

JESÚS ALONSO BURGOS

BLADE RUNNER

LO QUE DECKARD NO SABÍA

AKAL / CINE



**Jesús Alonso
Burgos**

BLADE RUNNER
**Lo que Deckard no
sabía**

Diseño de cubierta: Sergio Ramírez

Diseño interior: RAG

© Jesús Alonso Burgos, 2011

© Ediciones Akal, S. A., 2011

Sector Foresta, 1 28760 Tres Cantos
Madrid - España

www.akal.com ISBN: 978-84-460-
2890-1

Depósito legal: M-9.263-2011
Impreso en Cofás, SA. Móstoles
(Madrid)

DECONSTRUYE]

BLADE

RUNNER: ¿DE

QUÉ

HABLAMOS

CUANDO

HABLAMOS DE

BLADE

RUNNER?

Blade Runner (1982, versión definitiva 2007) es una película del director Ridley Scott basada libremente en la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas*, del escritor de ciencia-ficción Philip K. Dick.

Ahora bien, si entramos en alguna de las muchísimas páginas web dedicadas a *Blade Runner* o le preguntamos a alguno de los innumerables fanáticos de este producto típicamente mid-Cult (abundan los adolescentes ojerosos y los

ciberpunk japoneses), o incluso si le preguntamos sin más a un dependiente del FNAC, nos agobiarán con un sinfín de títulos, versiones, revisiones y opciones diferentes, por no hablar de los llaveros y otros gadgets. Hagámoslo, no obstante; no sin antes advertir que lo que en ningún caso debemos hacer, so pena de perder el juicio y la paciencia, es navegar por Internet a la deriva buscando *Blade Runner* leer las trescientas y pico tesis de fin de carrera a que ha dado lugar esta película¹.

Nos dicen: mire usted, existen por lo menos seis versiones diferentes de la película: la copia de trabajo proyectada en Denver y Dallas, la copia del

preestreno en el Cinema 21 Th. de San Diego, la llamada «versión local», la «internacional», el «Montaje del director» de 1992 y el «Montaje final» de 2007 -los aficionados a la taxonomía citan incluso alguna más-. Existen asimismo varias versiones para TV, vídeo y láser disc domésticos. Y lo mismo le digo de la banda sonora de Vangelis, de la que incluso existen un par de versiones “piratas-oficiales” (es decir, producidas por compañías discográficas con nombre y razón social; y cómo puede ser tal cosa, vaya usted a saber), además de la versión “oficial-oficial”, de la versión para orquesta y no sé qué más. Y por lo que respecta al

libro, está la novela de Philip K. Dick; tres más de su amigo y discípulo K. W. Jeter (*Blade Runner 2.- El límite de lo humano*; *Blade Runner 3: La noche de los replicantes* y *Blade Runner 4.- Eye and Talon* -al parecer, hay otra en marcha-); la que da título a la serie, de Alan Nourse (una historia de traficantes de fármacos, los Blade Runner en una sociedad en la que los fármacos están prohibidos); la adaptación para cine que William S. Burroughs (como era de esperar tratándose de fármacos ilegales) hizo de esta novela, *Blade Runner: A movie*, la adaptación literaria del guión de la película, *Blade Runner: A story of the future*; el cómic oficial de la Marvel

y unos cuantos más extraoficiales, etc. Para videojuegos (Spectrum, 1982; Westwood Studios, 1997, etc.) dirigirse a la tercera planta. Es decir, un agobio.

Todo esto está muy bien, y tal vez lo que nos quieren decir nuestros informantes (el adolescente obsesivo, el dependiente del FNAC o el mismísimo Ridley Scott) es que *Blade Runner*, como el Ulysses de Joyce, es una obra en constante construcción: work in progress. Sólo que esta vez es mentira. Ni obra en marcha, ni producto transversal y líquido, ni nada de nada; lo único que de verdad está siempre en marcha (por no hablar de la liquidez, que es su condición primordial) es el

mercado. *Blade Runner* es, ciertamente, una gran película, y lo era ya en 1982, cuando se estrenó. O mejor dicho, lo era sobre todo en 1982, ya que la llamada «versión internacional» es, al menos a nuestro juicio, la mejor de todas, con mucha diferencia. Ahora bien, fue una película con muy mala suerte inicial; los críticos cayeron sobre ella de manera inmisericorde y, como los comisarios políticos y los que entienden de estas cosas decían que aquello no había por dónde cogerlo, fue relegada al rincón de los productos fallidos. Y lo más curioso de la historia es que la gran mayoría de los críticos captaron perfectamente los valores esenciales de la película, sólo

que ellos valoraron como defectos lo que al cabo resultaron ser virtudes cosa, por otra parte, que suele pasar a menudo con los dictámenes oficiales. Pero recordemos algunas de esas críticas porque nos darán ya de entrada la clave de por qué esta película fue poco a poco, pero de manera continua y decidida, rescatada del limbo por determinados colectivos culturales emergentes hasta situarla, a través de circuitos alternativos (desde fanzines hasta revistas académicas de filosofía, pasando por las páginas más descabelladas de internet), en el altar de los iconos. Y una vez en ese altar, Hollywood, es decir, el mercado puro y

duro, se abalanzó como un buitre sobre su hija pródiga para exprimírle todo el jugo con la complicidad entusiasta, todo hay que decirlo, del propio Ridley Scott, un director habilidoso y muy sofisticado pero de modo alguno genial, con la sola excepción de *Blade Runner*, y acaso también *Alien* (1979), pero es que, como dice Borges, nadie puede ser genial siempre:

Lo que realmente me enfureció de Blade Runner fue su final feliz, absolutamente superficial y de buen rollo. Después de pasar dos horas deprimentes en el cine, resulta aún

más deprimente ver al director sucumbiendo en el último momento al miedo a resultar demasiado deprimente (Terry Kelleher, Miami Herald, junio de 1982).

Si alguien inventase un test para detectar humanoides, quizá Ridley Scott y sus colegas deberían esconderse (Pauline Kael, New Yorker; julio de 1982).

El principal problema de Blade Runner es que permite que los

efectos especiales se impongan sobre la historia (Roger Ebert Chicago Sun-Tunes, septiembre de 1982).

[Blade Runner es] un calenturiento fárrago de ciencia-ficción mezclado con machismo detectivesco y hundido por el peso de sus pretenciosos decorados (Brian Aldiss, Trillion year spree: The history of science fiction, 1988)



Conviene aclarar, antes de seguir, que estos críticos se están refiriendo a llamada «versión local», estrenada el 25 de junio de 1982 en 1.295 cines de Estados Unidos. Dicha Versión es idéntica a la «internacional» excepto unos pocos segundos, ya que, como es habitual en la prudente Hollywood, la versión para consumo interno se

eliminaron algunas escenas violentas (y además, Blade Runner se estrenó en plena era Reagan, puro optimismo *yankee*). Ambas Versiones contienen la narración en off de Deckard y el polémico «final feliz», eliminados después en el «Montaje del director».

Pues bien, como hemos dicho, los críticos acertaron en sus apreciaciones pero erraron en el error. Blade Runner es (era), sin duda, una historia deprimente con un *happy end* a lo Doris Day, o como comentó una joven asistente al estreno:

Es una película oscura, lluviosa y triste, donde a poco que los personajes tuvieran algo de dinero o un mínimo de salud se irían a vivir a un lugar más decente. Pero Deckard y los demás tenían que Vivir en ese horrible Los Ángeles por no tener otro sitio al que ir; y entonces, de pronto, veíamos a Rick Deckard y a su chica paseándose por ese precioso paisaje a bordo de su descapotable. Y o me quedé, ¿eh?

Es también, y lo era más antes de suprimirse la voz en off, una historia de «machismo detectivesco; vale decir la típica película norteamericana protagonizada por el policía duro, cínico, canalla y desastrado, la muchacha frágil y guapa, ángel salvador del héroe caído, y el malvado correoso y escurridizo, contrapunteados por una pléyade de secundarios dibujados asimismo con trazos invariables: el seboso jefe de policía que llama chimpancés a los negros, los compañeros, aún más toscos y brutales

que el jefe, los malvados que mueren pronto, etc., y todo ello en unos escenarios deliberadamente sombríos y opresivos. En definitiva, una película de cine negro (estadounidense, valga la redundancia). Es más, la propia productora publicitó Blade Runner como «una historia de detectives ambientada en un futuro muy cercano», particularidad en la que también Ridley Scott ha insistido a menudo. Tal vez se les fue un poco la mano al dibujar el personaje del policía, porque una cosa es ser un malnacido y otra muy distinta matar a dos mujeres por la espalda, como hace Deckard (los únicos replicantes que caza, por cierto, porque

a León lo mata Rachael), canallada que Philip Marlowe, por ejemplo, no hubiese cometido ni con diez *bourbon* encima. Pero, en su descargo, tal vez se pueda alegar que los tiempos cambian (a peor, por supuesto).

Es, en fin, una película que «permite» que los «efectos especiales» y/ o sus "pretenciosos decorados" se impongan (a ratos) sobre la historia. Y lo que quiso decir el tal Roger Ebert al utilizar el verbo "permitir" no lo sabemos, pero dio en el clavo. Porque "permitir" indica consentimiento, acuerdo. Y efectivamente, como en *Metrópolis*, también en *Blade Runner*

los efectos especiales y/o los decorados son parte esencial de la historia; o lo que es lo mismo, no es una historia referida en un determinado contexto, en un mundo, sino que texto y contexto son la misma cosa, se confunden. Los personajes no se mueven en un escenario, sino que como en las cosmogonías orientales y en el teatro de magia del Barroco, el escenario, los elementos del escenario (la lluvia ácida y el fuego, el aire fétido y las arquitecturas del dios): también son personajes, actores del drama, sin los cuales la historia se hace ininteligible. Porque la condición de personaje no viene atribuida por lo vivo o lo inerte,

sino que tiene que ver con el orden del discurso, y ese orden, en Blade Runner; se transmite tanto por lo social como por lo visual⁴. Y, en este sentido, no es extraño que la estética ciberpunk (uno de cuyos hitos fundacionales es precisamente esta película) haya sido definida como un «neobarroco».

Pero si los críticos acertaron en su diagnóstico, ¿qué pasó entonces para que no fuesen capaces de apreciar la indudable genialidad de esta película? Pasó que vieron cada cosa por separado y no se dieron cuenta de que estaba delante de un collage. Un gran mosaico formado por miles de fragmentos que

sólo podía ser apreciado si se miraba con distancia, no con las anteojeras del censor. Fragmentos de todo tipo, desde el cine negro hasta el western y desde Robert Wiene y Fritz Lang hasta Howard Hawks y Orson Welles, pasando por los videoclips, la publicidad, la imaginería barroca alemana, el diseño italiano versión Quinta Avenida, el cómic de Metal Hurland, la arquitectura medievalista de la Escuela de Chicago y la posmoderna de Frank Gehry, el Hijo pródigo y el Ángel rebelde, la máquina y el fantasma que la habita, William Blake y Descartes, la Biblia y el Tao, Mabuse y Frankenstein. En fin, Blade Runner aprovecha todo y de todo se nutre, acaso

con la oportuna excepción del optimismo futurista de la ciencia-ficción (quiero decir de la ciencia-ficción de la Edad de Oro, porque la literatura y el cine ciberpunk también es ciencia-ficción, pero una ciencia-ficción que no tiene nada de optimista, ni siquiera de futurista). Y todo ello al servicio de una historia que como dice Savater (tal vez con demasiado énfasis), representa «uno de los mayores esfuerzos metafísicos del cine actual»⁵; meditación sobre el ser, empero, que no está construida sobre sesudas abstracciones, sino con la potente narratividad de los mitos heroicos, de los mitos que tratan de hombres que matan y mueren, y se

revelan, y desafían al Dios.

Hasta aquí la Versión de 1982: una magnífica historia clásica sutilmente trabada con los mimbres de la modernidad; es decir una obra de arte moderno, si nos atenemos al dictamen de Baudelaire, según el cual arte moderno es aquel que contiene al mismo tiempo lo eterno y lo efímero, el modo y la moda. Tal vez el final feliz fuese un poco forzado, pero de Sófocles aquí ha llovido mucho (es más, en Los Ángeles 2019 llueve constantemente) y nunca viene mal un poco de esperanza. Sin embargo, en 1992 Ridley Scott recupera esta obra maestra y monta una nueva versión, el «Montaje del director, en la

que no se limita a eliminar el final feliz o a retocar tal o cual detalle o escena, ni siquiera a modernizar el producto, sino que cambia aspectos sustanciales de la historia, tanto por lo que respecta al fondo como a la forma; y ya hemos dicho que fondo y forma tienen en Blade Runner la misma primacía argumental. Vayamos a esos cambios.



A la América reaganiana le sienta mal la tristeza: happy end

El primero de todos, y el menos importante (aunque parece ser que Ridley Scott estaba obsesionado con el tema), es el polémico happy end. En la primera versión, recordemos, Deckard y Rachael salen de la putrefacta ciudad y se internan en un paisaje luminoso; Gaff, el Blade Runner que habla interlingua,

viste al estilo pachuco de los dancing chicanos de Nueva York de los años cincuenta y fabrica animalitos de papel, se lo ha dejado bien claro: «Lástima que ella no pueda vivir, pero ¿quién vive?». Pero eso mismo nos pasa a todos, y mientras haya sol y árboles y pajarillos de verdad, todos pensamos que, entre tanto, lo mejor será vivir felices y comer perdices. Ahora bien, evidentemente, como decía la inteligente espectadora de la que hablaba Sammon, después del baño depresivo te quedabas, «¿eh?», descolocada, y tal vez fuese mejor prescindir de la esperanza:

Cuando acepté añadir el final feliz - declaraba años después Ridley Scott en una entrevista a Sammon-, yo estaba machacado, contra las cuerdas, escupiendo en el cubo. Fue muy doloroso porque yo quería acabar con Rachael y Deckard entrando en el ascensor Pero Tandem dijo: «No, eso es demasiado deprimente. Y ésta ya es la película más deprimente que hemos visto nunca. ¡Tenemos que acabar con una nota optimista! Con algo heroico, con ellos alejándose juntos por el campo». Yo me opuse al principio y dije: «¡Pero si no hay campo! ¡Todo son fábricas y páramos

*industriales!» Y ellos me decían:
«¡vaya mierda! ¡Ya estás otra vez!»
(risas)*

Es decir, que, según esto, fueron Bud Yorkin y Jerry Perenchio, los directores ejecutivos de la Tandem Productions, avalista de los bonos de finalización, los que impusieron a Scott el final feliz, preocupados por la posibilidad de que, en esa era de optimismo reaganiano, tanto pesimismo tuviese su coste en taquilla. Tal vez sea así o tal vez no. Porque lo cierto es que, con motivo del estreno de la primera versión, Ridley Scott glosaba el final feliz en los siguientes términos:



Pienso que esos paisajes vírgenes existirán siempre [...] Tuvimos grandes discusiones sobre este tema. Yo habría querido ceñirme estrictamente a la idea de que la Tierra estaba arruinada y agotada, y que las únicas perspectivas eran más bien siniestras, pero que de una manera u otra los dos personajes iban a sobrevivir. Era una idea romántica, pues Deckard es, ante

todo, un superviviente. Pero acabar un lm que, eso creo, es bastante intenso, haciéndoles huir a través de un paisaje en el que sería imposible vivir, o al menos de manera nada confortable, habría sido realmente demasiado deprimente. Yo no quería terminar el film con una nota triste. Entonces me pareció justificado concluirlo con la idea de que todavía queda espacio sobre la Tierra

Blade Runner -dice Cabrera Infante a propósito de este happy end almibarado y analgésico- termina a la manera americana en una optimista luminosidad imprevista pero anhelada: la de la abierta naturaleza plácida de la pradera del sueño. El libro, sin embargo, acaba en la naturaleza creada por el hombre -atea, inhumana-. Dos mujeres educadas tienen un intercambio telefónico (no hay por qué imaginar el aparato: la

conversación es suficiente) que es fruto del futuro: «Quiero una libra de moscas artificiales, por favor Pero eso sí, que vuelen y que zumben», dice una. Dice la otra: «¿Es para una tortuga eléctrica, señora?». Prefiero, por supuesto, la película

Nosotros también.

El subjetivismo de la voz en off

Mucho más importante, porque afecta a la esencia misma de la historia, es la supresión de la voz en off de Deckard. En las previews de Denver y Dallas la narración en off se había eliminado casi totalmente, excepto la breve reflexión que hace Deckard al ver morir a Roy Pero a los productores y al propio Scott les entró pánico al ver la reacción del público, que parecía no entender la historia, y decidieron

restaurarla para el estreno comercial:

Es una pena -decía después Ridley Scott en la misma entrevista a Sammon-. Sólo cuando han pasado varios años y lo ves y lo oyes, te dices: «¡Oh, Dios mío! ¡Es horrible!». Porque: a) la narración era superflua y b) la narración, pese a estar influenciada por Raymond Chandler, no era lo bastante chandleriana. ¿Entiendes lo que quiero decir? Yo creía que la narración de Deckard debía ser más lírica. Porque siempre vi a Marlowe como a un poeta de la calle. Y la

narración de Blade Runner no estaba escrita de ese modo. Nos esforzamos por incluir ese matiz, pero nadie consiguió darle ese toque

La explicación es manifiestamente falaz. Porque si la razón para incluir la voz en off en 1982 fue que sin ella el público no entendía la historia, eso mismo debía pasar, digo yo, en 1992, pues, hasta donde sabemos, en esa década la gente en general no cambió gran cosa ni se hizo más sagaz. Lo que ocurre es que en 1992 Blade Runner ya se había convertido en una película de culto y los nuevos espectadores (eso que Hollywood y Ridley Scott llaman el público y que en buena medida no eran sino los mismos que habían hecho

famosa la película, a pesar de Hollywood) ya se sabían la trama de memoria. Pero todo el mundo tiene derecho a autoengañarse.

Ahora bien, incongruencias al margen, lo cierto es que con la supresión de la voz en off la película pierde uno de sus mejores elementos, un elemento que la entroncaba directamente con el cine negro de los años cuarenta - sesenta. O por decirlo de otra manera, la versión de 1982 tenía una decidida vocación de cine negro, mientras que la de 1992 y el «Montaje final» de 2007, aun sin perder esa vocación, apuestan más por los elementos estrictamente visuales.

La narración en off era (es) un recurso propio de la ficción radiofónica que fue incorporado al cine en la década de los treinta, aunque no adquirió verdadera carta de naturaleza hasta Citizen Kane (1941), de Orson Welles. La función, en ambos casos, es idéntica: introducir en el relato (oral o visual) un punto de vista subjetivo que, o bien cuestiona el enunciado explícito, o bien directamente lo contradice o lo niega, desvelando desde la sombra el verdadero discurso que se oculta tras la torpe o falsa apariencia. Ahora bien, ese punto de vista, si bien subjetivo, no es el de un narrador externo al relato (como ocurre en las novelas de Conrad, en que

son los otros los que introducen la subjetividad), sino el de un narrador que participa de la doble condición de externo e interno, por lo que su subjetividad termina alzándose como la única verdad posible. Es la narración en off la que en última instancia articula el relato; ella nos revela la razón esencial de lo que acontece ante nuestros ojos, una razón que con frecuencia tiene que ver con el pasado, un pasado ominoso y terrible (explicitado a veces mediante un *flash-back*) que retorna para adueñarse del presente, tal vez para encadenarnos para siempre a la desdicha o al mal (como en el caso de Blade Runner, justamente). No se trata, por tanto, de

que los espectadores sean más o menos sagaces (como si los aficionados al cine negro fuésemos todos tontos), sino que cumple una función narrativa específica.

Este recurso narrativo se convierte en un elemento habitual (y en algunos casos casi ineludible, como enseguida diremos) de determinado ciclo de películas que la crítica cinematográfica francesa de los años cincuenta convino en llamar film noir apelativo que (como lo decían los franceses) en muy poco tiempo adquirió categoría canónica [10](#). Según esta definición, «cine negro» es el cine hecho en Hollywood entre los años cuarenta-sesenta por determinados directores, muchos de los cuales eran

exiliados europeos, que fusionaron en la pantalla elementos muy dispares: unos, tomados de la cultura popular estadounidense, como el jazz y la novela policíaca de tipo realista; otros, más específicamente europeos, como el expresionismo alemán y el realismo poético francés [11](#). No todas las películas de este ciclo eran de temática estrictamente policíaca, pero abundaban las policíacas, razón por la que los estudios contrataron como guionistas a una serie de escritores *debarrañ-boiled* agrupados en torno a la reina de la pulp fiction criminal de aquellos años, la revista Black Mask: Dashiell Hammett, James M. Cain, Raymond Chandler,

Horace McCoy, etc. ¹² (de hecho, el apelativo «negro» lo copiaron los franceses de aquí, como copiaron también su estilo en la Serie negra de la editorial Gallimard). La fusión de la «pantalla demoníaca» del expresionismo alemán, según la expresión de Lotte Eisner (paisajes neblinosos, recargadas escenografías, sombras amenazadoras, mundos oníricos y enfermizos, etc.), y el desencanto existencial del realismo poético francés y del neorrealismo italiano (un fatam de la desesperación narrado con lirismo exaltado, porque una vez hubo esperanza, pero la esperanza también era un engaño) ya casaba mal con el Código Hays

impuesto a Hollywood en los años treinta (el delito y el vicio no pueden ser presentados con simpatía, la policía está al servicio de los ciudadanos, el bien debe triunfar sobre el mal, etc.), pero cuando entraron en juego los escritores de Black Mask y sus historias corrosivas (para colmo, muchos de ellos eran izquierdistas, y algunos incluso, como Dashiell Hammett y Dalton Tumbo, militantes del Partido Comunista), el todopoderoso senador McCarthy y su correveidile Richard Nixon decidieron que aquello ya se pasaba de la raya y enviaron «al bueno de Hoover» y a sus muchachos del FBI (y esta vez eran polis de verdad) a

escudriñar por el ojo de la cerradura de Hollywood todas aquellas historias que hablaban de una América sórdida y violenta dominada por políticos corruptos, polizontes bestiales y muñidores electorales al servicio de los gánsteres. Y, en esa tesitura, la elipsis de la narración en off resultaba poco menos que imprescindible para que el verdadero discurso aflorase; era casi tan necesaria como la figura del detective privado borrachín y tramposo, porque no podía haber policías borrachos ni tramposos.

Necesidad o virtud, recurso narrativo o treta bastarda, sobreexplicación o autocensura, la

narración en off se constituyó desde entonces (y tanto en el imaginario popular como en la crítica especializada) como un distintivo tan específico del cine negro (aunque no particular o exclusivo) como las grandes llanuras o el vaquero solitario lo eran del western -al igual que el cine negro es la imagen de la América sórdida y el western, de la América limpia y esperanzada de los pioneros-. Y precisamente por eso, si (como dicen Scott y los productores) lo que se quería era hacer una película de detectives al viejo estilo y, lo que es más, una película de detectives que bebiese de las mismas fuentes, como es el caso (El

sueno eterno en Metrópolis" o Retorno al pasado en El gabinete del Dr. Caligari), la voz en off no sólo no sobraba, sino que, al suprimirla, la película pierde uno de sus mejores elementos, al menos a nuestro juicio.

¿Es Deckard un replicante?

Más importante aún (aunque de alguna manera vinculada a la anterior) es la tercera modificación, ya que con ella la historia no sólo pierde sutileza, sino que además esa pérdida tiene que ver con la esencia misma del conflicto existencial y moral que propone la película, esa reflexión sobre el ser del hombre que, como decía Savater, constituye lo mejor de Blade Runner: ¿que es ser hombre?, ¿qué son la vida y

la muerte?, ¿cuánto tiempo me queda? En la versión de 1982 (como en la novela), flota permanentemente la duda sobre la verdadera naturaleza de Deckard: ¿es un hombre o un replicante? En un determinado momento, Rachel le pregunta: «¿Alguna vez te has hecho a ti mismo el test Voight-Kampff?» [13](#). E idéntica duda tenemos todos los demás. A favor de su condición humana inciden un sinfín de pistas, la primera de las cuales es: ¿por qué la "Tyrell Corporation iba a fabricar un Blade Runner tan mal dotado y tan poco resistente? Porque si de lo que se trataba es de crear un asesino atroz y desalmado («Se supone que los replicantes no

tienen sentimientos», dice en un momento dado Deckard), es evidente que la cosa no pudo salirles peor y que harían bien sustituyéndole por algún Nexus-6. Por otra parte, «los replicantes tampoco tienen pasado», sólo fotos falsas de un falso pasado, y Rick Deckard no sólo tiene fotos, sino también un largo historial de frustraciones y fracasos a su espalda: «Susí, así es como me llamaba mi ex mujer: pescado frío», dice mientras come tallarines tristes en una pringosa barraca del zoco. Frustraciones y fracasos además tan cotidianos que no sólo parecen verídicos, sino que encajan a la perfección con ese espíritu de

funcionario gris y malencarado, pero no menos despiadado por ello, que tiene el descaro de justificar sus crímenes con los mismos argumentos que ya utilizase el eficiente Eichmann ante el tribunal de Jerusalén: «Los replicantes son como otra máquina cualquiera: un beneficio o un riesgo. Si son un beneficio, no son mi problema».

Bien es verdad que al final resulta que los replicantes no sólo tienen fotos, también sentimientos. Y tal vez al replicante Deckard le asignaron las fotos malas y los malos sentimientos - porque Tyrell, como los viejos dioses, reparte los dones como quiere, según su

orden inescrutable-. Pero de ser éste el caso, ¿por qué habría de permitir el dios que tamaño despojo siguiese infectando la Tierra, a pesar de no tener ya utilidad alguna (si alguna vez la tuvo), pues, según nos dicen, los replicantes tienen prohibido visitar el mundo de los hombres, so pena de ser retirados? Sin duda alguna, este borracho fracasado y tembloroso no puede ser una máquina tan perfecta como el ágil Roy o la hermosa Zhora. No menos abundantes, aunque sí menos convincentes, son las pistas a favor de la condición artificial de Deckard. Al principio de la película, el jefe Bryant le dice que tiene que retirar a cinco replicantes, pero luego

los replicantes sólo son cuatro (porque Rachael aparece después), o sea, que tal vez el quinto sea él mismo. Posteriormente, estando en su apartamento con Rachael, a Deckard le brillan por un instante los ojos, y sabemos que uno de los indicios más claros para detectar a un replicante es ése, pues se los hemos visto brillar al búho de la Tyrell, a Rachael durante el test Voight-Kampff, a Pris en casa de Sebastian, etcétera.

Pero todas esas pistas, y alguna más, nos parecen insuficientes frente a las continuas reflexiones y la propia actitud de Deckard. Ahora bien, nótese que esas

reflexiones sobre su antiguo oficio de Blade Runner su ex mujer, sus fracasos, sus atormentados sentimientos («El informe sería retirada rutinaria de una replicante, lo que no me haría sentir mejor que si le hubiera disparado a una mujer de verdad por la espalda. Volvía a sentir esa sensación en mi interior. Por ella. Por Rachael», dice después de acabar con la vida de Zhora), se introducen en el relato a través de la narración en off, es decir, que, como en el cine negro, operan dramáticamente a la manera de un flash-back: son reflexiones sobre el pasado, nos hablan -sea cual sea el tiempo utilizado- del pasado: «En la primera versión -señala

José María Latorre a propósito de esta inflexión en la historia que introduce la narración *en off*-, Deckard es un personaje con conciencia de ser un asesino que narra los episodios que le llevan a adquirir tal certidumbre. En la segunda, Deckard es un personaje desocupado que irá adquiriendo progresivamente esa conciencia de desempeñar el oficio de asesino.¹⁴

Y tal vez sea a propósito de esta nueva modificación cuando la torpe supresión de la voz *en off* adquiere algún sentido: esas reflexiones (sobre su pasado, sobre su propia historia moral) devenían ahora absurdas e

inverosímiles, ya que en el «Montaje del director» la ambigüedad sobre la naturaleza de Deckard se disipa definitivamente (o por lo menos ésa era la intención de Scott) a favor de su condición artificial; ¿y por qué una máquina fabricada para matar (quiero decir, para «retirar» a otras máquinas) iba a plantearse dilemas morales? Y aún más, de ser así -y de si es así o no, es decir, de cuáles son los fundamentos de la condición moral (o tal vez «la fisiología de los sentimientos y las ideas morales», que decía Nietzsche en *Humano, demasiado humano*, radicalidad antimetafísica que le hubiese encantado al Dr Tyrell), es de lo

que trata esta película, precisamente-, es evidente que no se podía explicitar *ab initio* ese conflicto, so pena de que la historia (la parte oculta de la historia, lo que todavía no se quiere mostrar) perdiese su eficacia.

En efecto, en 1992 Ridley Scott añade una pequeña secuencia que cambia radicalmente (o tal vez no tan radicalmente) el sentido de la historia: la controvertida escena del unicornio.

En su visita a la Tyrell Corporation, Deckard ha descubierto que Rachael, la sobrina de Tyrell, en realidad es una replicante, algo que ni ella misma sabía porque es una máquina mucho más perfecta que cualquier otra, ya que tiene,

como los hombres, recuerdos del pasado, recuerdos de la infancia, recuerdos que se ven corroborados por las fotografías del álbum familiar. Temerosa de la verdad, pero aferrándose aún a esas pruebas que ella creía irrefutables, se presenta en el apartamento de Deckard: tal vez el test woght- Kampff no sea infalible, porque esa niña de la fotografía es ella con su madre, y no hay mayor verdad que la propia memoria y el dulce recuerdo de los días felices.

Pero Deckard conoce esos recuerdos: «¿Recuerda cuando tenía seis años? -le dice-. Usted y su hermano se metieron en un edificio vacío por la

ventana del sótano. Iban a jugar a médicos. Él le enseñó su sexo y cuando le tocaba hacerlo a usted, se avergonzó y corrió. ¿Lo recuerda? ¿Nunca se lo ha contado a nadie? ¿A su madre? ¿A Tyrell? ¿A alguien? ¿Recuerda la araña que vivía en el arbusto junto a la ventana? Con el cuerpo naranja y las patas verdes. La vio tejer una tela durante todo el verano. Un día apareció un huevo en ella. El huevo eclosionó...». ¿Cómo podía saber Deckard esos secretos de su infancia que ella nunca había contado a nadie? Y Deckard le responde: «Implantes. Ésos no son sus recuerdos. Son los de algún otro: los de la sobrina de Tyrell».

Rick Deckard también tiene recuerdos y sueños secretos. Uno de ellos es el sueño (o más bien la ensoñación) del unicornio, que se introduce *ex novo* en el «Montaje del director». La escena, continuación de la anterior, es la siguiente.



Ante la evidencia de que sus recuerdos son falsos, Rachael se desmorona y se marcha del apartamento. Deckard mira de nuevo las fotos y se

sirve un whisky: bebe con ansia, como queriendo anestesiar su miserable conciencia. Al cabo de un rato, derrotado y borracho como una cuba (entretanto se ha desarrollado la escena del encuentro entre Pris y Sebastian), teclea el piano que hay en la habitación - y en cuyo atril también hay viejas fotos familiares- y la música parece adormecerle; entonces hay un fundido y un unicornio galopa a cámara lenta a través de un bosque de tonos rojizos. Ese sueño, un sueño sin sentido aparente, como tantos otros sueños de los hombres, adquiere empero total significación al final de la película: Deckard ya ha cumplido su siniestro

papel y corre a su apartamento en busca de Rachael: «¿Confías en mí?», le pregunta. «Confío», contesta ella. Salen entonces del apartamento y Rachael roza con el pie una figurita de origami. Deckard la recoge y la observa: es el unicornio de su sueño. Gaff, el Blade Runner que fabrica animalitos de papel, ha estado allí y dejado su firma. ¿Pero cómo podía Gaff conocer sus sueños? Implantes. Tal vez por eso Gaff adivinaba siempre sus secretos temores. Tal vez por eso fabricó una gallina de papel durante la entrevista en el despacho de Bryant, para decirle que estaba al tanto de su miedo; y después, tras verse deslumbrado por la seductora

belleza de Rachael, fabricó un hombre con el pene erecto, porque también sabía lo que en su corazón pasaba, aunque él todavía no le hubiese puesto nombre. Implantes. Sentimientos: piedad, amor, compasión, rabia; ¿de quién serían esos sentimientos? ¿No era él una máquina fabricada por el aciago demiurgo para odiar y matar, una máquina ejecutora de sus iguales? ¿De dónde, pues, provenían esos turbadores sentimientos? ¿Habían nacido en él mismo, a pesar de los dioses, o eran parte del programa? Sentimientos. Preguntas:

Empezamos esta conversación [Sammon: entrevista a Scott] con uno de los elementos más controvertidos de la película: el unicornio. Quisiera acabar con otro ingrediente importante: si Deckard es un replicante o no.

- Bueno -contesta Scott-, cuando desarrollamos la trama siempre me pareció lógico que los acontecimientos, y dada la paranoia de la película, condujeran a que Deckard descubriera que es un replicante. Me parecía adecuado que un detective replicante empezase a preguntarse si el Departamento de Policía no le haría lo mismo a él.»De

modo que yo siempre tuve en mente la ironía de que Deckard acabase resultando ser un ser humano sintético. Un detalle que permanecería oculto para todos, menos para aquellos espectadores que prestasen atención y se dieran cuenta de ello. Pero Tandem desechó la idea considerándola una tontería. «A mí no me parece una tontería», les dije. «Completa el círculo de la idea inicial. De hecho, la remata con cierta elegancia.» Por eso Deckard coge ese trocito de estaño al final...

- Pero -insiste Sammon- ¿cómo puede ser Deckard un androide si los replicantes le han vencido físicamente, y se ha dicho que son más fuertes que los humanos?

- Deckard -aclara Scott- era el primer androide equivalente a un ser humano, con todas sus vulnerabilidades. ¿Y quién podría saber cuánto tiempo viviría? Puede que más que nosotros. ¿Para qué crear una glándula «envejecedora» si no se necesita?

- Estás sacando a colación la inmortalidad, que es un factor

completamente diferente... y que encuentro fascinante...

- El problema que tengo con que Deckard sea un replicante [de nuevo es Sammon] es que eso imposibilita su evolución moral como ser humano. Cuando la película empieza, Deckard está al borde de un cambio, pero sigue siendo un cabrón, y a medida que avanza la historia, se va dando cuenta de cómo es su profesión, por no mencionar la empatía que muestra hacia los replicantes. Todas esas son características humanas. Pero si Deckard es un replicante, bueno, eso

anula- ría su renacimiento espiritual.

- A no ser -replica Scott- que sea un replicante más sofisticado y tenga un implante espiritual. Y sea un Nexus-7.

- Una idea interesante. ¿Qué quieres decir con eso?

- Bueno, no es una idea que se pueda desarrollar mucho. Con ella nos adentramos en un mundo y una situación que está destinada a fracasar. Pero para eso existe la ciencia-ficción, para tocar todas esas cuestiones interiores.

- Amplía esa idea de que Deckard es un Nexus-7.

-

Si Deckard fuera la pieza de resistance del negocio de los replicantes, «más humano que los humanos», que diría Tyrell, con toda la complejidad que requiere ese logro, un Nexus-7 sería, por definición, el culmen de los replicantes. Esto quiere decir que la Tyrell Corporation se cuidaría muy mucho de que Deckard tuviera la fuerza física de un ser humano normal, pero con una larga vida, con

resistencia a las enfermedades, etc. Entonces, para redondear su creación, debería estar dotado de conciencia. Lo cual sugiere a su vez cierta necesidad de fe. Una necesidad espiritual. En otras palabras, un implante espiritual

La explicación, como se ve, es la de siempre: si la escena del unicornio no aparece en la versión de 1982 es por culpa de los productores, que no entendieron la historia. Sea así o no, lo cierto es que todo lo referente a esta escena está rodeado de confusión y ni siquiera queda claro de quién surgió exactamente la idea de que Deckard era un replicante. Según Peoples, el segundo y definitivo guionista de Blade Runner en el guión original de Fancher (como en la novela), se mantenía una calculada ambigüedad sobre su verdadera

naturaleza, pero él prefirió despejarla a favor de su condición humana:

En el final que escribí en mi primer borrador -dice-, Deckard mataba a Gaff porque éste intentaba exterminar a Rachael. Luego Deckard se llevaba a Rachael a la playa y la mataba también a ella. Después volvía a su apartamento. Y lo veíamos en su dormitorio cargando su arma porque sabe que hay alguien de la policía camino de su apartamento para matarlo por asesinar a Gaff.

En ese momento puse una voz de

fondo un tanto contemplativa: [...] «Me pregunto quién diseña a los que son como yo... qué capacidad de decisión tenemos realmente y cuál creemos tener. Me pregunté si de Verdad la había amado.Cuál de mis recuerdos era real y cuáles pertenecían a otro. El gran Tyrell no me había diseñado a mí, pero quien lo hubiera hecho no lo hizo mucho mejor. “Tú también estás programado”, me había dicho ella, y tenía razón. A mi modesta manera, yo también soy un modelo de combate. Roy Batty fue mi difunto hermano».

Con esta voz de fondo intentaba

conseguir algo casi metafísico. Deckard se cuestionaba filosóficamente qué era lo que le diferenciaba de Rachael y los demás replicantes. Se supone que debía darse cuenta de que los seres humanos no eran tan diferentes [...] Pero entonces... Ridley me interpretó mal. Porque fue por aquella época cuando empezó a decir: “¡Aja! ¡Deckard es un replicante! ¡Qué gran idea! ¡Puro heavy metal! ”. Su reacción me dejó confundido [...] Lo que yo quería decir era que todos tenemos un hacedor y una fecha de caducidad. Sólo que no podemos hablar con él. Era una de las

semejanzas que tenemos con los replicantes. No podemos encontrar a Tyrell, aunque hay un Tyrell en alguna parte. Para todos.

Lo que yo escribí como pura especulación metafísica, Ridley lo había interpretado de otro modo [...] Si bien yo pude iniciar o heredar accidentalmente la naturaleza androide de Deckard, enseguida pasó a ser una idea de Ridley porque fue él quien cogió ese concepto y siguió adelante con él

Heavy metal, desde luego. Porque la escena del unicornio no sólo no gustó a los de la Tandem, tampoco gustó a ninguno de los actores ni al propio productor, Michael Deeley, que la consideró «otra chorrada más de Ridley», calificación un punto más amable que la de Fancherel cual no tuvo reparo en declarar que le parecía un «truco de película barata». Por si fuese poco, tampoco queda claro si la escena ya estaba rodada tal cual (como mantiene Scott) o si sólo se rodaron unas tomas que luego se descartaron

(como dice Terry Rawlings, el jefe de montaje: «La secuencia que yo monté no se parece en nada a la que se ve en el “Montaje del director”»); confusión que Viene abonada por la evidencia de que la escena del unicornio no se corresponde con el resto de la película. La explicación oficial es que los negativos originales se perdieron y hubo que utilizar unos descartes de muy mala calidad que se conservaban en los estudios Rank de Londres; la extraoficial y maliciosa es que se trata de unos saldos de Legend (1985), la posterior -y fallida- película de Scott (en la que, recordemos, los unicornios -terriblemente parecidos, por no decir

idénticos, al soñado por Deckard-desempeñan un papel singular, como encarnación del bien y la belleza).

Empero, le viene bien a Blade Runner todo este galimatías; es parte de su gracia, de esa especie de juego de rol que se ha organizado en torno a esta película. Es más, nosotros pensamos que los que realmente decidieron con sus constantes y a veces enloquecidas elucubraciones que Rick Deckard tenía que ser un replicante fueron los hackers e internautas y los colaboradores de fanzines virtuales (es decir, esa parte del público que, contra Viento y marea, contra los críticos profesionales y los ejecutivos de Hollywood, estaba

alzando la película a la categoría de icono cultural); era, por decirlo así, la solución más ciberpunk: si existen dudas entre que alguien sea humano o poshumano, siempre hay que optar por lo peor, porque los científicos son los nuevos teólogos del mal: *No future*.

Y como en Hollywood están a la que salta, la «paranoia» de Scott/Deckard acabó tomando cuerpo, oro puro:

Los ejecutivos de la Warner -dicen Jorge Gorostiza y Ana Pérez- estaban dispuestos a poner todos sus medios para que Scott rehiciese el montaje a su manera [...] Se produjo así un

caso insólito, en el que una gran compañía corrigió una antigua decisión, no por reconocer que se había equivocado, sino por la posibilidad de hacer un nuevo negocio con una película que ya estaba fuera de circulación comercial y además se había convertido en una película de culto

Tenía razón Fancher [18](#): un truco de película barata. Lo malo, empero, no es eso (a fin de cuentas, los trucos de películas baratas también tienen su encanto, y, si no, que se lo pregunten a Roger Corman), sino que, al despejarse la ambigüedad sobre la verdadera naturaleza de Rick Deckard, la historia pierde sutilidad, además de diluirse el color negro en los colorines de la ciencia-ficción, acaso más vistosos pero mucho menos intensos.

En efecto, con independencia de que la historia de las máquinas programadas

para «retirar» a otras máquinas o «sustituir» a los humanos ya ha sido contada cientos de veces -es uno de los motivos clásicos de la ciencia-ficción, desde RUR o "Metrópolis" hasta Terminator o Matrix-, es evidente que la reflexión existencial y moral que propone la película es distinta si al final resulta que Deckard no es un hombre sino otra máquina y que -como los replicantes- él tampoco tiene elección, pues el fundamento mismo de la condición humana es, y no otro, la libertad. Tal vez por eso los replicantes insisten una y otra vez en su triste condición de esclavos: «Es toda una experiencia vivir con miedo, ¿verdad?» -le dice Roy a

Deckard antes de salvarle la vida-. Eso es lo que significa ser esclavo: vivir con miedo».Y aunque la "chorrada" del unicornio no consigue laminar esta reflexión (es demasiado profunda para ello y comprende otros muchos aspectos: la vida y la muerte, la condición humana, lo natural y lo artificial, Dios y sus criaturas, el fatídico discurrir del tiempo, etc.), de alguna manera la distorsiona y juega contra ella: «La aparición onírica del unicornio -dice José Luis Guarner- planea varios interrogantes. Si su objeto, como parece en conexión con las figuritas que Gaff deja en el apartamento, es sugerir que Deckard

sería también un replicante, va completamente en contra del concepto que daba y sigue dando su sentido al conflicto, el de los androides más humanos que los humanos»? [19](#).

Pero es que, además, este cambio de punto de vista en el relato era del modo innecesario, a nuestro entender Porque, obviamente, como decía Peoples como supieron siempre los textos sagrados, todos estamos programados, todos - hombres y máquinas- funcionamos por resortes, extraños y capricho os resortes que en la muñeca, ora risueña, ora llorona, puso el ingeniero que a construyó, sea Yahvé, sea Tyrell, sea el ADN, sea lo que sea. Y eso, esa

determinación mayor o menor según sea mayor o menor la fuerza del resorte, a estaba implícito en la versión de 1982. ¿Quién puede asegurar que el jefe Bryant o el mañoso Gaff no sean también replicantes? ¿Que no lo sean todo os que salen en la película con la sola excepción de Sebastian, pues su acelerado caminar hacia la muerte es demasiado irremediable, y entonces deducimos que es un hombre, porque ni siquiera el dios puede salvarle? Sebastian: Un hombre solo en un mundo en el que ya no hay hombres, un héroe de la supervivencia, tal cual Robert Neville, el protagonista de Soy leyenda, la novela de Matheson.

La ambigüedad convenía a esta historia porque la ambigüedad, una radial ambigüedad ontológica, está implícita en la naturaleza humana, en nuestra precaria condición de exiliados del Paraíso, condenados a la muerte:

"Todo lo que el quería eran las mismas respuestas que todos buscamos - dice la voz en off de Deckard al ver morir a Roy-: de dónde vengo, adónde voy, cuánto tiempo me queda...».

De esto, cabalmente, es de lo que trata esta hermosa película, una película que, citando de nuevo a Guarner,

da lo mismo en qué Versión, no ha

envejecido lo más mínimo, al revés que tantas otras epopeyas fantacientíficas; resulta ahora más actual y resonante en su visión apocalíptica de Los Ángeles, cada día más próxima y tangible como nueva capital mundial del Tercer Mundo. Y, a pesar de todos sus defectos de detalle, la película luce más espléndida que nunca en su audaz, inspirada combinación de efectos especiales y diseño

Cuatro apostillas a la deconstrucción

Mutuas influencias

Hasta los críticos más encarnizados de Blade Runner reconocen que es una película de gran impacto visual y que su influencia en este sentido ha sido decisiva ya no sólo en el cine posterior (Jonny Mnemonic, Días extraños, Dark City, El quinto elemento, Judge Dred, Brazil, Matrix, etc., por citar algunas), también en la televisión, el cine de animación (la japonesa Akira, por ejemplo), los videoclips, la publicidad y en general, todas aquellas manifestaciones artísticas y espectáculos

de gran puesta en escena, cuidado diseño, aparatosas arquitecturas e iluminación deslumbrante, desde las performances de La Fura dels Baus hasta los decorados de Steel Wheels, la gira de 1989 de los Rolling Stones, pasando por los más diversos artistas cibernéticos: «En las películas que me apetece hacer -ha declarado alguna vez Ridley Scott-, el universo, el decorado, la ambientación, tienen una importancia capital. Hay momentos en las películas en los que el decorado tiene más importancia que los actores». Y en otro lugar: «Para mí, una película es como un pastel de setecientas capas».

Ridley Scott (1937) estudió Bellas Artes en el West Hartlepool College of Art («Como no servía para nada, mis padres me matricularon en arte») y después pasó al Royal College of Art de Londres, donde se graduó con honores en diseño escénico. Entre 1964 y 1967 trabajó en la BBC, primero como diseñador de decorados y después como director de series televisivas. Y en 1967 abandonó la BBC para fundar Ridley Scott Associates, una productora de spots publicitarios con la que rodó más de dos mil anuncios en los siguientes diez años, llegando a ser uno de los publicistas más famosos y premiados de Europa.

El cine de Scott es enormemente tributario de estos orígenes e influencias, hasta el punto de que no es posible explicar su obra sin resaltar la absoluta primacía que otorga a los elementos más primarios de lo visual, desde el diseño escénico hasta el arte gráfico, pasando por el tratamiento de la imagen, la ambientación, etc. Su primer largometraje, *Los duelistas* (1977, prometedor inicio de una carrera que alcanzaría cotas altísimas con *Alien* y llegaría a la cima con *Blade Runner*, para despeñarse después en el infantilismo disneysiano de *Legend*, el feminismo estilo «novia de Sarkozy» de *Telma y Louise* y bodrios aún peores,

recuperando en parte el aliento, aunque mucho menos vigoroso, con *Gladiator*), ya fue celebrado por la crítica europea (porque en Estados Unidos pasó desapercibido) como una obra de hermosa y extraña imagería». Pero sería en *Alien* donde Scott desplegaría al completo los recursos aprendidos como diseñador escénico y director publicitario. Entre otros, el tratamiento de los decorados y la ambientación con elementos con sustantividad propia dentro de la historia, no como meros escenarios donde transcurre ésta, sino como parte del texto, narración sin palabras:

Alien -dice refiriéndose a la manera en que se planteó Blade Runner- me había servido para confirmar una serie de intuiciones que tenía desde hacía mucho tiempo: cómo preparar las películas en colaboración con dibujantes. Me había documentado sobre fanzines e historietas curiosas. El más sorprendente era sin duda el antiguo Métal Hurlant [...] En mi opinión, el mejor dibujante del mundo es Moebius, por lo que le sugerí al productor que se pusiera en contacto con él

Y, ciertamente, una parte nada desdeñable de la espectacular imaginería de Alien es obra de artistas gráficos: Moebius²², Ron Cobb y, sobre todo, H. R. Giger²³, el diseñador (con la inapreciable pero a menudo ninguneada colaboración de Carlo Rambaldi) de la criatura alienígena y de los interiores de la nave Nostromo²⁴. Y otra, nada desdeñable tampoco, tiene que ver con la atmósfera gótica, o, más precisamente, de un gótico norteamericano, del cine de terror de serie B de los años 60-70 (Scott ha

declarado que vio varias veces La matanza de Texas [Tobe Hopper, 1973] para inspirarse) y los cómics de la Marvel, menos intelectualoides que los «Humanoides Asociados» de Metal Harlant pero no menos ominosos. A pesar de la insistencia de Scott, Moebius no colaboró en Blade Runner (decisión de la que siempre se arrepentiría²⁵), pero Blade Runner es manifiestamente deudora de su obra, incluyendo los celebradísimos diseños de Syd Mead²⁶. De entrada, los famosos bocetos (o Ridleygrainas, en el argot de los iniciados) que el «dibujante» Ridley Scott hizo de los decorados y el vestuario parecen copiados de *Arzach*,

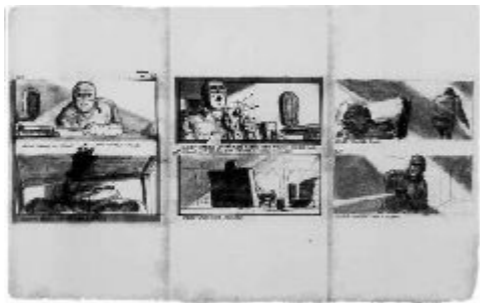
El garaje hermético o Chaos; son pura estética Moebius; una estética, por cierto, que atrapó a Fancher en el acto, apasionado seguidor desde entonces de *Heavy Metal*, la edición norteamericana de *Metal Hurlant*. Pero, además, la propia historia que se cuenta en *Blade Runner* es (dejando al margen la novela de Dick, si es que se puede) muy similar a *The long tomorrow*, una historieta dibujada por Moebius con guión de Dan O'Bannon (el guionista de *Alien*), que fue publicada a mediados de los setenta por *Metal Hurlant*: un asesino a sueldo es contratado para encontrar en medio de una ciudad tenebrosa y galáctica a un alienígena infiltrado que puede adoptar

cualquier forma; cuando le encuentra, éste ha adoptado la de una hermosísima mujer y entre ambos se inicia una historia de amor, pero ello no es obstáculo para que el asesino a sueldo cumpla su trabajo.²⁷

Moebius no es el único dibujante de cómics cuya influencia es perceptible en Blade Runner. Otro sería Bob Kane, el dibujante de Batman o, mejor dicho, el dibujante de Gotham City (la Ciudad Gótica), una especie de Metrópolis (de Lang) en la que se hubiesen fundido todas las luces, una Metrópolis tenebrosa y siniestra para el más melancólico y depresivo de todos los superhéroes americanos. La idea inicial

de Scott, antes de que Fancher trajese a colación a Burroughs, era titular su película Gotham City, pero Kane se negó a ceder los derechos. Sin embargo, más allá del puro nombre, hay más de Gotham en Blade Runner que en el Batman de Tim Burton (1989), tal vez porque Burton -en ésta como en todas sus películas- confunde las representaciones de lo fantástico con los trucos circenses, sin darse cuenta de que los efectos especiales, las máscaras y disfraces del mal y las acrobacias lo son todo en el circo, pero que en el cine, como en el teatro griego, todo eso sirve si se pone al servicio de una historia, pero no si no hay historia. Gotham y Los

Ángeles se darán final y felizmente la mano en esa obra singularísima que es *Batman Begins* (Christopher Nolan, 2005), una lúcida reconstrucción de Gotham City según la planta urbana, igualmente sombría y melancólica, pero más realista que futurista, de Los Ángeles 2019, a cuyo efecto Nolan convocó al equipo de la película a un pase colectivo de *Blade Runner*.



Los grabados dieciochescos de William Hogarth del Londres de la primera industrialización, los interiores domésticos de Van Eyck y, sobre todo, la obra del pintor Edward Hopper (1882-1967) son otras de las referencias visuales de Blade Runner más citadas, algunas por el propio Scott: «Me pasé -dice- todo el tiempo poniendo ese cuadro (se refiere a Nighthawks, uno de los más famosos de Hopper) ante las narices del equipo de producción para ilustrar el aspecto y el ambiente que quería crear en la película». Acertada decisión, a nuestro juicio, porque la obra de Hopper -especialmente sus

paisajes de pueblos y caminos de la América profunda y sus interiores de la vida urbana, siempre taciturnos y desoladores es a la pintura norteamericana lo mismo que el cine negro al cine o el jazz a la música popular: la expresión de una melancolía cuya causa no se acierta a comprender a la luz de otros intérpretes.

Dos últimas referencias respecto a los «préstamos» de los que es deudora Blade Runner (al margen, claro está, de los préstamos reconocidos o más o menos implícitos: el cine negro, Metrópolis de Lang, la novela de Philip K. Dick, etc.; en Blade Runner -lo

hemos dicho- hay de todo, y todo muy bien traído). Una sería Soylenz' Green (Cuando el destino nos alcance, 1973), de Richard Fleischer, que ya anticipó -chino más, motero menos- la variopinta fauna urbana que pulula por Los Ángeles 2019; una fauna que, en el caso de Fleischer, era más o menos consecuente con una premonición pesimista del futuro de la sociedad postindustrial; y en el caso de Blade Runner, con una premonición pesimista de cualquier proyecto humano. La otra, mucho más profunda y visible, es Alphaville (1965), una de las mejores películas de Godard, un cineasta que, por alejados que parezcan, comparte con Scott

algunas particularidades curiosas: ambos han rodado indiscutibles obras maestras, pero sólo sus fanáticos creen que todas sus obras son maestras. Y ambos también, a pesar de que no se les puede adscribir en absoluto al género de la ciencia-ficción, han rodado ciencia-ficción, pero, acaso por eso mismo, una ciencia-ficción que no puede ser definida como tal, al faltarle los elementos más característicos y singulares del género, entre ellos el utopismo científico:

Yo diría -declaró en cierta ocasión David Peoples- que, antes que un

film de ciencia-ficción, Blade Runner es un film policiaco. También es una historia de amor situada en el futuro. Creo que esto no se había hecho antes en el cine, a me nos que se cuente Alphaville de Godard, pero Alphaville no tiene nada que Ver con Blade Runner. ¿No? Compárense.

El agente secreto Lemmy Caution (interpretado, como era casi de rigor en un cineasta tan intertextual como Godard, por el más correoso y popular de todos los polis del cine francés, Eddie Constantine: gabardina, borsalino, etc.) recibe el encargo de liquidar a

Leonard Nosferatu, quien, bajo el nombre de profesor Von Braun, se ha proclamado líder de Alphaville. Mientras viaja hacia la ciudad conduciendo su Ford Galaxy, la canónica perorata en off nos revela todas las claves. Al llegar, Caution se inscribe en un hotel con nombre falso, haciéndose pasar por reportero del Figaro Pravda (más de lo mismo), y tras zafarse en el mejor estilo Bogart de una «seductora de tercer grado» que le da la bienvenida copa en mano, se sumerge en la megalópolis supertécnica en la que siempre es de noche, habitada por extraños autómatas cuyas vidas oscilan y se extinguen entre el rigor mecánico y el

rigor mortis de los disidentes, una tiranía de alienación y crueldad. Pero de ese mundo también forma parte Natacha von Braun, y el duro e implacable policía se ve desarmado por «su sonrisa y sus dientes puntiagudos como los de un vampiro». Finalmente, tras provocar la destrucción de la ciudad, Lemmy Caution y su chica huyen a través del caos: «Eran -dice la voz en off- las 23:45 cuando Natacha y yo abandonamos Alphaville por los bulevares periféricos».

Sobre la novela de Philip K. Dick: ¿sueñan los neuróticos con algo que no sea su neurosis?

En cierta ocasión, Scott confesó que nunca había leído a Philip K. Dick, ni siquiera ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?, la novela en que se basa Blade Runner: «Lo intenté -dijo-,

pero fui incapaz de terminarla porque me aburre la ciencia-ficción y Fancher había hecho un resumen del argumento que facilitó mucho mi trabajo».

En justa reciprocidad, a Dick tampoco le gustaba Hollywood: «Tendrían que matarme y atarme al asiento del coche con una sonrisa pintada en la cara para hacer que me acercase a Hollywood», dijo por su parte. Pero, paradojas de la vida, Ridley Scott filmaría su obra maestra basándose en una de esas tediosas novelas escritas por Dick; y, en ese sutil juego de espejos diseñado por el azar o el karma, Philip K. Dick rebasaría el reducido círculo de los aficionados a la

ciencia-ficción y alcanzaría la fama literaria (avalada, como corresponde, por la última edición del Diccionario Penguin de literatura inglesa: ¡ah, la gloria!) porque, a partir de Blade Runner Hollywood llevaría a la pantalla hoy una de sus novelas, mañana otra y pasado un relato. *Desafío total* (Verhoeven, 1990), *Screamers* (Christian Duguay, 1995), *Minority Report* (Spielberg, 2002), *Paycheck* (John Woo, 2003), *Una mirada a la oscuridad* (Linklater, 2005), *Next* (Lee Tamahori, 2006), etc. Ha nacido una estrella (aunque tal vez la frase no sea del todo pertinente, porque para cuando se estrenó Blade Runner -que está

dedicada a su memoria- y le llegó el reconocimiento, Dick ya había muerto: marzo de 1982).

Lo mínimo que se puede decir de Philip Kindred Dick es que era un tipo raro. Nacido en Chicago en 1928, desde niño dio muestras de inestabilidad mental, llegando a ser tratado de vértigo, taquicardias y agorafobia, causadas, según decía, por el hecho de que los chicos de la escuela se reían de él porque estaba gordo. Sea como fuese, lo cierto es que el muchacho se refugió en sí mismo y en la lectura de Lovecraft, Maupassant y demás joyas infantiles. Con tales precedentes educativos, no es

extraño que, al llegar a la adolescencia, le diagnosticasen una esquizofrenia, enfermedad, por cierto, que aparece obsesivamente en sus relatos (en Sueña” los androides.” por ejemplo, el test Voight-Kampff no funciona con los esquizos, así que la policía de vez en cuando se equivoca y liquida a un enfermo mental en vez de a un androide). Empezó entonces un agotador periplo por médicos psiquiatras y como suele ocurrir en estos casos, cada médico le decía una cosa diferente, recomendándole también una terapia diferente. Hasta que al fin dio con uno que le dijo que, en realidad, no tenía nada y que lo que le pasaba es que era

un raro. En mala hora, porque a partir de entonces dio rienda suelta a un proceso de autodestrucción que le llevaría a la tumba a los 54 años, pasando antes por cinco matrimonios fracasados, varios intentos de suicidio, una permanente obsesión con que le espiaba la CIA y una compulsiva adicción a las anfetaminas, que tomaba en cantidades no menos suicidas, además de LSD y otras minucias.

Escribió también un buen número de novelas y relatos de ciencia-ficción, muy valorados por los frequentadores del género.^{[28](#)}

Philip K. Dick es uno de los grandes de la ciencia-ficción contemporánea;

vale decir, un escritor en el que el calificativo de «grande» sólo es admisible si se predica con referencia a un género. Pero ningún gran escritor lo es con referencia a un género (aunque, como Poe, sean maestros de uno o más géneros) sino con referencia a la literatura misma. El género pasa (y retorna o no, como cualquier otra moda, según el signo de los tiempos): pasó la novela gótica, pasó (y ha retomado) la novela histórica, pasó el western y pasará también la ciencia-ficción; y cuando ya ha pasado, sólo queda el arte (y algún día tal vez ni eso): Stevenson, Poe o John Ford; el resto son notas a pie de página de una historia particular, no

de la Historia. Además, es imposible ser un gran escritor escribiendo, como hacía Dick, cincuenta páginas diarias bajo el efecto de las anfetaminas y quedándose tirado después durante meses con unos bajones terribles; Dumas también escribía cincuenta páginas diarias, pero Dumas no le pegaba a las anfetaminas, sino al champán y a las señoras, que cansan menos. Sueñan los androides... no es la mejor novela de Dick; *El hombre del castillo* o *Fluyen mis lágrimas, dijo el policía*²⁹, son mejores, y quienes los han leído alaban mucho algunos cuentos de teología-ficción, como *La fe de nuestros padres*, un relato en el que Dios se ha vuelto loco (durante mucho tiempo, Dick

pensó que estaba tocado por la gracia divina y que podía relacionarse con Dios por mediación de san Pablo, con el que, al parece, mantenía una comunicación fluida). Pero no son pocos los que piensan, Dick entre ellos, que, así y todo, Sueñan los androides... es mucho más profunda y compleja que Blade Runner:

Fancher -se quejaba Dick- había prescindido de muchos elementos de mi novela para concentrarse en el enfrentamiento entre humano y androide. Todo el planteamiento del libro había quedado resumido a algo

tipo «o tú o yo», sólo sobrevivirá uno de los dos, o este androide o este humano. Quisiera dejar claro que lo que me molestó no fue que eliminaran cosas de la novela [...] Lo que estaba mal era la realización del guión. Fancher se había aferrado demasiado al viejo tópico del detective estilo Chandler y su guión empezaba con una voz de fondo que iba en plan «Era una ciudad sucia, era un trabajo sucio. Alguien tenía que hacer ese trabajo. Yo era ese alguien. Me llamo Rick Deckard». Pero, ¡por Dios! Y al final de esa cosa espantosa iba Rachael y se mataba piadosamente por el bien de

todos. Una experiencia que hacía que Deckard creciera como persona. Y aquí lo de «crecerse» no es más que una forma de decir que en realidad se ha vuelto infinitamente más cínico, que parece ser la única forma en que madura la gente de Hollywood. Se confunde la sofisticación del que está de vuelta de todo con lo que yo llamo sabiduría espiritual

Dick acabaría reconciliándose con el guión en la nueva versión de Peoples («Peoples convirtió el guión -de Fancher- en una alma gemela hermosa y simétrica de mi novela»), pero, a nuestro juicio, la queja de Dick no era pertinente, pues con independencia de que cine y literatura son artes diferentes, con reglas diferentes y cuyas obras -asimismo de autores diferentes- deben ser juzgadas de manera autónoma; con independencia de ello, decimos, no nos parece que la historia (en cuanto pura narración) que se cuenta en Blade

Runner sea menos sutil o compleja que la de la novela, antes al contrario. Ciertamente, la novela aborda en profundidad determinados temas que la película desatiende o apenas esboza, algunos tan sugerentes como la permanente tensión que hay entre lo natural y lo artificial, lo biológico y lo mecánico; tensión que se manifiesta no sólo en las conflictivas relaciones entre los seres humanos y los androides, sino, sobre todo, en la radical añoranza que los primeros tienen del mundo biológico, explicitada en esa extraña devoción que los pocos humanos que aún habitan en la Tierra (a diferencia de la superpoblada Los Ángeles 2019)

sienten hacia los animales vivos (que en la película han desaparecido, si hacemos abstracción de la paloma de la escena final; pero esa paloma, como diremos, es menos un símbolo de lo vivo que de lo eterno), hasta tal punto que la posesión de uno de ellos (una cabra, en el caso del matrimonio Deckard) se convierte en una meta obsesiva, en la única razón para el esfuerzo. En la película, esa tensión es mucho menos intensa, ya que queda absorbida por una meditación global sobre el ser -sea éste cual sea- sometido a la muerte. Si el tema básico de la novela de Dick era -según declaró él mismo- «el problema de la

diferenciación entre el hombre y la máquina reflexiva», en la película ese tema es el de la muerte.

Blade Runner; por tanto, simplifica el complejo entramado de esa relación entre hombres y androides que presenta la novela (acaso porque en la película no cabían tantas cosas), pero esa simplificación en nada afecta a la esencia del propio conflicto; al contrario, lo hace más nítido. O, si se quiere, en la novela ese conflicto lo impregna todo, mientras que en la película, al suprimirse gran parte de ese todo, impregna más el resto. Deckard, por ejemplo, tanto en la novela como en la película tiene problemas de identidad

(de doble identidad: sobre sí y sobre su trabajo), pero en la novela nunca pasa de ser un funcionario de medio pelo al que lo único que le preocupa es ascender en la escala social; sus dudas existenciales se despejan siempre por el lado del confort y la respetabilidad burguesa, justo al contrario de lo que pasa en la película. Y lo mismo sucede con los replicantes/ androides: Philip K. Dick de claro que, para él, el androide «era una metáfora de la gente que tiene apariencia humana pero no se comporta como tal» y que el argumento de Sueñan los androides... se le ocurrió mientras se documentaba para escribir El hombre del castillo y dio por casualidad con los

diarios de un oficial de las SS destinado en un campo de concentración de Polonia, en una de cuyas anotaciones pudo leer: «El llanto de los niños hambrientos nos mantiene despiertos por la noche». Desde luego, Roy tiene toda la pinta de un oficial nazi (Rutger Hauer es ese tipo de belleza), pero su alma, el alma aristotélica (la *entelechia* o conciencia de sí, tan alejada del anima neoplatónica del cristianismo, opuesta y hasta enemiga del cuerpo), que finalmente adquiere tras su asesinato liberador del dios y su renacimiento a la vida humana, es muy distinta de lo que esa frase sugiere. Como es muy distinta la Rachael fría y automática de la novela

de la Rachael de la película, tan cálida y circunspecta, y un punto pasada de lánguida-[31](#).

Y aún más pasa con J. F. Sebastian, el John Isidore de la novela. En ambos casos, es un personaje que sirve de puente entre ambos mundos: bien porque padece «envejecimiento acelerado», como los replicantes; bien, en la novela, porque es un «cabeza de chorlito», un deficiente mental con el sistema afectivo plano, como los androides. Pero, en la película, esa mediación no sólo es más lúcida, en cuanto que es electiva, sino que finalmente se decanta a favor de una de las partes, traicionando a la otra

(cuando Sebastian lleva a los replicantes a la pirámide de Tyrell), aunque por esa traición tenga que pagar con su vida; es decir, exactamente igual que el san Sebastián del santoral cristiano (de quien suponemos toma el nombre, pues no puede ser casual tanta coincidencia), el oficial de la guardia pretoriana que paga con su vida la osadía de introducir a los cristianos en el palacio del emperador. Y hablando de esta labor mediadora entre lo biológico y lo mecánico, contraponemos la que a nuestro juicio es una de las escenas más conmovedoras de la novela -cuando el «cabeza de chorlito» Isidore abre en canal a un gato averiado para repararle

los cortocircuitos y luego resulta que es un gato de verdad enfermo, con lo que no sólo lo mata, sino que, al hacerlo, le infringe un sufrimiento terrible- con la que, también a nuestro juicio, es una de las escenas más conmovedoras de la película: el recibimiento que los juguetes genéticos, los enanitos Kaiser y Bear, hacen a su creador: «¡Ee-oo! ¡Ee-oo! ¡Ya estoy en casa!», dice Sebastian. Y ellos le contestan: «De nuevo en casa. ¡Qué bien! Buenas tardes, J. F.». «Buenas tardes, amigos», responde él. «Son diseños genéticos, son mis amigos», le explica entonces a Pris, mientras Kaiser se retira con paso militar.



Esa añoranza del mundo biológico en la novela guarda estrecha relación con otro tema que también está ausente de la película: la religión del mercerismo. Los humanos utilizan una «caja de empatía» para sentir Valga la redundancia, empatía con todas las formas de Vida biológicas: si alguna criatura experimenta alegría o dolor, todas las demás experimentan un fragmento de esa alegría o ese dolor (p.

33). Al conectarse a la caja, los usuarios se funden con («son») Wilbur Mercer, un anciano que asciende penosamente una colina mientras es maltratado por unos «atormentadores» innominados y sin rostro. Finalmente, tras la penosa ascensión, Mercer -vale decir, quien en ese momento esté conectado a la caja y «sea» Wilbur Mercer- cae en el “mundo tumba” donde reposan los huesos descarnados de todas las criaturas vivientes, y allí queda hasta que «los huesos se recubren de carne, en las cuencas vacías aparecen ojos que pueden ver, y las bocas y picos restaurados son capaces de ladrar, cloquear, maullar»; entonces todo lo

vivo fusionado inicia una nueva ascensión (pp. 28-29). Los humanos, incluso «los cabeza de chorlito» (a Isidore le encanta conectarse), experimentan un gran consuelo fusionándose con Mercer, ya que la empatía es la expresión de su instinto gregario, de rebaño. Pero no así los humanoides, cazadores solitarios incapaces de sentirla, al igual que los depredadores del mundo animal, tigres, leones o serpientes, que matan sin piedad a sus víctimas. Un humanoide era como un tigre o un SS, un asesino sin escrúpulos, y una de las reglas del mercerismo era que se podía matar a los asesinos, pero no a los seres vivos. De

todas formas, las reglas del mercerismo son más bien confusas y van reelaborándose en sucesivas promulgaciones (como en todas las religiones), sin que nunca quede claro cuáles son los límites de lo permitido: otra de las reglas, por ejemplo, es que está mal visto (aunque no estrictamente prohibido) tener dos animales mecánicos si algún miembro de tu comunidad no tiene ninguno, etcétera.

E igualmente ocurre con los aspectos no tanto canónicos cuanto puramente espirituales del mercerismo. Finalmente se descubre que todo es una farsa, pero ello no es óbice para que cumpla sus funciones a múltiples niveles, desde la

rememoración de un pasado mítico hasta su reelaboración ideológica («evidentemente se trataba de una entidad arquetípica, impresa en nuestra cultura por un troquel cósmico», p. 62), pasando por el nivel más práctico, digamos de «opio del pueblo». Lo importante es que funcionaba y que a los hombres les venía bien; es decir, exactamente igual que cualquier otra religión.

Esta idea de que en la religión late un miedo casi biológico (filogenético hubiese dicho Freud) a la soledad, a la eterna soledad, y una esperanza de eterna compañía («He vivido como todos, voy a morir como todos, quiero ir

donde vayan todos», decía Malherbe) sin duda es muy interesante y está totalmente ausente de la película. Pero, de nuevo, ello no significa que toda reflexión sobre lo religioso -vale decir, sobre el sustrato de lo religioso- esté ausente de la película; tal ausencia sería casi imposible, dada la profunda meditación sobre la muerte que se realiza en Blade Runner. Lo que ocurre es que en Blade Runner esa meditación se convierte en epifanía y se exterioriza en brillantes imágenes, disolviendo lo teológico en lo puramente litúrgico. Dick apunta (porque, entiéndase, sólo apunta) una religión del futuro totalmente creíble, una suerte de

postateísmo comunitarista y pietista, muy acorde con el atormentado sentido de lo religioso del evangelismo norteamericano, comunitario y público (casi patriótico), al mismo tiempo que intimista y despojado de toda pompa y vanagloria.

En *Blade Runner*, por el contrario, todo es pompa y circunstancia; quiero decir, no se medita sobre lo religioso, sino que lo religioso se disuelve, como en el Barroco, en pura imagería. Qué decir de esa cargadísima sucesión de imágenes y símbolos: desde Zhora y su serpiente biomecánica hasta Roy (al que Tyrell, su padre, llama «Hijo pródigo»), que, para proclamar su condición de

ángel vengador, de Orc, el hijo predilecto de Satán, antes de matar a Chevv, el fabricante de ojos, recita solemnemente a William Blake: «Y los ángeles ígneos cayeron con furia. Profundos truenos se oían en las costas ardiendo con los fuegos de Orc»³²; y desde Sebastian, el mediador demediado, hasta las constantes referencias al Cielo y al Infierno («Ir al Infierno, ir al Cielo... Ir al Infierno, ir al Cielo»), recita Roy cuando persigue a Deckard por la azotea, mientras suenan al fondo las campanas y él aúlla como un lobo hambriento, tal cual una letanía introductoria de la muerte), pasando por los ojos que todo lo ven y la pirámide

donde habita el dios y que al fin es su tumba. Y qué decir de esa Santísima Trinidad: Tyrell, el Dios Padre y Creador; Roy, el Hijo pródigo que le mata y que a su vez debe morir pero que antes de hacerlo se clava en la mano un clavo y con el estigma del Cristo, como el Cristo rescata a sus enemigos de la muerte para morir él; en cuyo momento una paloma (su alma o el Espíritu Santo) vuela hacia el cielo. Es Jacopo da Voragine pintado por Andrea del Sarto; tan manierista, tan florido.

En Blade Runner; por tanto, hay una superabundancia de motivos míticos y religiosos; ahora bien, como en el

Barroco, esa recargada escenografía no está puesta al servicio del examen y la introspección humanas sino de la gloria divina; fundación y escatología de todo lo creado que nos agobia en las paredes y cúpulas de las basílicas romanas: el catolicismo del Barroco es una región sin alma. Y asimismo Blade Runner tiene menos alma que Suenan los androides... Pero bueno, y qué; a fin de cuentas, estamos en el cine y no en un seminario de teología, y a Blade Runner le sienta estupendamente esa recargada imagería.

Porque, también como en el Barroco, ello no empecé a que extramuros de la basílica otra reflexión

más severa emerja en la conciencia: la reflexión sobre la muerte. Meditación que en Blade Runner va ciertamente acompañada de toda esa pompa, pero que, por su profundidad e importancia, sería la misma sin ella. Pues, como anotaba Savater, acaso ninguna otra película reciente ha realizado con tanta lucidez y rigor esa meditación.

Otras diferencias, en fin, son menores y tienen que ver con los distintos nombres y/o caracteres que en la novela y en la película adoptan los distintos personajes. O con la circunstancia de que en la novela Deckard está casado y su frustrada

mujer da mucho juego. O con la similitud física entre Pris y Rachael, etcétera.

Tiempo e Historia: las fotografías de los replicantes

Rick Deckard no acierta a comprender la obsesión de los replicantes por coleccionar fotos, unas fotos que obviamente les remiten a un pasado falso, ajeno, a una ajena identidad. Sin embargo, él, que es (o cree ser) un hombre, también colecciona fotos. Y es que coleccionar fotos es una de las costumbres más extendidas en las sociedades modernas.

Pero ¿por qué coleccionamos fotos? No lo sé; tal vez tenga que ver con el Tiempo, con el fluir ineludible y usurario del tiempo.

A diferencia de cualquier otro arte, singularmente de las artes plásticas o el cine, la fotografía no interroga a la realidad, sólo la aprehende; su narratividad es tan parca que se agota en los elementos preparatorios, puramente retóricos (la elección de objetivo, la composición, el estilo, la luz, etc.), pero nunca trasciende a la fotografía misma, de tal manera que, por elaborada (y hasta manierista) que haya sido la puesta en escena (es el caso de las llamadas

fotografías artísticas, es decir, aquellas fotos que prescinden deliberadamente de la esencia de la fotografía para atenerse a la de otras artes - acaso porque quieran ser otras artes), esa escena nunca tiene continuidad, relato. Y es que la fotografía más que decir muestra, certifica: «yo estuve allí», «son mis primos», «es mi madre», «qué cuerpo más bello», «pobre niño», «qué terrible es la guerra», etc. (Mira soy yo con mi madre», le dice Rachael a Deckard mostrándole una foto como prueba de su pasado). La fotografía aísla el momento y lo inmoviliza; su vocación es documental. Pero precisamente porque su noema es la veracidad, es por lo que

paradójicamente, no hay arte más secretamente mentiroso (a fuerza de hiperreaista), más manipulador, si se quiere, que la fotografía, pues la auténtica verdad de las cosas está formada por múltiples fragmentos y no por la inmovilidad de un solo campo. El hombre repasa sus viejas fotos, las fotos familiares (la boda de los padres, el bisabuelo que no conoció, el hermano muerto, etc.) y establece con ellos un Vínculo a través de la nostalgia («un *pahos* de la nostalgia», lo denomina Susan Sontag en *Sobre la fotografía*); al igual que tras la Guerra Civil la policía franquista repasó una y otra vez los periódicos republicanos para identificar

por sus fotos a los milicianos que posaron alegremente junto a sus banderas sus armas ese momento aislado en el tiempo (hasta hurtado ala propia biografía), se esgrime ahora como prueba de cargo. También nuestros padres envejecieron o se divorciaron y finalmente murieron; pero nuestra nostalgia los rescata de la usura del tiempo en la foto amarillenta que guardamos en un cajón. Esa foto es nuestra verdad, pero ésa no es la verdad. En el cine (incluido el cine documental, que, al seleccionar fragmentos discontinuos, introduce inevitablemente un punto de vista, una ideología), el teatro o la pintura

(incluidos también la pintura realista y el retrato, pues la función de la mano es «manipular» lo que el ojo ve: ¡qué lección de historia nos da Goya en La familia de Carlos IV), reconocemos de inmediato la subjetividad del narrador: alguien nos cuenta algo, podemos estar de acuerdo o no, pero es su historia, no exactamente la Historia. En la fotografía, sin embargo, esa subjetividad es opaca: «esto fue así», «aquí está usted», «ésta es su madre» no se puede disentir ni cuestionar. Pero la mentira invisible reside en que no sólo fue así.

Por si fuese poco, esa terca inmovilidad de la fotografía no sólo

rompe la continuidad del tiempo («Tiempo: el suficiente. ¹Conseguiste tus preciadas fotos?», le dice Roy a León en su primera escena juntos), sino que, al hacerlo, al aislar un fragmento de lo que de por sí es indivisible, lo desnaturaliza, destruye su esencia. De tal manera que el sujeto referente no sólo es enajenado de su propia historia, sino también, y por eso mismo, convertido en objeto. De ahí, precisamente, que en muchos pueblos primitivos la gente tenga pánico a ser fotografiada, pues entienden, no sin alguna razón, que al inmovilizar su persona inmovilizan también su alma, que la esencia y la verdad de ellos queda para siempre aprisionada en ese

trozo de papel.

Ruptura de la Historia y cosificación del sujeto (del peligroso sujeto que acaba de emerger) por la técnica: he ahí el programa de la Revolución burguesa. Y es que el arte burgués por excelencia, es decir, el arte moderno por excelencia, es la fotografía, hija como ella del siglo XXI e hija como ella de la técnica". [33](#)

Las fotografías fascinan a los replicantes porque les proporcionan un pasado que nunca existió, certezas a las que agarrarse, recuerdos con los que soñar. Y por eso mismo también nos fascinan a nosotros, coleccionistas nostálgicos de una historia que en

realidad fue de otra manera, como fueron de otra manera los días y los cuerpos que revivimos cada noche en los sueños. Pero los replicantes no tienen padres ni hijos con los que soñar; sólo sueñan con ovejas eléctricas.

¿Qué es el ciberpunk?

En la década de los ochenta irrumpió en la literatura de ciencia-ficción un grupo de escritores jóvenes que se daban a sí mismos varios nombres: Tecnologistas Fuera de la Ley, los Neurománticos, el Grupo Mirrorshades, etc. Finalmente, en un artículo publicado en 1983 en el Washington Post, el editor de ciencia-ficción Gardner Dozois englobó a todos esos grupos bajo un término común que

haría fortuna: ciberpunk. Los autores más conocidos de este renacimiento de la ciencia-ficción eran (son) William Gibson, Pat Cadigan, Bruce Sterling, Rudy Rucker, Tom Maddox, Bruce Bethke, etcétera. Empero, la literatura ciberpunk sólo adquirió verdadera carta de naturaleza y notoriedad a partir de 1984, fecha de publicación de *Neuromancer*³⁴, una novela de William Gibson que fue galardonada con los premios Nebula, Hugo y Philip K. Dick, y, sobre todo, a partir de 1986, fecha de publicación de la mítica antología *Mirrorshades*, obra de Bruce Sterling³⁵:

La ciencia-ficción -dice Sterling en el prólogo de la antología-, al menos de acuerdo con el dogma oficial, ha Versado siempre sobre el impacto de la tecnología. Pero los tiempos han cambiado desde la comfortable era de Hugo Gernsback, cuando la ciencia estaba santificada y confinada en su torre de marfil: la desenfadada tecnofilia de aquellos días, cuando las autoridades gozaban de un comfortable margen de control, pertenece a una era desaparecida y en letargo.

Al contrario, y en abierta oposición, la tecnología es para los ciberpunkis

algo visceral. Ya no es el genio de la botella de los inventores de la Gran Ciencia. Por contra, ahora es ubicua y llamativamente íntima. No está fuera de nosotros, sino dentro, bajo nuestra piel y, a menudo, en el interior de nuestra mente...

Ciertos temas centrales -dice más adelante- aparecen con frecuencia en el ciberpunk: el problema de la invasión del cuerpo con miembros protésicos, circuitos implantados, cirugía plástica o alteración genética. Similar y quizás aún más

poderosa es la invasión de la mente: interfaces mente-ordenador, inteligencia artificial, neuroquímica... son técnicas que redefinen radicalmente la naturaleza humana, la naturaleza del yo.

Como señaló Norman Spinrad en su ensayo sobre el ciberpunk, muchas drogas, así como el rock

and roll, son productos definitivamente tecnológicos. Ninguna contracultura del tipo Earth Mother nos ofreció el ácido lisérgico, sino que vino de los laboratorios Sandoz y, cuando se escapó, corrió

por la sociedad como un fuego incontrolable. Timothy Leary calificó los ordenadores personales como «el LSD de los ochenta»; ambos representan tecnologías de un potencial aterradoramente radical. Y, como tales, son elementos de referencia continua para el ciberpunk [...] Los instrumentos para la integración global, la red de satélites de comunicaciones y las corporaciones multinacionales fascinan a los ciberpunkis y figuran constantemente en su trabajo

Ahora bien, esta literatura protagonizada por cínicos, aunque cibernéticos, detectives *hard boiled*, hackers libertarios, vaqueros cyborg y yakuzas enloquecidos por las drogas de diseño, que combaten o sirven al mal en superpobladas o en desiertas urbes gobernadas por poderosas multinacionales, no era del todo nueva (en realidad, no hay nada nuevo bajo el sol, y menos en arte o literatura; al igual que toda la filosofía de Occidente son notas marginales a Platón, toda aventura humana, divina o cósmica que pueda

idear la imaginación de los hombres ya fue contada por Homero); los escritores ciberpunk se consideraban a sí mismos descendientes de la ciencia-ficción de los años sesenta: J. G. Ballard, Brian Aldiss, Philip K. Dick, Thomas Pynchon, Norman Spinrad, Moorcock, etc.; e incluso de los clásicos de la ciencia-ficción más visionaria: H. G. Wells, Aldous Huxley, Olaf Stapledon, etc. Es decir, que, como el punk, pretendía ser una vuelta a la pureza de los orígenes (el rock), pero interpretados a la luz de los nuevos instrumentos y los nuevos tiempos (el sintetizador, el ordenador, etcétera).

Y lo que es más importante a

nuestros efectos: todos ellos señalaban como hito fundacional, o como uno de los hitos fundacionales del ciberpunk, dos películas del año 82: *Vídeodrome* (David Cronenberg) y *Blade Runner*, porque, cada una a su manera, anticipaban ese futuro de cuerpos y mentes invadidos por la tecnología, pero obligados a sobrevivir en un mundo obscenamente triste y degradado.

Según Sterling, el ciberpunk ya no existe como tal, sus autores han seguido otros caminos literarios más personales, siendo ahora los verdaderos ciberpunkis «los libertarios de Internet, o los artistas por ordenador, o los diseñadores de videojuegos, o los críticos culturales»-[37](#).

Ciertamente, en los años noventa el ciberpunk se disgregó en nuevos subgéneros de nombres cada vez más reiterativos y sonoros: bíopunk, steampunk, post-ciberpunk, etc. Pero en el fondo no era (es) sino un vano y torpe intento de poner nombre al innombrable, al monstruo cotidiano que nos devora, pues, como dicen Andoni Alonso e Iñaki Arzoz,

es la sociedad, más que la propia CF la que se está convirtiendo al ciberpunk[...] (ya que) tanto para los escritores como para «los filósofos de la tecnología», el impacto de la

tecnociencia en nuestra sociedad se ha convertido en el motivo principal de reflexión. Y todos estos teóricos posmodernos parecen estar de acuerdo en lo mismo que el ciberpunk, esto es, en que vivimos en una era extraña donde una todopoderosa ciencia y una ubicua tecnología en alianza nos asaltan y transforman, por lo que una aproximación puramente racional o positivista no nos satisface ni puede tranquilizarnos en absoluto, por lo que exigimos saber mínimamente dónde estamos y qué cabe esperar o, al menos, hacernos la ilusión de que lo podemos asumir

El diagnóstico es certero y las preguntas pertinentes. La mejor definición de ciberpunk que conocemos (mejor dicho, la única definición concreta que conocemos, ya que lo demás son descripciones de) da por sobrentendido ese mismo diagnóstico y responde con total lucidez a esas preguntas: «Todo lo que se pueda hacer a una rata -dice Sterling- se le puede hacer al hombre. Y podemos hacer casi cualquier cosa a las ratas. Es duro pensar esto, pero es la verdad. Y no cambiará con taparnos los ojos. Esto es

ciberpunk».

Según esto, el ciberpunk no era tanto una renovación de la ciencia-ficción como una vuelta a la tradición visionaria. O, si se quiere -como apuntábamos al principio-, era una ciencia-ficción que no sólo no participaba del optimismo futurista de la ciencia-ficción clásica, sino tampoco del pesimismo de las distopías futuristas, sencillamente porque no tenía nada de futurista ni, si me apuran, de ficción científica. Era una Visión temerosa y tenebrosa de lo que, según los científicos y los pensadores, ya estaba pasando, o estaba a punto de pasar.

Excede a nuestro propósito ilustrar las profundas coincidencias entre los argumentos de la literatura y el cine ciberpunk y el argumentario y las previsiones de algunos pensadores y científicos (muchos de ellos, todo hay que decirlo, al servicio de los centros de poder más descarnados de cuantos existen) sobre el futuro de la humanidad. Basten, a modo de ejemplo, unas pocas citas que cada cual puede poner en relación con esta u otra novela o película:

A finales del siglo XX, nuestra era, en un tiempo mítico -dice en su

célebre Manifiesto la filósofa norteamericana Donna Haraway, gran sacerdotisa de la utopía Cyborg-, todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en una palabra, somos Cyborgs. El Cyborg es nuestra ontología, nos otorga nuestra política

A pesar de que creo -dice por su parte el teórico de la «Vida Artificial» Norman Packard- que pueden darse procesos Vitales dentro de la computadora, todavía queda una pregunta acerca de cuál sería la naturaleza de ese espíritu y en qué sentido se podría decir que los seres vivos tienen espíritu. Si puedes imaginarte algo Vivo dentro de cualquier medio artificial, entonces no es difícil imaginar, al menos para algún momento en el futuro, formas

*de vida arbitrariamente avanzadas,
tan avanzadas como nosotros*

Es probable -decía J. D. Farmer hace casi veinte años, en los inicios de las investigaciones sobre la Vida Artificial- que en los próximos cincuenta a cien años emerja una nueva clase de organismos. Estos organismos serán artificiales en el sentido en que serán diseñados originalmente por el hombre. Sin embargo, se reproducirán y evolucionarán más allá de su forma original; estarán «vivos» bajo cualquier definición razonable del

término[...] El advenimiento de la Vida Artificial será el acontecimiento histórico más importante desde la aparición de los seres humanos

Es fácil imaginar escenarios de pesadilla -el negro pronóstico es de Farmer y Belin- en los que la humanidad será oprimida por máquinas frías y malévolas y por criaturas creadas con vicios genéticos

También en Blade Runner unos hombres (tal vez más artificiales pero no menos sufrientes y temerosos que nosotros mismos) han viajado hasta la ciudad en busca de la vida que les es negada. Quieren, como quieren los hombres, vivir más: «¡Ay! -exclama el dolorido Eneas, héroe de Troya, al bajar a los Infiernos-, ¿cómo pueden los hombres tener tan funesto deseo de luz?». ».

**SOBRE
ALGUNOS
TEMAS EN
Blade Runner.**

**Los ANGELES
2019 o EL FIN
DE LA UTOPIÍA**

El espesor histórico de la chatarra

En Ciudad de cuarzo, Mike Davis, el padre del pensamiento ciberpunk, reconstruye el proceso de transformación de un paraíso llamado Los Ángeles en un infierno llamado Los Ángeles, vertedero de basuras de todos los sueños y utopías norteamericanas. A través de sus restos arqueológicos (Hollywood, Beverly Hills, Pasadena, las viejas misiones franciscanas reconvertidas en parques temáticos

donde los wasp podían cultivar su orgullo de casta mientras degustaban frutas confitadas al «estilo español», las ciudades de casitas ajardinadas tipo El Llano levantadas por los socialistas norteamericanos de principios del siglo XX como espejos de una geografía moral y en las que nunca faltaban ni el colegio Montessori, ni la biblioteca pública bien surtida de Thoreau, Whitman y London, ni el club de jubilados, etc.), Mike Davis intenta establecer las razones históricas que hicieron de ese paraíso una ruina putrefacta enseñoreada por los especuladores inmobiliarios, las bandas juveniles y los traficantes de crack. Ese

recorrido histórico y arqueológico entre las misiones franciscanas y el supermercado espiritual de las sectas, y entre la utopía pastoral de Job Harriman y la monumentalidad grandilocuente y ridícula de Frank Gehry no es del todo nuevo. En cierto sentido, es continuación del que ya hiciese Walter Benjamin por el París del Segundo Imperio, como éste a su vez lo era del viaje iniciático al tourbillon de la ciudad que hiciera el joven Saint-Preux, el protagonista de La nueva Eloísa, la novela de Rousseau. Es el viaje de la Polis a la Metrópolis y de ésta a la «Ciudad del fin del mundo», apenas esbozada por Fritz Lang en Metrópolis y tal vez algo más por los

filósofos de la Escuela de Frankfurt y los situacionistas de la teoría de la deriva (la ciudad es un sitio ideal para poner trampas a la policía, etcétera).

Ahora bien, dado que se trata de un viaje arqueológico, es decir, por las ruinas de la historia, Benjamin decide hacerlo de la mano de Baudelaire, ya que, según nos dice, los poetas, como los traperos, se ocupan de los desperdicios «y en la calle encuentran las basuras de la sociedad y en ésta su reproche heroico»¹. Y similar, casi idéntico, acompañamiento elige Mike Davis para su gira arqueológica; también son los traperos y los poetas de

la desolación los que le acompañan desde el hermoso crepúsculo de las playas californianas donde los jóvenes bronceados hacen surf hasta el salón Ocean Pier,

donde los parados y tullidos de "¿Acaso no matan a los caballos?", la novela de McCoy, bailan hasta reventar para no morir de hambre, o hasta el Apocalipsis alucinatorio de *El día de la langosta*, de Nathanael West, o la cuneta fatídica de *El cartero siempre llama dos veces*, de James M. Cain.

En ese recorrido, Benjamin encontrara la aureola que el poeta tiro al «fango del macadan» («Spleen de

París»), esa aureola de la que, según Marx, había sido despojado todo lo que hasta entonces era tenido por venerable y digno de piadoso respeto; y la encontrara en medio de los bulevares de Haussmann y en los lujosos escaparates de los pasajes parisinos, en el esplendor fáustico y desarrollista de la Exposición Universal y en la megalomanía de Grandville: una ciudad de hierro y acero que ya no es construida por arquitectos sino por ingenieros:;ah, la belleza de la maquina!, gah, el fetichismo de la mercancía!

También Mike Davis recorre ese camino a través de una promesa fallida,

una promesa que, en el peor de los casos, tenía que ver con la revolución, con la última posibilidad de cambiar el paradigma «unidimensional»; una revolución tan desesperada que solo podía ser protagonizada por «el substrato de los proscritos y los extraños, los explotados y los perseguidos de otras razas y de otros colores, los parados y los que no pueden ser empleados?»². Y en el mejor, hacia referencia a esa utopía constructora y constructiva disfrazada de progreso y adornada con niños felices y coches voladores que Le Corbusier vendió a cuantos dictadores y nuevos ricos tuvieron la encomiable prudencia de

comprarle, ya que, según él (Hacia una nueva arquitectura o Revolución), era la única alternativa posible ante esa anunciada revuelta de los drogatas y los marginales: rascacielos rodeados de césped, pórticos pseudogriegos con boutiques de lujo, superautopistas aéreas que enlazaban los distintos espacios de la «Ciudad Mundial», etcétera.

Lo nuevo, nos dicen estos turistas de las ruinas, se disuelve en el «espesor histórico» de lo viejo (Benjamin); entre el ahora de la metrópolis nihilista y el ayer de las ciudades micénicas y mesopotámicas existen

correspondencias orgánicas que, como los caracoles, dejan su rastro de baba en la historia; la catedral y el rascacielos forman parte de un mismo relato, que es el relato de la «Ciudad Ideal», el relato de la historia, y los replicantes -dice Scott- no tienen historia, solo fotografías falsas de una falsa historia.

Por eso, cualquier indagación sobre el ser del hombre, que es lo que aquí nos interesa (¿qué es ser hombre?, es la pregunta esencial de Blade Runner), debe iniciarse, como hacen Benjamin y Davis, y también Ridley Scott, con un viaje de reconocimiento a través de la ciudad («Me llevo el Espiritu a un

monte alto -dice san Juan en el Apocalipsis- y allí me mostró la Ciudad Santa»), pues la condición ontológica del hombre es, como señala Platón en la República, la «arquitectura», esto es, las fotografías verídicas de la historia, ya que el hombre es el único ser que, a diferencia de los demás, no puede ser dicho a través de su «historia natural», sino de su «historia artificial», «construida»: «El hombre no tiene naturaleza -decía Ortega en Historia como sistema-, sino historia».

Ridleyville o la ecumenopolis del fin del mundo

La ciudad en la que viven Gaff, Rachael, Deckard y Sebastian (esa ciudad que según el guión original de la película se iba a llamar San Ángeles, para ilustrar la idea de una monstruosa continuidad urbana entre San Francisco y Los Ángeles, tal cual la ecumenópolis del urbanista norteamericano Lewis Mumford; idea felizmente rechazada por Ridley Scott, pues, como decían los

clásicos, «lo evidente no precisa glosa»³) no es una ciudad del futuro. Nada en ella nos sugiere las utopías urbanísticas de la ciencia-ficción; si acaso solo de la ciencia, es decir, de lo que ya conocemos empíricamente: ni las calles, ni las casas, ni los anuncios de Trident, TDK y Marlboro, ni el susurro de *Enjoy*, ni la Vaquera de neón que mueve sinuosamente las piernas⁴, ni las torres industriales que vomitan fuego, ni las muchedumbres asiáticas, ni las tribus de punkies y travestis, ni los haré-krisnas, ni los desheredados vestidos con ropas de desecho del ejército ruso, ni el zoco oriental, ni los quioscos de comida barata, ni el club nocturno The Snake

Pit, ni el templo babilónico donde habita el dios, ni las maquinas o los coches, ni la interlingua, ni nada de todo ese urbanismo canceroso, de esas multitudes caleidoscópicas, tiene que ver con el futuro. Es mas, ni siquiera los spimzers voladores nos parecen demasiado futuristas, pues su diseñador, Syd Mead, ha proyectado prototipos parecidos para la Chrysler y la Volvo.

Todo son residuos, desechos, desperdicios de la historia tirados al fango del macadán: «El mundo futuro de Ridley Scott -dicen acertadamente Juli Capella y Quim Larrea- es un mundo hecho con detritus culturales» [5](#). Los

Ángeles de 2019 (y éste es uno de los innegables aciertos de Ridley Scott) son Como una fotocopia arrugada y grasienta de Los Ángeles de ahora mismo; en lo esencial, la misma ciudad, la «Ciudad de Cuarzo», atrapadas ambas por un mismo «espesor histórico»:

Una manzana mas allá -dice Davis Como colofón de su libro, dibujando un paisaje melancólico y desolador que bien podría servir Como decorado para alguna de las escenas de Blade Runner- hay una visión aun mas rara: el vertedero se ha vuelto un circo. Entre los coches de choque

rotos y los asientos de noria hay nostálgicos trozos sueltos de los famosos parques de atracciones del sur de California [...] De pronto, levantándose sobre un camión volcado, estén los legendarios elefantes de piedra y los leones rampantes que una vez adornaron las puertas del Zoo Selig en el parque de Eastlake, donde habían extasiado a generaciones de chicos del Eastside [...] Supongo que los leones de Selig podrían ser el juicio sumario, sin sentimentalismo, que el sur de California hace sobre el valor de su infancia perdida. Las generaciones anteriores son otros tantos desechos

que las excavadoras de los promotores deben barrer. Lo mas apropiado seria que terminaran aquí, en Fontana, el vertedero de sueños



Según parece, Ridley Scott se pasó varias semanas recorriendo las grandes ciudades norteamericanas buscando localizaciones para su película: «Atravesando ciudades Como Chicago o Nueva York en una mala tarde de invierno -declararía después- tienes la sensación de una ciudad rebasada por

los desperdicios [...] Aun pasando por sus sectores mas modernos hay basura y edificios cada vez mas altos entremezclandose»⁷. Sin embargo, rodar en localizaciones era demasiado costoso y complicado, y finalmente se opto por los estudios de la Warner Bros., en uno de cuyos decorados, el Old New York Street, construido en 1929, se habían rodado algunos de los grandes clásicos del cine policiaco, como El halcón maltés (1941) y El sueño eterno (1946), curiosa coincidencia que, Como dice Sammon, «seguramente conmovería el corazoncito de cualquier aficionado al cine negro, ya que eso implicaba que Harrison Ford perseguiría replicantes

por las mismas calles que una vez recorrieron el acelerado Jimmy Cagney y el irónico Humphrey Bogart»⁻⁸.

Porque, efectivamente, en esa vieja calle de Nueva York, rebautizada para la ocasión con el nombre de *Ridleyville*, se rodaron la mayoría de los exteriores de *Blade Runner*. Syd Mead y el diseñador de producción Lawrence G. Paul se pusieron manos a la obra y (re)construyeron Los Ángeles 2019, «uno de los entornos ficticios mas elaborados que se han creado nunca para una película»⁻⁹; una metrópolis inhóspita y terrible, pero muy realista, que tiene elementos arquitectónicos

claramente reconocibles de Nueva York, Tokio, Milan y Hong Kong:

Para mi -decía Lawrence G. Paul, en palabras que nos recuerdan sobremanera el «espesor histórico» del que hablaba Benjamin- no es un film de ciencia-ficción sino de reconstrucción histórica.

Simplemente sucede que la acción se sitúa dentro de cuarenta años en lugar de situarse hace cuarenta años. Contrariamente a Syd Mead, mi formación es la de arquitecto; de ahí que hayamos hecho aproximaciones diferentes. Lo que he encontrado

interesante en Blade Runner es que la acción se sitúa en ese futuro, lo cual nos ha hecho reflexionar sobre en que se convertirán las ciudades, los entornos, los comportamientos humanos, etc. [...]

No es improbable que las ciudades se conviertan poco a poco en la imagen del Centro de Nueva York o de Hong Kong [...] Intentamos crear calles que dieran una impresión de claustrofobia. Nos inspiramos mucho en Milan, donde los inmuebles llegan hasta la calzada y donde se ven todas esas arcadas cubiertas, con columnas. Nuestra idea era

igualmente que todos los inmuebles del futuro no estarían derechos y recubiertos de acero y Cristal. En un momento u otro alguien tuvo la idea de servirnos de un estilo de arquitectura mas decorativo. En consecuencia, colocamos esas enormes columnas que soportan los monolíticos inmuebles de la ciudad [...] Incorporamos elementos futuristas, pero no solo eso: a menudo también nos inspiramos en el pasado, efectuando una especie de mezcla.

Interpretando la historia original y después el guión -decía por su parte Syd Mead-, ideamos una especie de teoría sociológica según la cual el mundo sería así.

Según nuestra teoría, la industria pesada y las tecnologías avanzadas estaban tan consagradas a las realizaciones en los mundos exteriores que invertían en el espacio todo todo el capital disponible, pongamos que el setenta por ciento, con el resultado de que los consumidores que quedaban en la Tierra no tenían asegurado un servicio correcto. Por ejemplo, y a

diferencia de lo que sucede hoy no se podría adquirir en la tienda un nuevo tostador de pan, ni un coche, ni una maquinilla de afeitar. Eso obligaba a reciclar las cosas viejas, o a que se las reparara para mejorar su funcionamiento o para prolongar su duración, lo que implicaba la existencia de un mercado de piezas de recambio

De conformidad con la idea de que las ciudades del futuro (dentro de cuarenta años) no serán las metrópolis luminosas de las utopías futuristas, sino la mismas urbes cancerosas y mugrientas de hace cuarenta años, solo que en fase terminal, lo pertinente era empeorar todo lo posible la vieja calle de Nueva York para que surgiese Los Ángeles 2019. Para ello utilizaron un método que denominaron retrofilling (retroadecuado, retroutilizado): en la ciudad del fin del mundo solo quedaban desechos, basuras, edificios carcomidos, hombres

enfermos, parias: ¿a quién podía importarle el destino de toda esa mugre?; ¿qué dios o que rey se habrían de preocupar de los exiliados del Paraíso, los extrañados del reino? Era un mundo de leprosos y moribundos que, como decía Syd Mead, ya ni siquiera importaba a los vendedores de tostadoras o de maquinillas de afeita. Si los parias necesitaban algo, debían reciclarlo de los restos de la historia.

Los diseñadores cogieron la vieja calle de Nueva York y la hicieron mas agobiante y tenebrosa: estrecharon las calles, aumentaron la altura de los rascacielos y demolieron parcialmente

algunos, sacaron afuera sus entrañas (las cañerías, los cables, los aires acondicionados, etc.), deslucieron y enmohecieron las fachadas, añadieron basura y cascotes, congestionaron el trafico, un trafico de vehículos de los años cincuenta, viejos Cadillacs y plymouths a los que añadieron abolladuras, tapicerías rasgadas, polvo, y que debían circular sorteando una verdadera riada de hombres, pseudohombres y hasta bestias mecánicas de carga que vagaban constantemente sin rumbo ni objeto, sin saber adonde, tal vez al zoco oriental, el ultimo supermercado de la ultima ciudad de la Tierra:



La idea de que las ciudades se mantengan exactamente Como ahora -dice acertadamente David Rivera, historiador y profesor de Historia del urbanismo- no parece concordar con la evolución histórica disparatada en los siglos XIX y XX. La ciudad se ha estratificado y densificado

progresivamente y no hay razones para pensar que dejara de hacerlo. Los panoramas futuros que presentan las películas de Hollywood en el cambio de milenio poseen su parte de ciudad collage y cementerio de utopías, con sus fragmentos piranesianos de historia, sus residuos industriales, sus remanentes utópicos racionalistas y modernos, y la continua renovación tecnológica y arquitectónica impulsada por el capitalismo [...] Las ciudades de hoy, en realidad, son ya parcialmente Blade Runner

Las ruinas, empero, alguna vez fueron palacios, y en la catedral demolida ahora dormitan los mendigos y los perros. Al igual que los leprosos de la India viven entre las ruinas de los viejos templos o los parias de El Cairo habitan los cementerios, así también Sebastian vive en las ruinas de lo que una vez fue la imagen misma del poder y la belleza: el edificio Bradbury, construido en 1893 por George Wyman por encargo de Lewis Bradbury, un capitán de industria que pensaba que el futuro sería siempre luminoso y

ordenado_12. Pero Sebastian no tiene futuro, como tampoco lo tiene Pris, que también se refugia entre las basuras y las cajas de cartón apiladas en su mugriento portal.

Y no menos lujosa fue la mansión donde ahora vive el asesino Deckard, todo un icono de la arquitectura norteamericana convertido hoy en museo: la casa Ennis-Brown, construida en 1924 por Frank Lloyd Wright para hacer realidad el sueño de un mecenas del arte. Y ahora el arte de Deckard es la muerte.

A todas esas carroñas del pasado

añadió Scott, Como es habitual en él, una superabundancia de detalles, de sucesivas capas de decorado (desde las revistas de los quioscos, fechadas -según el guión original de la película- en 2020, hasta las portadas de los diarios -«Alienígenas ilegales», «Orgasmo cósmico», etc.-, y desde el Vestuario [13](#) hasta los gadgets, incluidos los libros de Sebastian y la botella de Johnny Walker de Deckard -apropiada distribución de objetos-), y sobre todo ello superpuso, al igual que hiciese Fritz Lang en Metrópolis, lo único que en todo ese mundo esta impoluto y funciona con normalidad y precisión, porque en realidad no tiene que ver con el pasado

o con el futuro sino con lo eterno, no con las ruinas de la historia sino,;ay!, con la Historia: la pirámide de cientos de pisos donde habita el dios, y la comisaria,el test Voight-Kampff y los coches de policía que aseguran el orden y la continuidad de su dominio. ¿Pero acaso no fue siempre así? ¿Acaso esa dualidad arquitectónica no es el presupuesto necesario de la polis, el armazón que sustenta las plantas urbanas diseñadas por Platón e Hipodamos de Mileto, la argamasa mística de la Roma eterna de san Agustín? Si -dice el urbanista Lewis Mumford-, ésa es precisamente la condición de la Ciudad: de un lado, la ciudadela elevada donde los sacerdotes

y los reyes regulan y vigilan el paso de los trabajos y los días; del otro, el espacio de la producción y la reproducción, necesariamente a ras de suelo, para que arraigue la semilla; es decir, el espacio de lo contingente, el espacio de la técnica y la usura de las cosas y los seres:

Es posible -el acertado diagnóstico es de José Luis Guarner- que la sutileza de esta fábula quede inevitablemente oscurecida por la deslumbrante y aparatosa parafernalia puesta en juego por el director, un cineasta rudo en su

refinamiento, cuyo fuerte son las historias elementales -recuérdense Los duelistas y Alien, sus dos primeras películas- de personas corrientes que tratan de sobrevivir en condiciones calamitosas. Blade Runner resulta tan poco solemne en su posmodernidad, tan aplastante en su tratamiento visual -una apoteosis de lo que cabría denominar el Sórdido Sofisticado-, Como enfática la música de Vángelis que lo envuelve, empeñada en dar a una simple escena de amor, por ejemplo, proporciones wagnerianas. Pero posee dos significativas -y decisivas- cualidades que no tienen ninguna de

las películas de línea similar que la precedieron. Una es la de proporcionar una perspectiva de una sociedad futura que es a un tiempo inusual, rica e inquietante; por algo muchos talentos fuera de lo común participaron en su invención. Y la otra, no igualada hasta ahora, es la de materializar de forma maestra - gracias a la síntesis feliz de diseño y efectos especiales- una visión del mundo futuro de fascinante realidad, la mas convincente que nos haya propuesto el cine

Pero si la historia del hombre es la historia de su moral, la «historia -como decía Spengler en La decadencia de Occidente- de las ciudades» (esa historia que en la cultura de Occidente se inicia en Henoc, la ciudad erigida por Cain Como una patria para los exiliados del Paraíso, los condenados a la muerte), si «el ser del hombre no es sino lo que se muestra en la dimensión de la Ciudad»-15, si hombre y ciudad se dicen y construyen mutuamente, ¿qué hombre podrá vivir en esa ciudad, la ciudad del fin del mundo, Los Ángeles 2019?

La respuesta esta en el propio enunciado de la pregunta: en la ciudad del fin del mundo solo podrá vivir el hombre del fin del mundo, el ultimo hombre, tal vez Sebastian, el único personaje de Blade Runner del que tenemos la certeza que es un hombre, pues su existencia triste y dolorida es la única que encaja en esa ciudad, el único que habita esa ciudad porque esa ciudad es la tierra de su exilio.

Y tal vez sea también por eso que los que no son hombres, pero quieren serlo, han viajado hasta ella desde otros mundos. Como el cazador que se encontró Enkidu en la Epopeya de

Gilgamesh o como el Satán que recorre incansable la Tierra, vienen «desde muy lejos» y en sus ojos brilla el horror de los que han visto muchas cosas. Saben mucho, pero no saben que en la ciudad les espera, como a los hombres, la muerte. Ellos tampoco pueden vivir, pero ¿quién vive?

**REPLICANTES
Y HOMBRES:
IDENTIDAD Y
DIFERENCIA**

El Aula Triste

En 1492: la conquista del Paraíso (Ridley Scott, 1992), hacia la mitad de la película, el capitán Adrian Múgica y sus hombres distraen sus largas tardes de ocio matando indios y usando de las indias a su placer. Cuando Colon les reprocha su villanía, Múgica le contesta que no son hombres, solo monos.

El capitán Múgica era, que duda cabe, un malnacido. Pero muchos de sus contemporáneos hubiesen suscrito punto por punto sus palabras, su radical

extrañeza ante el hecho de que un animalejo sin alma pudiera ser objeto de cautelas y desvelos. Los indios, en efecto, no eran hombres porque los hombres eran los hijos de Adan, y la Biblia, fuente primera del cualquier saber, nada decía de aquellos diablos pintarrajeados que comían carne humana y danzaban desnudos. Y tampoco lo decían los sabios de la Antigüedad greco latina, aquellos cuyos tratados se estudiaban en Salamanca y en París, en Roma y en Bolonia. ¿Como iban a equivocarse Moises y Aristoteles, Platón y san Isidoro?

Y es que, tras el descubrimiento del

Nuevo Mundo, Europa, es decir, el mundo cristiano (porque los infieles si eran hombres, pero hombres que merecían el fuego en esta vida y en la otra, según la prudentísima sentencia del inquisidor Torquemada), se enfrentaba por primera vez a la alteridad absoluta, al otro no ya desconocido sino ni tan siquiera imaginado: «Mas allá hay monstruos», advertían los viejos mapas junto a los muchos finisterres del océano Atlántico. Los letrados y canonistas medievales revisaron sus gruesos folios y dictaminaron que, evidentemente, la aplicación del Derecho natural exigía la «naturaleza humana», así fuese tan aberrante como la de los escritifinos que

habitaban la Última Thule de la que hablaba Estrabon, o tan infame y rastrera como la de los hombres amarillos que Vivían en Calicut; y que, porque eso era así, no parecía aconsejable considerar a los naturales de las Indias occidentales como hombres, aunque físicamente se asemejasen, pues también se semejaban las sirenas y los monos y nadie en su sano juicio mantendría tal disparate.

La disputa sobre la naturaleza de los indios duro casi cincuenta años, hasta que Pablo III, presionado por los dominicos, defensores de la humanidad de los indios, dicto la bula *Sublimis deus* (1537), según la cual los naturales

debían ser considerados como verdaderos hombres, pues eran hijos de Dios y tenían alma, a diferencia de las demás criaturas de Dios, que no la tenían.

La bula papal, empero, no zanjó del todo la polémica. Trece años después, en 1550, Carlos V convocó a sus teólogos a Valladolid y allí, en el Aula Triste del palacio de Santa Cruz, Ginés de Sepulveda y Bartolomé de Las Casas discutieron larga y acaloradamente sobre cómo tratar a estos nuevos hombres, hasta ahora nunca vistos. El papa decía que eran hombres, y el papa era infalible, pero ¿qué clase de

hombres? ¿Eran hombres iguales a nosotros mismos o eran subhombres, seres incapaces de proyectar y determinar su propia Vida? ¿Debian ser tratados con humanidad, como decía Las Casas, o esclavizados, como sostenía Sepulveda? ¿No decía la Biblia que «el necio sera esclavo del sabio» (Proverbios 11) y Aristoteles que «los esclavos debían ocuparse de los trabajos penosos para que los ciudadanos libres pudieran consagrarse a la política y a la filosofía» (P0litica, Libro I)-¹?

También el jefe Bryant dice que los replicantes son «pellejudos», seres que

solo sirven «como trabajadores esclavos en la exploración y colonización de otros planetas» o (Como Pris) «como modelo básico de placer, un item estándar para los clubs militares de las colonias».

El jefe Bryant, por supuesto, no había leído a Aristoteles, ni tenía la más mínima intención de dedicarse a la filosofía, una vez cazados los esclavos fugitivos; lo suyo era, como lo del capitán Mugica, la pura villanía («era el típico policía que en los libros de historia solía llamar chimpancés a los negros» -dice Deckard-). Pero, como en el caso de Mugica, seguramente la mayoría de sus contemporáneos (esto es,

nosotros mismos) suscribiría también punto por punto sus palabras, unas palabras que no sonaban en el vacío, sino que estaban (y están) respaldadas por la mas vieja de las tradiciones filosóficas y la sanción divina.

En efecto, según esta tradición, que es la del deísmo y la del naturalismo (es decir, prácticamente todo el corpus doctrinal de Occidente hasta Descartes, si exceptuamos a los materialistas de la Antigüedad clásica, e incluso gran parte de la filosofía posterior a Descartes), la «naturaleza humana» es única en su esencia, ya que fue determinada por Dios en el momento de la creación. Dios

había creado al hombre a su imagen y semejanza, y, por tanto, el hombre, a diferencia de las demás criaturas, participa de la imagen de Dios, de los «atributos» de esa imagen: verdad, belleza, sabiduría, etcétera.

Esta «metafísica de la naturaleza humana» no es, desde luego, unívoca, sino que permite tantas interpretaciones como ideas del hombre puedan imaginarse, desde la universalidad salvífica cristiana hasta el racismo, y desde el universalismo pacifista kantiano («cada hombre es un ejemplo particular del concepto universal del hombre») hasta la comunidad creyente

del islam: si la metafísica es una, son muchas las antropologías, desde la mas excelsa hasta la mas infame y desde la mas iguaitarista hasta la mas excluyente. Lo importante, en todo caso, es que el hombre es así porque así fue creado por Dios.

Tal vez por eso el aristotélico y seboso jefe Bryant diga que los replicantes son «pellejudos», porque tal fue el designio de Tyrell al crearlos: que no fuesen hombres, seres racionales iguales a nosotros mismos, sino maquinas de trabajo y placer. Y si Dios, es decir, Tyrell, determina de una vez para siempre la naturaleza humana, para

que darle mas vueltas.

Maquinas y hombres

No son pocos los que afirman que una de las ideas clave de Blade Runner es la contraposición entre lo natural y lo artificial, la delgada línea roja que separa al hombre de sus creaciones. Sammon, por ejemplo, -y otros en su misma línea- señala que el propio título de la película, Blade Runner «el que corre con la espada» o «el que camina por el filo de la navaja», cabría interpretarlo acaso por «el que camina por el filo de la vida», el que se arriesga entre ambos mundos, entre la naturaleza

y el artificio. Según esto, Blade Runner plantearía la misma reflexión que ya plantearon los materialistas del Barroco y del Siglo de las Luces (Descartes, Diderot, La Mettrie, etc.) a propósito de los autómatas y que vuelve a plantearse ahora (y con mas fuerza, pues ya no se trata de un divertimento galante, sino de saber quién manda, que diría el reverendo Lewis Carroll) por los nuevos naturalistas del silicio y de la inteligencia artificial. Enlazaría también, en este mismo sentido, con uno de los motivos mas queridos de la literatura romántica, cual es el del autómata como fantasma de nuestra alteridad, cuyo mejor ejemplo son sin duda algunos

cuentos de Hoffmann: «Los autómatas», «Cascanueces y el rey de los ratones» y, sobre todo, «El hombre de arena», cuento este que, no por casualidad, fue utilizado por Freud para fundamentar e ilustrar su estudio sobre Lo siniestro ².



Pertenecería en fin, por derecho propio, a la abundante saga de la ciencia-ficción que trata de la lucha y los conflictos entre las maquinas y los hombres, o de la opresión de los

hombres por las maquinas, a los cuales han sustituido en el dominio por su estupidez y torpe abulia. Todo un clásico de la ciencia-ficción que se inicia con Erewbon (1872), de Samuel Butler, parece titubear en H. G. Wells, y se abre paso al fin en R.U.R. y en Metropolis, afirmándose desde entonces como una constante, tal vez por su inquietante programa. Son los robots y maquinas rebeldes de 2001, una odisea del espacio, o la megainteligencia devoradora y absorbente de Matrix, o el brutal Terminator, etcétera ³.

Tal lectura de Blade Runner seria coherente con la maliciosa e interesada

pregunta que no tanto desde las ciencias físicas y cognitivas como desde las sociales se le esta planteando al hombre contemporáneo a propósito de la inteligencia artificial: ¿una maquina con forma humana, Como los androides, y dotada de capacidad de decisión, debe ser considerada una nueva forma de humanidad? ¿Y cual sera el coste de esa consideración? ¿Debemos estar preparados para lo peor, Como dicen Farmer y Belin?⁻⁴ ¿Liquidar sin mas a todos los sospechosos, como propone el jefe Bryant?



Ciertamente, uno de los temas clave de Blade Runner es el conflicto entre la naturaleza y el artificio. Pero ese conflicto, tal como se plantea en la película, no tiene nada que ver con las supuestas maquinas inteligentes es (a diferencia de la novela, en la que la trama se articula, precisamente, en torno al conflicto hombres-maquinas, aunque el trasfondo moral sea el mismo en película y novela) sino con la cotidiana

construcción-deconstrucción del hombre por si mismo; es un conflicto estrictamente humano. Digamos, no obstante, siquiera sea a modo incidental, que, a nuestro juicio, la pregunta, la verdadera pregunta sobre la inteligencia artificial (tenga la forma que tenga ese artefacto, porque los androides son una concesión de Hollywood y la industria de la robótica al mercado, ya que lo importante de una máquina son sus capacidades operativas y no su forma), no es ésta, Como bien saben los catequistas de la AI, sino la de cual será la «inteligencia» que en el futuro ordenara el mundo, el saber que dictara las leyes de la polis: ¿el saber limpio y

objetivo de la maquina, o el saber contradictorio y sujeto a mil particularidades y vaivenes del hombre? Ni que decir tiene que la respuesta de los catequistas es el saber de la maquina, pues para eso sus jefes son los dueños de la maquina. Aunque, a decir verdad, no es necesario que se esfuercen demasiado en convencernos, ya que ese dilema fue resuelto hace muchos años, en el mismo momento en que la razón ilustrada fue sustituida por la razón instrumental y el hombre fue deificado en el mundo de la producción y las normas sociales.;Qué sabrán los hombres de lo que de verdad importa, de cuerpos y almas, de dioses y de

monstruos!

De entrada, Ridley Scott deja poquísimos márgenes para una interpretación puramente maquínica de los replicantes: «Ustedes son diferentes -dice con orgullo y admiración Sebastian cuando está con Roy y Pris en su apartamento-, tan perfectos [...] Hay algo más en ustedes. Hagan una demostración».

Y Roy le contesta: «No somos computadoras, Sebastian, somos físicos». Y acto seguido apostilla Pris, parafraseando a Descartes: «Pienso, Sebastian, luego existo»-5.

Y ya que Pris trae a colación el cogito cartesiano, no esta de mas recordar que en su célebre Tratado del hombre Descartes definía al hombre exactamente igual que los replicantes se definen a si mismos: seres racionales y sensitivos. O por utilizar sus mismas palabras: una «maquina terrestre» dotada de cables, poleas, automatismos, etc. (tendones, huesos, nervios, etc.)⁶, y con capacidad de pensar y pensarse; y que sobre tal definición, junto con la posterior teoría de la evolución de las especies, se sentaron las bases de la ciencia y la filosofía modernas.

Por tanto, de todas las identidades

posibles entre el hombre y la maquina con forma y atributos humanos (robots, cyborgs-7, etc.), Scott y Dick se decantan por la mas próxima al hombre (sea lo que sea la maquina-hombre y sea lo que sea la maquina-maquina), un ser de carne y hueso producto de la ingeniería genética, de clara genealogía frankensteiniana, pero mucho mas perfecto que la romántica y remendada Criatura de Mary Shelley, pues no en vano su cerebro fue diseñado por Tyrell, el dios de la biomecánica, sus ojos por el artesano Chew, otras partes por Sebastian, etcétera.

Anotemos al margen, un poco como

de pasada (porque en realidad esa es otra película, que ahora mismo se esta filmando y que esperemos no sea de terror, aunque inevitablemente sera de piratas), el hecho de que, planteadas las cosas desde un punto de vista exclusivamente científico (lo que no es el caso), los replicantes están a la vuelta de la esquina, pues es evidente que en muy poco tiempo, el tiempo que tarde en secuenciarse el genoma completo, la ingeniería genética podrá diseñar y crear hombres a medida, al igual que ya lo esta haciendo con otros seres vivos (vegetales y frutos artificiales, cereales transgénicos, microorganismos, etc.), incluidos los animales superiores y los

mamíferos (la oveja Dolly, el gato CC, el raton Cumulimz, etc.). Híbridos y quimeras, seres que no son producto de la evolución biológica sino del artificio humano, pero a los que ni forzando mucho el concepto se les puede considerar «maquinas». E igual pasara con el hombre en cuanto su mapa genético este completo. ¿Se planteara entonces la humanidad, como en el Aula Triste, cual debe ser el estatuto de esos nuevos hombres? Da pánico pensarlo. No uno, sino muchos ojos, los ojos de la conciencia humanista, deberan entonces vigilar a Mugica y al jefe Bryant (quiero decir a los científicos sin escrúpulos y los paraísos biomédicos que

sobrevuelan como buitres la carroña humana) para que no hundan definitivamente a la humanidad en su ignominia. Y aunque es evidente que esta inminente realidad científica (que no ficción futurista) colorea con tintas aun mas negras la película -como oportunamente advierten algunos de sus comentaristas mas sagaces, Muñoz Garcia, por ejemplo-⁸-, a nuestro juicio la reexion que plantea Blade Runner Va mucho mas allá de esa inquietante posibilidad; no es una reflexionan sobre el hoy o el mañana de la ciencia, sino intemporal y moral, metafísica, si se quiere.

La ambigüedad moral del androide según Philip K. Dick

¿En que se diferencian, pues, los replicantes de los hombres, los humanos de los pos humanos de la biomecánica? Según Philip K. Dick, en el futuro hombres y androides serán indistinguibles, por lo que no será la «condición» sino el «comportamiento moral» lo que distinguirá a unos y otros; o, como dice textualmente, «el amor y la compasión»:

Aunque es una obra muy narrativa - dice, comentando su ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?-, tiene ambigüedades morales y filosóficas muy profundas. La novela parte de mi interés básico sobre lo que diferencia al verdadero ser humano de la maquina que reflexiona, que es como yo llamo al androide. Para mi, el androide es una metáfora de las personas que son fisiológicamente humanas, pero se comportan de forma no humana

Y tal vez sea ese el problema: que los replicantes -como advierte el jefe Bryant al principio de la película-, si bien «fueron diseñados como copias de seres humanos en todos los sentidos, excepto en sus emociones [...] al cabo de unos años pueden desarrollar sus propias respuestas emocionales: odio, amor, miedo, cólera, envidia...».

Partiendo de esta singular hipótesis, algunos críticos y comentaristas han querido leer en *Blade Runner* la exegesis, o mas bien la ilustración, de

una nueva antropología: si lo que determina no lo humano, que ya no sera lo categórico, sino exactamente la pertenencia a la humanidad, no es la naturalidad o artificialidad de los seres, sino los sentimientos y principios morales, el amor y la compasión, es evidente que en ese camino hombres y replicantes pueden encontrarse. Un hombre deshumanizado, como Deckard, un Blade Runner, puede reencontrar la humanidad perdida en el amor de Rachael o en la piedad que muestra Roy al no matarle; y, por lo mismo, el amor y la compasión que Rachael y Roy han aprendido en el mundo de los hombres, los alza desde su condición de objetos a

la de sujetos, los entroniza en la humanidad:

Lo que me interesa ahora -dice el catedrático de Filosofía del Derecho Javier de Lucas- es tratar de argumentar como una de las cuestiones sobre las que Blade Runner trata de llamar nuestra atención es la verosimilitud de la condición de protagonistas que nos atribuimos todavía en exclusiva los seres humanos [...] La cuestión es ésta: ¿somos los seres humanos los únicos titulares de la dignidad, de la condición humana? ¿Que es lo que

nos confiere ese inmenso privilegio?

[...]

La película sugiere que ese privilegio no es un monopolio...

La distinción entre naturaleza y arteificio -dice mas adelante, tratando de delimitar esa nueva «frontera moral» de la humanidad que es posible traspasar en uno y otro sentido- es una ficción [...] Ni Roy esté tan lejos de Deckard, ni éste de aquél. Pero con ello no se trata de plantear la cuestión que ha apasionado a la legión de seguidores

de la película (¿es Deckard a su vez un replicante?), porque, a mi juicio, lo que importa no es tanto la respuesta a esa pregunta sino entender el proceso por el que se produce la mutua aproximación, por el que el replicante se construye como humano y el humano advierte su parentesco con el replicante. Comprender ese proceso es entender como se construye lo humano.

Dicho de otro modo, la condición humana no es natural, no nos viene de la naturaleza, precisamente

porque el humano lo es por apartarse de ella. El desarrollo del ser humano es lo que le humaniza, lo que le confiere esa condición, de forma que hay humanos que se deshumanizan y otros que se hacen mas seres humanos. Ese proceso de humanización no es privativo de nuestra especie. Y es un proceso en el que lo biológico no resulta determinante hasta el punto de establecer la exclusividad de lo humano para la especie que se define genéticamente como tal...

Precisamente lo que se muestra en la película -concluye- es que esa diferencia ya no existe entre el humano y su réplica y esa es la propuesta de Roy: hacerse humano es una tarea, no una herencia, y la piedad y el amor se pueden adquirir en ese proceso de aprendizaje, mediante el tiempo vivido que es la humanización. En esa tarea, Roy es, posiblemente, demasiado humano

Para Jacinto Choza, por su parte, no importa de que material esté hecho el hombre (pues, ciertamente -añadimos nosotros-, en el futuro todos seremos hijos de la biogenética y la biomecánica); lo que otorga la condición humana es (y así lo fue siempre) la certeza de la muerte. Ahora bien, como De Lucas, también Choza opina que esa frontera es traspasable en ambos sentidos y, lo que es más, que el único criterio fiable para saber quién está a un lado u otro de la frontera son los sentimientos y la conciencia moral.

Y en este sentido reconstruye (o identifica) las sucesivas etapas de ese proceso de humanización a través de la figura de cada uno de los replicantes: León, la maquina pura, un artefacto incapaz de responder a las preguntas más simples del test Voight-Kampff, un idiota mecánico que muestra su radical extrañeza ante todo lo humano; Zhora, maquina y «crisálida» humana, que hubiese nacido como tal de no ser por su temprana muerte; Pris, que, como los humanos, ya sabe del amor (hacia Roy) y de la piedad (hacia Sebastian), pero que en el último momento aun se muestra como maquina; al contrario que Roy que es en la muerte donde su humanización

se cumple plenamente; Rachael, que vive su incertidumbre existencial como una condena, pero es precisamente esa incertidumbre la que la define como humana-[11](#).

La hipótesis es enormemente sugerente y magnífica muestra de que Blade Runner admite muchas y muy diversas interpretaciones (como acaso no podía ser de otra manera, pues, a fin de cuentas, la pregunta que plantea Blade Runner-¿qué es el hombre?-todavía sigue sin contestarse, a pesar de que cientos de sabios lo han intentado a lo largo de la historia). No obstante, nos parece que esta hipótesis tiene más que

ver con la teoría dickiana de la «ambigüedad moral del androide» que con la historia que se cuenta en Blade Runner; en tantos aspectos distinta de la novela: «Un replicante -dice Scott- es, básicamente, un ser humano completo, un cultivo de pura carne, muy avanzado y altamente perfeccionado. Y ésta es justamente la singular dicotomía de todo el relato»[12](#). Y aun afina mas Pablo de Santiago: «Un replicante -dice, a nuestro juicio con total acierto- es simplemente un hombre. Es mas, un replicante parece ser un hombre perfecto. En su afán por hacer seres mas humanos que los humanos, como dice Tyrell, los diseñadores de los replicantes han

llevado a cabo algo así como la encarnación de la idea “Hombre” del mundo de las ideas de Platón»[13](#).

O por decirlo de otra manera, en Blade Runner la ambigüedad no es (o no solo) del androide, sino del propio ser humano, un ser en permanente proceso de construcción, fronterizo entre la naturaleza y el artificio y, por ello, de radical ambigüedad ontológica. Los replicantes no saben (¿de donde vengo?, ¿adonde voy?, ¿cuanto tiempo me queda?, etc.), como los hombres tampoco saben; son «maquinas sensitivas», de la misma manera en que lo son los hombres; producto del

artificio humano, como el hombre mismo es producto de su artificio. ¿Cual es, entonces, la diferencia? Ninguna, ni física ni moral.

No: Roy y Zhora, León y Pris, Rachael y tal vez Deckard no pertenecen a la larga y nutrida estirpe de las maquinas rebeldes de la ciencia-ficción, sino a otra mucho mas ilustre y antigua: la de aquellos expósitos a quienes su padre y creador veta la entrada a la casa familiar, al banquete de los hombres, cuyo mas conocido representante (mito literario y cinematográfico, al cabo) es la Criatura del Dr. Frankenstein. Y si Dios, es decir, el Verbo que crea las

cosas y los seres al decirles, dice que no eres hombre, entonces no eres hombre. O al menos no en el designio del Verbo.

O si. Porque puede que los replicantes no sean hombres, pero de lo que no cabe duda es de que quieren lo mismo que quieren los hombres, que se construyen a si mismos como hombres. El designio de Tyrell, el hacedor, era que fuesen «mas humanos que los humanos[...] superiores en fuerza y agilidad, y al menos iguales en inteligencia, a los ingenieros genéticos que los crearon». Pero ellos no quieren ser mas, sino saberse mas. No quieren ser designados, sino designarse.

Naturaleza y artificio: la ambigüedad ontológica

Pero ¿quién designa?, ¿quién dice al hombre? ¿Tlyrell, el nuevo dios de la biomecánica? ¿O tal vez, todavía, los viejos dioses de las religiones? ¿O peor aun, los canónigos y monaguillos de ese designio, espada en mano? ¿Acaso no puede el hombre decirse a si mismo, arriesgándose al vértigo del abismo,

dueño absoluto de su subjetividad?

Volvamos un instante con Pris, quiero decir, con Descartes, reinterpretado ahora por alguien bastante mas feo que Pris y ¡ay!, también mas olvidado:

Nuestro punto de partida -decía J.P. Sartre en su famosa polémica con Heidegger-, en efecto, es la subjetividad del individuo [...] En el punto de partida no puede haber otra verdad que ésta: pienso, luego existo; ésta es la verdad absoluta de la conciencia captándose a si misma. Toda teoría que tome al hombre fuera

de ese momento en que se capta a si mismo es ante todo una teoría que suprime la verdad, pues, fuera de ese cogito cartesiano, todos los objetos son solamente probables, y una doctrina de probabilidades que no esté supeditada a una verdad se hunde en la nada; para definir lo probable hay que poseer lo verdadero. Luego para que haya una verdad cualquiera se necesita una verdad absoluta; y ésta es simple, fácil de alcanzar, esta a la mano de todo el mundo; consiste en captarse sin intermediario [...] Pero la subjetividad que alcanzamos a titulo de verdad, no es una subjetividad

rigurosamente individual, porque hemos demostrado que en el cogito uno no se descubría solamente a si mismo, sino también a los otros. Por el yo piemo, contrariamente a la filosofía de Descartes, contrariamente a la filosofía de Kant, nos captamos a nosotros mismos frente al otro, y el otro es tan cierto para nosotros como nosotros mismos. Así, el hombre que se capta directamente por el cogito, descubre también a los otros y los descubre como la condición de su existencia. Se da cuenta de que no puede ser nada... salvo que los otros le reconozcan como tal. Para obtener

*una verdad cualquiera sobre mi, es
necesario que pase por otro*

Pero permitasenos todavía redondear la cita de Sartre añadiendo el antes y el después, vale decir, el individuo y el individuo en el mundo:

Si Dios no existe, hay por lo menos un ser en que la existencia precede a la esencia, un ser que existe antes de poder ser definido por ningún concepto, y este ser es el hombre o, Como dice Heidegger, la realidad humana. ¿Que significa aquí que la existencia precede a la esencia? Significa que el hombre empieza por

existir, se encuentra, surge en el mundo, y que después se define. El hombre [...] empieza por no ser nada. Solo seré después, y sera tal Como se haya hecho. Así pues, no hay naturaleza humana porque no hay Dios para concebirla. El hombre es el único que no solo es tal Como él se concibe, sino tal Como él se quiere, y como se concibe después de la existencia, Como se quiere después de este impulso hacia la existencia; el hombre no es otra cosa que lo que él se hace... [Si Dios no existe] con él desaparece toda posibilidad de encontrar valores en un cielo inteligible; ya no se puede

tener el bien a priori porque no hay conciencia infinita y perfecta para pensarlo; no esté escrito en ninguna parte que el bien exista... puesto que precisamente estamos en un plano donde solo hay hombres

No es un azar -dice a propósito de la tan socorrida naturaleza humana, madre de todos los equívocos- que los pensadores de hoy hablen más fácilmente de la condición del hombre que de su naturaleza. Por condición entienden, con más o menos claridad, el conjunto de los límites a priori que bosquejan su situación fundamental en el universo. Las situaciones históricas varían: el hombre puede nacer esclavo en una sociedad pagana, o señor feudal, o proletario. Lo que no varía es la necesidad para él de estar en el mundo,

de estar allí en el trabajo, de estar en medio de los otros y de ser allí mortal. Los límites no son ni subjetivos ni objetivos, o más bien tienen una faz objetiva y una faz subjetiva. Objetivos porque se encuentran en todo y son en todo reconocibles; subjetivos porque son vividos y no son nada si el hombre no los vive, es decir, si no se determina libremente en su existencia por relación a ellos¹⁶.

Dejemos para otro momento el ateísmo de barricada de Sartre, tan deísta, a su pesar: el Dios que Sartre niega es el Dios de las religiones y el Dios de la filosofía, un Dios que habita

en un templo construido por los hombres donde se estudian y ordenan las leyes de ese Dios, también escritas por los hombres; un Dios que fue preciso combatir y al fin asesinar; porque sus opresivas leyes ya no nos servían y su opio había perdido la fuerza narcótica. Pero hay otros dioses; dioses que habitan en los bosques y en los lagos, o los dioses ociosos de las cosmogonias orientales, y hasta el Deus absconditus del misticismo; dioses que nunca han tenido que ver con el hombre y que, por ello,

nunca tuvieron templo ni canon que el hombre pudiera derribar o derogar.

Pero sean cuales sean los dioses, Yahvé, Tyrell o un fauno que danza junto a una fuente, habiten en Notre-Dame, en un laboratorio de biogenética o en lo profundo del bosque, el hombre solo podrá ser (y ésta es la dolorosa lección que al fin aprende Roy) si se hace y dice a si mismo; vale decir si se hace al decirse, se hace en su subjetividad, es su verbo y su adverbio al mismo tiempo, palabra y acto, creador y criatura. Tiene razón el profesor De Lucas cuando dice que la diferencia entre naturaleza y arteficio es ficticia, porque todo lo que hay en la naturaleza es, valga la redundancia, natural, también el hombre; y todo lo que es desligado y modificado

de la naturaleza es artificial, singularmente el propio hombre, que se constituyó como tal apartándose de la naturaleza y construyendo su nicho ecológico en la cultura, es decir, transformando la naturaleza con su técnica y transmitiendo después esa transformación a las siguientes generaciones mediante la palabra. El hombre es naturaleza y cultura, transmisión genética y transmisión histórica. O Como dice Savater a propósito, precisamente, de esta lección magistral de Blade Runner: nada une tanto al hombre a la naturaleza como la muerte, y nada le separa tanto de ella como la conciencia de la muerte¹⁷.

Porque si todo lo vivo ha de morir, solo el hombre lo sabe.

Pero si los replicantes viven y mueren, y saben que han de morir (viven para la muerte, viven muriendo, que decía Zubiri), y se rebelan contra ese aciago destino, ¿por que, como a la Criatura del Dr Frankenstein, se les niega la entrada a la casa de los hombres? Pues precisamente porque el hombre es historia, porque el hombre es cultura, porque es él y los otros. Les pasa como a tantos otros antes que ellos (esclavos, judíos, negros, indios, homosexuales, etc.): que -parafraseando de nuevo a Sartre- no pueden ser a no

ser que los otros los reconozcan como tales. Por eso coleccionan fotos, para que los otros, al verlas, los reconozcan en su historia, una historia, empero, que no se desvelara como auténticamente humana (porque las fotos son falsas) hasta el final de la película, cuando Roy al morir, la narre: «Yo he visto cosas...».

El terror de la Historia

El relato del hombre, sin embargo, no es un relato moral, mas bien es todo lo contrario, un relato de sufrimiento y horror. Y ello porque desde su mismo nacimiento (ese momento que narran los mitos como el del fin de la historia sagrada y el comienzo de la humana o verdadera historia, cuando Adan y Eva pierden la beatitud del Paraíso y «se encuentran en medio de un universo que ha dejado de ser amistoso»[18](#)) el hombre

solo pudo ser por la violencia, la depredación y la muerte. Eso, y no otra cosa, es la historia humana, el relato del hombre:

Hay un Cuadro de Klee -dice Walter Benjamin en Tesis de filosofía de la historia, una de las Visiones mas demoledoras que se hayan proyectado nunca sobre el presunto progreso humano- que se titula Angelus Novus. Se Ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas.

El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su Cara esta vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin Cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cumulo de ruinas sube ante él hacia

el cielo.

*Tal tempestad es lo que llamamos
progreso*

El Ángel de Klee sobrevuela el Mundo y advierte la inteligencia sin memoria de la Naturaleza; nada, ni siquiera la muerte, se aparta de lo necesario, de lo contingente; no hay crueldad, ni desesperación, ni duelo; solo inocencia. Si acaso, su hermano el Animal lo mira (es el asno que mira al Ángel del Señor), pero su mirada es tan humilde que el Ángel se reconoce en su misma infancia, extraño como él «al commercium que nuestra ratio establece», firmemente situados los dos en el espacio porque «nada los aboca al

futuro, ninguna fuerza puede trascender su presente» [20](#). Pero, de repente, Balaam, el hombre, golpea con su bastón al asno; como no le obedece, vuelve a pegarle; y al tercer golpe Yahvé habla por boca del asno y dice: ¿por que me pegas, es que yo me porto así contigo? (Números 22). El Ángel esta horrorizado; ha hecho su aparición el hombre y quiere poner todo a su servicio; la violencia terrible pero desapasionada de la naturaleza adquirirá con él un plus de horror tan excesivo que llegara a posponer el instinto para dar cabida a formas mas refinadas de crueldad, desconocidas en el mundo animal: la guerra, la tortura, la ejecución

procesal. A eso es a lo que llamamos cultura ²¹.

No es por la piedad o el amor por lo que podemos reconocer al hombre, ni por los principios morales. De ser así, ni Deckard ni Gaff ni el jefe Bryant serían hombres; como tampoco lo serían la mayor parte de los hombres que en el mundo han sido. Por otra parte, ¿qué principios morales? Porque los principios morales a que hacen referencia Dick y sus glosadores nos suenan demasiado etnocentristas, demasiado a «nuestros principios». Hay millones de hombres para los que no hay mayor principio moral que hacer la

guerra a quienes no piensan como ellos, como hay millones de hombres que ni siquiera consideran hombres a quienes no son de su misma condición o raza; los hay, los habrá y siempre los hubo. ¿Negaremos a esos hombres, como ellos nos niegan a nosotros, la condición de hombres, de seres iguales a nosotros mismos? Que duda cabe de que debemos combatirlos (a mi juicio, mas con las armas de la critica que con la critica de las armas; pero esa es otra historia), porque es imposible reconciliarse con Auschwitz y el Gulag siberiano (que, no lo olvidemos, también son «maquinas de habitar», según la definición que Le Corbusier da a la casa humana,

construcciones urbanas donde Apolo impone su voluntad geométrica), pero por ese camino (que es el camino del Dr Tyrell) nunca acabaremos, siempre habrá replicantes a los que poner en su sitio.

No hay valores universales y eternos porque no hay un Dios universal y eterno para definirlos; ni Dios legislador ni razón histórica absoluta (tal como decía Hegel en sus Lecciones sobre la filosofía de la historia); nada limita la conciencia del individuo. Porque, a despecho de lo que diga la razón humanitaria -que no humanista-, la realidad del hombre viene determinada

por la posibilidad de hacer irrumpir el mal en el seno del bien, como el bien en el seno del mal.

Ni los robots bobalicones y serviciales de Asimov y Star Wars, ni los androides fronterizos de Philip K. Dick; tal vez el mejor criterio para saber cuando los hombres artificiales de la imaginación han alcanzado el estatuto humano sea el que utiliza Karel Capek en R. U.R. (porque es el mismo que utiliza la historia), uno de cuyos robots le dice a un humano: «Para ser como los humanos son necesarias las matanzas y la dominación. Lea historia, lea los libros de los hombres. Hay que dominar

y asesinar para ser como los hombres... Eramos maquinas, señor, pero el terror y el dolor nos han puesto un alma».

El dolor Como criterio para determinar el rango ontológico y axiologico en la jerarquía de los seres remite en ultima instancia a un ámbito muy concreto: a la historia, al Tiempo o Cronos que devora a sus hijos, un proceso de creación y destrucción donde solo el espíritu permanece Como pujanza hacia nuevas figuras.

Solo seres dolientes, desgarrados por la infinita negatividad que contiene

su finitud, pueden verse impulsados a realizar aquello que les otorga sentido y valor: la eticidad

Por eso precisamente, porque el a priori de la Historia, vale decir del hombre, es el dolor; la certeza de la finitud, la «conciencia desgraciada», es por lo que la experiencia de ese dolor se manifiesta históricamente en múltiples narraciones, en diversas opciones morales. Opciones, empero, que, como decía Feuerbach en la Esencia del cristianismo, los hombres remiten a una instancia superior (sea Dios, sea la Razón, sea la Ciencia), haciendo de ella un absoluto, en un vano intento de dotarse de certezas y, sobre todo, de la

certeza de que su dolor tiene un sentido, de que no habrá sido en vano, de que la muerte no tiene la última palabra.

El hombre pierde la indolencia ahistórica del Edén y desde el terror de la historia construye mundos que puedan restablecer la inocencia originaria. Erige templos que le alcen hasta el dios que habrá de salvarle; y horada la tierra para que las bestias no hurten su cuerpo al renacimiento; y fabrica clones de sí para hurtarse él mismo a la corruptora tierra; y hace revoluciones para que la promesa mesiánica se cumpla; y mata y muere por ello, porque ¿cómo no matar a quienes nos impiden el regreso al

Paraíso, a quienes nos sujetan al Tiempo? Mueren los otros, y es inevitable, pero ¿como puedo morir yo, que tanto amo y tanto sufro?

Y por eso también, porque temen a la muerte, es por lo que unos hombres acaso distintos a los demás, pero igualmente desvalidos, igualmente sometidos a la usura del tiempo, han viajado desde otros mundos hasta Los Ángeles en busca de Tyrell, el dios, para que el dios los salve. Su viaje es el viaje de los hombres hacia el infinito, hacia el absoluto, un viaje terrible e incierto

porque es un viaje en busca de

respuestas, y tal vez no haya respuestas. Unas respuestas, empero, tan importantes que, como los hombres, ellos también están dispuestos a matar para encontrarlas. Matarán no porque aún no sean hombres, sino precisamente porque ya son hombres, aunque los demás, y ellos mismos, todavía no lo sepan²³.

**TYRELL EN SU
TEMPLO: «¡Yo
QUIERO VIVIR
MAS, PADRE!»,
DICE ROY**

Axis mundi

En el centro de la Ciudad se alza el Templo del dios, axis mundi sobre el que todas sus calles convergen, ya que fue construido según los planos trazados por el arquitecto eterno (Crónicas I28, 19) para que el territorio de lo humano no se disgregase por los laberintos del Caos, para que el devenir de sus criaturas se nutriese de su presencia hierofánica y la piedra pudiese tener la eficacia del hacha y la memoria del sarcófago. En la cueva paleolítica ya está el símbolo, la primera huella de la

geografía humana, pero es el templo el que funda la ciudad, tal como han documentado ampliamente Mircea Eliade en sus estudios sobre los mitos de fundación de ciudades y Lewis Mumford con su reconstrucción histórica de las primeras urbes mesopotámicas.

Tal vez los dioses, algunos dioses, puedan vivir lejos de los hombres, pero los hombres nunca han podido vivir lejos de los dioses: el axis mundi -dice Eliade- es, ante todo, un punto fijo por el que orientarse ¹. No importa si ese punto está en La Meca, en la isla Utopía de Tomas Moro, en la fortaleza celeste de Campanella o en la City financiera

(pues es evidente que, en la geografía de Occidente, el axis mundi ya no es la catedral gótica sino la megafabrica social); lo importante es su mera existencia, la constatación -y no solo la esperanza- de que el mundo se asienta en firmes fundamentos. Walter Gropius y los arquitectos de la Bauhaus entendieron perfectamente esta mitología del absoluto, esta necesidad de arraigo no solo físico, también metafísico, que precisa la geografía humana para que sus habitantes no se pierdan en el caos deshumanizado de la metrópolis, en la fría instrumentalidad de la técnica: el arte (el absoluto) y la técnica (la ciencia) debían formar una nueva unidad

(con-ciencia) para que cada uno por su lado no se desligase de la «realidad de la naturaleza», pues es el absoluto lo que permite «espiritualizar» a la maquina, pero es ésta la que pone las cosas -la taza de café, la silla, la casa- al servicio de la «vida del hombre».

Bien es cierto que ninguna utopía urbanística ha logrado nunca superar la maquina de la verdad, la prueba del tiempo; es lo que ocurre cuando los sueños de los hombres despiertan al terror de la historia. La Bauhaus se disolvió en los cócteles que la burguesía ilustrada alemana bebía en los cabarets de Wimar, antes de ser aplastada por la

bota nazi, al igual que siglos antes la Civitas dei -esa utopía europea que Maria Zambrano creía descubrir en "bledo y en Florencia, en París-²- habia quedado anegada bajo un torrente de sangre en las guerras de religión y en las revoluciones políticas; Como mucho antes aun, *in illo tempore*, Babel se habia derrumbado bajo el guirigay de las lenguas. Pero, sueño o pesadilla, la Ciudad de los hombres, por nihilista que sea, Roma Como Los Ángeles 2019, precisa de un axis que la sustente, de un punto al que los hombres puedan dirigirse en busca de respuestas. Respuestas, empero, que solo serán satisfechas cuando el axis mundi; del

que la catedral o el banco son mera representación, se haga visible, pues toda utopía es remedo y añoranza del Paraíso, que un día nos sera devuelto:

Jerusalén alza la cabeza -dice Pierre Teilhard de Chardin en el Himno del Universo-. Contempla la inmensa muchedumbre de los que construyen y de los que buscan. En los laboratorios, en los desiertos, en las fabricas, en el enorme foso social, ¿no ves a todos esos hombres que padecen?;Pues bien, todo cuanto por ellos fermenta -arte, ciencia, pensamiento-, todo es para ti!

3.

Vi la Ciudad Santa, la nueva Jerusalén -el Apocalipsis de san Juan es ya pura escatología-, que bajaba del cielo, de junto a Dios [...] Y oí una voz grande desde el trono, diciendo: «Esta es la morada de Dios con los hombres. El habitara con ellos [...] y enjugara toda lágrima de sus ojos, y ya no habrá muerte, ni llanto, ni fatigas, ni aflicción, porque el mundo viejo habrá pasado».

El Hades o la frontera que rodea el mundo de los hombres

Los Ángeles 2019, plano inicial: miles de empresas petroquímicas escupen fuego por la boca de sus chimeneas; las llamaradas ascienden al cielo y allí se arremolinan en bolas, iluminando por un instante un paisaje dantesco; una neblina toxica lo cubre todo. Es el Hades, el extrarradio

industrial que rodea Los Ángeles⁴. A su lado, la ciudad se abre en un laberinto de calles bordeadas por altos edificios que también escupen al cielo la luz multicolor de miles de neones. Sin embargo, todo ese fulgor no alcanza a despejar la oscuridad que permanentemente envuelve la ciudad, una ciudad en la que siempre parece ser de noche y en la que siempre llueve. Y en el centro de ese infierno, gobernando lo, dos pirámides gigantescas se alzan majestuosas entre las tinieblas. Son las oficinas de la Tyrell Corporation, en uno de cuyos despachos interrogan ahora a un sospechoso; hacia allí se dirige un spinner de la policía: «Descríbame con

palabras sencillas solo las cosas buenas que le vienen a la mente acerca de su madre», dice Holden, mientras enfoca el ojo de León con la maquina Voight-Kampff. «¿Mi madre? Le voy a hablar de mi madre», replica éste sacando una pistola y disparando varias veces contra el Blade Runner.



Las llamaradas de las refinerías de petróleo se reejan en un ojo enorme que contempla sin pestañear la ciudad, aun

más inexpresivo que el ojo delator y sin alma de León Kowalski.

Los replicantes, evidentemente, no tienen madre.

Las Pirámides Tyrell

Como las pirámides egipcias o mayas o los zigurats mesopotámicos cuya

arquitectura imitan, o Como el rascacielos donde reside el todopoderoso Fredersen en Metrópolis, también las pirámides de la Tyrell son el phantasma que domina la escena por virtud de su misma grandiosidad, de su omnipresencia. Ocupan tanto espacio físico y simbólico, su atracción es tan ominosa, que inevitablemente todo -las calles tanto Como la acción de todos los

actores del drama- remite a esa arquitectura metafísica. No son un elemento mas del decorado, sino su fondo, al tiempo que el trasfondo de la historia⁵.



Fantasma que nos abruma y condiciona tanto por su mostrar cuanto por su ocultar, pues en su interior, en el tabernáculo, en la cámara secreta, habita el dios, el faraón, la *vis motrix* de toda

esa megamaquina: «Quítate las sandalias
-dijo el Señor a Moisés-, porque el
lugar que pisas es un lugar santo»
(Exodo 3, 5).

El dormitorio del papa

La contraposición entre el espacio ordenado y luminoso de lo sagrado y el espacio caótico y oscuro de lo profano es un viejo tema de los mitos. También es un Viejo tema del arte, tal vez porque el arte, es decir lo visual, expresa mejor que la palabra esa dicotomía esencial entre la luz y la oscuridad, lo recto y lo torcido, lo formal y lo informe, Apolo y Dionisos. Si Los Ángeles 2019 son el triunfo del

detritus y la carcoma, la apoteosis del hiperrealismo sucio, la confusión de seres y lenguas que deambulan sin esperanza bajo la lluvia ácida, todo lo contrario son el despacho y las habitaciones privadas de Tyrell:

El despacho de Tyrell era gigantesco -explica el director de producción Lawrence Paull-. El único decorado semejante con el que se le podría comparar es el del despacho de Edward G. Robinson en Little Caesar [...] Media veintitrés por veintitrés metros y tenía columnas de siete metros de alto y una enorme ventana

[...] Se construyo a una escala inhumana que empequeñecía a la gente que estaba en él, que es justo lo que queríamos decir del personaje que lo habitaba [...] Su diseño también puede interpretarse Como una declaración social. El decorado tiene una gran cantidad de espacio vacío, mientras que, en la base de la Pirámide Tyrell, las masas que se mueven por la calle luchaban por cada metro cuadrado de «espacio vital» [...] También queríamos que se respirara cierto aire neofascista o «gótico de clase dirigente», porque así es el carácter del personaje.



Decoramos el cuarto de Tyrell para que pareciese el dormitorio del papa -explica de nuevo Paul -; muy elaborado, muy ecléctico. El cabecero era una pantalla china de veinticinco mil dólares y el lecho estaba compuesto por dos camas de matrimonio juntas. Había grandes columnas de hormigón de 1,20 m de base por 7,5 m de altura. En vez de

*utilizar simplemente hormigón crudo,
cubrimos las Columnas con paños
para darles una especie de tono
religioso*

Un tabernáculo de diseño, sofisticado y decadente. Es (de nuevo) la misma escenografía que Lang utilizó en *Metrópolis* para ilustrar (ya de entrada, antes del discurso explícito) el conflicto entre el «cerebro» que dirige la historia (habitante de un paraíso de acero y cemento decorado con la lujosa elegancia del art decó) y la «mano» que la construye (miles de cuerpos que gimen bajo el acero y el cemento de las calderas y las máquinas). Pero, original o no, lo que es evidente es que esa puesta en escena traslada perfectamente

a la modernidad la antigua contraposición entre el espacio de lo sagrado y el espacio de lo profano, ya que los nuevos dioses de la técnica son al menos tan falsos Como los viejos dioses de las religiones, pero mucho menos sublimes, pues allí donde aquéllos nos prometían un paraíso pintado por Miguel Ángel, el de éstos esta «decorado» por un interiorista de moda; y si la eternidad de huries e hidromiel tenía la mala pinta de un anuncio de vacaciones en el Caribe, la eterna clonación de nosotros mismos (previo pago, por supuesto) tampoco acaba de convencernos, también nos parece una estampita pintada con

colorines chillones.

Aunque no debe extrañarnos esta desvalorización del absoluto; los viejos grimorios ya lo Vaticinaban:

La construcción que habéis levantado -dice el Apocalipsis de Baruc (II, 4)- no es la que había sido revelada por mi, la que estaba dispuesta desde el tiempo en que creé el Paraíso y que había mostrado a Adan antes de su pecado.

En tiempos por venir -advierte el

Corpus Hermeticum - , los regentes de la Tierra serán hechos dioses, y su adoración se establecerá en una ciudad que sera fundada hacia el sol de poniente y a la que los hombres de toda raza se apresurarán por tierra y por mar.

También los hombres que habitan en los confines de Orión [7](#) han viajado hasta la ciudad fundada hacia el sol de poniente para conocer a su Creador; ahora mismo se dirigen hacia la Tyrell Corporation.

Rebobinemos un instante, mientras

Roy y Sebastian suben en el ascensor de la Pirámide Tyrell: cinco replicantes han asaltado una lanzadera espacial para llegar hasta la Tierra y se han infiltrado en la Tyrell con el propósito de descubrir el secreto de su creación, pero son descubiertos y tienen que huir;

visitan después a Chew, un fabricante de ojos, y tras conseguir la información que desean, lo matan; ahora saben que su cerebro fue diseñado por Eldon Tyrell y que el único que tiene acceso directo a él es un tal Sebastian, un solitario diseñador genético que padece «síndrome de Matusalén»; Pris se hace la encontradiza con él y, utilizando como señuelo su desvalida

belleza, consigue que la invite a su casa; quieren que los lleve hasta "Tyrell; Sebastian, sabedor de quiénes son los visitantes (Pris y Roy, pues lo demás ya han muerto), accede:

[Dormitorio de Tyrell, en lo mas alto de la pirámide]

SEBASTIAN: ¿Señor Tyrell? He traído a un amigo...

TYRELL (dirigiéndose a Roy): Me sorprende que no hayas venido antes.

ROY: No es cosa fácil conocer a tu creador.

TYRELL: ¿Y que puedo hacer yo por ti?

ROY: ¿Puede el creador reparar lo que ha hecho?

TYRELL: ¿Te gustaría ser modificado?

ROY: Pensaba en algo mas radical.

TYRELL: ¿Qué... que es lo que te preocupa?

ROY: La muerte.

TYRELL: ¿La muerte? Me temo que eso esta fuera de mi jurisdicción, tú...

ROY: ¡Yo quiero vivir mas, padre!

TYRELL: La Vida es así...

TYRELL: Tú fuiste formado lo mas perfectamente posible.

ROY: Pero no para durar.

TYRELL: La luz que brilla con el doble de intensidad dura la mitad de tiempo. Y tú has brillado con muchísima intensidad, Roy;Mírate! Eres el hijo pródigo. Eres todo un premio.

ROY: He hecho cosas malas.

TYRELL: Y también cosas

extraordinarias. Goza de tu tiempos.-⁸



Permitaseme, hablando de esta escena, cierto entusiasmo. Si Kubrick logro resumir en unos pocos segundos toda la historia de la técnica en esa inolvidable escena de 2001, una odisea del espacio en la que un mono lanza al cielo un hueso, el arma primitiva con la que acaba de apropiarse de la comida y el agua en disputa, y éste, al ascender (lentamente, mientras suena así hablaba

Zarazustra de Strauss), se va transformando en una nave espacial, la maquina mas sofisticada que jamas haya creado la imaginación de los hombres, otro tanto se podría decir de ésta en la que de un solo y vigoroso trazo se logra resumir también toda la historia religiosa del ser humano, el descomunal pero vano esfuerzo de los hombres para sustraerse a su aciago destino. De tal manera que, si uniésemos ambas escenas, obtendríamos la historia completa de la humanidad.

«Y detrás de los mitos y las mascararas, el alma, que esta sola», escribió Borges en El oro de los tigres.

Y así es, en verdad; en esa melancólica meditación de un poeta conservador y ya anciano se condensa toda la historia del hombre, una historia que se inicia en el alba de los tiempos con una pregunta y, tras largo y fatigoso deambular por los laberintos de la filosofía y de las religiones, por los atajos del arte y los despeñaderos de la ciencia, por miles de campos de batalla, termina inexorablemente (pues conmigo terminara la historia) con el silencio de la muerte, porque, en realidad, esa pregunta era una pregunta sin respuesta.

Los replicantes han recorrido muchos mundos y han matado y visitado

los conventiculos del poder y los laboratorios de la ciencia para llegar hasta Tyrell; y ahora están ante él, su peregrinar ya se acaba, su esfuerzo prometeico ha Coronado al fin la cima. Pero Tyrell (magistralmente interpretado por Joe Turkel, con su cara de palo y sus aparatosas gafas) no tiene las respuestas que buscan ni puede reparar su radical insuficiencia. La luz que emanaba de su alta torre era puro artificio, pura retórica el relato de sus maravillas, su máscara solo ocultaba el vacío.

Y ante esa manifiesta incapacidad de su padre y creador para concederle la eternidad prometida, Roy lo mata. O

mejor dicho (porque la escena esta permanentemente iluminada por el fuego sagrado de los mitos heroicos), como los antiguos rebeldes antimetafísicos, como el Lucifer que grita a Dios «non serviam», primero reconoce su divinidad («No hare nada por lo que el dios de la biomecánica me impida entrar en su cielo»), luego le besa en la boca y, solo tras ese reconocimiento, le hunde los ojos y le aplasta la cabeza como a un gusano.

Gott ist tot («Dios ha muerto») - gritaba el profeta loco de La gaya ciencia-, y las iglesias y catedrales no son ya sino hermosos monumentos

funerarios². Por eso Roy abandona la Pirámide Tyrell en busca del destino que su padre le ha negado.

LAGRIMAS EN LA LLUVIA

Los hombres buenos también mueren: Sebastian

Roy ha matado a Tyrell, el único que podía modificar su programa; ahora ya nadie podrá salvarlo, sus días están contados. Pero si él y sus hermanos tienen que morir, entonces nadie puede tener derecho a vivir; ni los dioses que les niegan la Vida, ni los hombres que se la quieren quitar Por eso mata también a Sebastian, testigo horrorizado del asesinato; solo el búho escapa de su

furia, impávido notario de la carnicería humana, con sus ojos siempre abiertos y brillantes ¹: «Hubo un momento -dice William Sanderson/J.F. Sebastian- en que pensábamos mostrar Como mataba a Sebastian, pero los jefazos dijeron que la escena ya era muy violenta, así que no llegamos a rodar mi muerte. Y creo que Rutger se opuso, no quería que el público lo odiara todavía mas de lo que ya debía odiarlo» ².

El asesinato de Sebastian, el «odioso» asesinato del único hombre bueno que han conocido, el único que les ha ayudado, acogiéndolos en su casa y llevándolos hasta Tyrell, no es, sin

embargo, absurdo; antes bien, tiene la lógica terrible del mal, la coherencia del nihilismo. Esa muerte es la llave con la que Roy cierra definitivamente la puerta del mundo de los dioses y los hombres, la puerta de la esperanza. Roy el ángel vengador, quiere romper con ese mundo porque en ese mundo que les niega la Vida nada puede ser inocente, ni siquiera ese ser triste y enfermo que admiraba en ellos la perfección que él nunca tuvo, aunque esa perfección fuese tan efímera como su irremediable deterioro.



Dios ha muerto y, con su muerte, muere también la finalidad que se ocultaba tras el desorden del mundo, la esperanza de que tanto dolor sea al fin retribuido. Si los escolásticos medievales y los deístas de la Ilustración todavía podían oponer la moraleja del Libro de Job (esa extrema injusticia sin aparente causa -el «enigma pavoroso» del que hablaba Ricoeur en *Finitud y culpabilidad* -, pero que

encubría un secreto designio) al viejo razonamiento de Epicuro y los materialistas de la Antigüedad clásica («Malum, ergo non est Deus»), tras la muerte de Dios y el advenimiento del nihilismo el sufrimiento y el mal son ya totalmente gratuitos: [hay un sentimiento que] «después de Auschwitz -dice Adorno- se eriza contra toda afirmación de la positividad del ser -ahí en tanto que charlatanería, injusticia para con las víctimas, contra que del destino de éstas se exprema un sentido, por lixiviado que sea»-⁴.

¿Qué puede importarle a Roy el sufrimiento de un inocente si él mismo

es ya pura inocencia, devenir sin finalidad? Si a Chew y a los demás los ha matado por una razón, para Vivir mas él, a Sebastian lo mata solo por rabia, para afirmar su desdeñosa superioridad, su libertad absoluta, porque -como ilustro perfectamente Stevenson en El extraño caso del Dr. fekyll y Mister Hyde- no hay expresión mayor de la libertad absoluta que la libertad para el mal; Roy es ya -como queria Dick- ese oficial de las SS que no podía dormir porque le molestaba el llanto de los niños hambrientos:

Así -dice Camus a propósito de esta

libertad sin limites que reclama la conciencia nihilista-, de la desesperación absoluta surgiré la alegría infinita, de la servidumbre ciega la libertad despiadada [...] La inocencia del devenir desde el momento que se la admite, simboliza el máximo de libertad [...] Esta aprobación superior, nacida de la abundancia y de la plenitud, es la afirmación sin restricciones del delito mismo y del sufrimiento, del mal y del asesinato, de todo lo problemático que tiene la existencia. Nace de la voluntad decidida de ser lo que se es en un mundo que es lo que es

Los motivos del lobo

Tras el doble asesinato, Roy regresa al apartamento de Sebastian en busca de Pris, que ha quedado allí esperándolo. Pero, entretanto, ésta ha sido «retirada» por Deckard, y Roy la encuentra tirada en el suelo, muerta, un cachivache con los cables al aire, una muñeca hinchable rota y desinflada. ¿No había sido creada precisamente para eso? «Un modelo básico de placer, un item estándar para los clubs militares de las colonias», así la definió el jefe Bryant. Usar y tirar: tal parece ser el destino de los hombres en

la sociedad del nihilismo.

Roy besa a Pris con ternura, colocando con su boca, la lengua dislocada del cadáver. Aprovechando el momento, Deckard le dispara y falla; el rostro de Roy, como el de Orc, el ángel de los fuegos ardientes, refulge de ira; comienza la caza. Sólo que esta vez él será el cazador y Deckard la presa.

Si por barroco entendemos la utilización superabundante, pero innecesaria desde el punto de vista de la economía narrativa, de motivos estéticos y elementos metafóricos al servicio de un discurso (que no al servicio del

propio arte, como en el manierismo), bien podríamos decir que la secuencia del duelo en el interior y la azotea del Bradbury es de un barroquismo extremo. Confluyen en ella tantos elementos, tanta y tan rica simbología, tan dispares estilos artísticos y narrativos, que, a decir verdad, era casi imposible conjugar todo ello sin caer en el pastiche o el kítsch. Y, sin embargo, a Ridley Scott no se le va de las manos; el exceso no tapa el discurso; antes bien, lo realza.

Para empezar, el propio edificio Bradbury ya tiene, dentro de su racionalismo, un no sé qué de excesivo,

como hijo que fue de un oscuro sueño⁶ (fachada historiada, molduras, etc.), y, por si fuese poco, los decoradores lo recargaron aún más: añadieron los molinos de viento y las cornisas de la azotea, etc. También la iluminación, un complicado juego de luces y sombras, peca de artificiosa (y hasta de exagerada, para un edificio que se supone abandonado), pero ese artificio está siempre al servicio de la historia, ilumina la historia: el rojo encendido del rostro de Roy o el brillo de su cuerpo atlético, los tonos sucios y sombríos de Deckard, la oscuridad de la noche, la claridad final, etc. A esa gama decorativa y cromática se añade, en los

interiores, el abigarrado mobiliario del apartamento⁷ y los maniqués biogenéticos de Sebastian, mudos testigos de la cacería; y, en el exterior, la lluvia incesante, que en esta escena desborda la condición tácita del paisaje para convertirse en un personaje con voz propia:

Esperanza o muerte -dice Jordi Balló a propósito de la ambivalencia de este motivo visual en el cine; ambivalencia que en Blade Runner adquiere un especial significado: la incesante lluvia ácida que todo lo disuelve y que finalmente disolverá también la memoria de Roy-, júbilo

exultante de vida o premonición del final. Si bien el sentido de la lluvia oscila entre estos dos extremos antagónicos, facilita también que algunas películas hayan encontrado significantes misteriosos y ambivalentes, integrando la fecundidad benefactora con la conciencia de la muerte Venidera. Son películas que juntan la alegría y el patetismo, que transmiten una vaga y fértil melancolía-[8](#).



No menos metafóricos son los diálogos, casi tanto como en la escena del parricidio: Roy aúlla como un lobo mientras persigue a Deckard, y sus palabras, contrapunteadas por la música de Vangelis y el tañido de unas campanas que se oyen a lo lejos, tan pronto tienen el aire de un juego absurdo («vamos, Deckard, estoy aquí; pero procura no fallar... Eso no ha estado muy bien; ahora me toca a mí. Te voy a dar unos segundos antes de entrar: uno, dos... A menos que estés vivo, no puedes jugar y si no juegas...»), etc.) como, sin solución de continuidad, el de una tenebrosa letanía («¡Ir al Infierno, ir al Cielo!», etc.); ambivalencia

discursiva que contrasta vivamente con el silencio de Deckard, sólo roto por sus gemidos de dolor.

Y en el interior de toda esa arquitectura metafórica, como en el interior de las iglesias barrocas, una agobiante imaginería religiosa, más rebuscada aún que en el resto de la película, que ya es decir: el rostro ensangrentado de Roy y el clavo que se clava en la mano antes de morir estigmas de Cristo redentor (Tyrell: Padre; Roy: Hijo), y la paloma (su alma o el Espíritu Santo) que, al morir éste, vuela hacia un cielo por primera vez claro y luminoso.

Pues bien, todo ese aparato (o fábrica, por utilizar un término del teatro de magia del Barroco, muy adecuado al caso) es puesto al servicio de una historia que en principio no precisa de retórica alguna, pues por sí misma ya tiene la suficiente intensidad: la caza del hombre. O mejor -porque Scott introduce en esta secuencia elementos propios del western-, un duelo, el típico duelo a muerte entre el bueno y el malo. Un duelo, empero, que no se desarrolla en la limpia geografía mítica de los clásicos del western, ni tampoco en la poética geografía urbana del cine negro, sino en la geografía torturada y

agobiante del expresionismo alemán, poblada de sombras y de brumas, de perspectivas imposibles y cornisas góticas; un paisaje en el que la razón no tiene cabida, como los tejados por los que un día huyó el nigromante Rotvvang en la ciudad de Metrópolis.

Lágrimas en la lluvia

Perseguido por Roy, Deckard intenta saltar desde la azotea y cae al vacío, agarrándose en el último instante a una viga de hierro que sobresale de la cornisa. La lluvia le golpea en el rostro y apenas puede sujetarse. Tiene miedo; ahora Roy le tiene a su total disposición: «Es toda una experiencia vivir con miedo, ¿verdad? -le dice, plantado frente a él, sujetando una paloma en la mano-. Eso es lo que significa ser esclavo».

Agotado por el esfuerzo, Deckard pierde asidero y cae. Pero, inesperadamente, Roy lo agarra y lo alza en vilo, dejándole a salvo en el suelo de la azotea. Después se sienta frente a él, adoptando (en un nuevo alarde iconográfico) la postura del loto. Es entonces cuando dice su inolvidable soliloquio, uno de los monólogos más conmovedores y poéticos de la historia del cine:

Yo... he visto cosas que vosotros no creerías. Asaltar naves en llamas más allá de Orión. He visto rayos-C brillar en la oscuridad de la puerta de Tanháuser. Todos esos momentos... se

perderán en el tiempo... como...
lágrimas en la lluvia.

Es hora de morir.



Al terminar, reclina la cabeza y muere, mientras la lluvia resbala por su pelo y la paloma alza el vuelo hacia el cielo, un cielo al fin luminoso y despejado.

Hasta los críticos mas encarnizados de Blade Runner no pueden dejar de

reconocer que la escena de la muerte de Roy es de una intensidad y una belleza pocas veces igualada. No sólo es arte en estado puro; también vida en estado puro, pura verdad. Porque -justamente como en el caso de las grandes construcciones artísticas, de las catedrales y las pirámides tanto como de las cosmogonías y los mitos heroicos- si el artificio, por grande que sea, al cabo se disuelve y absuelve en la verdad de la vida, si el arte y la vida al fin se encuentran (en esa capilla oculta donde las postrimerías ya no son pura retórica, o en el rincón del muro donde un piadoso Cantero escribió Adamo me fecít), es el hombre mismo -su

naturalidad y su artificialidad, su ser y su querer- el que al fin se reencuentra en su integridad. Y en este sentido, nada más conmovedor, humanamente conmovedor, pero también más sublime, que el adiós de Roy a la vida.

Roy, la máquina de matar, el ángel vengador, podía haber aniquilado a su enemigo con un solo gesto; era, quién puede dudarlo, lo que la justicia pedía.

Pero él mismo está a punto de morir, ¿para qué más muertes? Él, que ama tanto la vida. Por eso, como aquellos héroes redentores cuyas hazañas cantan los mitos (Hiérax, Prometeo, Cristo,

etc.), no sólo no lo mata, sino que tampoco le deja morir; antes bien, lo salva, porque salvándolo -así sea su enemigo- de alguna manera también se salva él mismo, ya que sólo se puede luchar contra la muerte luchando por la vida, afirmando el sentido de la vida, reivindicando la totalidad de la vida. Y ésa es la terrible lección, la vieja lección que Deckard, el hombre del nihilismo, al fin aprende de los labios de su enemigo moribundo:



No sé por qué me salvó la Vida - dice la voz en off de Deckard-. Quizá 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, adónde Voy, cuánto tiempo me queda... Todo lo que yo podía hacer era sentarme allí y verle morir.

La vida de todos, ciertamente, porque, muerto Dios, sólo el hombre puede decirse y construirse a sí mismo. Y el hombre se dice y hace junto a los demás, con los demás: es él y los otros.

No se trata, por tanto, de caridad cristiana o de amor al prójimo (de todas formas, muy estimables), ni tampoco de una fraternidad o solidaridad abstractas (ese obligado latiguillo de la progresía oficial), sino de algo muchísimo más necesario: aceptar -frente al cálido consuelo de las religiones o el torpe optimismo del racionalismo moderno, es decir, frente a cualquier historicismo- que la muerte tiene, efectivamente, la última palabra. Pero que, porque ello es así, es por lo que la Vida, toda vida, y su condición esencial, la libertad, se alzan como bienes sumamente valiosos que hay que preservar y disfrutar sin permitir que nada ni nadie los

desvalorice o malogre.

El hombre, y sólo el hombre, puede elegir entre el bien y el mal, entre el amor y el odio, la libertad y la tiranía. Y aunque la historia del hombre -ese terror del que hablaba Benjamin- es la triste constatación de que con harta frecuencia fueron Múgica y Bryant los que impusieron su férreo deseo, no por ello esa opción moral ha precluido ni deja de estar siempre encima de la mesa. «Si Dios no existe, todo está permitido», decía Aliosha Karamazov, el prototipo del nihilismo europeo inmortalizado por Dostoievski. Pero la razón humanista dice, precisamente, todo lo contrario:

«Porque sólo existe el hombre, todo no está permitido». Roy, al morir, no se convierte en humano, que ya lo era, sino que opta por una de las dos posibilidades que tienen todos los humanos.



Como la Criatura del Dr. Frankenstein, como tantos otros excluidos de la Historia, los replicantes sólo querían el amor y el reconocimiento de su padre y de los

demás. Y, sin embargo, los demás y su padre mismo les niegan, ya de entrada, la premisa esencial: que sean hombres y que también ellos, tan diferentes, tengan derecho a la libertad. Nada nuevo, por otra parte: el Holocausto y las persecuciones raciales, religiosas, por motivos sexuales, etc., han demostrado sobradamente que, para que la persecución y el exterminio de los diferentes, de los «otros», sea posible, aceptada por la comunidad, es necesario negarles antes su condición de hombres. Empero, nada tan enriquecedor para la condición humana como la diferencia de cada uno de sus miembros, como la experiencia de cada persona ². Como

cualquier individuo, Roy tenía una historia que contar, una historia personal e irrepetible; y, sin embargo, nadie quiso escucharla, nadie quiso compartir con él su experiencia. Su historia se perderá en el tiempo como lágrimas en la lluvia.

El hombre es, ¡ay!, dolorosamente insuficiente, dolorosamente limitado. Pero tenemos a los otros para compensar en parte nuestra insuficiencia. ¿Cómo no vamos a querer para ellos, sean quienes sean, la libertad y la vida que queremos para nosotros mismos?

Tal vez por ello, porque él sí sabe

que la muerte nos aguarda a la vuelta de la esquina, pero que hasta ese momento la vida puede ser (o no) un regalo, es por lo que el mañoso Gaff, que ha tenido a Rachael a su alcance, le perdona la vida:

Lástima que ella no pueda vivir -le grita al estupefacto Deckard a modo de despedida-. Pero ¿quién vive?

FIN

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Título original...Blade Runner

Nacionalidad...EEUU, 1982.

Dirección...Ridley Scott.

Guión...Hampton Fancher y David

Webb Peoples, basado en la novela

¿Suenan los androides con ovejas eléctricas?, de Philip K. Dick.

Producción...Blade Runner

Partnership, Ladd Company y

Run Run Shaw, para Warner Bros

Pictures.

Productor...Michael Deeley.

Productor asociado...Ivor Powell.

Productores ejecutivos...Hampton

Fancher, Brian Kelly, Katherine

Haber, Jerry Perenchio y Bud

Yorkin.

Control de producción...Steve

Warner.

Diseño de producción...Lawrence

G. Paull y Peter]. Hampton.

Director artístico...David L. Snyder.

Fotografía... Jordan Cronenweth.

Localizaciones...Michael Neale.

Musica...compuesta, arreglada,
interpretada y producida por Vangelis.

Montaje...Terry Rawlings y Marsha
Nakashima.

Asesor visual...Syd Mead.

Supervisores de efectos especiales
ópticos...Douglas Trumbull, Richard
Yuricich y David Dryer.

Diseño de vestuario...Michael
Kaplan y Charles Knode.

Decorados...Linda DeScenna, Tom
Roysden y Leslie Frankenheimer.

Sonido...Peter Pennell y Michael
Hopkins.

Duración...117 minutos.

Reparto

Rick Deckard...Harrison Ford

Rachael...Sean Young

Roy Batty...Rutger Hauer

J. F. Sebastian...William Sanderson

Dr. Eldon Tyrell...]Joe Turkel

Pris...Daryl Hannah

Zhora...]Joanna Cassidy

León Kowalski...Brion James

Gaff...Edward James Olmos

Capitán Bryant...M. Emmet Walsh

Chew...]James Hong

Holden...Morgan Paul

Taffey Lewis...Hy Pyke

Bear (autómata de Sebastian)...

Kevin Thompson

Kaiser (autómata de Sebastian)

...] John Edward Allen

NOTAS

1 Breve guía para navegantes: aunque la Web más o menos oficial es The Oficial Blade Runner On-line Magazine ([www.devo.com.bladerunner](http://www.devo.com/bladerunner)), nuestra preferida es Jack Blade Runner Page (www.geocities.com/Hollywood/Bouleva) ya que, además de los datos habituales, contiene numerosos ensayos cortos sobre diversos aspectos de la película, de desigual calidad, pero algunos muy

amenos e interesantes, así como también el guión de la Versión de 1982, traducido al castellano por Jack Moreno. El artículo Blade Runner de Wikipedia es asimismo excelente y proporciona abundantes datos, bibliografía y enlaces.

2 Además de las páginas Web y de las innumerables referencias en Internet, existen Varias guías prácticas de Blade Runner que proporcionan infinidad de datos y detalles, a menudo sin indicar sus fuentes, y a menudo también coincidiendo unas con otras, por lo que resulta imposible deducir quién toma de

quién la cita o la referencia. A ello se añade el abundante material de este tipo que proporciona el pack comercializado con el «Montaje final» de 2007. De todas, la mejor y, por decirlo así, la oficiosa es Futuro en negro. Cómo se hizo Blade Runner, de Paul M. Sammon (Madrid, Alberto Santos Editor, 2005), realmente magnífica. Nosotros nos hemos documentado fundamentalmente en Sammon, pero también en otras, igualmente meritorias, como Blade Runner, de Miguel Ángel Prieto, y en alguna más que referenciamos en la bibliografía. Dado que unos y otros citan las mismas cosas (estas reseñas periodísticas, por ejemplo, que citan

todos), por economía administrativa nos abstendremos de referenciarlas en concreto, a no ser que sean propias de un solo autor, o que sólo aparezcan en su guía, etcétera.

3 Sammon op. cit., p.269

4 Sobre el poder socializador y discursivo de la imagen, véase el interesantísimo repaso histórico que hace Serge Gruzinski a partir de la

sociedad del México colonial en La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019), México DF, Fondo de Cultura Económica, 1994.

5 Fernando Savater " La puerta de Tanhauer"

6 Sammon op. cit., p.334

7 Recogido por José María Latorre, Blade Runner / Amarcord, Barcelona, Dirigido por, 1994, pp. 22-23.

8 Guillermo Cabrera Infante, «La caza del facsímil», en Cine 0 sardina, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998, p. 434.

9 Sammon op. cit., p.333

10 Quien realmente inventó el término film noir fue el director Nino Frank en 1946, pero fue popularizado por los críticos Étienne Chaumeton y Raymond Borde en Panorama del Cine Negro americano (1955), el primer estudio riguroso sobre el tema.

11 La lista de directores alemanes tráfugas del nazismo que se instalaron en Hollywood e hicieron cine negro es enorme: Fritz Lang, Otto Preminger; Joseph von Sternberg, Edgar G. Ulmer; Fred Zinnemann, etc. La de cineastas franceses que influyeron en el

«negro»estadounidense es menor pero no menos importante; baste citar a Pierre McOrlan o Marcel Carné.

12 La fama de Black Mask ha eclipsado otras pulps en las que también colaboraron estos novelistas, como Detective Story Magazine o Private Detective Stories.

13 Como diremos después con más detalle, esta pregunta constituye uno de

los ejes sobre los que gira la historia. Sin embargo, en la novela no es Rachael sino la cantante de ópera androide Luba Luft (la Zhora de la película) la que se la formula a Deckard, lo que, obviamente, resulta más impersonal y, por ello, menos convincente. De hecho, el tono decididamente rosa que colorea a ratos la película está casi ausente en la novela, mucho más fría y racionalista. Ahora bien, frente a lo que opinan algunos críticos, nosotros pensamos que ese tono tan de Hollywood y gran público en nada menoscaba la historia; al contrario, la hace más nítida. Y buena prueba de ello es la propia pregunta: ¿y tú, quién eres?, tanto más eficaz cuanto

mayor sea la implicación personal con el interlocutor. Para las citas de la novela contenidas a lo largo de este libro, nos hemos servido de la edición de Edhasa del año 2000, en traducción de César Terrón.

14 Latorre, op. cit, p. 65. De hecho, con la supresión de la Voz en off el personaje de Deckard se parece más (al menos en su presentación inicial) al asesino a sueldo de la novela de Philip K. Dick, un arribista sin escrúpulos obsesionado con la adquisición de un animal auténtico, símbolo de estatus

social, con el fin de complacer a su frustrada esposa. Pero Fancher, el primer guionista de Blade Runner; ha declarado que lo que más le importaba a la hora de caracterizar el personaje era resaltar los problemas de conciencia que le causaba su oficio.

15 Sammon op. cit., p.335-336

16 Sammon op. cit., p.310-313

17 Jorge Gorostiza y Ana Pérez, Ridley Scot / Blade Runner; Barcelona, Paidós, 2002, pp. 28-29.

18 Hampton Fancher (Los Ángeles, 1938) es uno de los «raros» de Hollywood: guionista Blade Runner y A espaldas de la ley, 1989), letrista de música (y poeta ocasional), actor de cine y televisión, director (The Minas Mann, 1999) y hasta productor (Both Pictures), ha hecho de todo en la industria cinematográfica. Sin embargo,

a pesar de su indudable talento, su carrera nunca acabó de cuajar y ha ido siempre de aquí para allá, dando tumbos. Siendo aún muy joven, residió durante Varios años en España, donde alcanzó cierta notoriedad como bailarín de flamenco con el nombre de Mario Montejo. Su mejor logro (sin duda superior al primer guión de Blade Runner y hasta a un buen zapateado en El Café de Chinitas) fue también su mayor fracaso: a los 26 años se casó con Sue Lyon (la Lolita de Kubrick), cuando ésta apenas contaba 17, pero el matrimonio no duró ni un año.

19 Citado por Jorge Gorostiza.

20 José Luis Guarner en Fotogramas 1.799 (1993). En «El único Guarner posible» (Cine o sardina, cit., p. 166), Cabrera Infante dice que, cuando se estrenó Blade Runner, ambos estuvieron de acuerdo en reconocer, contra la crítica mundial, que era una obra maestra. Y añade que, cuando se estrenó el «Montaje del director», Guarner le llamó por teléfono y le comentó que prefería la Versión Vieja, y que una vez más estuvo de acuerdo con él.

21 Oliver Assayas y serge le Péron,
"Entrevista con Ridley Scott"

22 Moebius es el seudónimo del dibujante francés Jean Giraud (1938). Comenzó trabajando para la histórica revista Pilote, para la que dibujó la serie El teniente Blueberry, un western que le proporcionaría la fama. Junto con Druillet, Dionnet y otros, en 1974 fundó el grupo «Humanoides Asociados» y la

mítica revista Metal Hurlant, en la que a partir de entonces todos ellos publicaron sus trabajos. Aun que a Veces escribe sus guiones, e incluso ha sido guionista de otros dibujantes, generalmente trabaja en colaboración con guionistas y escritores famosos, entre ellos Alejandro Jodorowsky Además de en Alien, ha participado también en los diseños y decorados de otras películas: Tron (1982), Willow (1987), El quinto elemento (1997), etcétera.

23 La obra del artista suizo H. R. Giger sin duda es novedosa y genial,

pero, en el caso concreto de los diseños de Alien, creemos que están enormemente influenciados por la obra de Philippe Druillet, otro de los dibujantes de «Humanoides Asociados» y de Metal Hurlant, en concreto por su álbum Vuzz (1974).

24 Es de resaltar la querencia que Ridley Scott parece tener por la obra de Joseph Conrad Los duelistas está basada en la novela del mismo título y Nostromo es el título de otra.

25 Tal vez porque su influencia es tan manifiesta, en algunos trabajos y páginas de Internet (bien se sobre Blade Runner, bien sobre Jean Giraud) se cita, erróneamente, a Moebius entre los dibujantes de Blade Runner. Lo cierto, sin embargo, es que declinó la oferta porque en esos momentos estaba trabajando con René Laloux en la película animada Les maîtres du temps (1982). Ello no excluye, evidentemente, que pudiese existir algún contacto indirecto u ocasional, dada su amistad con Ridley Scott y Syd Mead, artista éste con el que colaboró ese mismo año en Tron.

26 Influencias aparte, los diseños más espectaculares de Blade Runner (los spinners, las calles abarrotadas, etc.) son obra de Syd Mead. El «futurista visual» Syd Mead (Minnesota, 1933) se formó como diseñador en el Art Center School de Los Ángeles; de 1959 a 1961 trabajó en el departamento de diseño de la Ford y después en la empresa constructora Hansen, diseñando folletos promocionales para los grandes clientes, como la Sony. En 1970 fundó su propia compañía, con la que trabajó para la Phillips, el avión Concorde, etc.

A mediados de los setenta saltó de la publicidad al cine, desarrollando a partir de entonces una carrera espectacular Star Treek: la película (1979), Tron (1982), Cortocircuito (1986), Time Cop (1994), Johnny Mnemonic (1995), Días extraños (1995), etcétera.

27 En España fue publicado por la revista TOTEM 9 pp 19-26 y 59-66

28 Una de las aproximaciones más interesantes y completas a la Vida y la obra de Dick es la del ensayista italo-argentino Pablo Capanna *Idíos Kosmos. Claves para una biografía de Philip K. Dick*, Buenos Aires, Cántaro Editores, 2006.

29 En España fueron publicadas por las editoriales especializadas en ciencia-ficción Minotauro (1974) y Acervo (1976), respectivamente. En los últimos años Minotauro está reeditando toda la obra de Dick, incluidos los *Cuentos completos*, 4 Volúmenes (2005-

2008).

30 Sammon op. cit., p.80

31 Sin embargo la idea que Ridley Scott se hacía de Rachael según le confesó a Sammon, era más bien la de una mujer fatal: «Cuando Sean Young iba vestida con esa ropa de los años cuarenta, me recordaba algo a Rita Hayuco. Tenía ese mismo aspecto. Y Hayworth siempre fue mi ideal de mujer

fatal enigmática desde que la Vi en Gilda (1946). Así que supongo que podría decirse que, en cierto modo, Rachael era mi homenaje a Gilda» (p. 329). A nuestro juicio, acertó en el vestuario, ero no en la fatalidad enigmática que arropaba. Por otra arte no sé si viene al caso recordar que en al unas mitologías centroeuropeas el «unicornio» es un animal que sólo puede ser cazado por una virgen.

32 William Blake, América: una profecía. La cita es muy libre; el poema de Blake dice textualmente: «Ardientes,

los ángeles se irguieron, y un trueno profundo rodó / por sus costas, e iban abrasados por los fuegos de Orc».

33 «Lo que caracteriza a las sociedades llamadas avanzadas -dice Roland Barthes en un texto que escribió a la muerte de su madre y motivado por la contemplación nostálgica de Viejas fotografías de su madre- es que tales sociedades consumen en la actualidad imágenes y ya no, como las de antaño, creencias; son, pues, más liberales, menos fanáticas, pero son también más “falsas” (menos “

auténticas”) - cosa que nosotros traducimos, en la consciencia corriente, por la confesión de un tedio nauseabundo, como si la imagen, al universalizarse, produjese un mundo sin diferencias...» (La cámara lácida. Nota sobre la fotografía, Barcelona, Paidós, 1989, p. 177). Evidentemente, en este párrafo Barthes se está refiriendo a la fotografía convertida en imagen de consumo masivo, en publicidad, pero la contraposición que hace entre «imagen» (menos auténtica) y «creencia» (más auténtica), se podría extrapolar a todo tipo de fotografías, también las personales.

34 En España fue editada por Minotauro: Neuronzante, 1989.

35 Bruce Sterling, *Mírrorshades*. Una antología ciberpunk, Madrid, Siruela, 1998. Según Sterling, el término *Mirrorshades*, es decir gafas de espejo (que inicialmente había servido para denominar a un grupo de protociberpunkis), convenía perfectamente a estos autores, ya que «las gafas de sol de espejo se convirtieron en un tótem desde los

tempranos días del 82. Las razones de ello no son difíciles de comprender. Los cristales de espejo protegen de las fuerzas de la normalidad, ocultando los ojos, haciendo creer que quien las lleva está loco que posiblemente sea peligroso. Son el símbolo del Visionario que mira al sol, del motero y del rockero, del policía y otros fuera de la ley. Las lentes de espejo, preferentemente cromadas y con montura negro mate, los colores totémicos de la corriente, aparecían en un cuento tras otro, como una suerte de emblema literario» (p. 20).

36 Sterling, *Mirrorshaders*, cit., pp. 22-24.

37 Entrevista a Bruce Sterling: «El futuro no está escrito», *El Paseante* 27-28 (1998), monográfico dedicado a La revolución digital y sus dilemas; citado por Andoni Alonso e Iñaki Arzoz en su Nota preliminar a *Mirrorshaders*‘, del que son traductores.

38 Alonso y Arzoz, Nota preliminar a *Mírrorshaders*, cit., p. 11.

39 Donna Haraway, «Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX», en *Ciencia*, 01219071Q: v mujeres, Madrid, Cátedra, 1995, p. 254.

40 Citado por Steven Levy, *Artificial Life*, Nueva York, Vintage Books, 1993, p. 341.

41 Citado por Levy, Op. cit, p. 5.

42 Ibid, p. 334.

1 Walter Benjamin, «El París del Segundo Imperio en Baudelaire», en Iluminaciones, 2. Poesía y capitalismo y C, Madrid, Taurus, 1998, p. 98.

2 Herbert Marcuse, El hombre unidimensional., Barcelona, Seix-Barral, 1969, p. 285.

3 Aunque, curiosamente, esta torpe ocurrencia de San Ángeles fue aprovechada después en otras películas, como Demolition Man (Marco Brambilla, 1993).

4 La Vaquera de neón fue un préstamo de los decorados de

Corazonada (Coppola, 1982). En general, los anuncios que aparecen en Blade Runner fueron financiados por las propias compañías. Pero como Saturno devora a sus hijos, algunas de ellas, Como la Pan American, quebraron y ya no existen, por lo que difícilmente se anunciaran en 2019.

5 Juli Capella y Quim Larrea, «La frágil fama del futuro», en VV.AA., Blade Runner Barcelona, Tusquets, 1996, pp. 51-52.

6 Mike Davis, Ciudad de cuarzo. Arqueología del futuro en Los Ángeles, Madrid, Lengua de Trapo, 2002, p. 381.

7 Miguel Angel Prieto, Blade Runner Madrid, T amp; B Editores, 2005, p. 61.

8 Sammon, op. cit, p. 106.

9 Ibid, p.24.

10 Citados ambos por Latorre, op. cit, pp. 52-55.

11 David Rivera, «La arquitectura del futuro próximo. El paradigma urbano anti-utopico en el cine posterior a Blade Runner», en VV.AA., El desarrollo de la modernidad arquitectónica vista a través de la historia del cine, Madrid, La Fabrica Editorial y Fundación

Telefónica, 2007, p. 106.

12 El edificio Bradbury es una buena muestra de esos «remanentes utópicos racionalistas» de los que hablaba el profesor Rivera. Destinado inicialmente a albergar oficinas, hoy es el edificio comercial más antiguo de Los Ángeles, aunque en constante amenaza de ruina. Sin embargo, ningún alcalde se atreve a ordenar su demolición, porque no se puede demoler la Historia. En la actualidad, su mejor uso parece ser el de servir como decorado para un montón de películas: Chinatown, Arma Letal

4,Perdición, etcétera.

13 El Vestuario fue diseñado por Charles Knode, que ya había trabajado con los Monty Python (La bestia del reino [1977] y La vida de Brian [1979]) y que volvió a trabajar con Scott en Legend y en 1492: la conquista del Paraíso, y por Michael Kaplan, que trabajaba por primera vez en el cine; con posterioridad diseñó el Vestuario de Seven (1995) y de Pearl Harbour (2001), entre otras. Evidentemente, el estilo ecléctico del Vestuario -una mezcla de posmodernidad, camp y un

ligerísimo toque futurista-, muy alejado de lo habitual en el género, es otro de los grandes aciertos de Blade Runner.

En «El futuro ya no es lo que era» (V.V.AA., Blade Runner; cit., pp. 73-82), el modisto Antonio Miro opina que, efectivamente, en 2019 las tribus urbanas seguirán Vistiendo mas o menos Como ahora, los hare-krisnas llevaran la misma túnica y los policías la misma gabardina de siempre.

14 José Luis Guarner, «El hombre del sable contra el infierno de Ridley», en VVAA., Blade Runner; cit., pp. 69-

15 Giuseppe Zarone, *Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano*, Valencia, Pre-Textos, 1993, p. 9.

1 Evidentemente, las discusiones de la Junta de Valladolid, uno de los grandes momentos de la filosofía y el pensamiento jurídico españoles, si no el que mas, e hito fundacional de lo que

hoy llamamos, tal vez sin mucho acierto, «derechos humanos», tuvieron mucha más profundidad y rigor que lo que aquí brevemente se expone. Además de Sepulveda y Las Casas, participaron en la Junta los mejores teólogos y canonistas españoles: el arzobispo Carranza, Domingo de Soto, Melchor Cano, etc.

La bibliografía sobre el tema es enorme; una monografía interesante es la de Antonio-Enrique Pérez Luño, *La polémica sobre el Nuevo Mundo. Los clásicos españoles de la Filosofía del Derecho*, Madrid, Trotta, 1992.

2 Una de las imágenes mas persistentes y simbólicas de Blade Runner es la del «ojo». Al comenzar la película, la ciudad se refleja sobre un ojo que parpadea, visto en primer plano (¿Dios-Tyrell?, ¿una cámara policial?, ¿los espectadores?). Posteriormente, el test copyright-Kampff analiza las reacciones de los interrogados a determinadas sensaciones mediante el enfoque del globo ocular y las dilataciones involuntarias del iris. Mas tarde, León y Roy acuden al laboratorio de Chew, «Eye World» (Mundo Ojo), para que el fabricante de ojos les informe sobre su fecha de fabricación:

«Me gustaría que pudieras ver lo que yo hago con tus ojos», le dice Roy en malísima traducción (la traducción correcta sería: «Si pudieras imaginar lo que yo he visto con tus ojos»), etc. Pues bien, en «El hombre de arena», y mas an en la lectura que de ese cuento hizo Freud, encontraremos alguna de las claves interpretativas de esta simbología: el protagonista del relato, el joven Nataniel, cae en una crisis de locura porque cree que un amigo de su padre, Coppelius, le ha robado los ojos para fabricar con ellos un autómeta. Años después, recuperado ya de la locura, compra un antejo al éptico ambulante Coppola y con él escudriña la

casa del profesor Spalanzani, enamorándose de su hija Olimpia. Pero ésta no es sino una autómatas y Nataniel recae en la locura. Recuperado de nuevo, la crisis final se desencadena cuando Nataniel vislumbra a lo lejos con el anteojo de Coppola a Coppelius, al que hace años no veía: «Uno de los procedimientos mas seguros para evocar lo siniestro mediante las narraciones - comenta Eireud- consiste en dejar que el lector dude de si determinado personaje es una persona real o un autómatas». Existe una magnífica edición conjunta de ambos textos: El hombre de arena, de Hoffmann, precedido de Lo siniestro, de Freud, Palma de Mallorca, Olañeta

Editor, 1991.

3 La palabra robot (por el término checo robota, «servidumbre» o «trabajo forzado») fue utilizada por primera vez por Karel Capek en la obra de teatro R. U.R. (Los robots universales de Rossum, 1920), adquiriendo desde entonces uso universal. En 1941, Isaac Asimov (con diferencia el que más ficción ha escrito sobre robots), acuñó el término robótica en uno de sus cuentos, Runnaround, para referirse a la ciencia que trata del diseño y la construcción de robots. No obstante, los robots de Rossum eran

seres de carne y hueso, mas parecidos a los replicantes de Blade Runner que a los robots humanoides popularizados por la ciencia-ficción.

4 Véanse notas 41 y 42 del primer capítulo.

5 En el doblaje al castellano, la frase original «I think, Sebastian, therefore I am» fue traducida por «Yo creo, Sebastian, que eso es lo que soy».

Notable chapuza que priva de toda sustancia a la brillante apostilla de Pris.

6 Según Descartes, «maquina» eran todos los entes físicos (terrestres y celestes) dotados de un principio de movimiento.

7 Al incluir al cyborg como una entidad distinta del hombre, me estoy refiriendo, evidentemente, a los cyborgs de la ciencia-ficción, tipo Robocop, ya

que, en realidad, tarde o temprano todos seremos cyborgs. La palabra «cyborg» (cybernetic organism) designa a un ser en el que lo natural se conjuga y complementa con lo artificial. El profesor Cristobal Pera, en su magnifico *El cuerpo herido*. Un diccionario filosófico de la cirugía (Barcelona, Acantilado, 2003), dice lo siguiente: «La creciente disponibilidad de artefactos que pueden ser introducidos en el espacio corporal, con muy diversos fines, funcionales y/o estéticos, transforman progresivamente el cuerpo humano en una compleja suma de artefactos, con una interfase cada vez mas extensa entre lo tecnológico y lo

biológico, entre lo cibernético y lo orgánico, como en las futuristas criaturas conocidas como “cyborgs”, creadas por los escritores de ciencia-ficción, profetas de un porvenir repleto de imágenes horrendas: “residuos” originales de seres humanos, cargados de prótesis, estimuladores, microprocesadores, similares al Frankenstein de Mary Shelley pero en la versión de un “moderno Prometeo” cibernético»

(pp. 359-360).

Runner. Mas humanos que los humanos, Madrid, Rialp, 2008. El profesor y critico Muñoz Garcia defiende en este libro un punto de vista, acorde con su personalismo cristiano, que no comparto en absoluto, cual es que «el misterio del hombre siempre remite mas allá de si mismo» (p. 48). De hecho, en este trabajo mantengo todo lo contrario. Ahora bien, estoy totalmente de acuerdo con él en cuanto a sus conclusiones: el hombre se realiza plenamente Como tal en su encuentro con los demás; o lo que es lo mismo, lo humano soy yo y los otros, la dignidad humana es mi dignidad y la de los otros, etcétera.

9 Citado por Sammon, Op.,. cit pp. 37-38.

10 Javier de Lucas, Blade Runner: El Derecho, guardián de la diferencia, Valencia, Tirant lo Blanch, 2003, pp. 31-35.

11 Jacinto Choza, «Blade Runner. Contingencia de lo humano», en VV.AA., Antropología en el cine. Construcción y

reconstrucción de lo humano, vol. II, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, pp. 38-53. Javier de Lucas cita ampliamente a Choza, si bien éste se refiere solamente a la autoconstrucción moral del hombre, no de todo lo humano, aspecto que abordan otros autores en otras partes del libro. Cabe aclarar, no obstante, que el trabajo de Choza -catedrático de Antropología filosófica- está pensado como texto auxiliar de determinadas asignaturas de bachillerato, de ahí, tal vez, el excesivo didactismo de algunos planteamientos.

12 Ridley Scott, «Un texto de Ridley Scott», en VV.AA., Blade Runner; cit., p. 136.

13 Pablo de Santiago, «Tiempo, muerte y eternidad. Una revisión de Blade Runner», Nueva Revista 111 (junio 2007), pp. 118-119.

14 Jean-Paul Sartre, El existencialismo es un humanismo, Buenos Aires, Ediciones del 80, 1988,

pp. 31-32.

Sartre parte del cogito cartesiano para renegar después tanto del materialismo mecanicista de Descartes como del universalismo de Kant, ya que considera que no ofrecen una teoría del individuo sino del hombre abstracto y, por ello, -como el marxismo- forzosamente determinista. Sartre escribió *El existencialismo...* en 1946, poco antes de su aproximación al Partido Comunista francés y de la reformulación de su existencialismo individualista en el seno del materialismo dialéctico, sosteniendo que

la lucha de clases tenía Como «portador» a los individuos concretos y que la «totalización de todos los individuos» era el motor de la historia.

15 Ibid., pp. 15-16 y 21.

16 Ibid., p. 33.

17 Savater, «La Puerta de Tanhéuser», cit., p. 97

18 Luc Ferry, El hombre-Dios o el sentido de la vida, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 69.

19 Benjamin, «Tesis de filosofía de la historia», en Angelus Novus, Barcelona, Edhasa, 1970, p. 82.

20 Massimo Cacciari, El Angel necesario, Madrid, Visor, 1989, pp. 140 y 143.

21 Los paradigmas culturales del derecho y la guerra. De todos los productos culturales, el derecho y la guerra son los que mejor expresan la artificialidad que preside y determina la Vida humana. Ambos requieren de una meditación que solo es posible desde la cultura y mas aun, desde el pensamiento sosegado. Ambos requieren asimismo de múltiples actores y participes que se interrelacionan culturalmente y deciden en común su ejercicio. Y a ello no es óbice, incluso, la mayor de las tiranías, en la que aparentemente un solo hombre

-el tirano- dicta la norma que Va a regir sobre la comunidad y tiene potestad para declarar la guerra por su sola Voluntad, pues, aun así, esa Voluntad estará, por un lado, condicionada por el estado previo de la sociedad y por otro, requerirá del concurso de otros muchos hombres: juristas, mandarines, policías, soldados, etc. Además, ninguna tiranía desdeña la legitimidad, por lo que el tirano también acudirá a los sacerdotes y a los filósofos, a los chamanes y a los historiadores, pléyade de funcionarios que harán soportable la dominación mediante adivinaciones y presagios, narraciones legendarias y sanciones divinas.

A diferencia de la agresividad animal, que es instintiva y se rige por los principios de la inmediatez y la utilidad (ningún animal lucha o mata sino acuciado por el hambre o para defenderse, defender a los suyos o defender su territorio), la violencia humana no puede explicarse exclusivamente por lo instintivo. Es más, en sus manifestaciones más extremas (la guerra, la tortura, la pena de muerte, etc.), lo determinante es, precisamente, el control y la sujeción del instinto, la posposición del deseo de aniquilación y/ o castigo del contrario, la relegación de lo instintivo a la

meditación y a las disposiciones canónicas. Por supuesto que el instinto de agresión animal está inscrito genéticamente en el hombre, y su manifestación -como así nos lo recuerda el psicoanálisis- es constante en lo genésico y lo territorial, por mucho que se revista de cultura; y por supuesto también que la Violencia humana (Como todo lo humano) tiene su fundamento último en ese instinto animal: la cultura también es naturaleza. Pero no solo naturaleza, también historia; no solo genética, también sociedad. Un hombre puede matar a su mujer devorado por los celos o enloquecido por el instinto de posesión, y también puede matar a otro

en una pelea; pero poco o nada tienen que ver tales comportamientos con la guerra o el derecho, vértices de la Violencia humana, que son hijos de Cain y sus fundaciones míticas. La movilización y el abastecimiento de miles de hombres, la legitimación de las razones del conflicto, la fabricación de armas y maquinas de guerra, la coordinación de los generales, la definición de los objetivos, etc., nada tienen que Ver con lo inmediato o lo instintivo. E idénticamente ocurre con el derecho (el primitivo derecho era exclusivamente el derecho punitivo: Véase Malinowski, Crimen y costumbre en la sociedad salvaje), que no es otra

cosa que una posposición y graduación de la Venganza.

Al encauzar el instinto mediante la construcción de sistemas que asombran por la superabundancia de ritos y normas, al delegar la Venganza y el castigo, la cultura envuelve (o disfraz) la pulsión agresiva con un manto de legitimidad, pero, al hacerlo, le añade un plus de sufrimiento tan antinatural que solo mediante la correlativa construcción de mitos fundacionales y cosmogonias que justifiquen ese Violentamiento puede el hombre bordear su autodestrucción en cuanto especie. Si es que finalmente puede, claro esté; pues bien pudiera ser que las brutales

embestidas que el totalitarismo poscapitalista y los gestores del poder de la Cosa realizan constantemente contra los sistemas de normas y creencias milenarias que a duras penas han contenido hasta ahora la Violencia, acaben situando al hombre y a su propio habitat en un callejón sin salida. Porque si arropándose con monumentos jurídicos tan complejos y elaborados que todavía reclaman su Vigencia en las fuentes del derecho y en la costumbre con Valor legal, o consolándose con las promesas de las religiones, apenas han conseguido los hombres y las civilizaciones sobrevivir al puro horror que emanaba de esas mismas

instituciones, es de temer que las alternativas nihilistas que propone el pensamiento único posilustrado y los mitos disneysianos del cibercapitalismo global no tengan suficiente razón ética - ni aun fuerza coercitiva bastante- Como para contener la Violencia que fundamenta toda cultura.

22 Enrique Ocaña, Sobre el dolor; Valencia, Pre-Textos, 2006, p. 115.

23 En La familia del Dr. Frankenstein. Materiales para una

historia del hombre artificial (Jaén, Alcala Grupo Editorial, 2007) desarrollo ampliamente algunos de los temas tratados en este capítulo:

autómatas, robots, cyborgs, clones, maquinas inteligentes, híbridos biogenéticos, etc., y sus diferencias y/ o semejanzas con el hombre natural, sobre todo tal Como se presenta esa dualidad en el mundo de los mitos y en la literatura y el cine fantásticos.

1 M. Eliade, Lo sagrado y lo profano, Barcelona, Labor, 1967, pp. 25-61.

2 Maria Zambrano, La agonía de Europa, Madrid, Mondadori, 1988, p. 63.

3 Citado por Andoni Alonso e Iñaki Arzoz, La nueva Ciudad de Dios, Madrid, Siruela, 2002, p. 195.

4 El gigantesco complejo

petroquímico que rodea Los Ángeles era una maqueta de cuatro metros de largo por seis de ancho que había sido diseñada por Tom Craneano siguiendo las instrucciones de Douglas Trumbull, uno de los supervisores de los impresionantes efectos ópticos especiales que abren Blade Runner. Este decorado fue bautizado por el equipo de efectos especiales como el «Hades»: «El paisaje del Hades -comenta Trumbull- debía ser un desierto industrial, como el de Nueva Jersey o el de Long Beach, pero completamente desmadrado» (Sammonpp. cz't.,p. 209).

5 La Pirámide Tyrell también estaba diseñada por Tom Cranham siguiendo las instrucciones de Trumbull. La maqueta, hecha con estaño repujado, poliéster y fibra óptica, tenía 75 cm de altura por 2,70 m de base, seguntino una escala teórica de 1/750, ya que se supone que las pirámides tienen entre kilómetro y kilómetro y medio de altura, esto es, entre 700 y 900 pisos. Aunque las pirámides son dos, en realidad solo se hizo una maqueta y se utilizaron trucos ópticos para duplicarla.

6 Sammon, op. cit., pp. 128-129, y Prieto, op. cit., p. 66-67.

7 Tal vez sea pertinente recordar que, según la mitología griega, Gea castigó a Orion por haberse jactado de ser el mejor cazador, enviéndole un escorpión que le mordió mientras dormía, causándole la muerte. Pero su maestra, Diana cazadora, se apiadó de su triste suerte y le lanzó al firmamento en forma de constelación, junto con su verdugo, Escorpio. No sabemos si la referencia a Orion en Blade Runner tiene que ver con esta mitología del

cazador que regresa, para resaltar la enorme distancia que han recorrido los replicantes en busca de su creador (porque Orion es una de las constelaciones más lejanas) o, simplemente, por la evidente resonancia del propio nombre. Nos gustaría creer que tiene que Ver con todas esas posibilidades a la Vez.

8 Pris ha parafraseado antes el «Pienso, luego existo» de Descartes, y Tyrell se despacha ahora con el horaciano Carpe diem («Goza de tu tiempo»). Aunque no sabemos si la

intención del guionista era parafrasear al poeta latino, lo evidente, en todo caso, es que la popular sentencia queda muy apropiada en boca de un dios tan mundano como Tyrell.

9 Friedrich Nietzsche, *El gaya ciencia*, Madrid, Akal, 2001, p. 161.

1 Recuérdese que el búho es el símbolo clásico de la sabiduría.

2 Sammon, op. cit, p. 169. De la muerte de Sebastian nos enteramos por una llamada a Deckard desde la central de la policía, cuando éste se dirige al apartamento de Sebastian.

3 El «Gott ist tot» nietzscheano (y en general toda la llamada «filosofía de la sospecha», de Camus a Deleuze, pasando por Klossowsky, Cioran, etc.) nada tiene que ver con el ateísmo contemporáneo; con esa frase, Nietzsche solo pretende advertir del hecho (nuevo

y lleno de posibilidades, según él) de que «Dios ha muerto en la conciencia del hombre contemporáneo» y de que, por ello, los viejos valores ya no sirven para fundamentar el mundo. Y es que, Como decía Wittgenstein (Tractatus, 6.432), «Dios no se revela», por lo que nada podemos saber de él; y de lo que de nada sabemos, nada podemos predicar: ni su muerte ni su Vida, ni su existencia ni su no existencia.

4 Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa*, Madrid, Akal, 2005, p. 331.

5 Albert Camus, *El Hombre rebelde*, Buenos Aires, Losada, 1973, pp. 71-72.

6 George Wyman, su diseñador (véase p. 57), no era arquitecto, pero aceptó el encargo del industrial Lewis Bradbury porque así se lo aconsejó su hermano -ya muerto- en una sesión de espiritismo.

7 El apartamento de Sebastian se

decoró de manera que pareciese el resultado de muchos naufragios, desde muebles de época rescatados de los decorados de *My fair lady* (1964) y *Darling Lili* (1970) hasta muebles y trastos recogidos de la basura.

8 Jordi Balló, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 145.

9 Alonso Burgos, *La familia del Dr.*

Frankenstein, cit., p. 383.

*This file was created
with BookDesigner program
bookdesigner@the-ebook.org
20/11/2012*