

➤ De la perfección natural a la biocompatibilidad: jardines y cuerpos en las fronteras nebulosas de la naturaleza y la cultura

M^a Jesús Buxó Rey
Universidad de Barcelona, España

Resumen: Una de las fronteras nebulosas más universales y transhistóricas se encuentra en los vericuetos donde naturaleza y cultura, al ser confrontadas artística y científicamente, recrean y confunden categorías tradicionales de vida y materia, orgánica e inorgánica hasta llegar, si cabe, a la biocompatibilidad. Seguir etnohistóricamente la recreación de la naturaleza a escala, los jardines, y etnográficamente la intensificación modular del cuerpo humano hasta la virtualización, permite observar las ideas y las paradojas que guían las versiones culturales de lo natural.

Palabras clave: Etnohistoria de jardines; Tecnología; Intensificación humana y biocompatibilidad; Antropología cultural; Culturas occidentales; Siglos XIX-XXI.

Abstract: A notorious nebulae frontier, transhistorical and universal, is found in the maze where nature and culture, when confronted artistic and scientifically, are intertwined to recreate and confuse traditional categories of life and matter, organic and inorganic to the extent of biocompatibility. To follow the recreation of nature in gardens ethno historically and the modular enhancement of human body up to virtualization ethnographically allows observing paradoxes fused into the ideas that guide cultural versions of nature.

Keywords: Garden Ethnohistory; Technology; Human Enhancement and biocompatibility; Cultural Anthropology; Western Cultures; 19th-20th Century.

Entre las fronteras nebulosas que más juego aportan a la creatividad, sea por confusión, hibridización o transculturación, se distinguen aquellas que giran al entorno de la contraposición entre naturaleza y cultura. Ambas, a lo largo de la historia de la humanidad, han estado conceptualizadas como dos realidades rígidamente separadas y en oposición. Siendo una constante, esta contraposición se halla enraizada en los saberes tácitos propios del sentido común y las creencias, así como respalda gran parte de los argumentos y debates en las humanidades y las ciencias en general.

Aun así, hay épocas y momentos en los que la reflexión, la experiencia y la experimentación abren las compuertas del pensamiento a la ambigüedad y con ello perturban esa línea divisoria con otras miradas, alternativas y problemas cuyo diferencial innova los sistemas de conocimiento. Más se desdibujan o porosas se vuelven, más posibilidades hay de que se intensifiquen las experiencias sensoriales y surjan nuevas ideas, revitalizándose en este magma las perspectivas, los métodos, las versiones y los estilos.

Por buscar un hito ejemplificador, antes de la publicación de *El origen de las especies* (1859), la naturaleza solo se entendía como un mundo de categorías fijas y eternas, definidas *a priori* (o nombradas por Dios). Y llegados al siglo xx también las partículas elementales de la física clásica se situaban en un trasfondo eterno, un espacio y tiempo fijos sobre el cual se definían las propiedades de las cosas. Darwin da a entender que las especies deben definirse en términos de sus relaciones en la extensa red de interacciones de la biosfera y Einstein redefine la comprensión del universo como una red de relaciones que evolucionan con el tiempo. Aportaciones que contribuyen a superar la idea de una naturaleza fija y esencial, y a entender que los seres vivos, orgánicos, como las propiedades que definen las partículas elementales, dependen de contingencias y dinámicas que evolucionan con el tiempo.

Sin duda, esta amplitud de miras abre otras compuertas para pensar la realidad como versiones. Como diría Goodman en *Maneras de hacer mundos* (1990) las formas y las leyes de nuestro mundo no se encuentran ahí, ante nosotros esperando ser descubiertas, más bien vienen perfiladas por las versiones que inventamos, sea en las ciencias y las artes, y también las improvisadas en la percepción cotidiana. En el ámbito de la antropología cultural, Boas (1965) aportó la idea de que, al estar mediada la percepción por la tradición cultural, la mente no derive del mundo, ni la cultura de la naturaleza. Más bien, es la tradición colectiva la que informa la percepción subjetiva por medio de la concepción histórica. Entre mente y materia yace la cultura y, como apostilla Sahlins (1997) la cultura no solo media la relación del humano con el mundo a través de una lógica de la significación, sino que esta constituye los términos objetivos y subjetivos de esta relación.

Así, de la naturaleza no representada culturalmente, nada sabemos y de la naturaleza entendida como materia, energía, primordial o salvaje, libre de la intervención humana, tampoco, a no ser por la elaboración teórica y las aplicaciones tecnocientíficas a realidades probables, sin olvidar la inspiración poética. En el amplio territorio de los conocimientos explícitos, la naturaleza ni se descubre ni se demuestra, más bien es un espejo donde se reflejan las elaboraciones científicas y se inscribe lo tácito del sentido común. Y, en relación con la inspiración, cabría pensar en órdenes que se conectan, tal como afirma Bateson en *Mente y naturaleza* (1979). A su entender, la mente está implícita en todo lo vivo de manera que se confunde con la naturaleza al constituir patrones y relaciones que se conectan entre sí, siendo la expresión de unidad más relevante la estética. ¿De dónde procede la admiración por la forma, el color y el morir de una margarita sino es por la similitud con el síntoma de estar vivos?

Siendo, pues, la perspectiva cultural inevitable, la idea de naturaleza transita ambiguamente entre ser considerada algo primigenio, puro e independiente, y a la vez una categoría cultural que se usa para pensar y regular la domesticación y la fertilidad de toda forma de vida. Una combinatoria de medios y fines, instrumentos y técnicas, para lograr las expectativas y aspiraciones de crecimiento, abundancia y perfección.

Paradójicamente, aun cuando se asume que la cultura hace a la naturaleza a su propia imagen, cuanto más y mejor sea el control tecnológico, mayor es el esfuerzo por dar al producto resultante un aspecto natural e incluso intentar renaturalizarlo. Así, la sofisticación cultural no busca otra cosa que encubrir el artefacto tecnológico como una garantía de calidad. De ahí que la perfección consista en que no se note la tecnología haciendo que los diseños y las creaciones resultantes parezcan más naturales que la propia naturaleza.

En su capacidad para modelar y remodelar lo que se clasifica como naturaleza, la tecnología tiende a ocupar el lado oscuro de la creatividad. Esto le ha valido la asignación de términos despreciativos tales como, artificio y artimaña, y también vinculaciones semánticas ambiguas entre perspectiva y prestidigitación bajo las que subyace el ilusionismo y el truco. En cuanto a las medidas y las proporciones, los dispositivos y los artificios de toda infraestructura –pictórica y jardinera– se tiende a ocultarlos o relegarlos a un segundo plano en pro de una naturaleza que cuanto más pura e intocable parece, mejor define el producto resultante como hecho a la perfección.

Sin duda, han sido los avances de las nuevas tecnologías, las ciencias biológicas y de los materiales, las nanotecnologías y las robóticas las que, al cruzar barreras disciplinares y enfocar propiedades, territorios y problemas hasta ahora no explorados sobre la vida y la materia, contribuyen a superar percepciones populares contrapuestas como lo blando, lo húmedo y lo viscoso *versus* la dureza, la rigidez y la impenetrabilidad, y a fragmentar las categorías tradicionales de orgánico e inorgánico, naturaleza y tecnología, para llegar si cabe a la vida artificial. A partir de ahí se abren, como indica Emmeche (1998), otros límites y condiciones que no buscan veracidad, ni realismo, ni supuestos de la ciencia clásica, sino más bien discurrir entre la necesidad y la posibilidad, el arte de lo posible, porque lo importante no es como es el mundo, sino cómo podría ser.¹ Incluso más, en una versión abierta y sistémica, los artefactos, los instrumentos y los dispositivos no son simples objetos, sino un interfaz ser humano-máquina en un sistema interactuante de relaciones sociales y de poder, así como de representaciones donde se inscriben los valores y se alientan las expresiones estéticas.²

Son, así, diversas las cuestiones que surgen sobre de qué naturaleza estamos hechos, o más bien de qué materia conceptual nos hacemos. Y, si solo alcanzamos a entender la naturaleza a través de la cultura, sea a través de la pintura, la ciencia o el paisaje, ¿por qué se busca que toda conceptualización y modelo de referencia siga idealizando lo natural como la expresión de la perfección? ¿Por qué se incrementa la idealización del pasado edénico, la rusticidad sostenible y la simplicidad cuanto más tecnológicas y complejas se hacen las producciones socioculturales? En definitiva, ¿hay que redefinir el concepto de naturaleza, dar más espacio al concepto de artificialidad o más bien aceptar que nos movemos en el territorio ambiguo y nebuloso de la biocompatibilidad?

Son estas paradojas sobre las que me propongo reflexionar llevadas etnográficamente al paisaje y su recreación a escala en forma de jardines, y, en paralelo, a otros territorios de la intensificación o perfeccionamiento humano.

En el jardín, y también en la arquitectura naturalista, concurren dos maneras de penetrar en las fronteras nebulosas entre naturaleza y cultura. Una es la inversión simbólica, al estilo de *Alicia en el país de las maravillas*, cuando al cruzar el espejo penetra en una realidad donde se modifican tamaños, formas y convenciones. Otra es la ocultación de todo artificio

1 De este cambio de perspectiva, es relevante el conocido *Cyborg Manifesto* (1991) en el que Haraway inicia una reflexión sobre que no hay nada natural en la naturaleza ya que nos movemos en ambientes modificados y artificiales, y esto lleva a que la biotecnología puede contribuir a re teorizar y remodelar el cuerpo, los organismos y las comunidades, y, a la vez, aportar un gran potencial liberador.

2 Y también el alegato de Latour (2012) sobre los artefactos triviales. A favor de la emancipación de los instrumentos y dispositivos así como otras entidades no-humanas en pro de una teoría social que asegure el reconocimiento de la labor de los artefactos y elimine la injusticia que se ha cometido al ocultarlos, excluirlos y no darles representación.

o tecnología en el diseño y confección de jardines para evitar lo que se entiende como presencia invasora y antiestética, y conseguir así el atributo de perfección natural.

En el ámbito de la intensificación humana –cognitiva, sexual, cosmética o relativa a la salud reproductiva–, la perfección consiste en renaturalizar sin que se note la tecnología subyacente. En el fondo, todos aquellos que se someten a algún tipo de mejora, o lo que se pueda entender como tal, incluso en la selección sexual o en la elección de rasgos físicos siguiendo gustos y modas diversos, quieren ostentar una belleza natural y tener unos hijos maravillosos fruto del amor. Progresivamente, el éxito de la intensificación va a consistir en confundir lo orgánico con lo inorgánico hasta lograr la biocompatibilidad.

Jardinería: los *improvers* y los vericuetos de la aceptabilidad tecnológica

Desde siempre y hasta hoy los jardines se consideran un arte orientado a activar efectos estéticos, sensoriales e imaginativos con el fin de producir amenidad, ensoñación, deleite y bienestar. Y ese arte que crea el *locus amoenus* tiende a ser considerado una obra de inspiración divina y resultado de las fuerzas genuinas de la naturaleza.³ Hay que llegar al Renacimiento, y a la influencia del perspectivismo, para doblegar la naturaleza en la dirección del orden tecnológico y social. La perspectiva no solo aporta orden con el trazado de las avenidas, la cuadratura de los parterres y el diseño hidráulico de conducciones y fontanería, sino que sirve para simular los efectos del agua en lagos, surtidores y juegos, así como armonizar paisajes de flores, arbustos y árboles. Y, en el plano social, la distancia y la elegancia pasan a escenificar el prestigio social en el jardín, *locus* donde expresar el buen gusto y representar la nobleza, el poder y la etnicidad.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, esa conjunción entre esencia natural y orden social se mantiene con decantaciones del discurso jardinero hacia lo exótico y la variedad. Este interés procede de las expediciones y viajes intercontinentales que, sumado al conocimiento ilustrado, promueven el dibujo y la clasificación de tipologías de nuevas especies botánicas, la experimentación en laboratorios e invernaderos y su difusión mediante libros y catálogos con indicaciones sobre qué cultivar según las variaciones estacionales y los requerimientos de agua.⁴

Ahora bien, donde se tratan y discuten con mayor intensidad los entresijos y lindes entre natura y cultura es en la jardinería anglosajona. En las reflexiones estéticas se ensalzan los aspectos naturales y se critica la artificialidad de ciertos jardines formales, mientras los denominados *landscape improvers* hablan abiertamente de mejorar el paisaje

3 Ideación constante que expresa Bacon en *Of Gardens* en sus *Ensayos civiles y morales* (1625) relativa a la implicación de dios en plantar el primer jardín, en pasar a ser uno de los placeres humanos más puros y ser considerado un *locus* de perfección. En siglos posteriores, en un tono semejante, el jardinero Aragón dice: “La mano de Dios lo dice y la mano del hombre lo aprovecha obediente y lo explota como lo hace el artista. Así todo nace, crece y muere, pero mediante la transformación de la vitalicia sustancia de las plantas, germen de vida para el hombre y de grado es indispensable elemento constitutivo de la Creación entera, reflejo del poder de Dios aquella y de la inteligencia del hombre la otra” (Aragón 1877: 55).

4 Son de gran interés en esta época los tratados de jardinería y botánica, como el libro de José Quer titulado *Flora española, historia de las plantas que se crían y otras* (1762), y las guías prácticas de jardinería, entre la que cabe destacar la publicación reciente del manuscrito de un jardinero anónimo fechado en 1703, *Cultura de Jardins per governar perfectament las flors, arbres y plantes per la constel.lació de Barcelona*.

con sus diseños y la aplicación de técnicas en la construcción de jardines. Participan en estos debates poetas y pintores que defienden los jardines naturales por entender y sentir que su disposición y composición revelan espontáneamente la belleza natural. En *Los placeres de la Imaginación* (1712), Addison critica el jardín formal por su frialdad y artificialidad y, aunque manifiesta interés por el ingenio en obras de esta clase, adopta una actitud de extrañeza e indiferencia hacia la infraestructura tecnológica y los usos prácticos:

en lugar de lisonjear a la naturaleza, se complacen (los jardineros) en hacer toda la resistencia posible. Los árboles se alzan en conos, globos y pirámides y en cualquier planta o arbusto vemos la señal de la tijera (Addison 1991: 83).

Mientras la loa hacia la belleza del jardín pintoresco se hace a favor de lo sublime y sus efectos en la contemplación y la imaginación:

el placer que se disfruta en un jardín, es uno de las delicias inocentes en la vida humana, llena la mente de calma y tranquilidad y pone las pasiones a descansar. Nos da una gran luz sobre la sabiduría de la providencia y sugiere muchos temas para la meditación. No puedo sino pensar en la complacencia y satisfacción que el hombre tiene con estos trabajos de la naturaleza... Hay más grandiosidad y maestría en los broncos y desaliñados golpes de la naturaleza (lo sublime) que en los delicados toques y adornos del arte (Addison 1991: 92).

Por su parte, los *improvers* consideran que la belleza de los paisajes es natural y a la vez una obra de arte. La originalidad que requiere esa naturalidad consiste en una infraestructura notable de conducciones para lograr que el agua tenga un aspecto natural: lagos con algún islote hacia donde remar, densas cascadas precipitándose entre peñascos y ruinas artificiales, y la extensa distribución del riego según las variedades de los macizos de flores y arbustos y las zonas de sombra y luz en parterres, senderos y avenidas. Todo es diseño, desde el cultivo cuidadoso, la selección de plantas, las conducciones hidráulicas, la administración y la conservación, y en especial el conseguir una panorámica pastoril o campestre mediante la técnica del *haha*, o desnivel separador entre la casa y los campos y el *drive*, o la visión en movimiento desde la entrada de la finca hasta la mansión y sus alrededores yendo en carruaje y a pie. Pasos, senderos serpenteantes, avenidas, umbrales, puertas y verjas, todo para generar cambios perceptivos y extasiar el ánimo y, a la vez, evidenciar distinción y elegancia.

De entre los tratadistas –William Gilpin y Uvedale Price, Lancelot Brown– cabe citar a Humphrey Repton por contradecir en sus estudios la idea poética de la época de que el jardín inglés subordinaba la convención a los accidentes y los objetos naturales. En sus reflexiones sobre la naturaleza y el buen gusto en *Sketches and Hinton Landscape Gardening* (1794), señala los principios que deben guiar el diseño de parques y jardines en la preparación del terreno, la consecución de la perspectiva entre zonas y a través del movimiento, la utilidad y la evitación de objetos discrepantes. Mencionados ya el *haha* y el *drive*, respecto a la utilidad se indica que el ornamento no tiene que estar desconectado del provecho, un lago no es simplemente un objeto de belleza, sino que ha de incorporar la actividad de pescar para que el cliente pueda disfrutar en la mesa de los frutos de su propiedad. Beneficio que no es aconsejable mezclar con intromisiones ordinarias, pajaros

y labranzas mal resueltas, que pueden desgraciar la escena y perjudicar el goce de la mente o el placer gratificante de contemplar la unidad del paisaje.

En *Mansfield Park* (1814), Jean Austen cita repetidamente a Repton como el *landscape improver* que sus personajes mencionan para renovar el paisaje y mejorar el jardín de una antigua finca. En este sentido hace discutir a sus personajes sobre si el talar los árboles permitiría mejorar la perspectiva de la mansión y, sin grandes sutilezas, comentar lo que supondría contratar a este *improver* pues la finca quedaría literalmente patas arriba:

Si yo tuviese una propiedad en este condado, agradecería a cualquier Mister Repton que la tomara bajo su cuidado, y me diera tanta belleza como pudiera por mi dinero, y no lo miraría hasta que lo hubiera terminado (Austen 1966: 83).

Y, en *Orgullo y prejuicio* (1813) aporta claves sobre el ingenio que las técnicas jardineras tenían que aplicar para combinar artificio y buen gusto:

Era un edificio grande, hermoso, de piedra, sabiamente construido en un terreno elevado que destacaba sobre el fondo de una cadena de altas montañas cubiertas de bosques. Delante corría un riachuelo de una cierta importancia, el cual, por un artificio que pasaba desapercibido, llevaba más agua de la que naturalmente tenía. Las orillas del río tenían el punto justo de naturalidad. Elisabeth estaba encantada. Nunca había visto un lugar más favorecido por la Naturaleza o que la belleza natural hubiese estado menos maltratada por el mal gusto (Austen 1981: 181).

A lo largo del siglo XIX, la consideración del paisaje agudiza el vínculo entre el buen gusto y los valores morales contraponiendo lo natural, representado por la vieja Arcadia, a la rudeza y vulgaridad de objetos y utilidades prosaicas tocadas por la intromisión progresiva de la tecnología. Oposición que se refuerza con nuevas variables, lo cíclico y lo lineal, la tradición y la modernidad y, también, la naturaleza y la civilización entrando de pleno en la reflexión combativa de toda una generación de ensayistas y artistas ambientalistas: Henry David Thoreau, John Muir, Joel Barlow y Caspar David Friedrich. No solo les preocupa la ambigüedad profunda de la relación entre naturaleza y cultura, lo primigenio y la civilización, sino las relaciones conflictivas entre el paisaje y la tecnología. Consideran, pues, que la vida salvaje, *wilderness*, es la única vía para preservar la naturaleza y el mundo. Thoreau (1849) propone un naturalismo moral que asocia verdad y naturaleza, un vínculo que se debilita cuando la civilización maneja la naturaleza. De ahí que naturaleza y civilización sean irreconciliables.

Al girar el siglo XX, la fuerza de este naturalismo moral reorienta el paisajismo urbano hacia el retorno a la naturaleza, activa el reformismo social y aviva nuevas fronteras porosas que invaden el modernismo europeo en el arte y la arquitectura. En Cataluña es destacable la obra de Gaudí (1852-1926), cuya espiritualidad naturalista le lleva a desarrollar una arquitectura orgánica no solo en el diseño de espacios abiertos, el Parque Güell, sino al realizar una arquitectura basada en la observación de la naturaleza. La plasticidad biológica convierte toda su obra en un paisaje de color y movimiento, confundiendo y fusionando los materiales orgánicos e inorgánicos. No hay líneas rectas, ni verticalidad estricta, pues la morfología natural busca la curva en la forma y la inversión en el método. Al modo de un barco invertido, el método de proyectar hace uso de maquetas funiculares

y estereostáticas,⁵ lo cual permite construir arcos parabólicos y catenarios sin puntos de tensión y una redistribución armónica de la carga. Es un claro ejemplo la Casa Milà, en Barcelona, un conjunto orgánico de mutaciones constantes que se expresa en los perfiles ondulantes de fachadas y barandas sugiriendo el movimiento de las algas o las olas, las chimeneas helicoidales, las columnas y figuras arboriformes y, además, la profusión floral en las cristalerías de galerías y mamparas. No es de extrañar que siendo la convención clásica la recta y la verticalidad, la originalidad de esta obra no se conformara a la idea de perfección y así se mantuviera marginada, criticada y oscurecida por controversias artísticas y gustos de época en aquel entonces y hasta hace relativamente poco.

Una tensión entre naturaleza y tecnología que constituye una constante histórica en la urbanización de las ciudades, especialmente en la construcción de parques urbanos y sus correspondientes jardines. Mayor es el empeño en que el paisaje y al jardín queden situados en el territorio de la significación pintoresca, salvaje, romántica e identitaria, entre otras, mayor es la tendencia a ocultar y a resistirse a la mecanización, especialmente cuando se considera que esta hace perder la identidad artesana y local, y se asocia a la polución industrial. En este sentido, Leo Marx (1964) señalaba que la idealización de los paisajes y las realizaciones artísticas se guía por determinados símbolos de orden y belleza, y tan pronto se visibiliza la máquina, quedan desvestidos de sentido, e incluso llegan a ser conflictivos. Y la razón es que la presencia invasora y antiestética de la máquina y lo mecánico no plantea tanto un problema para el arte como para la política, siempre poco atenta a las líneas finas y hostiles entre naturaleza y modernidad:

Hay siempre una línea fina en la simbiosis humana con el mundo natural, entre tomar la naturaleza y habitar en ella, una tensión que siempre se da en la creación del jardín (Marx 1964: 107).

Y si bien hay diseñadores de lo público que reconocen y dan a conocer el trasfondo tecnológico de sus jardines, no por eso, o precisamente por ello, dejan de provocarse polémicas en torno a la afectación de lo natural. Entre mediados y finales del XIX se construye un parque situado en el centro de la maquinaria urbana, en medio del asfalto de Manhattan. El diseño de Central Park que realiza Olmsted (Rybczynski 2003) se propone imitar la naturaleza con arboledas, campos, un lago, paseos curvilíneos, espacios donde desarrollar actividades con el fin de mejorar la vida de los ciudadanos, pero también busca unir el campo, la ciudad y la industrialización. No se encubre la tecnología ni la artificialidad que lo organiza y mantiene, y es justamente esa transparencia la que provocó la polémica entre sus coetáneos, pues para los procedentes del campo representaba la civilización y para los urbanitas la vuelta a lo rural.

Ya en el siglo XX, la voluntad de combinar el diseño de jardines, el urbanismo y la reforma social encuentra camino en Brasil con la obra minimalista de Burle Marx, que hace un reconocimiento explícito de la artificialidad en la composición de cuadros vegetales. A modo de una naturaleza orquestada, estos cuadros reflejan entre sí formas geométricas

5 Gaudi usa recursos de cálculo inusuales. En lugar del numérico para las cargas de arcos y bóvedas, utiliza maquetas que están formadas por cordeles y saquitos de perdigones que, al suspenderse determinan la forma de la estructura, y dibujando espontáneamente las formas del esqueleto de la futura construcción. A este comportamiento orgánico de las estructuras se añade la idea que la propia estructura debe ser decorativa, y aún más si se basaba en principios naturales y de ahí el uso de superficies hiperboloides, helicoides, paraboloides hiperbólicos y conoides en bóvedas, muros y pilares.

y esculturas, superficies acuáticas, masas líquidas en cascada, sonidos y contrastes de luz y sombra (Adams 1991). Y más recientes son las propuestas críticas de los jardines desafiantes o de guerrilla en ciudades globales, como Nueva York, que no buscan recrear lo natural, sino desafiar abandonos como los que corresponden al urbanismo degradado. Carecen, pues, de un diseño entendido como una ideación cerrada de lo natural ya que lo importante es realizar acciones abiertas y reivindicativas multipropósito en espacios públicos abandonados que incurrir en notoria fealdad urbanística. La subversión consiste en romper formatos estéticos convencionales y reverdecer lugares de forma improvisada con el fin de ofrecer nuevos espacios a la ciudadanía.

En cualquier parte del mundo, después de años de entreguerras, y desarrollismos desnaturalizados *ad hoc*, progresivamente la arquitectura se hace paisaje incorporando en el diseño de los edificios jardines interiores y colgantes así como ajardinados en plazas duras y centros comerciales. De las plazas duras se critica que son parques contra natura, cerrados, incómodos y costosos, y, por su parte, las superficies comerciales pasan a ser parques de extrarradio cuyo artificio consiste en hacer simulacros de jardín distribuyendo ambientes con árboles, fuentes y jardineras, estatuas, escalinatas, plazas y terrazas, casi siempre en la versión estandarizada del cartón piedra. En estos paraísos comerciales, los ajardinados son la tramoya que encubre y sirve de garante de lo natural en la calidad de los productos y a la vez del bienestar en la recreación de ambientes cuyo fin no es otro que estimular el consumo.

Todavía hoy, la parte tecnológica de la cultura tradicional, sea el botijo, el abrevadero, el molino de agua o el cultivo a pequeña escala, conforma el paisaje natural, y sus producciones comerciales llevan el sello de ecológicas o de alimentación ecológica. Mientras el tractor, el riego automático y extensivo y, en particular los cultivos transgénicos, no se reconocen como tal. En este sentido, la publicidad es un ejemplo monótono de la recreación de estereotipos de lo natural para garantizar la calidad de los productos a vender. Sea en los anuncios de las compañías eléctricas y otras energías cuya evocación se representa en color azul y verde, o en la gama alimentaria de la carne, las harinas y los lácteos cuyos productos se enmarcan en paisajes y escenas rurales. De igual modo, la percepción del paisaje que se quiere reflejar en la publicidad turística, se adscribe a aquellas expresiones culturales que más cerca quedan del exotismo de paraísos impolutos alejados de todo contacto con las máquinas y la industria. El turismo exótico no vende otra cosa que la posibilidad de volver a un pasado primigenio o antiguo, de modo que la observación de nativos, objetos tradicionales y escenas cotidianas y rituales tienen que reflejar ese estado puro, o tradicional, para definir la calidad del viaje. De no ser así, los viajeros se quejan o han de asumir que los nativos han perdido la gracia y la tradición se ha desnaturalizado.

En definitiva, independientemente de la intensividad y extensividad del impacto tecnológico en las expresiones, actividades y productos, lo natural sigue pensando por nosotros. Es un tácito denso en los sistemas de creencias y en los sistemas clasificatorios que ordenan la vida social, el tiempo y el espacio, y, además, está implicado en todas las redes de valores y actitudes relativas a lo bueno, el mejorar y la perfección, nutriendo las expectativas y aspiraciones de la vida y el bienestar.

Quizás en el territorio que se denomina naturaleza humana, en esa construcción que nos hace hombres y mujeres en el sentido más amplio del género, se encuentra otra frontera más nebulosa todavía donde naturaleza y cultura cruzan y disuelven límites rediseñando la sexualidad y el cuerpo en general.

Intensificación, biocompatibilidad y disolución virtual

Solo mencionar la palabra sexualidad, el pensamiento vira directamente hacia combinatorias conceptuales y sensoriales que envuelven el deseo, el placer y la reproducción. Si nos adentramos en los vericuetos de la cultura, la sexualidad se despliega como un medio para ejercer el poder y la represión –tabúes y reglas matrimoniales–, pero también para contravenirlos mediante la promiscuidad, la pornografía y la infidelidad.

En la tradición occidental, las creencias religiosas han concentrado su influencia en la domesticación de la sexualidad convirtiendo en sinónimos el pecado y la muerte, la prostitución y la putrefacción, y, apropiándose de la vida con otros pares semánticos como pureza y fertilidad, cuya conjunción se asocia a la inmortalidad (Buxó 1989; 2001). En la versión naturalista la sexualidad es un medio para la reproducción y el amor, mientras los avances tecnocientíficos la redimensionan como un fin tecnológico, por lo tanto el énfasis no se centra en la satisfacción de necesidades, sino en la optimización de recursos.

Así, la reproducción asistida es una forma de optimizar la salud reproductiva, superar problemas derivados de la impotencia, la esterilidad y otros, y conseguir una estadística donde reflejar el bienestar personal de la pareja y la calidad de vida familiar. En este sentido, es algo más que un intercambio social y biológico, se trata de un desafío a la imperfección de la esterilidad y de la impotencia sexual que de no controlarse con los avances científicos actuales pasa a ser la expresión más evidente de otra impotencia aún peor en cuanto a sus fines, la incapacidad tecnológica.

No se nos escapa, pues, que bajo el proyecto biotecnológico y sus avances más sofisticados (sean las técnicas de reproducción asistida, la selección de sexo, los bancos de embriones humanos y la larga lista de actividades y participantes) subyace una sexualidad que ha dejado de imaginarse a través de la sangre y otros fluidos vitales, para enfocar la manipulación genética a través de dispositivos tecnológicos. Así, un programa de selección de sexo puede pensarse en clave de calidad de vida, eliminar malformaciones, enfermedades y discapacidades. Sin embargo, la idea subyacente es la perfección que se concreta en la aspiración de tener hijos más inteligentes y hermosos según los estándares culturales. De ahí que, como indica Dresser (2001), se pueda hablar de servicios de cosmética reproductiva que no tratan la infertilidad, sino la inhabilidad de tener un prototipo de hijo particular siguiendo cánones estéticos *à la mode*. No en vano ya empiezan a publicitarse los bancos de embriones humanos de diseño en los que los clientes pueden ver una selección de fotos y optar por ciertas características del óvulo y el esperma que se estiman apreciables para los futuros retoños.

Dejar de ser un medio para constituirse en un fin hace que la sexualidad se sumerja en el territorio de las fronteras nebulosas con nuevas limitaciones pero también virtualidades.

La construcción tecnológica de la sexualidad reproductiva tiende a extenderse hacia la intensificación o perfeccionamiento humano en cuerpos sanos, aunque imperfectos desde la idealización cultural. De la prevención, como acción saludable y casi cívica, se pasa a una suerte de eugenesia renovada centrada en cuerpos duraderos, ajustables y fácilmente reparables. Se trata de una corporalidad configurable en pedazos que puede ser tratada con prozac como optimizador del estado mental, viagra para actuar sexualmente en cualquier momento, y reparada o reconstruida con tratamientos y cirugías regenerativas. Una conquista que tiene precedentes con larga trayectoria mítica y mágica para conseguir la eterna juventud y quizás la inmortalidad. De los elixires y las pócimas de antaño hoy

son protagonistas los *peelings* y *liftings*, péptidos que activan los procesos metabólico, infiltraciones, implantes, prótesis y toda suerte de cirugías estéticas que permiten modificar, elevar, aumentar o disminuir, partes del cuerpo, sean pechos o músculos, labios, dientes y arrugas de la piel. Todo se inscribe en fórmulas tecnocientíficas para perfeccionar el cuerpo según gustos y deseos, sea para reconquistar la juventud o retardar el envejecimiento y ajustarse mejor al sistema de prestigio requerido en la vida profesional y personal. O simplemente sentirse mejor en el nuevo cuerpo o segunda piel, tanto para acrecentar el atractivo sexual como para mejorar el rendimiento muscular y endocrino a través del *body building*, el dopaje y la medicina regenerativa.

Ciertamente, la imperfección corporal choca con la idea de perfectibilidad que guía el progreso tecnocientífico y biomédico. Este discurso pone el acento en mejorar las capacidades “naturales” con métricas indicativas de lo que se considera deficiente, normal o ideal de acuerdo con el estándar biomédico de lo saludable. Y, en paralelo, se refuerza con una moda y la publicidad correspondiente de propuestas estéticas sobre la belleza fresca y natural. Finalmente, los objetivos tecnocientíficos de la intensificación o perfeccionamiento humano no solo enfocan la eficacia y la durabilidad, sino que persiguen conseguir la biocompatibilidad que permita suprimir los límites entre lo humano y lo tecnológico.

Entre las tecnologías punta, la nanobiotecnología es la que más se acerca a la promiscuidad orgánica-tecnológica, ya que el cuerpo humano se trata como una máquina molecular compleja intensificable con fármacos, dispositivos e implantes nanométricos capaces de compatibilizar los materiales orgánicos e inorgánicos y así curar, remediar y eliminar características no deseables y conseguir cuerpos libres de restricciones. De esta manera, lo que desata la imaginación de los científicos, los literatos y la ciudadanía en general son ciertas capacidades inmersivas en los flujos corporales tales como, nanocápsulas actuando a modo de navegadores moleculares dirigidos a metas orgánicas, nanochips o implantes robóticos injertados en humanos y en máquinas vigilantes, nanosensores de neuronas híbridas hechas de células crecidas sobre silicio para reparar circuitos neuronales, y el potencial autorreplicante de las nanopartículas.

Paradójicamente, la biocompatibilidad no rompe los códigos morales fuertes siempre y cuando el argumentario no sea contranatural, es decir, no remite al simple deseo de cambiar o a una aceptación insuficiente de lo dado (Sandel 2007). Más bien las consideraciones éticas se ocupan de la justicia social respecto a los que van a poder ser implantados y tener un cuerpo modificado y aquellos que no van a tener acceso. Por ello, la inquietud hace referencia a la redistribución de recursos y posibilidades en la consecución de cuerpos de calidad.

Son las nuevas tecnologías de la información, sin embargo, las que ofrecen el aperitivo imaginativo más suculento sobre el desplazamiento de lo orgánico por lo tecnológico, en especial porque no trabajan con lo invisible como la nanotecnología, sino con la capacidad de tecnovirtualizar modalidades sensoriales. En este caso, menor es el contacto directo, el tacto y la interacción entre cuerpos, mayor es el logro o el éxito tecnológico.

La sexualidad virtual juega con la idea de transferir la relación física directa por el potencial digital de la realidad virtual atrapando al inmersor en sensaciones no situadas en contextos orgánicos. Ello se busca conseguir mediante un constructo digital, hipermedia y periférico conectado que genera un mundo imaginario pluridimensional hecho de categorías no jerárquicas y navegacionales. Una vez activado el conector se inicia un juego interactivo de predicciones y comprobaciones que permite manipular y penetrar

objetos, moverse y flotar experimentando sensaciones corporales, sonoras y táctiles. Y, en un futuro próximo, más y mejor pues el cuerpo va a participar en esos juegos intensificado con prótesis e implantes robóticos hasta el extremo de ser solo un elemento más y, en interacción disolverse.

Esa combinatoria de ausencia física y erotismo promete, según Rheingold (1991), desarrollar sensaciones en las que resulta más íntimo compartir estructuras representacionales que sensaciones genitales. Se satisface así una erótica sexual semejante a sumergirse en un nuevo cuerpo tecnovirtual lleno de sensaciones vibratorias que activan todas las modalidades sensoriales. A esa perfección sensorial se añade la asepsia de constituir un acto sexual seguro. Contrasta, en este sentido, la experiencia tecno-erógena menos suave y más cruenta que representa Ballard en su novela *Crash*, donde plantea la penetración directa de la tecnología en el cuerpo en forma de heridas producidas en siniestros por colisión violenta. Los orificios artificiales se colocan junto con los naturales como puntos posibles de placer de manera que el sexo sólo constituye uno de los múltiples usos posibles de esas interfaces con toda suerte de incisiones, cicatrices y agujeros corporales.

En la virtualidad *cyborg*, el cuerpo tecnoorgánico se estimula con modelos tecnoeróticos y pornografía preferentemente marcados por diseños y modelizaciones metalizadas. La metalización del deseo constituye una erótica cuyas sensaciones se provocan por la transformación del metal fluido en calor y suavidad dérmica. Son representativos los prototipos de androides y ginoides, una producción tecnológica que ha sido incluso elaborada narrativamente en novelas y cine, como los nexus 6 y los ginoides amantes de las colonias en la película *Blade Runner*, pero de la que también son modelos las *Darkwing Zero* en el Annual Erotic Art Exhibition y otras vías de acceso en web de *robot girls and boys*. Todo un mundo de androides y ginoides donde proyectar deseos e interacciones íntimas, pero sobre todo encontrar en las metalizaciones envolventes nuevas formas eróticas.

Llevado al extremo, la sexualidad virtual buscaría fundir la sustancia de la vida en el ordenador, esto es, representar un mundo digital fuera de los contextos orgánicos consiguiendo que el programa llegue a crear, orientar o predisponer condiciones sensoriales propias, independientemente incluso del ingeniero del conocimiento y del mismo agente social. Una tendencia hiperrealista que, según Baudrillard (1990) en *Cool Memories*, embarga todo el sistema cultural mediatizado por las imágenes, el filtrado y la simulación, lo cual no solo arrincona y aparta el mundo externo, subjetivo y objetivo, sino que conduce a que los mensajes y los objetos en pantalla sean más reales que la propia realidad.

De nuevo, sin criterios externos de verdad o exactitud, excepto aquellos que se quieran adecuar dentro de realidades nuevas e inmateriales, los objetos y las personas son configurables en pedazos o fragmentos, tanto en el cuerpo como en su identidad. Sin la restricción de un espacio físico, y ausente de significación, en esas identidades sin rostro el cuerpo acumula sensaciones de amputación hasta llegar a la disolución de los límites del cuerpo, lo cual no provoca extrañamiento, sino más bien sensaciones profundamente eróticas. Sobre este imaginario de la descarnalización fantasean los colectivos *posthumanitas* centrando su visión en la consecución de tecnologías eliminadoras del cuerpo para ir más allá del propio cuerpo. Y en esa progresiva disolución se imaginan ciberseres con mentes infinitas e inmortales que derivan de cerebros sin cuerpo, y aún más, de mentes descargadas de sus cerebros cuyo logro es el símbolo máximo de poder e

inmortalidad divina. No quedan claros los beneficios ni los mecanismos de cómo sería el sexo sin cuerpo, y menos aún en un futuro postbiológico, aunque en clave de humor sería recomendable erotizar el cerebro antes de disolver la identidad corporal para que, una vez escaneado y reconectado en esos confines, las experiencias placenteras no fuesen solo *ex novo* sino personalizadas e historiadadas.

Hoy, todas estas fronteras en nebulosa que auguran gradaciones tecnoorgánicas e intensificaciones diversas tiene un referente que se concreta, de momento, en la oferta de futuribles en proyectos de investigación, patentes y productos de consumo, y en las generaciones más jóvenes se vislumbra como una forma de pensar y un amplio repertorio de expresiones estéticas.

Sin el recurso a la natura de siempre, y sujetos a los significados y valores de una *master narrative* entretejida en el potencial de los desafíos científicos y la utopía de vidas mejores y más perfectas, no hay otra apoyatura imaginativa que seguir fraguando el comodín cultural de la artificialidad y la biocompatibilidad o, simplemente, dejarse llevar hacia los bordes atrayentes del abismo.

Bibliografía

- Adams, William Howard (1991): *Roberto Burle Marx: The unnatural art of the gardens*. New York: Museum of Modern Art.
- Addison, Joseph (1991): *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator, 1712*. Madrid: Visor.
- Austen, Jane (1966): *Mansfield Park*. Middlesex: Penguin Books.
- (1981): *Pride and Prejudice*. New York: Bantam Books.
- Aragó, Buenaventura (1877): *Tratado de Jardinería y Floricultura*. Madrid: Librería de Anilo y Rodríguez.
- Bacon, Francis (1887): “Of Gardens. Essay 46”. En: Bacon, Francis: *The Essays or Counsels, Civil and Moral*. London: Printed by John Haviland for Hanna Barret. En: <<http://www.authorama.com/essays-of-francis-bacon-46.html>> (12.08.2013).
- Ballard, James Graham (1979): *Crash*. Barcelona: Minotauro.
- Baudrillard, Jean (1990): *Cool Memories*. New York: Verso.
- Bateson, Gregory (1980): *Mind and nature*. New York: Bantam Books.
- Boas, Franz (1965): *The Mind of Primitive Man*. New York: Free Press.
- Buxó Rey, María Jesús (1989): “La inexactitud y la incerteza de la muerte”. En: Álvarez, Carlos/Buxó, María Jesús/Rodríguez Becerra, Salvador. (eds.): *La religión popular, Vida y muerte: la imaginación religiosa*. Barcelona: Anthropos, pp. 205-223.
- (2001): “A walk through identity in the Gardens of Catalonia”. En: Resina, Joan Ramon (ed.): *Iberian Cities*. New York: Routledge, pp. 198-217.
- Dresser, Rebecca (2001): “Cosmetic Reproductive, Services and Professional Integrity”. En: Magnus, David/Johnson McGee, Summer (eds.): *American Journal of Bioethics*, Volume I, Issue 1. London: Taylor & Francis, pp. 11-12.
- Emmeche, Claus (1998): *Vida simulada en el ordenador*. Barcelona: Gedisa.
- García Espuche, Albert (2008): *Jardins, jardineria i botànica Barcelona 1700*. Barcelona: Monografies del Museu d’Història.
- Goodman, Nelson (1990): *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.

- Haraway, Donna (1991): *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. Simians, Cyborgs and Women, The reinvention of nature*. London: Free Association Books.
- Latour, Bruno (2012): *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica*. Madrid: Siglo XXI.
- Marx, Leo (1964): *The machine in the garden. Technology and the pastoral ideal in America*. New York: Oxford University Press.
- Quer, José (1726): *Flora Española, Historia de las Plantas que se crían y otras*. Madrid: Joachin Ibarra. Biblioteca Real Jardín Botánico. En: <<http://bibdigital.rjb.csic.es/spa/Libro.php?Libro-Quer>> (12.08.2013).
- Rheingold, Howard (1991): *Virtual Reality*. New York: Simon & Schuster.
- Repton, Humphry (1794): *Sketches and Hints on Landscape Gardening Collected from designs and observations now in the possession of the different noblemen and gentlemen, for whose use they were originally made. The whole tending to establish fixed principles in the art of laying out ground*. London: Bulmer & Co. En: <<http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/DLDecArts.ReptonSketches>> (12.08.2013).
- Sandel, Michael (2007): *Contra la perfección*. Barcelona: Marbot Ediciones.
- Sahlins, Marshall (1997): *Cultura y razón práctica*. Barcelona: Gedisa.
- Thoreau, Henry David (1985): *A week on the Concord and Merrimack Rivers*. Cape Cod: Library of America.
- Rybczynski, Witold (2003): *A clearing in the distance*. New York: Scribner.