

Las nuevas formas de lo trágico. Blade Runner y la melancolía

RESUMEN

Análisis de los elementos que permiten considerar la obra maestra de Ridley Scott como una auténtica epopeya de la crisis de la modernidad. Al hilo de esta reflexión, se pone de relieve la relación de Blade Runner con una historia de la filosofía que, a lo largo del siglo XX, ha ido subrayando la influencia de la Ilustración en el retroceso de un horizonte trascendental que había funcionado a un tiempo como garante de la Verdad y como soporte del ethos, sumiéndonos en una orfandad de la que, con distintos acentos, se han hecho eco Nietzsche, Wittgenstein, Heidegger, Horkheimer y Adorno, Foucault y tantos otros pensadores. El artículo explora cómo Blade Runner consigue dar argumento y plasticidad al drama de una humanidad que ha llegado "tarde para los dioses y temprano para el Ser".

PALABRAS CLAVE: Teoría comparada. Tragedia y cine. Crisis de la Modernidad.

ABSTRACT

Analysis of the elements that allow us to view Ridley Scott's masterpiece as a genuine epic of the crisis of modern age. Following on the heels of this reflection is the notion of the relationship between Blade Runner and a history of philosophy that, all along the 20th century, has progressively highlighted the influence of the Illustration Period on the withdrawal of a transcendental horizon that had worked for some time as guarantor of Truth and a support for ethos, plunging us into an

orphanage echoed by Nietzsche, Wittgenstein, Heidegger and Adorno, Foucault and so many other thinkers. The article explores on how Blade Runner achieves argument and plasticity for the drama of a humanity that happens to be "too late for the gods and too early for Being".

KEY WORDS: *Comparative Literature and Theory. Tragedy and Cinema. The Crisis of Modernity.*

Los Ángeles. Noviembre. 2019. Cuatro replicantes, diseños genéticos utilizados como esclavos en las colonias exteriores, han asaltado una lanzadera espacial y regresan a la tierra con la intención de entrevistarse con Tyrell, su creador. La operación de captura recae en Rick Deckard, un policía retirado cuya voz en *off* será la que nos acompañe a lo largo de un melancólico *flash back* que, al tiempo que nos informa de las peripecias de la búsqueda, vale por una visita guiada a esos lugares en los que aún crepita, bailando en claroscuro, seguramente próximo a extinguirse, el dulce fuego de la esperanza humana.

De la mano de un joven Harrison Ford, en el papel de Deckard, la historia empieza así:

"A principios del siglo XXI, la Tyrell Corporation desarrolló un nuevo tipo de robot llamado Nexus, un ser virtualmente idéntico a un ser humano y conocido como replicante. Los Nexus 6 eran superiores en fuerza y agilidad, y al menos iguales en inteligencia a los ingenieros genéticos que los crearon. En el espacio exterior, los replicantes fueron usados como esclavos en la arriesgada exploración y colonización de otros planetas. Después de la sangrienta rebelión de un equipo de combate de Nexus 6 en una colonia sideral, los replicantes fueron declarados proscritos en la tierra bajo pena de muerte. Brigadas de policías especiales con el nombre de unidades de *blade runners* tenían órdenes de tirar a matar al ver a cualquier replicante invasor. A esto no se le llamó ejecución. Se le llamó retiro."

Mezcla de *sci-fi movie* y *filme noir*, de vehículos que se desplazan por un cielo eternamente a oscuras y de ventiladores que giran sin descanso, los méritos de *Blade runner* rebasan con mucho

los de la fusión de géneros. Ya desde las primeras imágenes la serpiente-dragón¹ y el fuego, temporalidad que se desenlaza en un *continuum* y llama que rompe y que se extingue, como un luminoso y frágil contrapunto, se erigen en símbolos sobre los que se engarza un auténtico tapiz de ojos y de miradas. Unos y otras, ya pertenezcan a animales, a seres humanos o a sus respectivas réplicas biónicas, que de todo hay en esta viña de futuros, constituyen el testimonio reiterado de que nos encontramos ante una película destinada a ilustrar una determinada visión del mundo. Y no una visión cualquiera sino, digámoslo desde el principio, una visión prometeica y, en la misma medida, trágica.

Del gran *corpus* de mitos incardinados en la piel de nuestra cultura que *Blade runner* tematiza, y sin perjuicio de que se produzcan alusiones a otros más o menos coyunturales, creo que son dos los más exhaustivamente referenciados: el de Prometeo y el de la historia de la humanidad tal como puede seguirse, alfa y omega, desde el libro del *Génesis* hasta el *Apocalipsis*.

Según nos cuenta Hesíodo en su *Teogonía*, en cierta ocasión Prometeo descuartizó el cadáver de un buey, poniendo en un saco la carne y las entrañas y en otro, más abultado, los huesos cubiertos de grasa, dándole a Zeus a elegir entre ambos. Cándidamente seducido por el volumen, igual que un niño, el

1 Una de las variantes simbólicas más claras de la serpiente genesiaca, fundacional, encarnación de la rebelión del hombre contra Dios y de su acceso simultáneo a la conciencia del tiempo, es el dragón. En el cuarto milenio antes de Cristo se usaba ya en China para representar el poder celeste, capaz de hacer caer la lluvia (en *Blade runner* llueve sin tregua del principio al fin de la película) y de vomitar fuego, y su imagen apotropaica se dibujaba, coloreada en azul, sobre los cuerpos de los difuntos. No es casual, por tanto, su aparición recurrente en *Blade runner*, sobre todo en el ambiente sofocante del barrio chino de Los Ángeles. Su sentido, sin embargo, trasciende con mucho esta simbología para convertirse en la imagen del itinerario de la raza humana, desde la seducción por un Satanás serpentina, en el libro del *Génesis*, hasta la restauración que, merced a la derrota del dragón que encarna al Maligno, tiene lugar en el *Apocalipsis*.

rey de los dioses eligió al más grande y, sintiéndose burlado al ver su contenido, decidió privar a los hombres del fuego. Poco inclinado a rendirse ante la autoridad divina, sin embargo, el intrépido Prometeo encontró la forma de robárselo y lo trajo de vuelta escondido en el hueco de una caña. En respuesta a este nuevo desafío, Zeus dio origen a la raza de las mujeres, encadenó a Prometeo a una roca e hizo que, día tras día, un águila se abatiera sobre el titán para picotearle el hígado, que se regeneraba inmediatamente².

No seré yo quien descubra, por evidentes, las resonancias del mito prometeico en la religión cristiana. Según se nos narra en el *Génesis*, Adán y Eva fueron creados y depositados por Yavé en el jardín del Edén con el mandato expreso de no comer del árbol de la ciencia del bien y del mal, “porque, el día en que comiere[n] de él, ciertamente, morir[ían]”³. Y es nuevamente la mujer la que, seducida por la promesa de la serpiente que encarna a Satanás *-Eritis sicut Dei-* provoca la degustación del fruto y, con ella, la salida del Paraíso y el ingreso de nuestros primeros padres en la estirpe de los mortales. Merece la pena pararse a considerar que, en el breve plazo durante el cual tanto Adán como Eva eran dos perfectos ignaros y, por ende, eternos, no habían recibido ninguna indicación que les impidiese tomar los frutos del árbol de la vida, ya que la eternidad en la ignorancia era el destino previsto para las dos inocentes criaturas que Yavé había creado. Sin embargo, y una vez que han comido del árbol de la ciencia del bien y del mal, y han sido condenados a una muerte cierta según la fórmula “polvo eres y en polvo te convertirás”⁴, la reflexión que se hace Yavé para sus adentros no tiene desperdicio:

2 Cfr. Robert Graves, *Los mitos griegos* (2 vols.), Madrid, Alianza, 1981, I, pp. 182 y ss. Menos conocida, sin duda en virtud de su menor rendimiento simbólico, es la posterior liberación de este intrépido benefactor de la humanidad por el piadoso Heracles.

3 *Génesis* 2:16-17.

4 *Ibid.* 3:19

“¡He ahí al hombre que ha llegado a ser como uno de nosotros por el conocimiento del bien y del mal! ¡No vaya ahora a tender su mano y tome del árbol de la vida, y comiendo de él viva para siempre! (...).” Arrojó, pues, al hombre y puso delante del jardín del Edén los querubines y la llama de la espada flameante para guardar el camino del árbol de la vida.⁵

De donde cabe deducir al menos tres cosas. En primer lugar, que el Dios veterotestamentario tenía clara la calidad del dilema que tenía preparado para sus hijos: o sabios o eternos, pero nunca sabios y eternos. En segundo lugar, que, puesto que Adán y Eva habían pagado con la muerte el acceso al conocimiento, nada en teoría les habría impedido el convertirse en árbitros de una ética autónoma, con lo que no deja de extrañarnos que a ninguno de los exégetas que han frecuentado la *Biblia* a lo largo de nuestra historia se le haya ocurrido soltar las amarras al barco de una heteronomía que ha conseguido permanecer indemne hasta que, tras no pocos regateos con un Dios del que no le resulta nada fácil zafarse, Kant formula al fin su imperativo categórico⁶. Y de donde cabe deducir, finalmente, que el conocimiento del Bien y del Mal apelaba, sobre todo, al conocimiento del *mal radical* que aqueja al ser humano y que no es otro que el conocimiento que atañe a la trágica conciencia de su propia muerte. Es más que evidente, por lo demás, que, de no haber mediado la figura de Cristo en los destinos de la *Biblia*, su éxito como libro fundacional de una religión con tanto predicamento como el que ha llegado a adquirir el cristianismo, habría sido poco menos que nulo, ya que la función de Cristo en la tierra no es otra que la de devolver a la humanidad la posibilidad de comer del árbol de la vida eterna, siquiera sea ganándose el premio a costa de practicar

5 *Ibid.* 3:22.

6 A saber, y según la formulación contenida en la *Crítica de la razón práctica*, que es, para no pocos de los estudiosos de Kant, la más adecuada al sentir general de su sistema filosófico: “obra de tal modo que la máxima de tu voluntad pueda valer siempre, al mismo tiempo, como principio de una legislación universal”.

el Bien y de preservarse del Mal, y de pasar primero, como la experiencia de nuestro Redentor sugiere, por los sombríos arcos de la muerte.

Pero dejando de lado esta cuestión, a la que volveré más adelante, lo que nos importa ahora, al hilo de la película que comento, es que tanto Prometeo como Eva –sin cuyo imprescindible concurso seguiríamos sumidos en una eterna y feliz estulticia, no sé si preferible a la conciencia que tenemos a un tiempo del Bien, del Mal y de la Muerte- incurrir en el pecado de *hybris* que habrá de hacer de su ambición tragedia. Más allá de los avatares que los singularizan, lo cierto es que tanto Prometeo como Adán y Eva picaban demasiado alto, y que la llegada de Cristo ha venido a expiar esa *hybris* primigenia al convertirla en una promesa de futuro de cuyo tenebroso e incierto rito de paso, si nos fiamos de la historia, sólo ha conseguido salir airoso el propio Jesucristo, ya que, como decía Juan de Mairena, “ya es mucho ir; volver, nadie ha vuelto”. Con lo que quiero decir que, a pesar de los ríos y afluentes de tinta que han corrido intentando convencernos de que volveremos un día, en cuerpo y alma, tanto los humanos como los replicantes habríamos preferido apartar de nosotros ese cáliz.

Como dioses caídos, capaces de concebir el fuego de la infinitud, pero abocados a una muerte cierta, hombres y mujeres hemos ido avivando la llama de una ambición prometeica, y hemos ido urdiendo, con palabras e imágenes que, al calor de los siglos, han ido adquiriendo prestancia de verdades, una mitología de la eternidad que ha puesto bálsamo en las heridas de nuestro imaginario. Finalmente, agigantados por el progreso de la ciencia y el paulatino abandono de todas aquellas creencias que, según la enseñanza del racionalismo ilustrado, no resulten contrastables, hemos ido abandonando las ilusiones escatológicas a cambio de una melancolía que *Blade runner* ha sabido expresar con mano maestra y que, al menos a mi parecer, y a pesar del sinnúmero de estrategias pseudo o parareligiosas destinadas a conjurarla, es uno de los signos más claros de nuestro tiempo.

Dos pasos adelante y estaremos ante ese Apocalipsis singular en que Ridley Scott ha situado a una humanidad caída y descreída y a ese arrogante brote de ambición y estupor metafísicos que encarnan los replicantes.

Atrapados en una de las borgianas celdillas del espacio-tiempo, hombres y mujeres somos, pues, como esas llamaradas que estallan y se extinguen, en los primeros fotogramas de *Blade runner*, y que se reflejan, en sobreimpresión, sobre un ojo impávido. En un mundo turbio y crepuscular, donde la lluvia ácida de la tecnología ha oxidado sin remedio los engranajes de la fe, el espectador tiene la sensación de que si el Zaratustra nietzscheano se presentara, con su mono al hombro, para anunciar al mundo la muerte de Dios habría llegado tarde. La escasa luz que se filtra entre el tráfigo de las calles, en un decorado de ruinas monumentales, procede de los luminosos que nos invitan a disfrutar de los bienes fungibles con los que vamos hilvanando la materialidad de nuestras vidas. El rostro de una mujer que, desde un panel de proporciones gigantescas, nos invita a disfrutar de nuestra Coca-Cola. O, en la fachada de enfrente, un gran rótulo destinado a la publicidad no ya del mundo ultraterreno, tan exhaustivamente publicitado por las instancias oficiales a lo largo de los siglos, sino a la del *off world*, a “la ocasión de volver a empezar en una tierra de grandes oportunidades”. Es la versión hipertecnológica del *collige virgo rosas*. La invitación a la trivialidad de un mundo postmetafísico para el que la vida después de la vida no es más que una fábula largamente olvidada.

Escéptico en un mundo de escépticos, también el detective Deckard está de vuelta. Su matrimonio ha fracasado. Matar –veremos que no en vano, pues estamos ante una auténtica epopeya de la caducidad humana- hace tiempo que ya no le divierte. El hastío del rostro delata que es un hombre sin ilusión y si acepta dar caza a los replicantes es sencillamente porque no tiene alternativa. La misión, sin embargo, no será una más. Porque en la figura de los cuatro replicantes insurrectos que vuelven a

la tierra con la intención de entrevistarse con su creador, Rick Deckard se ve obligado a asesinar la infancia de la humanidad. Su propia infancia.

¿Qué es lo que buscan los replicantes? La respuesta es ingenua, aunque eventualmente imprevisible, tratándose, como se trata, de individuos sintéticos. Los Nexus 6 “fueron diseñados como copias humanas en todos los sentidos, pero los diseñadores creen que, al cabo de unos años, pueden desarrollar sus propias respuestas emocionales: odio, amor, miedo, cólera, envidia... Por eso los dotaron con un dispositivo de seguridad: cuatro años de vida”. Humanos, demasiado humanos, los proscritos quieren tiempo, el viejo sueño de la humanidad⁷. De hecho, más que la amplia gama de emociones que nos caracterizan, y que, tal como la experiencia demuestra, no son privativas de nuestra especie, es esa ambición de perdurar la que precipita el salto ontológico que hace de los replicantes auténticos seres humanos, hombres y mujeres capaces de albergar la ambición de una vida eterna, pero inapelablemente enfrentados a su propia finitud.

Tal como Deckard la experimenta, al internarse en sus descomunales pabellones a bordo de un pequeño utilitario espacial, los umbrales de la Tyrell Corporation, la fortaleza del creador, constituyen un homenaje apenas velado a esa cita de Hegel de regusto epilodal: “el búho de Minerva extiende sus alas sólo cuando llega el ocaso”. Y, efectivamente, un sol poniente ilumina con su esplendor sanguíneo las estancias en cuya intimidad se inicia, para Deckard, este descenso *ad inferos* de la condición humana del que, todo hay que decirlo, el detective

7 La resonancia nietzscheana del lema de la Tyrell Corporation, “más humanos que los humanos”, es evidente, y sugiere que, en el descreimiento de ese sofocante mundo postmetafísico, asistimos a una suerte de posthistoria, o a un estado posthumano, o caído, de la humanidad. Los replicantes serían, desde este punto de vista, efectivamente más humanos que los humanos, capaces aún de mirar con esperanza al horizonte crístico y prometeico que durante tantos siglos ha otorgado espesor religioso a nuestra especie.

habrá de salir ungido por los óleos de una fe que ya no abreva su sed en las viñas del Señor, sino que, para bien o para mal, se ha vuelto plenamente humana.

Las dudas acerca de si el propio Deckard es un replicante asaltan muy pronto al espectador, si bien poco o nada importa la condición originaria de un hombre que en la zozobra espiritual de los replicantes, especialmente en la de la bellísima Rachael, esa “sobrina” a la carta que Tyrell ha humanizado hasta el punto de dotarla de una prehistoria íntima y -ésta y no otra es la auténtica madre del cordero, de hacerla ignorar su propia fecha de caducidad- ve reflejada su propia zozobra⁸. Cuando Rachael toma asiento para enfrentarse al test que eventualmente habrá de delatarla, tanto Tyrell como Deckard saben que están celebrando una ceremonia puramente retórica. Después de más de cien preguntas, y no de las veinte que usualmente son suficientes para delatar a un ejemplar de la serie Nexus 6, queda patente que se trata de una “pellejuda” más. Científico y policía han deshojado, pétalo a pétalo, la margarita, humana, no humana. Pero, ¿cuál es, al fin, la diferencia? Rachael está nerviosa y solicita permiso para fumar. Su estampa longilínea eleva en el aire la llama del mechero. Bocanada de fuego salida de las fauces de la Ouroboros mítica. El brusco resplandor y la consumación del tiempo. Y Deckard, replicante o no, empieza a caer enfermo de complicidad. La voz en *off* recoge puntualmente las incidencias:

“Tyrell hizo un buen trabajo con Rachael. De una foto sacó una madre que ella nunca tuvo, y una hija que ella jamás fue. Se supone que los replicantes no tienen sentimientos. Y que tampoco los tienen los *blade runner*⁹. ¿Qué

8 La cinta es tempranamente explícita a este respecto: cuando se dirige a la Tyrell Corporation, Deckard reflexiona así acerca de su renuncia a la unidad de *blade runners*: “renuncié porque ya llevaba muchas muertes sobre mí, claro que entonces prefería ser asesino... que víctima, y esa era exactamente la treta que Bryan utilizaba...”.

9 Es patente la insistencia de Scott en identificar al experto *blade runner* con los replicantes, como si uno y otros, sea o no sea Deckard un replicante más,

demonios me estaba pasando? Las fotos de Leon debían de ser tan falsas como las de Rachael. Yo no entendía por qué un replicante necesitaba fotografías. Quizá eran como Rachael. Necesitaban recuerdos.”

Memoria y futuro. Tiempo que se despliega hacia delante y hacia atrás. Las fotografías de Rachael se extienden sobre el piano mientras la imagen de un unicornio se adueña de la pantalla, y todos sabemos que, según la leyenda, los unicornios no podían sobrevivir en cautividad. Replicantes y humanos son unicornios cautivos en la cárcel del espacio-tiempo. Fogatas, antorchas, velas, encendedores, los simbolizantes pululan por todas partes. Tejen la alegría de lo efímero mientras la temporalidad de los dioses se entrecruza en una isotopía paralela.

La primera de las replicantes que sucumbirá a las obligaciones de Deckard trabaja en una sala de espectáculos. Zhora representa los juegos de Eva con “la serpiente que corrompió al hombre”, aquella que, en un acto de soberbia que, al menos en la sintaxis mitológica, compone el acta fundacional del destino humano, lo hizo cambiar el paraíso de la inconsciencia por el conocimiento trágico de su limitada longevidad.

No faltan en *Blade runner* las alusiones a la expulsión de ese paraíso originario. Los contrapicados vertiginosos que, al asomarse al tráfico de las calles, subrayan nuestra condición de caídos. La mezcolanza de idiomas que los supervivientes comparten entre sí en esta sombría Babel de celuloide. O los versos de Yeats¹⁰ en los labios de Roy Batty, el más hermoso y capaz de esta hornada de catecúmenos desamparados:

“Y los ángeles ígneos cayeron. Profundos truenos se oían en las costas ardiendo con los fuegos de oro.”

compartieran ese estado auroral de la sensibilidad que, al hacer posible la fe religiosa, hace posible la tragedia de su desmontaje existencial.

10 Los versos proceden del poema *América, una profecía*.

A la altura del minuto 55, momento que registra el asesinato de Zhora, caben dos posibilidades. O, en virtud de sus gustos cinematográficos, uno ha renunciado a suscribir el pacto de ficción que hace posible gozar de la película, o resulta imposible no conmoverse ante la figura de esa mujer que corre entre las calles con su impermeable transparente, que transita en segundos desde la condición de muñeca biónica a la de víctima trágica de una ambición de tiempo que es inherente a la conquista de la conciencia. La iconografía es reiterativa y, al menos en este punto, absolutamente explícita: bajo la luz de esa serpiente luminosa que vomita fuego, y que, sin duda, a estas alturas se ha convertido en el *leit motiv* simbólico del film, la muerte ha reunido a Zhora con un grupo de maniqués inanimados. Un gesto de dolor contra un conjunto de rostros inanimados. Para Deckard, “el informe sería: retirada rutinaria de una replicante, lo que –sin embargo- no [lo] haría sentir[se] mejor que si le hubiera disparado a una mujer por la espalda”.

La cuestión se complica porque, sabedora al fin de su condición de replicante, la propia Rachael ha huido de la Tyrell, y Deckard, que ha empezado a enamorarse, recibe el encargo de darle caza. Misión imposible porque, enamorada a su vez del intrépido *blade runner*, Rachael le salva la vida matando por la espada a uno de sus congéneres. Su alianza, por lo tanto, está sellada.

Entretanto, los dos replicantes sobrevivientes –si exceptuamos, a Rachael y al propio Deckard, que es más que evidente que se entregarán a partir de ahora a un duelo amoroso, y no precisamente a un duelo a muerte- consiguen entrevistarse con su creador a través de uno de los ingenieros de la Tyrell: J. F. Sebastian. Cuando Sebastian se presenta en la Tyrell acompañado de Batty, el genio se encuentra descansando en sus aposentos. Indiferente al drama que aqueja a sus criaturas, Tyrell lee apaciblemente a la luz de un sinfín de velas que parpadean, detalle que no deja de sorprender en un mundo donde la razón instrumental ha hecho de la tecnología su única hipóstasis, y en el

que, para subrayarlo, son las cámaras de seguridad las que, con su voz sintética, anuncian la visita del ingeniero. El pretexto es una partida de ajedrez que indica con claridad que el Creador juega y, eventualmente, gana. Aunque, como se verá, no siempre, porque no hay que olvidar que lo que tematiza el film es casualmente la muerte de Dios. Estamos, por tanto, ante su última partida. La visita de Batty y Sebastian no sorprende a Tyrell. El interrogatorio de este dios a su retoño biónico es, nuevamente, retórico, pero vale por una lección apresurada de escatología negativa, tal como la que se ha venido gestando desde el racionalismo ilustrado para hacer eclosión a lo largo del siglo XX.

-¿Qué es lo que te preocupa?

-La muerte

-¿La muerte? Me temo que eso está fuera de mi jurisdicción (...).¹¹

-Yo quiero vivir más, padre. (...). He hecho cosas malas.

-Y también cosas extraordinarias. Goza de tu tiempo.

-No haré nada por lo que el dios de la biomecánica me impida entrar en su cielo.

Estamos, efectivamente, ante la muerte de un dios subrogado cuya única diferencia con el Dios Padre del cristianismo es que

11 David Cifuentes, en su artículo "Blade runner", (*Pensamiento*, núm. 210, IV trimestre de 1988), sugiere una analogía de la película con el mito del Minotauro. Tyrell/Minos construye un monstruo, el Minotaruro/replicante, pero, temeroso de su poder, decide encerrarlo en un laberinto sin salida, o, lo que viene a ser lo mismo, limitar su vida a cuatro años. Rachael/Ariadna ayudará a Deckart/Teseo a darle muerte. La *hybris* de Tyrell, que juega a ser Dios, si nos acogemos a este esquema, es la que desata la maquinaria de la tragedia. Por mi parte, considero que, efectivamente, Tyrell –que, por supuesto, ha sido asimilado también al arrogante Doctor Franksenstein- peca de *hybris*, pero, tal como intento sugerir en estas páginas, de una *hybris* melancólica, ya que acepta sin rodeos que la vida eterna "no está dentro de su jurisdicción". Prefiero, en este caso, interpretar la suerte del ingeniero y de sus criaturas, finalmente humanas, como la representación de lo que espera a una humanidad que ha hecho de la razón tecnológica un sustituto implacable de la fe, rebasando, así, su jurisdicción y, muy probablemente, tal como se demuestra en las catástrofes naturales que nos aquejan y que en la película han hecho de la tierra un lugar abiertamente invivible, convocando las iras de Némesis, encarnación de las fuerzas naturales y de su secreto equilibrio.

resulta accesible en carne propia y no a través de la extensa iconografía con la que lo ha revestido nuestro candoroso imaginario. Batty hunde sus dedos en los ojos de Tyrell y le revienta el cráneo entre las manos. Lo malo y lo bueno, tal como se sugiere en la escueta confesión de Batty, han dejado de tener sentido ante el retroceso de un horizonte trascendental que sólo puede funcionar bajo el supuesto de que Dios nos ve y va depositando nuestras obras, una a una, en los platillos del cielo y del infierno. El dios de la biomecánica ha muerto, y ya sólo los ojos del búho, que vigila en su percha como un auténtico metanarrador, probablemente como una figura del Dios indiferente que nos mira, permanecen alerta al previsible desenlace de la trama. Afuera, los luminosos continúan invitando a la irredenta humanidad al trágico *carpe diem* de su inexorable finitud.

Un forcejeo entre Deckard y Pris, rápidamente saldado con la muerte de la tercera replicante, precede al enfrentamiento final entre el cazador y la que debería ser la última de sus víctimas, el incombustible Roy Batty. Huérfanos ambos de Dios, cada uno a la escala de su propia experiencia, asistimos, a partir de aquí, a una apoteosis de emociones heroicas y, sin lugar a dudas, ya plenamente trágicas, ya que sólo en virtud de su reducción inapelable a un limitado segmento en la linealidad pavorosa del tiempo, puede el ser humano, o su réplica biónica, alcanzar la exacta dimensión de su tragedia. Del mismo modo que sólo una ética trágica, que no dispone de un horizonte escatológico para echar la vista lejos, puede dar cuenta de los valores que el *ser*, ya plenamente humano y sólo humano, ha decidido mantener en pie.

El catálogo de los valores que *Blade runner* propone en ese enfrentamiento final entre Deckard y Batty es escueto, pero equivale a la apretada pedagogía de un humanismo postmetafísico que se resume en dos lecciones de sumaria y emotiva intensidad: *el amor*, cuya larga estirpe ha recorrido todas las tradiciones religiosas, incluida la nuestra, y -novedad que la película

postula, y que sólo tras la muerte de Dios ha podido erigirse en una matriz de sentido en buena parte inexplorada, a no ser, tal como también sugiere la película, a través de un materialismo hipertecnológico de estomagante y huera trivialidad- *la vida*, su fruición diaria, su nietzscheana y trágica exaltación.

Amar y vivir. O amar y amar la vida, puesto que ha quedado claro que nuestro reino es de este mundo y que todo el menú de posibilidades que se nos abre está dentro de él. Eso es, pues, lo que se espera de Roy Batty una vez verificado su ingreso en la heideggeriana condición de “ser-para-la-muerte”¹².

Su amor por la difunta Pris queda patente en la escena en que se enfrenta a su cadáver, pero le espera aún una prueba de fuego que deberá superar antes de irse para siempre. La estampa wagneriana de Roy Batty, ángel caído, engendro biónico humano, demasiado humano, se recorta en contrapicado contra un cielo nocturno mientras, apurando los últimos segundos, amando la vida más que nunca, decide poner a salvo la de su enemigo. El parlamento de Batty al borde de esa cornisa que se asoma al resplandor intermitente de las calles, eternamente regadas por la lluvia, es, sin duda alguna, uno de los más intensamente trágicos que ha dado el cine:

“Yo he visto cosas que vosotros no creeríais. He visto atacar naves en llamas más allá de Orión. He visto rayos C brillar en la oscuridad cerca de la Puerta de Tanhäuser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia. Es hora de morir.”

Afuera, el espacio de Pascal, el misterio de un universo eterno, atterradoramente inmenso, incomprensible. La improvisada

12 Cfr. Martin Heidegger, *El Ser y el Tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987. Según la analítica existencial emprendida por Heidegger en esta obra fundamental, la silueta ontológica del Dasein o “estar-ahí” no alcanza a dibujarse si no es contra el horizonte del tiempo y, por tanto, de su condición mortal.

elegía de Deckard resume en un par de frases la posición del hombre y de sus réplicas ante el insondable enigma de la existencia:

“No sé por qué me salvó la vida. Quizás en esos últimos momentos amaba la vida más de lo que la había amado nunca. No sólo su vida. La vida de todos. Mi vida. Todo lo que él quería eran las mismas respuestas que todos buscamos. ¿De dónde vengo? ¿A dónde voy? ¿Cuánto tiempo me queda? Todo lo que yo podía hacer era quedarme allí y verlo morir.”

La anagnórisis final de Deckard, que acude a su apartamento para recoger su mínimo equipaje y embarcarse, a continuación, con Rachael en una incierta huida hacia delante, pone el punto final a esta auténtica epopeya de la condición humana. Rick Deckard ha estado dando caza a sus hermanos porque -a estas alturas la evidencia se impone- también él es un replicante. ¿Qué otra razón puede explicar ese pequeño unicornio de papel de plata abandonado delante de su puerta? Sólo su creador puede saber que Deckard sueña con unicornios porque, cautivo, a su vez, de una ambición de eternidad que, puesto que “no está dentro de [su] jurisdicción”, lo sobrepasa, ha sido él quien lo ha injertado.

Llamé al cielo y no me oyó

Veinticinco siglos antes de que Ridley Scott diera vida al infernal Los Ángeles de *Blade Runner*, un joven filósofo ateniense operaba la sutura entre el inmovilismo parmenídeo y el mundo fluyente de Heráclito. Para un dialéctico genial como Platón el hombre y sus avatares no eran más que fantasmas, proyecciones, apariencias efímeras de otras tantas Ideas que anidaban plácidamente en la mente de un Creador absoluto, eterno e inmutable. La hipótesis era ingeniosa, pero adolecía de un defecto fundamental: mientras, inevitablemente inmerso en el gran teatro del mundo, el ser humano gozaba y padecía de sus vanas fantasmagorías, a nadie, incluido Platón, le había sido dado el contacto con la Idea, entre otras cosas porque las

Ideas eran meras postulaciones indemostrables que, andando el tiempo, nos harían olvidar su condición retórica –*et Verbum caro factum est*– hasta adquirir consistencia de realidades. Tendrían que pasar veinticuatro siglos para que un vitalista trágico como Nietzsche devolviera las Ideas a su genuino estatuto retórico, y para que, deseoso de rescatar al hombre para la vida, lo invitase a la fiesta del lenguaje como quien invita al público a contemplar la trastienda de un mago. Pues para Nietzsche las palabras son como la utilería de un prestidigitador, herramientas construidas *ad hoc* para crear la hilatura de un consenso que se revela ahora en su condición de arbitrario. La platónica casa de las Ideas, y con ella la Idea Suprema, la de Dios, quedaban, al fin, reducidas a la argamasa lingüística con que el *logos* occidental las había ido amasando durante tantos y tantos años.

Es cierto que Nietzsche no brotaba *ex nihilo*, como un sarpullido de escepticismo en la piel de la historia. La Razón ilustrada, y el auge paralelo de las ciencias especulativas, había barrido con tanto ahínco el piso de la metafísica que, de ahí a decretar la levedad insoportable de nuestras fragorosas y cándidas verdades, y por tanto su propio fracaso, quedaba poco o muy poco camino por andar, siendo así que, como señala con acierto Javier Muguerza, “el drama de la muerte de Dios no es, en definitiva, sino un drama ilustrado”¹³. Resulta innegable, por lo tanto, que, cuando el loco de *La gaya ciencia* planta su cepa filosófica lanzando a los cuatro vientos el grito de “Dios ha muerto”¹⁴, hacía mucho más de un siglo que, inmolado en el ara de una Razón plenamente

13 Cfr. “Un colofón teológico-político”, en *Desde la perplejidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, 2ª ed., p. 444.

14 En torno a la historia de la frase “Dios ha muerto”, anticipada por Hegel en la *Fenomenología del espíritu*, cfr. el extenso excursus de M. Heidegger en “La frase de Nietzsche *Dios ha muerto*”, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 190-240. Para Heidegger, bajo el acta de ejecución de Dios en la obra de Nietzsche late una rabiosa nostalgia metafísica que Ridley Scott ha conseguido encarnar, con extraordinaria sensibilidad, en el personaje de Roy Batty.

dispuesta a desvelar la inconsistencia de todos los mitos, el mito de la existencia de Dios se estaba muriendo a tragos.

Los golpes de gracia que acabaron por decretar su muerte fueron muchos y de procedencia muy variada. Tres de ellos se deben sin duda a las aportaciones de los que han sido llamados por Paul Ricoeur los “maestros de la sospecha”: Darwin, Marx y Freud. Así -se ha dicho hasta la saciedad-, el evolucionismo de Darwin despojó al hombre de los privilegios asociados al gran relato de la creación a cambio de cederle un lugar en la larga cadena de la evolución de las especies; Marx, para quien la religión era el opio del pueblo, avivó el fuego de una utopía abiertamente materialista al reseñar, en su tesis sobre Epicuro, que “en el país de razón” no había lugar para albergar a Dios. Y Freud imaginó al Padre eterno como un subrogado simbólico de nuestro padre biológico cuyo poder normativo deriva de la necesidad que tiene toda comunidad que aspire a constituirse en cultura de poner coto a los excesos de un Eros y un Thanatos naturalmente desordenados. No fueron los únicos. Einstein aportó su grano de arena al propiciar el relevo del Dios creador que impulsa el universo de Newton, con su elegante exactitud y sus órbitas perfectamente ordenadas, por una teoría de la relatividad para la que cualquier noción de la realidad que podamos formarnos depende de nuestra posición relativa en las coordenadas del espacio-tiempo, y Heisenberg terminó de asentar el clavo del escepticismo al afirmar que el movimiento de los electrones seguía pautas azarosas y, por lo tanto, imposibles de someter a los rigores de una fórmula exacta. Para todos ellos, la realidad era un tejido complejo y extraordinariamente difícil de escrutar, dificultad que convertía la investigación en un desafío doblemente estimulante. Pero, ¿dónde encontrar una evidencia científica de la existencia de Dios? La idea de Dios –seguramente algunos recordarán la frase lapidaria que Severo Ochoa dejó caer en una entrevista: “no he encontrado a Dios en el laboratorio”- era, sencillamente, una postulación indemostrable. Se trataba de una confabulación desmitologizante de filosofía, psicología y

ciencia experimental cuyo rubro dramático habrían de ponerlo las dos guerras mundiales.

Fueron dos filósofos de la Escuela de Frankfurt, Horkheimer y Adorno, quienes, a la altura de 1944, en plena oleada nazi, tuvieron la lucidez de aprovechar el sustrato nietzscheano, las enseñanzas de Freud y la frontal desconfianza ante el optimismo de una racionalidad científica que engendraba monstruos, para plantear que la propia Razón ilustrada, y con ella la razón científica, no era más que otro mito. Su *Dialéctica de la Ilustración*, texto que ha dejado tras de sí una línea de pensamiento que va desde Bataille a Derrida, pasando por Foucault, plantea, en efecto, que del dominio de la naturaleza y de la fe ciega en la tecnología y en el mercado no puede derivarse sino un alejamiento progresivo del hombre de su esencia originaria. Así, no sólo “No hay ser en el mundo que no pueda ser penetrado por la ciencia, [sino que] lo que puede ser penetrado por la ciencia no es el ser”¹⁵, de lo que se sigue una advertencia que, más de seis décadas después, sigue constituyendo un lúcido y sombrío aviso para navegantes: “el oscuro horizonte del mito [ha sido] iluminado por el sol de la razón calculadora, bajo [sus] gélidos rayos maduran las semillas de la nueva barbarie”. Para decirlo con Max Horkheimer en su *Crítica de la razón instrumental*: “El avance en el ámbito de los medios técnicos va acompañado de un proceso de deshumanización”¹⁶, entendiendo por humano, si hemos de seguir al último Adorno, o a Bataille, o a Foucault, o al Derrida más melancólico y hasta lastimero, el anhelo de un horizonte de comunión o religamiento entre el individuo y su mundo que nos permita volver a articular, en otro punto, el raído esqueleto de lo sagrado. Evidentemente, una vez muerto Dios, había que pagar peaje a la nostalgia.

15 Cfr. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2003 (5ª ed.), pp. 79-80.

16 Cfr. Max Horkheimer, *Crítica de la razón instrumental*, Madrid, Trotta, 2002, p. 17.

En su *Cuaderno de notas a las "Memorias de Adriano"*, Marguerite Yourcenar reproduce una frase del epistolario de Flaubert que adquiere, en este contexto, una especial resonancia:

"Cuando los dioses ya no existían y Cristo no reinaba aún, hubo un momento único en que el hombre estuvo solo."

Pues bien, aquel momento de soledad parece haberse repetido en nuestro tiempo. Tal como anunciaba Heidegger, también nosotros, hijos del realismo científico y de un cada vez más desabrido y vulgar optimismo antroponómico, hemos llegado "tarde para los dioses y temprano para el Ser", situación que, puesto que hasta prácticamente antesdeayer no era otro que Dios el garante de nuestra moralidad y de nuestra esperanza, nos sitúa en una doble posición de orfandad: la orfandad metafísica y la subsiguiente orfandad de los valores. El condicional dostoiévskiano resumía bien esta coyuntura al proponer que "Si Dios ha muerto, todo está permitido". Y, ciertamente, una vez decretado lo primero, la historia del siglo XX y los convulsos inicios del XXI, ha aportado pruebas fehacientes de que, efectivamente, Dostoiévski no andaba mal encaminado.

Creo que no es necesario ahondar más en este sentido para darse cuenta de que, al menos a mi modesto entender, nos encontramos ante la filosofía de fondo que ha permitido a Ridley Scott articular esa elegía a la soledad de un hombre huérfano de Dios a la que está dedicada *Blade runner*.

MAGDALENA CUETO
UNIVERSIDAD DE OVIEDO