crecimiento del grupo. Tanto el arte como la conciencia, permiten inscribir la sensibilidad en la estructura colectiva, grabarla literalmente en los muros, las paredes, las obras de una sociedad. Por esta difusión, él propaga gestos útiles que permiten una mejor sobrevivencia. Por el arte aprendo la empatía, aprendo a desarrollar mi cognición, a proyectarme en el espíritu del otro y, por tanto, a vivir mejor en grupos cada vez más grandes. La música, por ejemplo, nos dicen Chris Loersch de la Universidad de Colorado y Nathan Arbuckle del Instituto Universitario de Tecnología de Ontario, sirve para apretar los lazos entre los miembros de un grupo, acrecentando por ello la cohesión social.

Es también lo que sugiere Gillian Morriss-Kay. Para esta investigadora de la Universidad de Oxford, los dibujos de animales que adornan las grutas de Chauvet ilustran el punto de vista de los creadores con respecto a ciertos comportamientos animales considerados como útiles, importantes o productores

de cohesión social. Los dibujos de leones, por ejemplo, celebrarían su potencia, su habilidad para trabajar en grupo y su gran capacidad de concentración. Los de caballos, cargados de suavidad y de afección, ilustrarían la ternura y el amor, cualidades fundamentales de una vida colectiva lograda. El sentimiento de reverencia y de belleza que experimentamos aún a la vista de esos dibujos se habrían creados así por el despertar en nosotros, centenares de siglos más tarde, de esos mecanismos que permiten la aparición de una socialidad armoniosa.

Por lo demás, quizás esta sea la razón por la que el arte es uno de los primeros blancos de los invasores. Creador de cohesión, se revela rápidamente peligroso para toda comunidad que se le quiere imponer a otra.

La cuarta razón está ligada a las tácticas de sobrevivencia. El arte permite la creación de metáforas, de analogías y de alegorías, de los mecanismos que producen soluciones elegantes e inéditas a problemas arduos. Posee también la capacidad de gestionar sumas colosales de información al transformarlas en formas reconocibles, mnemónicas y emotivamente poderosas. Pensemos en el *Guernica* de Picasso, que resume la inmensidad aterradora de la guerra en una imagen; o los dibujos de Lascaux, que condensan la emoción, la tensión y la belleza enloquecedora de la cacería en algunas formas.

Esta característica del arte es crucial: poder resumir inmensas cantidades de datos sociales, cognitivos y psicológicos en formas intelectualmente claras y emotivamente fuertes, se revela una ventaja evolucionista importante que abre la puerta a un crecimiento eficaz y a una complejización rápida del reagrupamiento.

De hecho, entre más se extienda el grupo, más crítica se vuelve la necesidad del arte; pues no solamente los grupos más importantes producen más datos y vuelven más complejo su mundo de forma rápida, sino que hacen también frente a enormes presiones físicas y sociales. Al recrear de manera visual, auditiva, textual o gestual esas tensiones, el arte permite no solamente articularlas y comprenderlas, sino también domesticarlas.

El arte sería pues un sistema de control de calidad de las estrategias de sobrevivencia que empleamos. Cuando somos atraídos por una obra que consideramos bella, impactante o inspiradora, de hecho, filtramos a través de nuestros sentidos y nuestra cognición, la eficacia de las tácticas y de las estrategias de sobrevivencia de las que es portadora.

Por la obra, aprendemos a reconocer, a amar y encontrar comportamientos vitales; por medio de la obra desarrollamos actuaciones que implican jalones en el crecimiento del tamaño del grupo. Por la obra aguzamos nuestros mecanismos de selección, pues si ella afina en nosotros los automatismos de reconocimiento de

la simetría, si amplía nuestras habilidades para identificarlos en nuestros camaradas, también detecta por su simple presencia a los individuos más aptos para la reproducción. Sabemos que aquel o aquella que realiza gestos artísticos lo único que hace es diseminar experiencias y comportamientos sociales útiles para la sobrevivencia, poniendo por delante facultades deseables como ninguna: su inteligencia, su apertura de espíritu, su tolerancia, su imaginación, su capacidad de pensar de forma diferente. Hacer arte propaga así, a la vez, comportamientos útiles y permite la diseminación genética de facultades cognitivas y sociales superiores (puesto que el artista que demuestra facultades cognitivas dominantes se reproducirá más a menudo).

El arte no es pues simplemente un juguete, una fantasía. Actúa de manera crítica sobre nuestra propagación en tanto que especie. De hecho, el arte es tan fundamental que es preciso plantear la cuestión de su relación con el patrimonio genético.

¿Cuál es la conexión entre arte y genética? Lo hemos visto: una disciplina científica nueva llamada epigenética sacude la genética. ¿Mantiene ella una relación con esta dinámica de sobrevivencia esencial que llamamos arte? Si los factores medioambientales y sociales, si las tensiones sexuales, las violencias y el acceso a los recursos trastornan el patrimonio genético humano ¿podremos entonces sugerir que el arte pudiere hacer otro tanto?

La hipótesis es la siguiente: existe un vínculo fundamental, activo y violento, entre arte y genética. La contemplación de una obra puede desencadenar en nosotros emociones y tensiones tan poderosas que algunas se inscriben genéticamente, por intermediación del epigenoma, en nuestro tejido orgánico, al punto de poder incluso ser transmitido a la filiación. El gesto artístico sería capaz de modificar activaciones epigenéticas por medio de las emociones que produce. De hecho, entre más juega la obra sobre nuestra capacidad de sobrevivencia y de reproducirnos, mayor será nuestro interés en introducirla en nuestro patrimonio genético.

Sabemos, por ejemplo, que la dopamina juega un rol importante en la expresión de algunos comportamientos, a menudo ligados a la sensación de bienestar y de recompensa. Investigaciones recientes han mostrado el lazo que existe entre este neurotransmisor y un esteroide llamado Dheas, controlado en parte por el epigenoma y la creatividad. ¿Qué hay que decir? David P. Barash, citado al comienzo de este capítulo, lo dice: el placer es costoso a nivel evolutivo, y debe pues estar íntimamente conectado a la maximización de la sobrevivencia. Desde hace milenios estamos en este mundo, pues nuestro bagaje genético maximiza comportamientos que aseguran la sobrevivencia, acoplándolos a una producción de hormonas euforizantes.

El arte no es otra cosa que la materialización de ese mismo acoplamiento. Nos permite simular situaciones críticas extremas e inscribir, por medio de dichas simulaciones, y por la intermediación de las producciones hormonales que suscitan, comportamientos eficaces en el bagaje epigenético. De modo que, seríamos seres genéticamente transformados por el arte, seres cuyas mejores tácticas de supervivencia, probadas y experimentadas a través de la representación, se habrían inmiscuido en el bagaje genético. La activación positiva o negativa de los genes producida por la obra de arte crearía (al transmitirse a través del tiempo, de generación en generación) seres cada vez más sensibles a los alcances, consecuencias y facultades del gesto artístico. En suma, entre más arte hagamos, más nos cambiamos epigenéticamente y mejor sobreviviremos. Y entre más sobrevivamos, más nos volvemos seres genéticamente llamados a representar.

El arte sería el catalizador de la creación humana. No seríamos mamíferos, seres de las tetas, sino más bien “animartes”, seres formados por el gesto artístico, productores de trayectos estéticos engendrados a la vez por los movimientos de nuestra genética y por el empuje de la evolución. La representación nos esculpiría y nos guiaría genéticamente, permitiéndonos vivir mejor y durante más tiempo, reproduciéndonos más a menudo. Es por esto que somos tan afectos al arte, por esta razón los gestos artísticos se encuentran en todas las culturas, en todas las condiciones —incluso en las prisiones y los *gulags*—, y en todas las edades. Lo humano produce arte incluso cuando hay hambre, cuando se está enfermo, cuando se tiene miedo. Lo humano produce arte incluso cuando ve acercarse la muerte. Lo humano está tan ligado al arte como lo está a la sexualidad, pues si esta asegura la propagación a través del tiempo y del espacio, el arte, al inscribir en sus códigos genéticos tácticas de supervivencia estructuradas emotivamente, permite una supervivencia suficientemente larga para asegurar esta misma sexualidad.

Dominamos este planeta porque hacemos arte. Es el arte el que nos ha permitido dominar este planeta por su capacidad para difundir y perpetuar tácticas de supervivencia eficaz destiladas en formas visuales, auditivas o narrativas, e incrustándolas en el epigenoma por medio de la emoción. Por esto no podemos vivir literalmente sin el gesto artístico. El humano depende de ello para conservar su acción sobre el planeta. Es por esto que la sed de gesto artístico se manifiesta desde la más temprana edad, es un instrumento de supervivencia de una potencia extraordinaria.

El arte nos exalta pues veneramos lo que es útil para nuestra supervivencia (y le tenemos aversión a lo que puede afectar la propagación genética, como la consanguinidad, por ejemplo); el arte nos anima porque se puede multipli-

car al infinito. Por el signo, el sonido, el movimiento, yo le transmito al grupo entero formas concentradas de tácticas de supervivencia. Por medio del arte, el grupo entero crece y prospera. Gracias al arte, el territorio humano es cribado por tácticas de supervivencia de las que la especie entera puede hacer la experiencia. Somos los animales de la conservación y de la transmisión de los signos de supervivencia.

Estamos soldados al fenómeno artístico porque se trata de un catalizador fundamental a la vez de nuestra supervivencia, de nuestra encarnación biológica y de nuestra multiplicación. Por el arte tenemos en parte la fisiología que tenemos —puesto que él se entrelazaría en el epigenoma—; es el arte el que permite la propagación de comportamientos útiles a la supervivencia, que ofrece las condiciones necesarias al crecimiento del tamaño del grupo y que identifica a los individuos con cualidades cognitivas superiores. Es pues el arte el que nos genera como seres sociales que consagran un cuarto de la energía que absorben para nutrir su cerebro, órgano que debe constantemente administrar las nuevas interacciones de los grupos que se acrecientan. Según numerosos investigadores, la socialización es por lo demás una de las fuentes más importantes de cognición. Y entre más importante, más importante se vuelve el número de los desafíos por resolver, y más redes deben formarse para ello. Este acrecentamiento en desafíos y redes provoca de rebote una complejización del cerebro (algunos piensan que el tamaño del grupo sería correlativo al de la nueva corteza en los primates).

Por lo demás, es bastante significativo constatar que la explosión de las representaciones que observamos en el paleolítico está íntimamente ligada a la llegada de *Homo sapiens* moderno y a la aparición de reagrupamientos cada vez más importantes. Nos volvemos humanos modernos en el mismo momento en que el arte complejo hace su aparición (y aun cuando numerosas formas de arte primitivo preceden al arte parietal, es solamente en dicho período cuando surgen las representaciones complejas). ¿Por qué?, ¿quizás el impacto epigenético del arte se hace sentir entonces de forma más violenta? Una confluencia de acontecimientos independientes provoca quizás una modificación de las habilidades manuales y estéticas del humano, ¿una epidemia habría violentado nuestro bagaje bacteriológico, modificando entonces nuestro microbioma y provocando así las condiciones necesarias para la aparición de representaciones complejas? No lo sabemos. Pero si el microbioma juega este rol central que le damos, entonces la hipótesis de las modificaciones biológicas no es pues descabellada.

Una cosa si es cierta: gracias a la representación, las condiciones de vida del humano no cesan de mejorar, pero también de transformarse y de exigirle rápidas adaptaciones. De hecho, el arte crea un bucle de retroacción importante: por

intermediación de la expresión artística, el humano crea reagrupamientos cada vez más complejos que lo someten a estreses cada vez más numerosos y que solo el arte puede resolver. Se crea pues una dependencia profunda del arte. Y es por esto que nos permite vivir siempre mejor, de sobrevivir siempre mucho más tiempo y de multiplicarnos siempre más pronto, al mismo tiempo que nos fuerza a resolver cada vez más problemas importantes y desafíos complejos que solo él puede desatar. Lo humano se vuelve pues humano cuando las representaciones refinadas emergen en el paisaje del viviente, gatillando una dependencia cada vez más importante de la modificación epigenética positiva producida por esas mismas representaciones.

Es por esto que buscamos sin fin obras que nos emocionen, que nos aterroricen o que nos hagan llorar; que nos hagan reír o que nos sumerjan en un océano de melancolía. Entre más arte producimos, más experiencia de él tenemos y más sentimos físicamente sus beneficios; creamos condiciones sociales que solo él puede abordar. Las emociones que una obra provoca desatan cambios positivos en nuestro equilibrio químico, en nuestra cognición y en nuestro sistema nervioso e inmunitario, los cuales nos permiten vivir más armoniosamente en grupo, temperar nuestra agresividad, encontrar soluciones ingeniosas a problemas o a tensiones que parecen insolubles y de diseminar tácticas de supervivencia eficaces en el tiempo y en el espacio —por esto el vínculo entre arte y sexualidad—.

Entonces ¿cómo justificar la presencia en el arte de obras inelegantes, difíciles, desagradables?, ¿cómo explicar los textos de Artaud, de Lautrémont, la caja de excrementos de Piero Manzoni, el *Urinario* de Duchamp, la bata de carne de Jana Sterbak?, ¿cómo explicar la locura, la violencia, el deseo de fastidiar, de chocar y de violentar en el que son campeones algunas obras visuales, musicales o textuales?

El fastidio en el arte es también una estructura evolucionista de la utilidad. ¿Para qué sirven esas obras? Para quebrar estructuras sociales con frecuencia nefastas e improductivas. Una obra difícil opera como un incendio forestal; quema todo a su paso con el fin de permitir una renovación, una regeneración. Las afirmaciones, las representaciones y gestos extremos de muchísimos artistas en el curso de los siglos, han forzado a su sociedad a repensarse, a reconstruirse y a romper la carcasa que los asfixiaba. Si el placer no está asociado a esas obras, la supervivencia si lo está. Ante una estructura que se atrofia, la renovación brusca a veces es necesaria. Incluso la locura y la abstracción, el fastidio y el disgusto operan de forma mecánica y pueden ser útiles para la propagación de estructuras de perennidad.

Si tal es el caso, si el arte no es otra cosa que un mecanismo de supervivencia —fino y complejo ciertamente, pero mecanismo, al fin y al cabo—, entonces nos

debemos hacer una pregunta fundamental: ¿es el arte producto no de la voluntad humana —cuya existencia es por lo menos discutible como lo hemos visto—, sino más bien de los microcosmos que nos habitan? Si el arte, como el pensamiento, es el producto de tensiones y de movimientos genéticos, y si como el pensamiento, no es otra cosa que un mecanismo de propagación, ¿deberíamos entonces considerarlo como una producción no de la entidad humana, sino de las bacterias, de los virus y de los parásitos que forman esta entidad? Puesto que el pensamiento puede ser alterado por los microcosmos, parecería lógico que estos últimos puedan también influir en el hecho artístico. Los micro-organismos actuarían sobre nuestra producción artística, manipulándonos para producir su arte. ¿Cómo es que podemos afirmar tal cosa? Toda manifestación humana está encarnada y, por tanto, sometida a la omnipresencia de los microbios en nosotros. Todo comportamiento humano padece no solamente la influencia, sino mucho más la determinación que inducen las necesidades de los mundos microscópicos que nos habitan. Toda actividad del cerebro experimenta la profunda influencia del microbioma y es también el caso del arte. Si creamos obras impactantes y tendemos hacia lo sublime, es porque nos bañamos en un ecosistema de infecciones y de parásitos. Somos humanos, somos sensibles, creamos objetos, formas y disposiciones emotivas inseparablemente de nuestro microbioma.

Estas afirmaciones parecen negar toda la dimensión humana de lo humano. No seríamos sino mecanismos receptivos a los comportamientos, a las acciones y a las representaciones de la sobrevivencia, y el arte no pasaría de ser un instrumento darwiniano. Si tal es el caso, si las dimensiones involuntarias y microscópicas de nuestras acciones y de nuestras expresiones parecen pintar un retrato profundamente desmoralizador del ser humano, no olvidemos tampoco que, si existen los automatismos, si ellos están ligados a la vez a nuestros microcosmos y a nuestra sobrevivencia, entonces ellos están también, muy probablemente, presentes en todo el ecosistema. Si existe un *continuum*, las características que creemos exclusivas de lo humano —el ser emocionado, conmovido por una música, un gesto, ser sensible a la belleza— serían de hecho universales, propios del ecosistema entero. Solo seríamos máquinas ciertamente, nuestras emociones y nuestros gestos estéticos solo serían automatismos con toda seguridad, pero, en contrapartida la belleza y el gesto artístico, estarían presentes en todas las dimensiones del viviente. La hormiga y el hormiguero quizás también lo experimentarían.

Estas últimas afirmaciones son brutales. Muchos de nosotros argumentaríamos que el arte trasciende lo material, sobrepasa lo instintivo, empuja al humano hacia estados cognitivos y emotivos superiores. Y habrá artistas, filósofos y creadores que insistirán en que el arte es nuestra balsa, nuestro refugio, nuestro último baluarte de una humanidad en la que creemos.

Aceptamos nuestra sumisión a los imperativos medioambientales, admitimos que máquinas y animales tienen más fuerza y más potencia que nosotros, pensamos que los ordenadores pueden producir a niveles cognitivos que nos sobrepasan (en cálculo, por ejemplo), pues nosotros pensamos ser los únicos capaces de integrar inmensas sumas de datos y de informaciones en un todo armonioso y emocional que llamamos arte.

Los modelos del viviente que nos propone el tercer hemisferio nos martillan, sin embargo, la necesidad de un enfoque nuevo; hay que cambiar la manera cómo vemos el mundo, pensamos la historia del arte y estudiamos la especie humana. Biología, genética, epidemiología y arte están ligados. Hacemos arte porque somos peones de la evolución, porque somos ecosistemas de microbios. Los poemas de Verlaine, las películas de Bergman, de James Cameron y de Lars Von Trier, las novelas de Victor Hugo y de Coetzee, las coreografías de La La La Human Steps, las acrobacias del Circo del Sol, las óperas de Wagner, la música de Madonna y de Lady Gaga, son también el resultado de transformaciones epigenéticas, el producto de los seres unicelulares que co-evolucionan con nosotros y en nosotros, son también la expresión del microbioma. Nuestras manos que pintan, que esculpen, que escriben y que interpretan responden a las necesidades de nuestros microbios, a su voluntad de sobrevivencia, a los estreses genéticos que sufrimos. El arte es, de alguna manera, el fenotipo expandido del microbioma.

Pero ¿cómo explicar lo sublime, lo trascendente, lo maravilloso?, ¿cómo explicar ese vértigo que sentimos frente a obras, paisajes, movimientos de nuestra existencia? Ciertamente, la emoción desata mecanismos de sobrevivencia. Pero emociones en bruto, simples, primitivas serían suficientes para una capacidad de sobrevivencia ampliada. Entonces, ¿por qué experimentamos desvanecimientos metafísicos?

Pongamos de una vez las cosas claras: lo sublime no es una característica mística de la consciencia humana. Lo sublime tampoco es, como lo han propuesto muchos filósofos, un movimiento de lo humano hacia sí mismo, un movimiento de la razón hacia un más allá que la rebasa. Lo sublime también es un mecanismo, el del reconocimiento del viviente. Y como toda actividad cognitiva humana, lo sublime nace a nivel microscópico. Son nuestras bacterias, nuestros virus y nuestros parásitos, a la par con los mecanismos de respuesta del cuerpo al entorno, los que desencadenan las operaciones biológicas que darán nacimiento al sentimiento de lo sublime. Entre más nuestro microbioma vea a un viviente joven, potente, fértil, más percibe a un viviente que sufre, doliente, que muere, y entonces más reacciona. La más violenta de esas reacciones se llama lo sublime.

El viviente nos conturba. Literalmente nos hace mal. Queremos al viviente, tenemos una sed inagotable de él. El viviente que pulsa nos emociona. El que agoniza nos desgarrar. ¿Por qué somos embobados por las mujeres jóvenes y seducidos por los jóvenes muchachos, por qué nos perturban las flores que nacen, por los días de primavera que se iluminan, por las ondas que forman los bancos de peces, por las carreras desenfrenadas de los guepardos? Porque vemos acá la presencia y el empuje del viviente. Amamos lo que es joven y potente porque en ello vemos al viviente que se expresa con todas sus fuerzas. Nos gusta lo coloreado y expresivo porque ahí vemos sus fugas y su impulso. Por esto algunas músicas nos hacen llorar, ciertos poemas nos afectan físicamente; en la expresión de un viviente joven reencontramos el reflejo de lo que somos, de aquello a lo que servimos, de lo que nos atraviesa y nos da nuestra esencia; y reconocemos en su destrucción lo que nos aterra.

La belleza es la presencia del viviente, lo que dispara lo sublime en él es la manifestación extraordinaria, en su encarnación o en su agonía. Amamos lo que es útil para nuestra sobrevivencia, lo que nos permite creer en nuestra perennidad (según Steven Brown y Xiaoqing Gao, las áreas del cerebro responsables de la sobrevivencia y de la emoción artística no parecen por lo demás diferenciables). Estamos aterrorizados por lo que la amenaza. Una obra que consideramos como sublime urde en su expresión esta esperanza y esta amenaza. Es por esto que lo sublime se revela a la vez belleza y terror.

En una conferencia TED, Richard Seymour presentó en la pantalla una imagen abstracta sin gran interés. Luego Seymour explicó que había sido producida por una niña de cinco años justo antes de su muerte. Seymour planteó entonces la pregunta de la emoción que el contexto de la imagen provocaba.

Propongo la siguiente hipótesis: el temor sublime que experimentamos entonces ante la imagen producida por esta niña no es provocada por un impulso de empatía con aquella niña, sino más bien por la expresión de un viviente que perece. Nos emociona el viviente, su expresión o su finalidad y no sus vectores. No es la niñita la que nos conmueve, por lo demás no lo puede hacer puesto que no la conocíamos. Es la pérdida del viviente en sus expresiones más fuertes (el viviente joven, la esperanza de un viviente que florece) la que nos aterroriza. Por lo demás, es por esto que podemos ser afectados por personajes de ficción. Lo que nos perturba en lo narrativo es el viviente representado, encarnado, el viviente amenazado, que sufre, despedazado. El ser que representa ese mismo viviente no es el punto de focalización. Es por esto que las formas, las expresiones y las emociones del arte son universales. Es el viviente subyacente el que experimentamos, buscamos, aquel del que obtenemos placer y ternura al contemplarlo. Es el riesgo del peligro en el que está el que nos hace llorar.

El último gesto de un niño que muere nos sobrecoge, como nos afectaría el último suspiro de un animal, el último canto de un cisne, e incluso el último sobresalto de un insecto. ¿Por qué? Porque bacterias, virus, parásitos y mecanismos biológicos del cuerpo perciben allí los temblores del viviente. Un viviente joven que se muere nos horroriza, pues amenaza nuestro potencial de supervivencia.

Estamos fascinados por lo sublime porque veneramos lo que nos permite aprender a sobrevivir mejor. Experimentar la muerte y su angustia por medio de una obra de arte me procura una comprensión profunda del mundo que me rodea, que me permitirá reaccionar mejor a la presencia de esa misma muerte. Lo sublime me hace “practicar” la angustia, el miedo, la soledad y me permite entonces dominarlas mejor.

Lo sublime, como el arte, es un instrumento de la evolución. Hacemos arte y somos apasionados de él, buscamos lo sublime porque tiene que ver con nuestra supervivencia, con nuestro rol de diseminadores del *continuum*, pues los microcosmos que nos habitan encuentran aquí una razón de ser, un eco del viviente. El arte y lo sublime no son ni ajenos ni extraordinarios. Encarnan una conexión sorprendente que uniría lo humano a una sensibilidad planetaria o cosmológica cualquiera. No son la clave de una trascendencia de la humanidad. Como todo lo que existe y se manifiesta en este planeta, el arte y lo sublime operan en la esfera de lo encarnado, del viviente, de la lucha por la supervivencia, y solo tienen sentido en esta perspectiva. Utilizamos al uno y al otro porque nuestro cerebro nos permite resumir datos y formas coherentes que nos son tan útiles que experimentamos un placer inmenso al verlos y escucharlos.

Y si esta característica parece única a lo humano (al menos en su forma compleja), esto no transforma para nada esta particularidad en un fenómeno extraordinario. Representar es una función propia de lo humano como la ecolocalización lo es para el murciélago o la percepción de infrarrojos para las serpientes. Representar es un mecanismo puramente fisiológico. La emoción, la complejidad y la coherencia, ligadas a un fenómeno, no lo convierten en menos mecánico.

Pero si tal es el mecanismo evolucionista del arte, ¿cuál es el de su seducción? Sabemos que el arte nos ofrece oportunidades de supervivencia creciente, pero esto acontece igualmente con muchas otras actividades humanas y animales. ¿Qué mecanismo nos atrae al arte, al punto de consagrarle una parte importante de nuestra existencia?, ¿por qué invertimos en él?

Porque nos ayuda de tres maneras fundamentales. Crear arte permite dar a luz territorios de multiplicación del *continuum*. Esta es pues la primera razón. Un cuadro, una película, una sinfonía, un libro o una escena pintada en la pared

de una gruta, dan nacimiento a territorios simbólicos en los que el *continuum* se disemina y se multiplica. De hecho, ciertos territorios simbólicos son tan potentes que operan incluso sobre el mundo físico; por ellos el mundo real muta y se despliega. Una obra que, por ejemplo, crea las condiciones necesarias para la aparición de una gran empatía social, engendra la producción de nuevos territorios de lo imaginario. Esos territorios dan entonces nacimiento a estructuras sociales y legales inéditas que forzarán la mezcla, la diseminación y la multiplicación de conceptos, ideas y afirmaciones. El arte, por su capacidad de integrar datos en un todo coherente, impone la aparición de perspectivas y de prismas sorprendentes, y produce así nuevas dinámicas sociales, nuevos absolutos, nuevos universales, en breve: nuevos estratos en el *continuum*.

El arte permite la exploración, la manipulación y la simulación. Esta es la segunda razón. Por el arte, lo imaginario se proyecta en (o sobre) una plataforma manipulable; esta proyección nos ofrece entonces la posibilidad de hacer la experiencia de innumerables situaciones potencialmente amenazadoras de manera segura (es también el argumento de Brian Boyd, así como lo hemos anotado antes). ¿Por qué utilizar la representación para hacer eso? Porque lo imaginario es volátil. Si permite crear simulaciones, desarrollar circunstancias inusitadas y aportar allí soluciones potencialmente útiles, se revela también muy frágil y fugitivo. Lo imaginario es un fenómeno extremadamente difícil de controlar. El arte permite meterle mano a lo imaginario y de dominarlo. El arte hace productivo al imaginario al encarnarlo. Por el arte, lo imaginario se vuelve narración, lenguaje, ritmo, color, formas y melodía. Por el arte, lo imaginario se vuelve controlable, manipulable, analizable y transmisible. El arte obliga al creador a concretar sus percepciones, pensamientos e instintos de sobrevivencia en una forma legible y comunicable. Hacer arte es compartir su imaginario, es volverlo concreto, racional, útil.

Por el arte exploramos posibles, experimentamos situaciones, nos hundimos en tensiones y desafíos. Por el arte, simulamos el mundo que nos rodea y podemos entonces impregnarnos de él. El arte actúa como acelerador de la evolución cognitiva. Quizás es por esto que ocupamos nuestro lugar en el ecosistema; tenemos en nuestra posesión la habilidad de concretar, de manipular y de compartir lo imaginario. Quizás sea por esto que el arte nos es tan importante; gracias a él, nos propulsamos en el entorno, y exploramos allí posibles y anticipamos sus consecuencias. Quizás también sea por esto que el arte nos parece tan verdadero, tan potente; debemos creer en su realidad, debemos sumergirnos en su ficción y adherirnos allí plenamente, pues él hace parte de nuestra evolución y de nuestra sobrevivencia. Al percibir los mundos del arte como auténticos, podemos vivir plenamente su simulación, y experimentar

verdaderamente tensiones, emociones, alegrías y amenazas, para inscribirlos luego en nuestro comportamiento.

El arte nos concede una razón de ser, y esta es la tercera razón. Gracias a nuestro cerebro estamos dotados de una facultad de proyección en el tiempo y el espacio. Nuestro cerebro percibe los *patterns* de la vida, de las estaciones y de los ciclos. Sabe que morimos. Esta cualidad efímera de nuestra existencia engendra una tensión existencial profunda y dramática. El arte sirve para calmar la angustia que sentimos, nos sostiene frente al vacío ontológico que percibe nuestra consciencia, nos consuela. El arte es el antídoto a la inmensidad de la nada.

El arte le asigna comodidad al grupo. Por medio de él aprendemos que las cuestiones existenciales —a las que no les podemos encontrar respuesta— son compartidas por el conjunto del género humano. Por él nos enteramos que todos sienten y viven el miedo, la angustia, la alegría y el vacío profundo del cuestionamiento metafísico (*¿será por esto que los dibujos del Paleolítico se encuentran inmersos en lugares oscuros y aterradores?, ¿se trataría de una materialización de ese sentimiento de angustia que nos habita? Tener experiencia de una obra en esas condiciones permitiría domar ese sentimiento y comprender que todos lo sienten*). La vida en grupo va a emerger de este entendimiento, de este acomodamiento del sentimiento de unión. Nada nos permitirá escapar al terror de la soledad metafísica. Pero el arte es un bálsamo, permite aliviar el dolor. Por medio de él nos creamos como humanos, nos vemos en lo que somos: animales que sufren y que comprenden que no comprenden.

El fenómeno artístico hace menos violenta y cruel la indiferencia del mundo que nos rodea, pues permite darle un sentido y un placer a toda forma, a todo fenómeno. Hemos visto que por el arte incluso la muerte se vuelve objeto de aprendizaje, de comodidad y últimamente de placer (puesto que nos enseña a controlar las reacciones fisiológica que ella provoca). El arte nos permite vivir el tiempo que nos es asignado. Crea la solidaridad del grupo humano. Y reconociendo que todos compartimos la angustia, la pena, la tristeza y el éxtasis, comprendemos que las luchas de clanes, de grupos, de ciudades y de países, son vanas.

Por los lazos que crea y por las telas que teje entre las comunidades, el gesto artístico provoca no solamente el crecimiento en tamaño de los grupos, sino también su enriquecimiento. Pues en la medida en que crecen los deseos y los miedos del género humano, él permite el aporte y la integración del otro, del extranjero, ese ser que aparece repentinamente, en el espejo de la representación, tan frágil como sus anfitriones. Este producto del arte es fundamental para el universo humano puesto que genera las condiciones necesarias para la socialización y para la densificación demográfica. Ciertamente, la

agricultura también ha jugado un rol esencial en esta socialización. Y seguro que las estructuras particulares del cerebro humano lo hacen apto para la socialización. Pero es el arte el que provoca la aparición de comunidades inmensas, tanto físicas y emotivas, como cognitivas. Desde que el arte entra en escena, la humanidad explota y se vuelve rápidamente esa marea de seres que forman un todo coherente, dinámico y cada vez menos violento (las investigaciones de Steven Pinker, por lo demás, lo muestran claramente: la violencia disminuye entre los seres humanos a medida que las sociedades se agrandan y se vuelven más complejas). Entre más grande sea la colectividad, más se multiplican sus espacios de colaboración, de intercambio y de tensión; entre más se agrande la colectividad, más omnipresente debe estar el arte, con el fin de engendrar estructuras de simulación y de acrecentamiento de los sentimientos de pertenencia y de empatía. El arte permite una socialización más compleja, más activa y, sobre todo, menos violenta; presiona el acercamiento y la colaboración. El arte es un catalizador de relaciones, de cooperaciones y de redes, sirve de motor de regulación colectiva.

Las investigaciones de Robert Weight, de Nicholas Christakis y de James Fowler muestran claramente la importancia de este fenómeno. Los lazos que se tejen —y deben tejerse— entre los seres, las especies, los microcosmos y los macrocosmos —así como la complejificación que se sigue de ello— solo son posibles para esta dinámica de cooperaciones y de redes. De hecho, las investigaciones contemporáneas sobre la evolución tienden a demostrar que esta opera mucho más por colaboración que por competencia. La evolución no es simplemente un juego a suma nula, ahí donde vencedor y vencido se distinguen fácilmente. Por el contrario, según Robert Wright, la mayoría de las dinámicas que jalonan la evolución son juegos a suma no-nula (en un juego a suma nula, la victoria se obtiene a costa del adversario, pues el fruto del combate no puede ser dividido. Ganar un partido en un deporte, por ejemplo. En un juego a suma no nula, cada uno de los protagonistas puede sacar provecho de la lucha emprendida. La relación entre el humano y la inmensa mayoría de las bacterias que viven sobre él y en él es un buen ejemplo, puesto que el uno como las otras aprovechan esta coexistencia).

El arte es una dinámica, puesto que la obra creada no lo es a expensas de un ser o de un fenómeno, sino que le permite a todos los protagonistas que hacen la experiencia que saquen su provecho. Hacer arte es participar de manera activa en la propagación de estructuras de suma no nula que acrecientan las oportunidades de sobrevivencia de todos los que hacen la experiencia.

El arte obliga la creación de redes; redes de producción, de distribución (incluso en las sociedades prehistóricas) y de consumo. Todas las obras producidas

por el género humano irradian. Todas se ofrecen inicialmente a grupos más o menos exclusivos y se hacen eventualmente ver y escuchar por grupos externos a los que han producido la obra. El arte es un catalizador de reagrupamientos humanos, pues opera tal como un vector de reconocimiento, de colaboración y de densificación. ¿Qué resulta? Nos permite aumentar una vez más el tamaño de la comunidad humana, hacerla más compleja y armonizarla. La densificación de nuestras sociedades es pues, en parte, el resultado del gesto artístico.

También es la consecuencia del archivamiento de datos que produce toda obra de arte. La cultura humana se enriquece porque conserva los datos, los descubrimientos, las estrategias, y los deja disponibles para las generaciones ulteriores, que pueden entonces realizar saltos cualitativos importantes; yendo a la escuela, por ejemplo, accedemos en algunos años a decenas de siglos de conocimientos. Sin embargo, para que esto ocurra, se requiere que las formas que toma el archivado deben ser coherentes y útiles —y por tanto percibidas como bellas—. Es también en parte el rol del arte.

Poco importa la disciplina o el fenómeno (ciencia, arquitectura, filosofía, etc.); el archivado por la creación de formas coherentes y útiles que produce el arte es un elemento fundamental del proceso de complejización de las sociedades humanas. Conservamos formas, estructuras y ensamblajes que nos placen, y nos acordamos de ello, pues ellos están encarnados en composiciones útiles para nuestra sobrevivencia. Me encanta una teoría científica pues ella propone no solamente lecturas del mundo circundante que me permiten sobrevivir mejor, sino porque ella lo hace siguiendo una representación, un lenguaje que participa en el aumento de mis oportunidades de sobrevivencia. La teoría de la evolución, por ejemplo, ha logrado atravesar dos siglos porque no solamente nos permite comprender mejor el ciclo de la existencia —y por ende someterla mejor a nuestras necesidades de sobrevivencia—, sino que ella ofrece también una estructura narrativa que promueve la exploración de los posibles y transfiere al conjunto del viviente nuestra angustia existencial (demostrándonos la ausencia de razones teleológicas al mecanismo del viviente).

Entre más estético sea el archivado, mejor se conserva y más bien utilizados y reutilizados estarán los datos que protege. Y si así ocurre, más se enriquecen las reagrupaciones humanas; el artista es más posible, más experimentamos formas y dinámicas sociales inéditas; entonces más se borran las barreras entre los seres y se realiza la cohabitación densa, y entonces crece la mixtura de los grupos humanos.

¿Qué resulta de todo esto? El patrimonio genético se diversifica y la especie adquiere oportunidades de sobrevivencia ampliadas. Creamos nuevos territo-

rios de multiplicación del *continuum*. Los parásitos, virus y bacterias que nos pueblan acceden a nuevos ecosistemas.

Pero ninguna dinámica de la evolución se encarna en el viviente sin reclamar compensación. El precio que pagamos por gozar de los frutos de la densificación, de la complejización y del archivado estético, es la presión engendrada sobre la necesidad de innovar. Entre más importante sea el reagrupamiento, más debe hacer frente a desafíos que tienen que ver con sus recursos. Una ciudad debe entonces maximizar su producción y el acceso, si desea conservar el equilibrio social necesario para su sobrevivencia; por esto la necesidad de innovación y de creatividad. Pero entre más innovación haya, más se agranda el grupo; entonces aumenta más la necesidad de innovar. El crecimiento del tamaño del grupo es pues un factor a la vez de enriquecimiento y de presión.

El arte que crea estas presiones permite también hacerles frente (así como lo hemos sugerido hace un poco antes), en tanto que cada representación plantea una lectura ligeramente desajustada sobre el mundo circundante. Es este desfase el que abre la vía a la innovación. Pues cada gesto artístico que planteamos, del garabateo en una hoja de papel hasta la sinfonía grandiosa, desde el grabado en un pedazo de madera, hasta el poema escrito en los muros de un baño, sugiere una descentralización de la percepción y de la comprensión. Es la acumulación de esas descentralizaciones y de esos desajustes la que produce eventuales innovaciones, son esas mismas innovaciones las que permitirán resolver los desafíos de la complejización del grupo, al mismo tiempo que se las atiza. Ha nacido un bucle o rizo de retroalimentación.

Una vez se ha iniciado en el intrincamiento arte/innovación, toda huida se vuelve imposible. Y entre más planteemos gestos creativos, más modificaciones sufre nuestro patrimonio genético que fomentan la producción de esos mismos gestos. Estamos condenados por el arte a investimos sin fin en el descubrimiento, la complejización, la densificación y la innovación.

Pero nosotros también le sacamos placer. Hemos sugerido más arriba que gusto y placer están estrechamente ligados a las necesidades de sobrevivencia. Es por esto que tanto nos atraen los impresionistas: la cantidad precisa de información que sus obras proponen y el método utilizado para hacerlo (contornos vagos, esbozos, contrastes, etc.) nos recuerdan las amenazas que podrían rondar en la periferia imprecisa de nuestra visión. Los vemos cómo cuestionan nuestra frágil visión del mundo y nos obligan a captarlo de forma diferente. Esta nueva comprensión se extiende entonces a nuestras estructuras sociales, nos invitan a repensar nuestras preconcepciones y nos fuerzan así a explorar nuevas avenidas de sobrevivencia. Y entre más aumenta la producción artística, más vías de propagación nuevas encuentra la sobrevivencia,

haciendo crecer la presión demográfica que exige entonces producciones artísticas más numerosas.

Esto es lo que hacen los poetas, los cineastas, los músicos, los bailarines, los pintores; todos producen desajustes y nos empujan en la dirección de lo diferente y de lo otro. Todos nos ofrecen herramientas y condiciones necesarias para la innovación, y, por tanto, para la complejización de nuestros reagrupamientos.

¿Pero es este el caso de todas las obras?, ¿acontece esto con las obras prehistóricas? No es nada fácil comprender las magníficas obras que cubren las paredes de las grutas de Lascaux, de Chauvet o de Altamira. La hipótesis de la magia, del trance y del encuentro de los espíritus (el humano, el divino, el animal) por medio de la escenificación natural que ofrecen esos lugares, es ciertamente un punto de partida interesante. Parece más que probable que el dibujo de un animal en una pared húmeda, en un lugar en el más profundo silencio, iluminado por llamas de candiles, provoque sensaciones sorprendentes, quizás incluso alucinaciones. Pero esto no explica el impulso del gesto primero, el porqué del deseo original de crear.

Hemos expuesto razones para el arte que nos rodea: exploración de lo posible, transformación genética, transmisión de tácticas de sobrevivencia y creación de un hilo de Ariadna; todas características que permiten la sobrevivencia prolongada, la complejización del reagrupamiento, la necesidad de la innovación, y cuyo resultado es la multiplicación de territorios simbólicos. También hemos propuesto la idea de que el arte opera a la vez en las escalas microcósmica (inscrita en nuestro patrimonio genético) y macrocósmica (sus representaciones transforman la totalidad del reagrupamiento influyendo sobre el patrimonio genético). ¿Pero qué podemos decir de los dibujos originales?, ¿qué acontecimiento disparó ese primer gesto?

Por supuesto que es imposible aportar una respuesta definitiva a estas preguntas. Lo que proponemos no puede ser sino conjetural. Pero por lo menos juguemos el juego y avancemos la hipótesis del encuentro de dos fenómenos: la murmuración y las neuronas espejo.

Recordemos los hechos: la murmuración es el término utilizado para describir el sorprendente vuelo, puesto que es coordinado, de miles de estorninos. Las neuronas espejos representan las células que se activan cuando observamos un par emprendiendo una acción. ¿Cómo conectar estos dos fenómenos a la aparición del primer gesto artístico?, ¿sería posible que hubieran estado expuestos a innumerables murmuraciones?, ¿a innumerables movimientos coordinados de manadas, de rebaños, de bancos de peces, de abejas y de pájaros, y que estos hayan creado en ellos violentas impresiones?

Si bien nosotros no podemos aplicar nuestros esquemas de pensamiento a seres que vivieron centenares de siglos antes, sí podemos prestarles a esos seres, que nos son fisiológicamente idénticos, sentimientos similares a los nuestros (puesto que sentimientos, emociones y sensaciones son instrumentos de sobrevivencia que emanan de los microcosmos que pueblan a todo viviente).

Ver pájaros volando nos impresionaría, pues, por las neuronas espejo, sentiríamos literalmente su vuelo y experimentaríamos la inmensa melancolía de nuestras limitaciones corporales. La necesidad de vivir el vuelo, de captarlo, de tocarlo, estaría en el origen del primer gesto artístico. El humano ve la murmuración, mira correr el rebaño, examina la agitación de las abejas, contempla el banco de peces y, siente, por sus neuronas-espejo, la necesidad de imitar, de reproducir, de hacer lo mismo. ¿Por qué? Porque esos movimientos ilustran al viviente, representan la vida, encarnan la ausencia de muerte, de enfermedades, de heridas. Quien dice movimiento dice viviente. Entre menos movimiento se presente, menos vida hay. Estamos conmovidos con esas manadas, estas murmuraciones, aquellas migraciones, esos hervideros, porque ellos cristalizan, encarnan y hacen tangibles a lo vivo y lo vivaz. Quizás sea por esto que los dibujos parietales tratan a menudo de representar la movilidad. Quizás también este sea el motivo por el que la historia del arte es la historia del movimiento. ¿Cómo atraparlo, representarlo y recrearlo?

Pero también existe la imposibilidad. No tenemos el aparato fisiológico necesario para volar, correr sin fin, nadar sin dificultad, enjambrar. Esta imposibilidad crea una tensión, esta tensión desencadena la sed de representar. De alguna manera, el arte sería el desvío de las neuronas-espejo. Representar contornea la imposibilidad de rehacer un gesto y encarna la necesidad de celebrar al viviente (y alejar así la inmovilidad de la muerte).

Pero representar también permite ligar deseo, melancolía y experimentación. Al representar los movimientos del viviente, satisfago mi dolor, honro lo que vive y me sumerjo en simulaciones nuevas. Ilustrando los movimientos del viviente comparto la imposibilidad de mi cuerpo, el peso de mi condición, la pesantez de mi prisión terrestre, al mismo tiempo que trato de trascenderlos. Ver los movimientos libres del viviente arroja a la vez una profunda melancolía y un goce inmenso que todos compartimos y nos une. Ver los movimientos del viviente engendra también nuevas áreas de simulación y de exploración.

Estos movimientos se revelarían, así como los pilares de nuestros deseos, de nuestras sedes, de nuestros apetitos, y estarían pues presentes en el corazón de todo fenómeno u objeto de fascinación. Nos encanta una obra, estamos emocionados por ella, la sentimos como una herida suave pues nos reporta constantemente a los empujes del viviente. La melancolía que produce, ya lo

hemos visto, le estaría ligada: en la obra late el pulso del viviente. Y en la fuerza del viviente anida la presencia de la muerte, la ineluctable desaparición. La obra nos conmueve, se vuelve sublime cuando celebra al viviente y nos obliga a mirar ahí la muerte. El arte parietal nos afecta y nos perturba porque en él reconocemos esta imbricación; los animales en movimiento que adornan las paredes de Chauvet, de Altamira o de Lascaux, celebran la vida al mismo tiempo que recuerdan su fragilidad. Los animales de origen en los que se inspiraron esos extraños artistas parietales probablemente murieron de forma violenta y aterradora desde hace milenios; las manos que les dieron nacimiento también regresaron al polvo desde hace tiempos; sin embargo, esos dibujos gritan, consagran, exaltan la vida. Lo sublime del arte parietal emerge de ese matrimonio conmovedor.

Recordemos nosotros aquí nuestra premisa: lo bello y lo conmovedor solo son mecanismos que nos permiten tender hacia lo que le ofrece al *continuum* mejores oportunidades de sobrevivencia. ¿Qué es el movimiento de la manada, del rebaño, del enjambre, si no es la vida en acción, es decir el *continuum* en emergencia, el *continuum* que se propaga y se hace más complejo? Si vemos al viviente en el movimiento es porque las manadas, los enjambres, los rebaños, los bancos de peces no son otros distintos a las estructuras que encontramos en el microcosmos, en los cultivos de bacterias, en las neuronas, en los filamentos de ADN. Es por esto que nos fascinan: todos encarnan el *continuum*. Es por esto que no podemos alejar nuestra mirada. La murmuración, el hormigueo, los enjambres y los rebaños nos ofrecen al viviente en sus estratificaciones y nos lo presentan en su estigmergia (allá donde microcosmos y macrocosmos se penetran y se influyen mutuamente). Nos inducen a amar y a propagar el *continuum*. Emociones fuertes se apoderan de nosotros ante esos fenómenos, pues reproducirlos le permite a ese mismo *continuum* propagarse en territorios simbólicos. Adoramos lo que contribuye a la diseminación del *continuum*.

Pero la historia no se detiene ahí. Esos movimientos del viviente comparten otra característica fundamental: la criticalidad auto-organizada.

Un sistema se llama auto-organizado cuando sus elementos, estorninos en vuelo, por ejemplo, se autorregulan. La criticalidad auto-organizada corresponde a la transformación que sufre ese mismo sistema por la dinámica de los elementos entre ellos. La murmuración es un ejemplo de criticalidad auto-organizada puesto que hay auto-organización de los estorninos, y esta auto-organización permite la aparición de una nueva estructura dinámica (el vuelo coordinado). De hecho, ella es el punto de tensión entre equilibrio y desequilibrio, el cual le permite a las redes y fenómenos probar su eficacia y acceder a estados nuevos, inesperados.

La criticalidad auto-organizada estaría en la fuente del viviente, de sus fenómenos y de su complejidad. Nosotros, seres vivos complejos, seríamos criticalidades auto-organizadas, en reinención y en transformación constante. Nuestra inteligencia, nuestras acciones, nuestras reacciones; el conjunto de nuestras células, bacterias, virus y parásitos; el conjunto de las dinámicas químicas y eléctricas que nos forman, no serían otra cosa que sistemas en equilibrio precario que pasan incansablemente de un estado a otro.

¿Será entonces sorprendente que quedemos seducidos por los numerosos casos de criticalidad auto-organizada en nuestro entorno, tales como la murmuración, las avalanchas, los enjambres en vuelo?, ¿será acaso sorprendente que hayamos querido reproducirlos? Estos fenómenos duplican los movimientos fundamentales del viviente que corren en nosotros, que atraviesan nuestra cognición, que pululan en nuestra fisiología.

Por medio de este fenómeno consolidamos nuestra hipótesis: el espectáculo de la murmuración, de las grandes migraciones, de los bancos de peces estarían en el origen del empuje artístico original. Habríamos sido atraídos por la criticalidad auto-organizada de las bandadas, avalanchas y murmuraciones porque en ellas reinan las dinámicas de la vida. Habríamos querido reproducirlas por la representación, por el dibujo en la gruta, por las trazas coloreadas dejadas sobre las paredes rezumantes, pues estamos atraídos por el poderoso viviente, fuerte y fértil.

Pero también estamos atraídos por la ilusión de nuestra autonomía que el arte mantiene. Pues el arte le ayuda a la consciencia a pretenderse única, fuerte, voluntaria. Por el gesto artístico, que parece exclusivo del humano —no extraordinario, sino único—, la consciencia puede pretenderse en posición de control, responsable de las acciones del cuerpo. Es por esto que arte y consciencia estarían ligados. Por esto también nuestra defensa de la unicidad del hecho artístico está profundamente anclada en nuestras violentas reacciones en cuanto a la voluntad de la consciencia. El arte completa la consciencia, la provee su unicidad. El arte atiza la ilusión del libre arbitrio, sus mecanismos genéticos, evolucionistas y microbianos se ocultan bajo innumerables gestos, reacciones y emociones. Pero hacer arte es algo tan mecánico como pensar, tan automático como utilizar su voz interior. El arte, como la consciencia, interpreta siempre *a posteriori*.

Necesitamos aquí abrir un paréntesis sobre la relación contemporánea entre arte e informática. Pues hemos en la actualidad, como los hombres y las mujeres de Lascaux, ante nuevas criticalidades auto-organizadas, nuevos movimientos del viviente (los del microbioma, del *continuum*, de la epidemiología) y de nuevos impulsos de vida (los de la artificial, de la máquina) que provocan en

nosotros, como fue el caso hace decenas de milenios, el deseo, la necesidad, la sed de expresiones, de representaciones y de simbolismos nuevos. Los seres de Chauvet escogieron piedras, paredes, manos para hacerse; nosotros preferimos las pantallas y los pinceles informáticos.

Lo hemos visto: los artistas seducen porque muestran, por medio de su destreza y de sus habilidades intelectuales, bagajes genéticos necesarios al mundo en el que viven. Cuando los “artistas” prehistóricos dejan sus trazas en las paredes de las grutas de Lascaux y de Chauvet, demostraron su capacidad para captar la nueva complejidad de su universo no solamente proponiendo tácticas de supervivencia (cognitivas, representacionales e ideológicas) adaptadas a un entorno cambiante, pero demostrando también las características genéticas apropiadas a este mundo en transformación (la capacidad de comprender y de producir representaciones; la capacidad de moverse en esferas ahora cognitivas; la capacidad de proyectarse en el tiempo, en el espacio y en el espíritu del otro y del animal; la capacidad de evocar criticalidades auto-organizadas).

Lo mismo le pasa al artista digital. Acá lo tenemos, como el hombre o la mujer de Altamira, frente a un mundo que se hizo más complejo súbitamente, que exige a la vez características genéticas adaptadas y nuevas tácticas de supervivencia. Un artista digital demuestra que las facultades necesarias para la supervivencia en el siglo XXI son las de la creación de ideas, de conceptos, de materiales y de objetos inéditos por la fusión de estructuras, de formas y de fenómenos antaño distintas las unas de las otras, prueba la urgencia de la visualización y de la comprensión de los datos, sugiere la importancia de la detección de los *patterns* y afirma que es crítica la capacidad de franquear el muro que separa lo imaginario de lo real.

El arte digital es vital porque expone nuevas necesidades de supervivencia, está omnipresente puesto que también lo son las presiones del mundo contemporáneo. ¿Qué es lo que nos pide el universo tecnológico nuestro hoy? Comprender la complejidad de un sistema social de la contaminación y de la infección; perpetuarnos en un mundo del *continuum* y del microbioma, donde el conjunto tiene la primacía sobre la unidad, donde el conjunto la guía y la manipula; encontrar y trazar caminos de coherencia y de armonía frente a innumerables redefiniciones de los sistemas comunitarios, sociales, epidemiológicos, sexuales, económicos y medioambientales.

Además, ya hemos visto que comprender el mundo implica captar que somos conscientes de no ser conscientes, que comprendemos que todas nuestras acciones no son otra cosa que el resultado de mecanismos genéticos y microcósmicos, que nuestra consciencia solo posee una facultad: la de narrar *a posteriori*. Como los humanos de Chauvet, nos encontramos ante un levanta-

miento cultural, ontológico y metafísico; y como los hombres y las mujeres de Lascaux, inventamos (nuestro microbioma nos fuerza a inventar) nuevas formas de arte que nos exponen tácticas de supervivencia adaptadas al mundo que nos rodea. El arte digital es necesario, su emoción indispensable, pues así comprendemos y burinamos en nosotros facultades de sobrevivencia apropiadas a ese entorno perfectamente sorprendente que es el nuestro en la actualidad.

Tenemos necesidad del arte, poco importa la época, la cultura, el ecosistema (natural o máquina), pues creer en nuestra autonomía nos permite cumplir el designio de la evolución (crecer y hacerse más complejo). Tenemos necesidad del arte, pues nos damos así una razón de ser, una razón de vivir. Por el arte pensamos que nuestras acciones y comportamientos pueden ser modificados, mejorados. El arte, que sea analógico o digital, humano o máquina, actúa como la consciencia, permitiéndonos para ello creer en nuestra utilidad, en nuestra voluntad, en nuestra existencia.

El arte nos permite también creer en el tiempo y en nuestra capacidad de tocarlo. Pues, ¿qué hace la consciencia emergiendo? Descubre lo efímero y la finitud. La consciencia crea el mundo delimitado, circunscrito, el mundo directivo. Por la consciencia, de repente lo humano descubre el tiempo y sus vértigos, el tiempo y sus miedos. El día, la noche, las estaciones, los nacimientos y la muerte aparecen claramente en el espíritu, obsesionan repentinamente al hombre y la mujer. La aparición de la consciencia amenaza la sobrevivencia del *Homo sapiens* pues el vacío ontológico se le aparece entonces. Comprender que existe el tiempo y el espacio provoca la búsqueda de lo existencial.

Por el arte el tiempo se vuelve a la vez vertiginoso y real, aprehensible y presente. Por el arte el tiempo se vuelve como la tormenta: incontrolable, incomprendible, pero operable. De la misma manera que es posible protegerse del huracán, preverlo, evitarlo, de la misma manera que es posible utilizarlo a sus fines (fuego y agua), así mismo el tiempo se vuelve a la vez real, presente y operable, gracias al arte. Por la imagen y la representación, el tiempo, ya sea humano, geológico o informático, se cristaliza en formas y sobre paredes que podemos tocar, manipular y cambiar.

Es por esto que el arte parietal marca un momento importante en la historia de la humanidad. Por la emergencia de la consciencia, el vértigo del tiempo se inmiscuye para siempre en lo humano. Pero por el arte se vuelve real, presente, trazable y palpable. Los humanos que se adentraban en el fondo de esas grutas aterradoras y que terminaron por dibujar allí extrañas formas animales, debían encontrar allí el flujo del tiempo, debieron ver allí el río de las estaciones, de la vida, de la muerte, y tener la impresión profunda de poder palpar esos fenómenos, ese flujo. Dibujar en las grutas de Lascaux, de Chauvet y de Altamira

debía corresponder de alguna manera a meter sus manos en el agua del río y tener la impresión, así fuera por algunos instantes, de poder cambiar su curso.

Naufragados en el océano informático de la complejidad, actualmente estamos ante un fenómeno parecido. Quizás por esto sea tan importante la imagen en nuestra cultura. Quizás porque la imagen deviene, desde el Paleolítico, un fenómeno que nos abraza y nos enciende. La imagen, ya sea analógica o digital, es ese río del tiempo, la marea del viviente de repente captada y captable, súbitamente definible, bruscamente legible. La imagen permite celebrar los movimientos del viviente al mismo tiempo que los detiene; someterlos a nuestra mirada, a nuestra interrogación. La imagen domestica el vértigo del movimiento y del tiempo le da una razón de ser. La imagen hace al mundo humano, le da un color, una impresión, formas que conocemos y reconocemos, y sobre las cuales podemos actuar.

Y cuando el mundo adquiere un sentido, poco importa si este es preciso o no, entonces es posible vivir en él, reproducirse, querer existir ahí. La imagen hace que lo humano sobreviva. Si consumimos hoy tantas imágenes, si no podemos privarnos de ellas, si nos alimentamos de su presencia, no es en razón de una pereza o de una avaricia cualquiera, así como muchos pensadores han querido hacérselo creer. Sabemos que no podemos encontrarle respuesta al mal ontológico (y que si existen respuestas, ellas probablemente estarán teñidas de vacío). Las imágenes del arte nos permiten hacer frente a todo esto, vivir sin vértigo, sentir que si el tiempo nos atraviesa, si el espacio nos domina y nos olvida, podemos al menos tocarlos, aprehenderlos, sentirlos. No podemos cambiar el curso del río, no podemos inmovilizar la ola tecnológica; pero podemos advertir sus movimientos, percibir su temperatura, atrapar los peces que en él pululan e incluso navegarlo. El río corre para siempre, desde siempre, pero ahora hacemos parte de él.

Pero la imagen no es solamente un bálsamo, también es un mapa. Mucho antes del lenguaje, la imagen permitió crear mapas del mundo y de sus movimientos. Dibujar una manada de lobos, un rebaño de caballos, una batalla de bisontes, dibujar hoy las murmuraciones de los datos informáticos, permite también crear mapas cognitivos de esos acontecimientos y tratar de comprenderlos. Ver el mundo más allá de su flujo, calma la angustia que nos abraza y provoca la empatía.

Lo habíamos sugerido al comienzo de este capítulo: la representación no es sino imágenes, movimientos y sonidos; solo es contemplación, sentimientos, melancolía. La representación forma a la humanidad. Ella nos liga y nos reconforta, la que nos ofrece áreas de simulación y de experimentación, la que nos permite tocar y explorar los movimientos y las dinámicas del viviente, que cincela

en nosotros tácticas de sobrevivencia eficaces y se asegura de su propagación, y que nos utiliza como vectores de diseminación del *continuum* empujándonos para ello a crear innumerables nuevos territorios de propagación de la información. El arte nos engendra. Nos hace humanos.

Conclusión

No podemos ya comprender el universo que nos esculpe, la dinámica orgánica que nos bruñe, el enjambre que funda el ser y el ente, independientemente del tercer hemisferio, de sus lecturas de lo real y de la alianza biológica/informática que nos da soplo y vida. No podemos ya bosquejar ontología sin negar lo humano que creíamos ser.

Entonces, ¿qué somos nosotros?, ¿cómo comprendernos así, luego reinventarnos y reconstruirmos? No es tan fácil responder a estas preguntas y toda tentativa solo será provisional y parcial. Pero es importante proponer pistas de solución.

Es preciso comprender que no existimos por nuestro bien, sino por el del *continuum*. No tenemos ninguna función esencial que pertenezca exclusivamente a la humanidad. Sobrevivimos, existimos, creamos y hacemos más complejo el mundo que nos rodea por una sola razón: la sobrevivencia del *continuum*. Nuestra vida, en el plano individual, tiene el mismo peso que el de una abeja, de una hormiga, de una bacteria o incluso de una célula en el conjunto que es su colmena, su hormiguero, su cultivo bacteriano o su órgano. El hombre, la mujer, el niño, no son sino los aceleradores, catalizadores y multiplicadores de microcosmos; unidades de desarrollo del *continuum*. Helos pues existiendo para la propagación de un fenómeno que los rebasa y los ignora. ¿Qué razón nos empuja entonces a existir?

La evolución es teleológica. Su finalidad es la propagación de la información. Existimos como actores de esta finalidad. Nuestro papel es participar en la expansión del *continuum*. Y nuestro nicho evolucionista es la creación de territorios simbólicos e informacionales que favorezcan esta expansión.

Los modelos del mundo que hace nacer el tercer hemisferio son claros: existimos para y por el arte, pues es por el arte que producimos nuevos territorios, que exploramos los posibles, que nosotros generamos la innovación, que densificamos nuestros hábitats, que creamos el hilo de Ariadna que nos une, que permite la complejización y nos preserva del nihilismo. Es por el arte que actuamos para el *continuum*. Ciertamente, somos vehículos de bacterias, de comunidades de virus y de parásitos. Ciertamente, nuestros comportamientos, acciones y decisiones no son sino el resultado de mecanismos biológicos sobre los que no tenemos ningún control. Ciertamente el humano, tal

como lo imaginamos, este hombre y esa mujer autónomos que llevan conscientemente su vida, ese tal no existe. Seguro que el arte no es sino un mecanismo de sobrevivencia que nos utiliza para fines del *continuum*. Y ciertamente nos encanta el arte, nos fascina, pues corresponde a estructuras y dinámicas que favorecen nuestra sobrevivencia, nuestra complejización, y últimamente las del *continuum*. Seguro que sí. Pero esto no impide que haya una razón de ser de existir. Si hacer humano es hacer arte para permitir la expansión del *continuum*, existimos entonces para lo bello y lo sublime.

Poco importa si el arte no nos seduce y no nos trasciende más que con un objetivo mecánico. Poco importa si él solo es una estructura que permite alcanzar una meta clara y mecánica, como el amor, el placer de comer, la sexualidad, la amistad, la ternura, la empatía y el cólera. Poco importa. Sabemos, por ejemplo, que comer no sirve para ningún objetivo místico o espiritual, pero permite simplemente compensar la entropía. Sin embargo, comer puede ser un acto que nos trasciende y nos emociona. Esto es lo que tiene de arte.

Hacemos arte para lograr objetivos que nos rebasan, pero que no son ni espirituales ni místicos —a menos que consideremos la persistencia del viviente como un objetivo místico—. Producimos arte como la abeja produce miel, para asegurar la sobrevivencia de nuestra colmena. Esto no le impide seducir a la miel. Esto no le impide al arte trascendernos. Poco importa que esta transcendencia solo sea el producto de reacciones químicas en el cerebro y que solo sirva, últimamente, para hacernos cumplir el objetivo querido. Quizás esta sea la clave de la humanidad que hay que reconstruir, la solución que nos propone el tercer hemisferio.

Somos mecanismos que sirven para la efectuación de una tarea que compartimos con bacterias, insectos, virus, animales y vegetales, pero esto no impide que la tarea nos emocione, que nos afecte, que haga de nosotros seres que se bañan en la representación y en la emoción. Sabemos que las emociones son estructuras mecánicas; amamos lo que nos es útil a la sobrevivencia, nos alejamos de lo que es nefasto para ella. Pero las emociones crean también encabalgamientos que pueden dar nacimiento a dinámicas que, aunque automáticas, dan prueba de una complejidad sorprendente. Las emociones en maridaje con el arte tienen, por ejemplo, la capacidad de dar nacimiento a criticalidades auto-organizadas. Y esas criticalidades, lo hemos visto, en equilibrio precario entre orden y caos, permiten la aparición de fenómenos que, aunque mecánicos, no dejan de ser inéditos e imprevisibles.

El arte y las emociones, aunque al servicio de los microcosmos y de los macrocosmos en nosotros y por nosotros, poseen la capacidad de dar nacimiento a manifestaciones singulares. Son esos fenómenos los que quizás nos garanticen,

nos definan, nos bosquejen humanos. La extrañeza del amor, del sentimiento estético, de deseo de comprender de la consciencia y del yo, la extrañeza de lo inconmensurable, solo son el resultado del encajamiento de mecanismos evolucionistas. Pero no por ello son menos extraños, el viviente es a la vez automático, insólito y bello. Determinado pero indeterminable. Aunque lo emocional, lo afectivo, lo hiriente nunca brotan por fuera de su esencia instintiva y maquina, no por ellos pierden su valor.

Que nuestro estado sea perfectamente y por entero mecánico, y que dependamos ahora de un tercer hemisferio, no excluye el logro de lo sublime, la búsqueda de lo trascendente, la emergencia de lo inesperado (incluso si estos fenómenos no son sino dispositivos y estrategias de sobrevivencia). La abeja y su colmena son mecanismos. Sin embargo, una y otra dan nacimiento a comportamientos imprevisibles, inteligentes y con frecuencia incluso llenos de belleza. La relación entre la abeja y la flor es perfectamente automática, pero no por ello deja de producir fenómenos olfativos y visuales emocionantes.

Si las consecuencias de estas afirmaciones parecen dramáticas para la especie humana, un aspecto positivo es que nos permiten, sin embargo, entrever el mundo que nos rodea de forma radicalmente diferente. Pues si lo emotivo, lo bello y lo sublime no son otra cosa más que mecanismos de sobrevivencia y de propagación, entonces parece consecuente proponer que estos estén también presentes en el ecosistema, que existan también a través de los estratos del *continuum*. Si lo que consideramos como las fuentes del sentimiento artístico —la melancolía, el amor, la pena— se revelan ser solo respuestas fisiológicas a alteraciones de nuestra relación con el entorno; entonces es completamente legítimo sugerir que esas mismas respuestas existen en el animal, el insecto y el vegetal. Lo bello, lo sublime, lo emotivo pertenecerán a todo el sistema y se encarnarán en todos los comportamientos y tentativas de sobrevivencia. Si solo somos el resultado de la presencia de microcosmos en nosotros, si únicamente reaccionamos en respuesta a los impulsos de nuestra biología, y si solo somos peones en el conjunto evolucionista, entonces es claro que nuestros sentimientos y acciones no son ni exclusivos ni singulares. Lo emocional es como el hambre, la sed, el miedo: universal y omnipresente.

Pero solo el hombre parece producir arte, solo el humano parece vivir literalmente de este fenómeno. ¿Habremos encontrado en el arte un nicho evolucionista particular, singular? Sí lo creo. Los microcosmos, las circunstancias medioambientales, las mutaciones y estigmergias nos han empujado por esta vía evolucionista que, por la epigenética, se nos ha vuelto la esencia. Si todo el viviente posee las habilidades necesarias para la producción y la experiencia de lo emotivo, solo el humano hace de ello una utilización constante

y con frecuencia desenfadada, solo lo humano hace de ello el hilo de Ariadna de su sobrevivencia, solo el hombre lo utiliza como productor de territorios. ¿Por qué?, lo hemos visto antes: porque se trata de un accidente evolucionista, porque así somos más aptos para diseminar el microbioma, porque así permitimos la aparición de territorios ideológicos. Numerosas especies poseen características sorprendentes y exclusivas. ¿Por qué están dotadas de ello? Simplemente debido a accidentes y mutaciones de la evolución (filtrados por la selección natural). Lo mismo ocurre con el arte. Accidentes, mutaciones y azares han producido las condiciones necesarias para la utilización de un nicho evolucionista tan particular a ciertos homínidos, tan útil a su sobrevivencia, que ellos ahora son perfecta y totalmente dependientes de él, que ellos lo introdujeron en su estructura genética. El humano no es solamente un animal que hace arte, es igualmente tan dependiente de él como puede serlo del oxígeno. Somos tan peligrosamente especializados en nuestro nicho evolucionista como lo está el guepardo. El arte nos constituye como humanos, nos hace humanos. Sin el arte pereceríamos.

Por esto nuestro universo hoy es el que se baña literalmente en la expresión artística. La complejización de nuestro mundo se acompaña de una actividad artística multiplicada, pues más que nunca necesitamos estrategias de sobrevivencia y de bálsamo ontológico. Nunca habíamos producido tanto arte, tantas películas, libros, espectáculos o performances. Actualmente el arte se inmiscuye en todas las dimensiones de la sociedad humana, penetra todos los estratos de lo real, todos los materiales, todos los pensamientos, pues nunca habíamos hecho frente a tales desafíos ontológicos.

Existiríamos por el arte, para lo bello y lo sublime. Crearíamos arte porque nuestros mecanismos nos empujarían a hacerlo, pues nuestros virus nos condicionarían a creer en ello, pues nuestras bacterias y parásitos nos ordenarían encadenarnos a esa yunta; crearíamos arte porque el viviente encuentra en él su sobrevivencia. Seríamos seres de arte porque estamos habitados, esculpidos y controlados por mecanismos evolucionistas. Somos conscientes e inteligentes porque solo es por tal consciencia y esta inteligencia, por el módulo intérprete, que podemos producir el hecho artístico y crear las tácticas nuevas de propagación de la información que son la belleza y lo sublime. Es por esto que existimos, por esto somos.

Estamos investidos de una misión extraña que no controlamos, pero que nos hace felices y que nutre nuestra existencia: la de la búsqueda de esos mecanismos de propagación que la evolución nos pinta como lo bello y lo sublime. Somos los animales de la creación y de la diseminación de territorios simbólicos. Creemos en lo bello y lo sublime, a eso le consagramos nuestra vida,

los sentimos y los vemos en el mundo animal que nos rodea pues esos fenómenos sirven a nuestra sobrevivencia y a la del *continuum*.

Entonces ¿cuál es la esencia de lo humano?, ¿cómo podemos redefinir a este? No por la consciencia, sino por la aparición de fenómenos complejos salidos de mecanismos fisiológicos. No por la propagación de sus genes y de sus voluntades, sino por la del *continuum*. No por su individualidad, sino claramente por sus automatismos animales y microscópicos. Y, sobre todo, no por la sobrevivencia a través de la selección sexual, sino más bien por medio de la representación. Es indudable que somos seres inconscientes y manipulados. Somos seres abejas, sometidos a las necesidades de la colmena y de su reproducción, a sus dinámicas estigmáticas, a las transformaciones epigenéticas que ella provoca, sometidos a los automatismos que la evolución ordena. Si hay humanismo, este corresponde a aceptar lo humano como habitado por una misión extraña —la búsqueda de lo bello y de lo sublime— que no escogió y sobre la que no tiene ningún poder. Somos las máquinas del trastorno que demuestran que lo real, aunque determinado y mecánico, es también productor de belleza, de luz y de magnificencia. El *animart* propaga lo conmovedor a sus propias expensas...

Referencias

Dyens, O. (2015). *Virus, parasites et ordinateurs. Le troisième hémisphère du cerveau*. Presses de l'Université de Montréal. <https://books.openedition.org/pum/3080>