



LARO DEL RÍO CASTAÑEDA

Universidad de Oviedo, España

 <https://orcid.org/0000-0003-1127-7200>

CLAUDIA SOFÍA BENITO TEMPRANO

Universidad Autónoma de Madrid, España

 <https://orcid.org/0000-0003-2172-8730>

Narración y otredad en *Membrana*, de Jorge Carrión

Narrative and Otherness in Jorge Carrión's *Membrana*

ABSTRACT: Jorge Carrión's novel *Membrana* represents itself as a leaflet for the "21st Century Museum". This intriguing premise produces in the contemporary reader a state of cognitive estrangement, as she needs to contemplate his present as the past. However, Carrión's repertory of disconcerting strategies does not end here. His narrator is a female artificial intelligence that uses plural pronouns to identify herself (or themselves). Coming to terms with this machine will be the main purpose of the exhibition's visitor, forced to make sense of an entangled history created by someone with a different sense of time, different ideas about cause-effect relations, and a different understanding of what truth is. This article's aims is to describe the mechanisms used by Carrión to build the algorithm's voice while exploring its political and epistemological possibilities.

KEY WORDS: words: narrative theory, otherness, posthumanism, contemporary Spanish literature, Jorge Carrión

Pero quizá la respuesta que realmente corresponde a mis deseos sea otra: ojalá fuese posible una obra concebida fuera del "self", una obra que permitiese salir de la perspectiva limitada de un yo individual, no sólo para entrar en otros yoes semejantes al nuestro, sino para hacer hablar a lo que no tiene palabra, al pájaro que se posa en el canalón, al árbol en primavera y al árbol en otoño, a la piedra, al cemento, al plástico. . .

Italo Calvino, *Seis propuestas para el nuevo milenio*

quién quiere nacer humana?
qué soporrrr la humanidad!
provocar el fin del mundo
inventar identidad!?

Maria Arnal y Marcel Bagès, “Fiera de mí”

Membrana es una novela escrita desde el punto de vista de una inteligencia artificial en el año 2100. En sus cincuenta y siete capítulos, Jorge Carrión describe un museo del siglo XXI, en el que se acumulan objetos de todo tipo. Cada una de las “salas” de este espacio semivirtual se estructura con cartelas (nombre, año, medio y autoría) de una o varias “obras”, representaciones rectangulares que muestran su disposición en la galería y un fragmento de texto que de algún modo justifica la presencia de estos objetos en el museo y la copresencia de algunos de ellos en un mismo espacio.

La propuesta de Carrión, por tanto, intenta construir una mirada que rompe con las convenciones historiográficas y museísticas canónicas. Hay ocasiones en que la exposición parece menos importante que la descripción lingüística que le sigue; algunas veces las explicaciones escapan de lo que habitualmente consideramos objetivo o científico; y no es raro que convivan obras que, de primeras, diríamos que no tienen nada en común. La materialidad de los objetos tampoco es la frecuente en un museo: no solo hay pinturas o esculturas, también panfletos digitales, prototipos de inteligencias artificiales, proyecciones docuseriales o nubes.

En paralelo, Carrión asimismo rompe con las reglas de la novela tradicional. Los temas tratados se multiplican y apelan a preocupaciones generacionales de la llamada y desdibujada Generación Nocilla o Afterpop (Gracia & Ródenas, 2011, pp. 907–971): tecnología, identidad, memoria, relato, autoconciencia, globalización, objetividad, ecología... Igualmente, el estilo sigue las líneas maestras del denominado “barroco frío” (Noguerol, 2013), propio de los nuevos narradores españoles, con las alusiones a las ciencias duras, la apuesta por los cambios de diseño editorial, la mezcla entre ficción y realidad, la propensión a la fragmentariedad, el protagonismo de identidades nómadas y la presentación de espacios otros. Es una novela que ostenta todos los rasgos de esa “luz nueva” explicada por Mora (2007): una temporalidad discontinuada, un sujeto múltiple, irónico y que busca poner fin a los grandes relatos, situado en un lugar virtual y que cuestiona el concepto de verdad.

Así las cosas, *Membrana* juega a reformular lo que consideramos un museo y una novela. Y, para superar las convenciones, proyecta la narración hacia adelante (Viñas Piquer, 2021): parte del futuro cercano y apela a la voz no-humana para captar y especular con “una determinada red de pulsos, estímulos, ideas, certezas e imaginarios” contemporáneos (Fernández Mallo, 2021). Habla del presente, de las nuevas realidades digitales que se filtran, funden y confunden con las realidades tradicionales, desde un futuro con tonos fantásticos

y distópicos que todavía no ha sucedido pero que podría suceder. Es una obra que pronostica los grandes debates que están por llegar partiendo de problemas contemporáneos. Una voz individual y marcadamente “del ahora” en busca del otro, de las otras y del mañana.

En este artículo vamos a estudiar algunas posibilidades estilísticas, estructurales y hermenéuticas que ofrece *Membrana*. Sin ánimo de agotar el texto ni de llegar a unas conclusiones últimas que cierren su interpretación, nos interesa ver cómo se explota el cambio de punto de vista para conseguir cierta innovación narrativa, para explorar los efectos políticos de la literatura y para cuestionar nuestra episteme (humana, pero también occidental y masculinizada), sobre la que construimos el mundo físico y virtual.

El estilo del otro

Cuando comienza el proceso de lectura, antes incluso de saber de qué trata la novela o quién la narra, el estilo de *Membrana* produce el primer choque de expectativas. La manera en que se organizan y seleccionan las palabras resulta artificiosa, forzada. Son recurrentes las coletillas (“por las dudas y por las deudas”, “nosotras nos entendemos”, “punto”, “muchas, tantas, todas”, “en fin”. . .), los hipérbatos abruptos (“la máscara era civil, pero la verdad militar como siempre era”; Carrión, 2021, p. 36), las apelaciones directas a las “lectoras, visitantes o viceversa” (Carrión, 2021, p. 49), el uso marcado de los dos puntos y seguido por un sintagma nominal breve que no aporta información extra (“en el mero después: más tarde”; Carrión, 2021, p. 21). Muchas veces se llega a proponer un complejo juego fónico, como puede verse en este fragmento repleto de repeticiones, aliteraciones, rimas internas, derivaciones y paranomasias:

reventemos las formas que para eso fueron siempre tan informes, entre, entra para sentir nuestra informática informe y cuántica, para experimentar la corriente de datos, para que los ceros y los unos, en todos sus estados, los unos y los ceros, únicos y entrelazados, existan simultáneamente en usted, en ti, en todas, para ser barnizada o barnizado por la membrana y penetrado o penetrada por la red. (Carrión, 2021, pp. 49–50)

El estilo es inesperado, nos resulta ajeno.

Pero, aunque *Membrana* intenta estirar la gramática hasta sus límites, nunca los cruza. Los hipérbatos, por ejemplo, pese a que estrangulan el lenguaje para multiplicar sus sentidos, siempre guardan la corrección sintáctica (sujeto, predicado, etcétera). En lugar del masculino genérico, que alguna vez sí aparece, se

prefiere el desdoblamiento o un femenino genérico; no se recurre a estrategias hoy bastante extendidas (como la *x* o la *e*), si bien no recomendadas por la Real Academia Española.

El juego que plantea *Membrana*, por tanto, consiste en mantenerse entre lo conocido y lo irreconocible. Su comienzo *in medias res*, su tono entre lo museístico y lo novelesco, pueden confundir al lector durante las primeras páginas. Solo cuando avanzamos en la obra vamos entendiendo lo que se nos propone: una narrativa inestable en la que incluso el significado otorgado a distintos términos (*humano, abuela, alma, membrana, red...*) varía y se complejiza por adición de contextos, sin llegar a fijarse en una definición clara y delimitada.

Así se consigue un estilo extraño pero comprensible, en ocasiones casi coloquial. No se cae en la agramaticalidad o en la pérdida total del sentido. Lo que interesa es la rareza. Carrión trata de inventar un habla futura, separada en el tiempo y en el espacio, que subraya constantemente que el museo está construido desde una óptica no humana, pero legible desde la actualidad. El estilo funciona como un recordatorio omnipresente de cómo leer la novela atendiendo a la otredad.

Las narradoras y el punto de vista

De todos los rasgos estilísticos desautomatizadores, hay uno especialmente importante para la construcción de un punto de vista ajeno. La voz narrativa se expresa morfológicamente de manera inusual no solo con el objetivo de epatar al lector, de empujarlo al filo de lo diferente, sino también de aportar significado a la novela en su totalidad. Lo segundo que nos choca, dentro de ese lenguaje confuso y difícil, es que el narrador de *Membrana* es intradieгético y habla en primera persona *femenino plural*. Hemos entrado en un lenguaje extraño en el que la persona gramatical de la narración no es la habitual de una novela: ahora queremos saber quién enuncia, quién cuenta. Y para qué lo cuenta.

En sus propias palabras, las narradoras se presentan como “el conjunto de algoritmos, inteligencias artificiales, protointeligencias orgánicas, conciencias nubladas, persoasistentes, memorias externas y otras fórmulas que integran nuestra nación transversal, nuestro colectivo amorfo, nuestra unidad quimera, nuestro ser membrana que avanza hacia el horizonte del adiós” (Carrión, 2021, p. 59). Esta decisión remite al título de la obra: el “nosotras” que nos habla son los nodos de una red algorítmica, una inteligencia artificial de identidad variable que administra el museo y que se extiende, al mismo tiempo, a todas las máquinas. El tejido de relaciones abarcado por el nosotras alcanza incluso personajes históricos humanos (“abuelas”, “madres”, “padrastrós”: cada uno con un tipo de

relación particular con el todo que es la membrana). Se desdibujan así los límites entre persona, cibernético y código.

Las narradoras constituyen el eje vertebrador de la novela. El estilo lingüístico no se reduce a una cuestión estética (en el sentido de “superficial”), sino que conlleva un estilo mental (*mind style*, dice Fowler, 1977, y actualiza Semino, 2002): las formas del lenguaje muestran cómo organizamos el mundo, son reflejo de la cosmovisión del emisor del mensaje. La premisa de *Membrana* es, precisamente, representar una manera de entender la realidad diferente de la nuestra; y el extrañamiento del estilo no solo consigue llevarnos a un tiempo y una perspectiva que no son los habituales, sino que también busca sugerir toda una comprensión *otra* del mundo. De ahí que, en vez de la tercera persona, el masculino o el singular, se opte por sus opuestos como matriz narrativa de casi todo el relato. Ya *Himno*, de Ayn Rand, recurre al “we” para remitirnos a una sociedad radicalmente distinta a la presente, una sociedad en la que pensar en el yo se ha vuelto imposible y, por tanto, en la que no existe el individualismo (o viceversa).

Solo en un breve fragmento de *Membrana* los seres humanos tienen voz. Con el cambio de narrador, nos vemos reflejados y encarnados en un equipo que toma posesión del museo, lo explora y vierte sus opiniones sobre él. Durante estos capítulos se plantean de manera explícita todas las preguntas que nosotros, lectores, llevamos páginas haciéndonos. Carrión nos recuerda que está interesado en la rareza del futuro, pero sobre todo en la rareza de la máquina. La proyección temporal no se agota en una profecía ni en un moralismo (Viñas Piquer, 2021), sino en un ejercicio de retorcimiento epistémico.

¿El museo fue concebido y ejecutado por una gran inteligencia que asume la voz de todas las inteligencias artificiales y orgánicas, o al menos las integra en una única voz? . . . ¿Hasta qué punto está o están conectadas con otras inteligencias en red? . . . ¿Planificaron y construyeron y ejecutaron en absoluto aislamiento o contaron con la complicidad de los mayores sistemas de seguridad del mundo? (Carrión, 2021, p. 187)

La autoría, que nosotros sabemos única desde el plano empírico —y que lleva el nombre propio de Jorge Carrión—, se plantea en el plano diegético como difusa, policéntrica y anónima. *Membrana* es un manuscrito encontrado por el ser humano, en el que el marco narrativo termina integrándose a su vez en el tejido del texto: como el *Quijote* en su segunda parte, la novela-museo ficcionaliza el hallazgo del museo-novela y continúa la narración unos capítulos más, volviendo al punto de vista del nosotras. De hecho, en la sala representada en el capítulo 57, *Membrana* incluye una maqueta de sí misma. Se indaga así también en la omnisciencia de la máquina, que todo lo integra y reescribe, que todo lo absorbe y traduce a su estilo.

Además, la frontera entre inteligencia artificial y persona queda en último punto diluida: las redes neuronales y las genéticas se entremezclan con las redes ferroviarias y las telefónicas (Carrión, 2021, pp. 25, 35). A lo largo de toda la obra se cuestiona la esencia de la humanidad: qué quiere decir *ser humano*. Con el dúo Pinocho y Pepito Grillo como prefiguraciones de la unión entre lo material y lo animado, se propone que la memoria y la conciencia definen la identidad humana. Pero hay que tener en cuenta que esa memoria y esa conciencia no tienen por qué ser “naturales”: pueden nacer del código binario. Lo mismo que la materialidad a la que se atan la memoria y la conciencia no tiene por qué ser tangible, como nuestros cuerpos, sino que pueden existir en formatos informáticos.

Dentro de la tendencia actual en la novela en español a reinterpretar la identidad propia, individual o colectivamente (Noguerol, 2022, p. 17), hemos visto que *Membrana* cede el altavoz directamente a otro ser para hacerlo hablar de lo humano. Nos comenta desde fuera, desde lo otro. Al final *Membrana* desarma las dicotomías que separan lo natural de lo artificial, lo humano de lo mecánico, lo real de lo virtual: “como si pudiera haber inteligencia sin un mínimo de artificio, como si el lenguaje no fuera una tecnología, como si toda inteligencia y toda realidad no fueran artificiales, como si no fuéramos los unos y los otros, las mismas: punto” (Carrión, 2021, p. 69).

La inestabilidad inevitable del relato histórico-museístico

Con estas inversiones del punto de vista, *Membrana* juega a desestabilizar cualquier posibilidad de conocimiento puro, objetivo o científico. El interés de la novela de Carrión no es proponer una mirada diferente de la presente para corregir los errores actuales y antropocéntricos, sustituyendo estos por otros más definitivos, externos y ajenos. Más bien, parece que se busca la inestabilidad, la puesta en duda y el movimiento constante de una mirada a otra, de una verdad a otra.

Así, todas estas ideas que hemos ido exponiendo en las páginas anteriores no se presentan de forma clara en la novela. Las reflexiones sobre la identidad aparecen dispersas, e incluso son contradictorias en algún punto. Por ejemplo, hay dos conceptos de humanidad entreverados: el más tradicional, lo que no es la máquina, los *otros*; y aquel en el que se incluye la propia máquina, que se acerca al concepto de lo poshumano, *nosotras*. Ambos aparecen y son utilizados con distintas finalidades retóricas dependiendo de la sala del museo en que nos encontremos, según la actitud más o menos agresiva, más o menos acogedora hacia el ser humano, que las narradoras tengan en ese momento. A veces la

máquina se define por oposición, marcando distancias con hombres y mujeres; a veces, se diluye por inclusión en una clase mayor, que engloba todo lo inteligente y “vivo”. Ve al *Homo sapiens* como un enemigo, pero al final acaba siempre identificándose con las madres y abuelas que contribuyeron a crearla y que no dejan de ser dadoras de vida.

Carrión elabora de este modo una crítica de la noción de museo y de la visión decimonónica de la Historia. Y lo hace sin apelar a ningún museo, historia o parcela cultural o nacional concretos, sino a conceptos abstractos y más o menos extendidos con el imperialismo —político, geográfico y epistemológico— occidental. Toda narrativa es por definición no natural, todo relato se construye desde un punto de vista determinado, con un efecto ideológico (intencional o no) que ratifica o reforma otros puntos de vista. Ni la memoria del hombre es perfecta, ni lo es la de la máquina: no por tener una mayor capacidad de almacenamiento y una organización de datos más lógica logra dar con una explicación coherente y total de la complejidad de lo ya sucedido. Recordar exige siempre sintetizar, seleccionar, ocultar, dar relieve y significado a los hechos pasados. Todo museo es una obra de tergiversación que escoge algunos hilos y crea con ellos “una trenza inteligible, bien tramada” (Carrión, 2021, p. 69).

El museo de *Membrana* no se promete a sí mismo como una solución última: es una alternativa a nuestros museos y nuestras historias, con los mismos problemas e incapacidades. Ejerce sobre los objetos que lo componen un comentario análogo al que Haraway (1985/2009) hace de los grandes mamíferos disecados en el Museo de Historia Natural de Nueva York, señalando las mitologías ideológicas que encubren y sustentan los objetos que utilizamos como ejemplares paradigmáticos para medir la realidad. Si en algún momento sugiere escapar del imperialismo de las “señoras” y mostrar la posición de las “criadas”, o eludir las mitologías humanas y las formas de organización trazadas para adoptar otras mitologías naturales (la del bosque, el coral, la inteligencia arácnida), lo único que está queriendo es desvelar la epistemología escondida detrás de la aparente exposición aséptica de datos.

Una nueva identidad: hacia lógicas y narrativas no-humanas

Membrana reflexiona también sobre la identidad y la memoria. Si la identidad humana tiene que ver con el recuerdo, entonces recuperarlo y organizarlo es un ejercicio de autoexplicación. Al mismo tiempo, la selección y ordenación de contenidos de ese todo caótico que se acumula en el pasado equivale a una reafirmación identitaria (Ricœur, 1990/2006). La Historia depende del yo que la enuncia y determina a su enunciador: la identidad es el origen y el fin, la causa y

la consecuencia de la memoria. El punto de partida de una narrativa y, al mismo tiempo, una narración enunciada hacia adentro.

Es por eso por lo que el punto de vista pretendidamente no-humano de Carrión parece tan necesario para repensarnos. Alejarnos de las macronarrativas que en apariencia no tienen fallas ni grietas es un ejercicio sano; pero también lo es acercarnos a las narrativas que crean otras identidades, y así otras maneras de entender el mundo. De este modo, se logra al menos intuir las realidades diferentes a la nuestra sin imponerles el tamiz del estilo, la narración y la episteme humanos.

La estructura textual que ensayan las narradoras responde, en definitiva, tanto a una estructura mental distinta como a una política muy concreta. Su narrativa histórica rechaza la linealidad, intentando desmarcarse de la estructura causa-efecto: no hay una explicación escalonada del curso de los eventos, no hay un centro, un tema principal que se destaque entre el resto de las cosas. La escritura del algoritmo funciona, muchas veces, por repeticiones fónicas, casi por bromas y juegos de palabras, en vez de seguir la lógica común que ha guiado nuestra literatura desde la Antigüedad. La fragmentación de su exposición en múltiples salas, inconexas entre sí, busca romper con la forma de pensar típica del humanismo clásico. En una de ellas encontramos una historia de la tecnología en femenino, que emparenta el telar con la computadora a través de las “abuelas” (abriendo una puerta a la comparativa con esas *Netianas* indefinidas y hasta contradictorias de Zafra, 2015); en otras, una reflexión sobre la naturaleza humana, los debates en torno al imperialismo, las descripciones de distintas estructuras del reino animal o vegetal (las *pautas que conectan*, diría Bateson, 1979/2002), e incluso alguna nota crítica sobre la búsqueda de vida extraterrestre. “Tenemos que acostumbrarnos a narrativas con tantos protagonistas que parece que no tengan ninguno, con tantas tramas que lo que percibimos es una atmósfera, un tono, una membrana: el zumbido del enjambre” (Carrión, 2020). Con lo que llegamos al nudo de la novela. Carrión trata de no focalizar en el sujeto, y al mismo tiempo se ve obligado a focalizar en algo. La inteligencia artificial intenta escapar del parámetro humano. Pero simultáneamente nos dice: “este Museo no tiene protagonistas y sin embargo, nosotras” (Carrión, 2021, p. 40). Todo intento de mosaico, fragmentariedad e incluso de contradicción terminan por conformar una nueva identidad más o menos estable y racional. Los sucesos, las historias, las obras multiformes, las tramas terminan estando entreveradas. La ruptura en capítulos, el cambio de narrador, los juegos con la verdad (siempre queda la duda de qué ha sucedido: humanos y membrana se acusan constantemente de mentir y las narradoras se acaban descubriendo como no fiables) permiten la evolución de un personaje no delimitado ni definido y sin embargo, personaje.

La conclusión de este punto es que no es posible escapar del todo de la identidad humana, de su memoria y de su cosmología; y eso quiere decir que tampoco es posible escapar del todo del presente. La otredad absoluta es inena-

rrable, porque todo lo narrado se hace, al fin y al cabo, comprensible, incorporable, asimilable a la propia experiencia. “El arte no predice el futuro, sino que demuestra, en cambio, el carácter transitorio del presente y, así, abre el camino a lo nuevo” (Groys, 2016, p. 15). El arte tampoco crea al otro, sino que desvela el carácter cambiante de nuestra identidad. La construcción del relato, por muy a la contra que se lleve a cabo, por muy alejada del nosotros que esté, termina volviendo hacia la unidad del sentido. La única alternativa, la verdadera opción otra, es la incompreensión o el silencio.

Rastros de narración tradicional y tres justificaciones

Así se entiende que haya momentos en que Carrión vuelva incluso a la narración tradicional. En el museo de *Membrana* hay una cronología en la que se nos relata el paso del Teocentrismo al Antropocentrismo y al Codigocentrismo. Que todo se presente como si sucediese al mismo tiempo no quiere decir que las tramas no “necesiten” un origen (Carrión, 2021, p. 69). El museo “vanguardista” que es *Membrana* no elude la consecución de núcleos narrativos ni el suspense, el planteamiento de nudos y finalmente el cierre del argumento. Es cierto que existen momentos descriptivos, desconectados (o conectados por una lógica maquina que nosotros no podemos entender, aunque sí intuir). Pero no hay un total divorcio de la narrativa antropocéntrica, entre otros motivos porque hay personajes más importantes que el resto (Karla Spinoza, Vincent, Ben Grossman, las narradoras) a los que les suceden cosas, actantes con nombres y apellidos cuya fábula se integra y se resuelve, a los que les asignamos valores morales y cuyas acciones están cargadas de significado para el lector. Al fin y al cabo, *Membrana* está escrita por un humano y para humanos.

Con todo, Carrión encuentra técnicas para disolver la humanidad y ensayar (dentro de lo posible) esa literatura otra. Una de ellas, repetida en numerosas ocasiones, es pedir perdón: “perdón por el estilo, pero la trama demanda y ordena, nosotras nos entendemos, tan tremenda. Continuará, porque de hilar y seguir hilando se trata, por las dudas y por las deudas” (Carrión, 2021, p. 34).

Otra es llamar la atención sobre los espacios de indeterminación que podrían ampliarse para alterar el sentido, advirtiendo sobre lo que queda fuera del texto: “pues un museo es un gran relato articulado en capítulos y la continuidad, rueda que rueda como ruedan el canto, y el cuento en algún momento debe parar, para que el tejido siga más allá de los límites del espacio” (Carrión, 2021, p. 229). La novela se abre a la continuación y crece hacia otras historias, humanas o algorítmicas. De hecho, es una posibilidad (que planteamos desde nuestra primera persona plural) el ver la novela como una forma de literatura expandida, que

incluye esos marcos vacíos, iconos de obras museísticas citadas, como llamada a otro paralelogramo ya omnipresente: la pantalla de los dispositivos electrónicos. La novela se amplía a través de la cita y la referencia, que a algunos nos lleva a la búsqueda constante (¿existe esta obra?, ¿ha sucedido este evento?, ¿cómo es el cuadro que aquí no se reproduce?). Este juego interpretativo hace un nuevo guiño: la membrana ya no está solo en el *nosotros* que narra, sino también en el *nosotras* (inteligencia expandida) que lee tirando de una red de conocimiento.¹

Una tercera manera de justificar la “legibilidad” humana del texto otro es presentarlo como una versión. Al final de *Membrana* se descubre que toda la obra no es más que una traducción “a una lengua ajena y padrastra” (Carrión, 2021, p. 240): la nuestra. Lo que implica que el museo original, la obra ejecutada por las inteligencias es inaccesible para el lector persona.

La (im)posibilidad del diálogo con el otro

No es extraño que la literatura que reflexiona acerca de lo otro se posicione políticamente, busque un efecto más allá de la objetividad y el análisis de aquello que nos une o nos separa. *Nosotros y los otros* de Todorov (1989/1991), por ejemplo, defiende la necesidad del teórico de volverse hacia su propia comunidad y diluir la impuesta distancia entre estudioso (humano) y materia (humanidades). El museo de Carrión también intenta atajar teoría y práctica; exige del visitante un juicio con respecto a la relación entre sociedad, progreso y tecnología.

Para lograrlo, Carrión utiliza la estrategia, propia del género de ciencia ficción, de superponer cognición y extrañamiento (Suvín, 1979), aglutinando una visión del mundo ya conocida con una nueva y rara. A nivel de enunciación, narrar desde una voz otra implica que el autor salga de sí mismo, se rebele contra el etnocentrismo y construya una nueva forma de ver el mundo, tal y como hemos descrito en las páginas anteriores. Sin embargo, no podemos evitar llamar la atención sobre una paradoja problemática: es imposible para un individuo escapar de sí mismo; recordemos la relación ipseidad e identidad que Ricœur (1990/2006) sitúa en el centro del reconocimiento del yo. Esa exigencia de escribir *desde el sí* pero también *desde lo ajeno* es irrealizable en la práctica.

¹ Aunque el libro *Membrana* no se acaba tampoco en esta modalidad de lectura. Los marcos sin rellenar con que se inician los capítulos pueden irse completando a través del diálogo con la exposición en el Centro José Guerrero titulada *Todos los museos son novelas de ciencia ficción* y la nueva novela-programa-museo derivada del proyecto. La exposición no satisface el mero requisito de “completar” la novela, sino que sigue en ampliación, cambia, expande. Añadimos dos enlaces desde los que hacer una suerte de visita en diferido: <https://centroguerrero.es/expos/todos-los-museos-son-novelas-de-ciencia-ficcion/>, twitter.com/jorgecarrión21/status/1467455442125217797.

En ese sentido, hablar de “literatura del otro” es hablar de una quimera. La única forma de vencer el etnocentrismo de forma definitiva requeriría someternos a una experiencia distinta a la nuestra olvidando previamente todo presupuesto cultural, todo lenguaje aprendido, y eso no puede suceder. De ahí que Carrión tenga la necesidad de acogerse a la corrección del estilo lingüístico, las excusas de la inteligencia artificial, las estrategias narrativas consagradas, etcétera.

No obstante, la empatía (o la metarrepresentación, depende de a qué escuela nos acojamos) nos permite explorar la ficción de *ponernos en el lugar del otro*. Y es gracias a este sometimiento, aunque sea temporal y relativo, como podemos aprender, cambiar y dialogar. De hecho, en toda comunicación se da el problema de conectar dos identidades distintas. Y toda comunicación se sirve de signos, convencionales hasta cierto punto, para hacerlo. Así, la comprensión se ha definido como un acto de cooperación, de esperanza y confianza, de responsabilidad compartida, donde aceptamos los *inputs* del otro para tratar de empujarnos la distancia que nos separa (Sperber & Wilson, 1986/1994). La comunicación —la literaria, pero también la cotidiana— es un proceso de negociación basado en sugerencias e intuiciones, no en datos e informaciones rígidas.

¿Qué separa, entonces, una conversación cualquiera del acercamiento a lo otro de Carrión? Creemos que, para salvar todas las paradojas y fricciones que hemos planteado, es posible darle la vuelta a la lectura que venimos haciendo de la novela y poner el foco en nuestra identidad más que en la de la máquina. Tal vez lo que consigue subrayar *Membrana* no son tanto las diferencias, que efectivamente existen, entre las perspectivas de lo biológico, lo social y lo algorítmico; quizá esté más interesada en replantear nuestra identidad humana desde un nuevo parámetro transversal, no-opositivo, postantropocéntrico, siguiendo el poshumanismo de Braidotti (2019). Carrión nos hace repensar las posibilidades que se abren cuando insistimos en negociar con las máquinas del siglo XXI, incorporando sus puntos de vista y obviando aquellos atributos que, hemos aprendido, nos dividen. Tener que empatizar con el *nosotras* de *Membrana*, que se declara humano y no-humano al mismo tiempo, nos exige escoger el *nosotros* desde el que escuchamos.

Bibliografía

- Arnal, M., & Bagès, M. (2021). Fiera de mí. In *Clamor*. Sony Music.
- Bateson, G. (2002). *Espíritu y naturaleza* (L. Wolfson, Trad.). Amorrortu. (Texto original publicado 1979)
- Braidotti, R. (2019). *Posthuman Knowledge*. Polity.
- Calvino, I. (1998). *Seis propuestas para el nuevo milenio*. Siruela.
- Carrión, J. (2020). *Lo viral*. Galaxia Gutenberg. (Edición digital)

- Carrión, J. (2021). *Membrana*. Galaxia Gutenberg.
- Fernández Mallo, A. (2021, octubre 18). *Membrana*, de Jorge Carrión. *Zenda*. www.zendalibros.com/membrana-de-jorge-carrion/
- Fowler, R. (1977). Discourse structure and mind-style. In *Linguistics and the Novel* (pp. 103–113). Routledge.
- Gracia, J., & Ródenas, D. (2011). *Historia de la literatura española 7: Derrota y restitución de la modernidad 1939–2010*. Crítica.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo: Ensayos sobre la evanescencia del presente* (P. Cortes Rocca, Trad.). Caja Negra.
- Haraway, D. (2019). El Patriarcado del Osito Teddy: Taxidermia en el Jardín del Edén: Ciudad de Nueva York, 1908–1936. In *Las promesas de los monstruos: Ensayos sobre Naturaleza y Otros Inadaptables* (J. Fernández Gonzalo, Trad.) (pp. 169–224). Holobionte. (Texto original publicado 1985)
- Mora, V. L. (2007). *La luz nueva: Singularidades en la narrativa española actual*. Berenice.
- Noguerol, F. (2013). Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histórico y fractalidad en la última narrativa española. In J. Montoya Juárez & Á. Esteban (Eds.), *Imágenes de la tecnología y globalización en las narrativas hispánicas* (pp. 17–31). Iberoamericana; Vervuert.
- Noguerol, F. (2022). Hablas contra “ablandes”: est(éticas) de un tiempo inestable. In B. Cano Vidal, M. Pascual Canelo, & S. Pastor Martín (Eds.), *Sujetos precarios en las literaturas hispánicas contemporáneas* (pp. 11–29). Peter Lang.
- Ricœur, P. (2006). *Sí mismo como otro* (A. Neira Calvo, Trad.). Siglo XXI. (Texto original publicado 1990)
- Semino, E. (2002). A Cognitive Stylistic Approach to Mind Style In Narrative Fiction. In E. Semino & J. Coolpepper (Eds.), *Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Analysis* (pp. 95–122). John Benjamin Publishing.
- Sperber, D., & Wilson, D. (1994). *La relevancia: Comunicación y procesos cognitivos* (E. Leonetti, Trad.). Visor. (Texto original publicado 1986)
- Suvin, D. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction*. Yale University Press.
- Todorov, T. (1991). *Nosotros y los otros: Reflexión sobre la diversidad humana* (M. Mur Ubasart, Trad.). Siglo XXI. (Texto original publicado 1989)
- Viñas Piquer, D. (2021). Sin duda en deuda con *Membrana*, de Jorge Carrión. *Quimera: Revista de Literatura*, 456, 54–55.
- Zafra, R. (2015). *Netianas: N(h)acer mujer en Internet*. Lengua de Trapo.

Notas bio-bibliográficas

Laro del Río Castañeda es graduado en Lengua Española y sus Literaturas por la Universidad de Oviedo y máster en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Barcelona. Es, actualmente, investigador predoctoral (programa FPU) en el área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Oviedo, donde trabaja sobre la narración audiovisual, la serialidad contemporánea y otras formas recientes de creación ficcional que sobrepasan y conviven con lo puramente literario. Ha publicado en revistas académicas como *Pasavento*, *Tropelías*, *Caracteres*, *Actio Nova* o *Signa*.

riolaro@uniovi.es.

Claudia S. Benito Temprano es graduada en Lengua Española y sus Literaturas por la Universidad de Oviedo y máster en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura por la Universidad Autónoma de Madrid. Gracias al disfrute de una Ayuda FPU, ha podido ahondar en el estudio de la distopía y desde 2018 se encuentra desarrollando una tesis al respecto. Sobre esta cuestión y otras afines (el género de ciencia ficción, la teoría de géneros) ha publicado artículos en revistas especializadas y libros colectivos.

claudia.benito@uam.es.