

**IDENTIDAD Y LIBERTAD EN *BLADE RUNNER* A PARTIR DE LA ÉTICA DE LA
AUTENTICIDAD DE CHARLES TAYLOR Y *EL SER Y LA NADA* DE JEAN-
PAUL SARTRE**

JOHN ALEXANDER GÓMEZ MONTAÑEZ

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA
BUCARAMANGA**

2019

**IDENTIDAD Y LIBERTAD EN *BLADE RUNNER* A PARTIR DE *LA ÉTICA DE LA
AUTENTICIDAD* DE CHARLES TAYLOR Y *EL SER Y LA NADA* DE JEAN-
PAUL SARTRE**

JOHN ALEXANDER GÓMEZ MONTAÑEZ

Trabajo de Grado para obtener el título de Magíster en Filosofía

Director:

JORGE FRANCISCO MALDONADO SERRANO

Doctor en Filosofía

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE FILOSOFÍA

MAESTRÍA EN FILOSOFÍA

BUCARAMANGA

2019

A mi esposa y a mi hija.

A mis profesores, por su paciencia.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	10
PRÓLOGO.....	12
1. IDENTIDAD EN CHARLES TAYLOR	14
1.1 INTRODUCCIÓN	14
1.2 MARCOS REFERENCIALES INELUDIBLES	20
1.3 LA ONTOLOGÍA MORAL.....	22
1.4 LA AUTENTICIDAD Y EL DEBATE INARTICULADO	25
1.5 LA IDENTIDAD Y LOS HORIZONTES INELUDIBLES	29
1.6 LA IDENTIDAD Y EL RECONOCIMIENTO	32
2. TRES PELÍCULAS DE RIDLEY SCOTT A PARTIR DEL CONCEPTO DE <i>LIBERTAD EN SARTRE</i>	38
2.1 INTRODUCCIÓN	38
2.2 LA <i>MIRADA</i> Y EL <i>OTRO</i>	40
2.3 <i>LIBERTAD Y MALA FE</i>	42
2.4 RIDLEY SCOTT Y <i>LOS DUELISTAS</i>	45
2.5 <i>ALIEN</i> , EL NOVENO PASAJERO.....	49
2.6 DE REGRESO A <i>THELMA & LOUISE</i>	52
2.7 <i>LIBERTAD SARTREANA</i> E IDENTIDAD	53
3. <i>BLADE RUNNER</i> , O EL PROBLEMA DEL RECONOCIMIENTO.....	56
3.1 ¿SUEÑAN LOS ANDROIDES CON OVEJAS ELÉCTRICAS?	57
3.2 DE <i>ANDROID</i> A <i>BLADE RUNNER</i> : EL GÉNESIS DE UNA OBRA MAESTRA	63
3.3 LOS ÁNGELES, 2019: EL FUTURO ES AHORA	65
3.3.1 La mirada en Blade Runner.	67

3.3.2 Los animales en Blade Runner.	77
3.3.3 Las relaciones sentimentales y los otros significativos.	81
3.3.4 Identidad, libertad y reconocimiento.	88
4. CONCLUSIONES	98
5. EPÍLOGO	103
BIBLIOGRAFÍA	105
ANEXOS	109

RESUMEN

TÍTULO: Identidad y libertad en *Blade Runner* a partir de *La ética de la autenticidad* de Charles Taylor y *El ser y la nada* de Jean Paul Sartre*

AUTOR: John Alexander Gómez Montañez**

PALABRAS CLAVES: Identidad, Libertad, Reconocimiento, Cosificación, Otro.

DESCRIPCIÓN: El siguiente trabajo de investigación se propone analizar la cinta de 1982, *Blade Runner*, dirigida por el británico Ridley Scott, a la luz de las nociones de identidad y libertad, presentes en la obra de Charles Taylor, *La ética de la autenticidad*, y *El ser y la nada*, de Jean-Paul Sartre. No obstante, será pertinente dar primero una mirada al desarrollo de tales conceptos en otras películas del director, escogidas para este fin, en tanto que fueron sus primeros largometrajes (*The Duellists*, 1977, y *Alien*, 1979), y en los que ya se perfilan estas ideas; o porque aparecen como los exponentes más acertados de estas nociones filosóficas (como *Thelma y Louise*, de 1991, donde la idea de libertad adquiere una especial relevancia). Sin embargo, será *Blade Runner* el espacio ideal para el análisis de estos conceptos, pues en la distopía imaginada por Scott (basada libremente en la novela de Philip K. Dick, *¿Do androids dream of electric sheep?*, 1968), los personajes aparecerán en una relación dialéctica que confrontará las ideas de bien y mal, legal e ilegal, libertad y predestinación, humano y androide, etc. Esta confrontación se verá alimentada por las teorías, tanto de Taylor, como de Sartre, y llevarán al lector a preguntarse cuáles son los parámetros sobre los que se construye la identidad y cuál es el alcance de la libertad, especialmente en lo que se refiere a la relación con los otros y su reconocimiento hacia nosotros. Son precisamente esas preguntas las que pretende abordar este texto.

* Trabajo de grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Director: Doctor en Filosofía Jorge Francisco Maldonado Serrano.

SUMMARY

TITLE: Identity and liberty in *Blade Runner* from Charles Taylor's *Ethics of authenticity* and Jean-Paul Sartre's *Being and nothingness**

AUTHOR: John Alexander Gómez Montañez**

KEYWORDS: Identity, Liberty, Recognition, Cosification, Other.

DESCRIPTION: The following research work is intended to analyze the 1982 film, *Blade Runner*, directed by the British Ridley Scott, in relation to identity and freedom notions present in Charles Taylor's work, *The Ethics of Authenticity*, and *Being and Nothingness* by Jean-Paul Sartre. However, it will be of relevance to take a look at the development of those concepts in other Scott's films, chosen since they were his first feature films (*The Duelists*, 1977, & *Alien*, 1979), and in which this ideas appear already, or for being the most accurate exponents of this philosophical notions (like *Thelma and Louise*, 1991, where the idea of freedom acquires a special relevance). Nevertheless, *Blade Runner* will be the ideal space for the analysis of its concepts, because in the dystopia imagined by Scott (freely based in Philip K Dick's novel *¿Do Android dream of electric sheep?*, 1968), the characters will appear in a dialectic relation that will confront the ideas of good and evil, legal and illegal, freedom and predestination, human and android, etc. This confrontation will be fueled by Taylor's and Sartre's theories, and will lead the reader to question which are the parameters on which the identity is constructed and what is the scope of freedom, especially in regard to the relationship with others and their recognition towards us. These are precisely the questions that this text intends to address.

* Master Thesis.

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Director: Doctor in Philosophy Jorge Francisco Maldonado Serrano.

INTRODUCCIÓN

Los sueños de un futuro cibernético, robótico o biomecánico (plasmado en las obras de autores como Isaac Asimov, Philip K. Dick o Warren Ellis, entre otros), parecen ahora más cercanos que nunca, pues las primeras décadas del siglo XXI han presenciado el amanecer de una revolución tecnológica que avanza con increíble celeridad, haciendo que las relaciones humanas trasciendan las limitaciones del espacio físico del cuerpo al ser mediadas por lo virtual, presentando nuevos planteamientos y problemáticas en la configuración de una expresión propia de lo humano pero que se construye alrededor de lo virtual, una configuración que se puede abordar desde el concepto de poshumano¹.

En ese contexto se desarrolla *Blade Runner*, una película de culto dirigida por el británico Ridley Scott. La cinta sigue la historia de Rick Deckard (Harrison Ford), un *Blade Runner* retirado en la futurista ciudad de *Los Angeles*, en 2019, a quien se le obliga a perseguir y *retirar* (asesinar) a cuatro *replicantes* (androides) que han llegado a la tierra, buscando una forma de escapar a su inminente deceso. El filme señala cambios determinantes en la concepción de lo social que se ajustan a la sociedad del siglo XXI, en la que el papel del individuo² cobra especial relevancia y confronta la postura del personaje principal consigo mismo y con su entorno, llevándolo a repensar su papel en ese mundo distópico, frío, industrial.

Así, se hace relevante la pregunta por la identidad, pregunta que será abordada por Charles Taylor en su obra *Ética de la autenticidad*, en la que se propone recuperar los ideales morales de la autenticidad³ para entender la base de nuestras

¹ Poshumano en sentido histórico.

² Replicante frente a humano, perseguido frente a perseguidor que se convierte, a su vez, en perseguido por un sistema totalizante, en el que la productividad se encarga de dirigir y determinar las relaciones humanas y poshumanas.

³ Pues la identidad y la moral, en tanto que idea de bien y de vida buena, van entretreídas.

reacciones morales y, de tal manera, entender cómo determinamos nuestra identidad, cómo nos relacionamos con los otros en aras de esa misma determinación, cuales son los horizontes de significado contra los que nos determinamos y por qué es importante el reconocimiento, tanto individual como colectivo, de los otros.

Posteriormente, se dará una mirada al *Ser y la nada*, de Jean-Paul Sartre, para analizar las ideas de *mirada*, *mala fe* y *libertad* en relación al conflicto que se desarrolla entre el individuo y los otros. Estas nociones se revisarán a partir de tres películas de Ridley Scott, *Los duelistas* (1977), *Alien* (1989) y *Thelma y Louise* (1991), en las que el concepto de libertad sartriana adquiere preeminencia.

Finalmente se abordará la película *Blade Runner* (1982), cuya trama, basada en la novela *¿Do androids dream of electric sheep?* (1968), del escritor Philip K. Dick, será el espacio en el que estas ideas, acerca de la identidad, la libertad, la relación con los otros, y demás, constituirán la base para la pregunta por el reconocimiento, un elemento transversal a lo largo de la cinta.

PRÓLOGO



"THE Caterpillar and Alice looked at each other for some time in silence: at last the Caterpillar took the hookah out of its mouth, and addressed her in a languid, sleepy voice.

"Who are you?" said the Caterpillar.

This was not an encouraging opening for a conversation. Alice replied, rather shyly, "I-I hardly know, sir, just at present-at least I know who I was when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then."

"What do you mean by that?" said the Caterpillar sternly. "Explain yourself!"

"I can't explain myself, I'm afraid, sir," said

Alice, "because I'm not myself, you see."

"I don't see," said the Caterpillar.

"I'm afraid I can't put it more clearly," Alice replied very politely, "for I can't understand it myself to begin with; and being so many different sizes in a day is very confusing."

"It isn't," said the Caterpillar.

"Well, perhaps you haven't found it so yet," said Alice; "but when you have to turn into a chrysalis- you will some day, you know- and then after that into a butterfly. I should think you'll feel it a little queer, won't you?"

"Not a bit," said the Caterpillar.

"Well, perhaps your feelings may be different," said Alice; "all I know is, it would feel very queer to me."

"You!" said the Caterpillar contemptuously. "Who are you?"

Which brought them back again to the beginning of the conversation. Alice felt a little irritated at the Caterpillar's making such very short remarks, and she drew herself up and said, very gravely, "I think, you ought to tell me who you are, first."

"Why?" said the Caterpillar.

Here was another puzzling question; and, as Alice could not think of any good reason, and as the Caterpillar seemed to be in a very unpleasant state of mind, she turned away."⁴

⁴ "La Oruga y Alicia se miraron una a la otra, por un tiempo, en silencio. Al final, la Oruga tomó el narguile de su boca y se dirigió a ella, con voz lánguida y soñolienta. "¿Quién eres tú?", dijo la Oruga. Esta no era una apertura muy alentadora para una conversación. Alicia respondió, bastante tímida, "D-Difícilmente lo sé, señor, en el momento, al menos. Sé quién era cuando me levanté esta mañana, pero creo que debo haber cambiado varias veces desde entonces". "¿Qué quieres decir con eso?" dijo la Oruga, severamente. "¡Explícate!". "Me temo que no puedo explicarme, señor", dijo Alicia, "porque no soy yo misma, verás". "No lo veo", dijo la Oruga. "Me temo que no puedo ser más clara", respondió Alicia muy educadamente, "porque no puedo entenderlo yo misma, para empezar; y tener diferentes tamaños en un día es muy confuso". "No lo es", dijo la Oruga. "Bueno, quizá no la ha descubierto todavía", dijo Alicia, "pero cuando se transforme en una crisálida -lo hará algún día, usted sabe- y después de eso, en una mariposa, pensaría que habrá de sentirse un poco raro, ¿no?". "Ni un poco", dijo la Oruga. "Bueno, quizá sus emociones puedan ser distintas", dijo Alicia, "todo lo que sé es que para mí sería muy raro". "¡Tú!", dijo la Oruga, desdeñosamente, "¿Quién eres tú?". Lo que las llevó nuevamente al inicio de la conversación. Alicia se sintió un poco irritada con el que la Oruga estuviera haciendo comentarios tan cortos, se levantó y dijo, muy seriamente. "Creo que debería decirme quién es usted, primero". "¿Por qué?", dijo la Oruga. Aquí había otra pregunta desconcertante; y, como Alicia no pudo pensar en ninguna buena razón, y como la Oruga parecía estar en un estado de ánimo muy desagradable, se dio la vuelta". CARROLL, Lewis. Alice in Wonderland. Volume One Publishing, Chicago: 1994.pp. 59-61.

1. IDENTIDAD EN CHARLES TAYLOR

*“Encima de cada cara había un antifaz de raso, negro;
(...) Miro..., remiro..., busco..., contemplo el espejo...,
me asusto. Pero ¿dónde estoy, Dios mío? ¿Quién soy?
¿Cuál es mi cuerpo entre todos estos cuerpos iguales?”*

Giovanni Papini

1.1 INTRODUCCIÓN

Hablar de identidad en filosofía significa abordar una problemática que va, en sentido lógico, desde la filosofía aristotélica hasta la actualidad y, en sentido político, desde la revolución francesa al giro ontológico de Heidegger y a la alteridad de Levinás. Sin embargo, si bien el problema de la identidad en filosofía ha estado relacionado históricamente con una dimensión lógica, ontológica y política del ser humano, al hablar de identidad en el contexto de la modernidad, es preciso tomar como punto de partida al filósofo canadiense Charles Taylor, quien por medio de una argumentación trascendental aborda este concepto mediante un tratamiento explícito y sistemático de la identidad moderna que no es posible encontrar previamente.

En *Las fuentes del yo*, su *ópera magna*, Taylor explica que para entender qué es la identidad es importante entender primero qué es un *agente humano*, una persona o un yo, puesto que lo que significa la identidad para una persona, lo que es, está relacionado con el ideal de vida buena que tiene para sí, es decir, su idea de bien. Por eso, el autor considera preciso comprender cómo se han desarrollado nuestras ideas de bien, ya que "la identidad personal (*self-hood*) y el bien o, dicho de otra

manera, la individualidad y la moral, son temas que van inextricablemente tejidos”⁵. Así, entender la relación entre la identidad personal y la idea de bien que se tiene para la vida, requiere justificar que, aunque ónticamente es así, puede haber una lectura ontológica tergiversada en la medida en que separa a la moralidad del bien y separa a la identidad de la moralidad. Por ello, el filósofo canadiense señala, como primer obstáculo, el hecho de que gran parte de la filosofía moral contemporánea se haya centrado tan restrictivamente en la moral, pues:

Ha tendido a centrarse en lo que es correcto hacer en vez de en lo que es bueno ser, en definir el contenido de la obligación en vez de la naturaleza de la vida buena; y no deja un margen conceptual para la noción del bien como objeto de nuestro amor o fidelidad o (...) como el enfoque privilegiado de la atención y la voluntad⁶.

El argumento de Taylor es tomado, tanto de Hegel y de los románticos, quienes entienden que la condición de posibilidad del individuo es la sociedad y la condición de posibilidad de ésta es la naturaleza o espíritu; como de Heidegger, quien señala que solamente un ser-en-el-mundo puede hacer un ejercicio de separación a nivel ontológico (es decir como reflexión) de su mundaneidad y verse a sí mismo como si no fuera su mundo, esto es, como separado. Lo contrario no puede ser cierto (que un sujeto después se une a un mundo) precisamente porque no hay manera de explicar o de dar un argumento para explicar una verdadera conexión que el sujeto podría hacer con el mundo. En resumen: si se parte de la mundaneidad o de la unión entre ser-ahí y mundo, se puede explicar la separación, pero si se parte de la existencia separada entre la existencia humana (como sería el sujeto cartesiano, para Taylor el *yo puntual* de Locke⁷) y el mundo, no se puede explicar por qué puede haber una unión entre la existencia humana y el mundo, o por qué la visión que los une no es correcta. De este modo, señala Taylor, una teoría es más potente o más verdadera cuando puede explicar por qué las otras teorías no lo son y, para él este

⁵ TAYLOR, Charles. Las fuentes del yo. Editorial Paidós, Barcelona: 2006. p. 19.

⁶ *Ibíd.* p. 19.

⁷ Tema sobre el que regresará posteriormente en su *Ética de la autenticidad*.

es el caso de la teoría de la identidad en relación con la moralidad y de la teoría moral en relación con el bien.

Así, en palabras de Carlos Thiebaut, las principales preocupaciones de Charles Taylor, sintetizadas y analizadas en *Las fuentes del yo*, serán:

La vinculación de las dimensiones cualitativas de la idea de bien con la cuestión de la identidad personal y colectiva (...) la matriz lingüística y social de esas dimensiones de valor (...) el proceso histórico de desarrollo y transmutación de las formas de la moralidad personal y colectiva [y] la indagación de la moralidad de las sociedades desarrolladas.⁸

Elementos que Taylor retomará y complementará por medio de su ensayo de 1992, *Ética de la autenticidad*, en el que se propone “recuperar las fuentes olvidadas de lo moral”⁹, pues, para Taylor,

La filosofía moral y política de la modernidad —el liberalismo en la política y el racionalismo y el naturalismo en la moral— nos han alejado tanto (...) de nuestra estofa moral real, de nuestras prácticas de argumentación práctica en la vida cotidiana y de los marcos de valores en los que constituimos nuestra identidad que hemos dado en quedar ciegos, incapaces de explicarnos quiénes somos y de resolver los problemas que de hecho tenemos. Todo comportamiento posible, todo modo de vida practicable, parece igualmente aceptable desde el punto de vista de la imparcialidad liberal cuando, de hecho y, por el contrario, nuestra cultura moral ha ido acumulando criterios de valor según los cuales nos decimos qué vidas son plenas y cuáles acarrearán frustración o fracaso. Nuestra moral —moral pública y no sólo privada— ha quedado sin articulación (...) y en ese descoyuntamiento anida la principal raíz de nuestros problemas morales.¹⁰

Es por eso que una de las consecuencias de este *alejamiento* es aquella a la que él denomina *el malestar en la modernidad*. Este malestar (identificado como “pérdida” o “declive”, y asociado generalmente con el fin de la segunda guerra mundial o, incluso, con el siglo XVII) tiene relación con tres aspectos a los que el filósofo canadiense se refiere como “fuentes de preocupación”: el individualismo, la

⁸ TAYLOR, Charles. *La ética de la autenticidad*. Editorial Paidós, Barcelona: 1994. p. 7.

⁹ *Ibíd.* p. 8.

¹⁰ *Ibíd.*

primacía de la razón instrumental y el despotismo blando (generado, a su vez, por los dos primeros). Con respecto al primero de estos aspectos, Taylor señalará que

Vivimos en un mundo en el que las personas tienen derecho a elegir por sí mismas su propia regla de vida, a decidir en conciencia qué convicciones desean adoptar, a determinar la configuración de sus vidas con una completa variedad de formas sobre las que sus antepasados no tenían control. Y estos derechos están por lo general defendidos por nuestros sistemas legales. Ya no se sacrifica, por principio, a las personas en aras de exigencias de órdenes supuestamente sagrados que les trascienden¹¹.

El problema, según Taylor, está en nuestra ambivalencia con respecto a la libertad moderna, pues pocos desean renunciar al logro de la libertad individual, pero al desacreditar los "viejos órdenes" que daban sentido al mundo, pudimos haber renunciado (sin saberlo entonces) a una "dimensión heroica" de la vida, en la que podíamos contar con un fin más elevado. Más allá del terreno espiritual, el verdadero problema de esta renuncia radica en que, al desligarnos de la "cadena del ser" nos hemos encontrado con el lado oscuro del individualismo, que supone centrarse en el yo; lo que aplanan nuestras vidas y les desarraiga de todo sentido, haciéndonos perder interés por los demás o por la sociedad. Este *angostamiento*, en palabras del autor, se verá inexorablemente relacionado con la segunda forma del malestar moderno: la primacía de la razón instrumental, esa "*clase de racionalidad de la que nos servimos cuando calculamos la aplicación más económica de los medios a un fin dado*"¹². Por eso, una vez que nos hemos desencantado de los viejos órdenes del mundo, y ya que cualquiera puede hacer uso de ese mundo, el significado original de las cosas desaparece, y estas ahora pueden ser entendidas como "*materias primas o instrumentos de nuevos proyectos (...) criterios que [determinan] las cosas en términos de eficiencia o 'coste-beneficio', [de modo] que los fines que guían nuestra vida dependan de la necesidad de obtener el máximo rendimiento*"¹³.

¹¹ Ibid. p. 34.

¹² Ibid. p. 36.

¹³ Ibid. p. 37.

En este punto Taylor critica a la tecnología, pues no comparte la opinión de que esta deba estar en un pedestal como lo está actualmente, y a la medicina, pues señala que el papel de una enfermera (encargada del cuidado y el contacto más humano con el paciente) languidece frente al rol del especialista, imbuido en su bata blanca. Esta idea de razón instrumental, ligada al progreso y al desarrollo de la humanidad, pareciera ser la misma que el autor colombiano William Ospina señala en el ensayo "Las trampas del progreso", al afirmar que:

La irrisión de la idea moderna del progreso se desnuda mejor en ciertos detalles aparentemente minúsculos. En el auge de las cosas que ahorran esfuerzo físico y mental; en el auge de una cultura del derroche que invierte el esfuerzo de miles de seres en cosas cuya función es durar un instante, cosas que parecen marcadas por el deber de la inmediata caducidad, cosas cuyo uso no puede repetirse. Un melancólico vaso plástico sería el símbolo perfecto de esta época derrochadora y superficial si no compitieran con él los dos bastones simbólicos de nuestra declinación: esa calculadora portátil sin la cual ya no somos capaces de sumar los minutos que ahorramos usándola y el poliédrico control remoto que ha llevado nuestra inmovilidad doméstica a unos grados de perfección insospechados.¹⁴

Y, al igual que Ospina, el filósofo canadiense critica también el papel transitorio de los elementos de los cuales nos rodeamos en la vida cotidiana, pues estos carecen de aquella dimensión de la cual también se ha despojado el *yo-individual*. No obstante, Es ahí donde nos revela el tercer aspecto que genera malestar en la modernidad: la política, especialmente aquella que deviene del individualismo y la razón instrumental, pues señala que:

Las instituciones y estructuras de la sociedad tecnológico-industrial limitan rigurosamente nuestras opciones, que fuerzan a las sociedades tanto como a los individuos a dar a la razón instrumental un peso que nunca le concederíamos en una reflexión moral seria, y que incluso puede ser enormemente destructiva.¹⁵

¹⁴ OSPINA, William. Las trampas del progreso. [en línea]. https://nanopdf.com/download/es-fama-que-cuando-sigmund-freud-se-entero-de-que-sus-libros_pdf. Fecha de consulta: 11 de Septiembre de 2018. Fecha de última actualización: Desconocida.

¹⁵ TAYLOR, La ética de la autenticidad. Editorial Paidós, Óp. Cit. p.40.

Lo que se manifiesta en otro tipo de pérdida: la apatía con la que los individuos deciden no participar activamente en su autogobierno. "Preferirán quedarse en casa y gozar de las satisfacciones de la vida privada, mientras el gobierno proporciona los medios para el logro de estas satisfacciones y los distribuye de modo general"¹⁶, agrega, lo que abre la puerta para un *despotismo blando*, que, en palabras del filósofo,

No será una tiranía de temor y opresión como las de tiempos pretéritos. El gobierno será suave y paternalista. Puede que mantenga incluso formas democráticas, con elecciones periódicas. Pero en realidad, todo se regirá por un «inmenso poder tutelar», sobre el que la gente tendrá poco control. [Pero] cuando disminuye la participación, cuando se extinguen las asociaciones laterales que operaban como vehículo de la misma, el ciudadano individual se queda solo frente al vasto Estado burocrático y se siente, con razón, impotente. Con ello se desmotiva al ciudadano aún más, y se cierra el círculo vicioso del despotismo blando.¹⁷.

Así, el conflicto que el autor pretende analizar, y que será la base de su *Ética de la autenticidad*, tiene que ver con este *malestar en la modernidad*, cuya génesis ha sido mencionada previamente y que no nos es del todo ajeno, pues está en juego realmente, no solo la libertad política de los individuos (cuyo individualismo, en relación con la primacía que se da a la razón instrumental en las sociedades actuales, está generando gobiernos cada vez más despóticos¹⁸), sino la dignidad de ese *yo-individual* que desconoce (o pretende desconocer) un orden trascendente y que, en su más absoluta autodeterminación, relativiza todos los contenidos de su existencia al punto de diluirse en el *uno* heideggeriano, traspasando las fronteras, no solo del *yo* sino de *lo humano*, masificando y cosificándolo todo y a todos.

¹⁶ Ibíd. p.40.

¹⁷ Ibíd. p.41.

¹⁸ Lo que se evidencia actualmente en el aumento gradual de gobiernos de derecha, tanto en Latinoamérica como en Europa.

Por eso, y esperando contar con todos los elementos necesarios para comprender la noción tayloriana de la identidad y su relación con la libertad (el cuál es el tema que nos ocupa en esta investigación), será preciso dar antes una mirada al contexto en el cual se desarrollará su teoría.

1.2 MARCOS REFERENCIALES INELUDIBLES

Se ha mencionado previamente que, para Taylor, el desarrollo de la filosofía moderna ha desconocido la relación que tiene el hombre con la moral, pretendiendo centrarse solamente en su racionalidad, lo que a su vez ha generado, no solo una, sino las tres formas de malestar que sienten los hombres modernos frente a la sociedad de su tiempo (pues tales causas se siguen entre sí). Pues bien, en su obra *Las fuentes del yo*, el autor partirá de lo que ha dado en llamar “*marcos referenciales ineludibles*” para la comprensión de su teoría sobre la moral. Así, uno de los primeros aspectos que aborda en esta obra es el del trasfondo que respalda a “*algunas de las intuiciones morales y espirituales de nuestros coetáneos en lo concerniente a nuestra naturaleza y situación espiritual*”¹⁹, donde señala que lo que tienen en común las cuestiones morales y aquellas que él llama “espirituales” (como el sentido de nuestra propia dignidad, o las cuestiones que giran en torno a lo que hace que nuestras vidas sean significativas y satisfactorias), es que en todas ellas se implica una *strong evaluation*, lo que significa:

Discriminaciones de lo correcto o lo errado, de lo mejor o lo peor, de lo más alto o lo más bajo, que no reciben su validez de nuestros deseos, inclinaciones u opciones, sino que, por el contrario, se mantienen independientes de ellos y ofrecen los criterios por los que juzgarlos²⁰.

¹⁹ TAYLOR, *Las fuentes del yo*. Óp. Cit. p. 20.

²⁰ *Ibíd.* p. 20.

Esa *strong evaluation*²¹ tiene estrecha relación con "el respeto a la vida, la integridad y el bienestar, incluso la prosperidad, de los demás"²²; conjunto de mandatos que reconocemos como apremiantes y que "*infringimos cuando matamos o dañamos a los demás, cuando nos apoderamos de su propiedad, les atemorizamos y robamos la paz o, incluso, les negamos ayuda si tienen problemas*"²³. Taylor explica que, si bien estos mandatos pueden haber variado, en mayor o menor medida, con el tiempo y las legislaciones de cada una de las sociedades antiguas, quienes restringieron estos derechos "*a los miembros de su tribu o raza, excluyendo a los foráneos*"²⁴; a lo largo de la historia del hombre "*todos [han pensado] que esos mandatos le son impuestos por una clase de personas y para la mayoría de nuestros coetáneos esa clase es coextensiva con la raza humana (y para quienes creen en los derechos de los animales aún va más lejos)*"²⁵.

Con lo dicho anteriormente, el autor busca señalar la universalidad, profundidad e intensidad de estas intuiciones morales, en contraste con otras que podrían ser asumidas como el resultado de la crianza o la educación, pues:

Parece que existe la compunción natural e innata al infligir la muerte o lesiones a otra persona, la inclinación a socorrer a los heridos o a quienes se encuentren en peligro. La cultura y la crianza pueden ayudar a definir las lindes de los "otros" relevantes, pero no parece que en sí mismas generen la reacción básica.²⁶

Y esta idea se refleja, de una manera muy completa, en el capítulo *Los hombres contra el fuego*, de la tercera temporada de la serie británica *Black Mirror* (Ver Anexo A). La historia se centra en Stripe, un soldado perteneciente a una organización militar futurista que combate a unos mutantes a los que denominan *cucarachas*. En una misión, Stripe es atacado por uno de estos mutantes y sus sentidos empiezan

²¹ Traducida como "evaluación fuerte".

²² TAYLOR, Las fuentes del yo. p. 21.

²³ *Ibíd.*

²⁴ *Ibíd.*

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ *Ibíd.*

a verse alterados. A partir de este punto el espectador irá comprobando tanto los alcances de la tecnología como los de la empatía humana.

1.3 LA ONTOLOGÍA MORAL

Taylor complementa lo anteriormente señalado al establecer una doble mirada en lo que respecta a nuestras reacciones morales. Por un lado, dice el filósofo, estas reacciones parecen ser como los instintos, "*comparables a nuestro gusto por la dulzura o a nuestra repugnancia por las sustancias nauseabundas, o a nuestro miedo a caer*"²⁷; pero, por otro, parecen implicar una pretensión, "*implícita o explícita, sobre la naturaleza y la condición de los seres humanos, [pues] desde esta segunda faceta la reacción moral es el consentimiento a algo, la afirmación de algo, una ontología dada de lo humano*"²⁸. Para el autor,

En ambos casos respondemos a un objeto que posee una cierta propiedad. Pero en un caso, la propiedad marca al objeto como merecedor de dicha reacción; en el otro, la conexión entre los dos es un hecho bruto. De esta manera argumentamos y razonamos sobre qué y quién es objeto digno de respeto moral, mientras una cosa así no parecería ni siquiera posible en lo que respecta a una reacción como la náusea²⁹.

De esta manera, y con el fin de desestimar la diferencia entre las reacciones viscerales (como la náusea) de las reacciones morales, en las que aparece una ontología dada de lo humano, podríamos llegar a pensar que es imposible (e ilusorio) determinar quiénes son dignos de mi respeto, quienes son poseedores de dignidad y ante quienes podríamos reaccionar moralmente. No obstante,

²⁷ Ibid. p. 22.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid. p. 23.

La manera en que pensamos, razonamos, argüimos y nos cuestionamos sobre la moral presupone que nuestras reacciones morales tienen estas dos condiciones: que no son sólo sentimientos 'viscerales', sino que también implican el reconocimiento de las pretensiones respecto a sus objetos. Las diferentes argumentaciones ontológicas procuran articular estas pretensiones. La tentación de negar este hecho, que emana de la epistemología moderna, se ve fortalecida por la generalizada aceptación de un modelo de razonamiento práctico profundamente erróneo, basado en la ilegítima extrapolación del razonamiento de la ciencia natural³⁰

Es esta la razón por la que el filósofo canadiense critica el hecho de que la ciencia moderna haya desestimado la moral y haya tratado de objetivarla (en el sentido de neutralizarla) pretendiendo discernir, entre los otros, quiénes son verdadera y ontológicamente merecedores de nuestras reacciones morales, de nuestro respeto o nuestra dignidad. Sin embargo, agrega que:

Si se quiere discernir más sutilmente qué es lo que tienen los seres humanos que los hace valedores de respeto, hay que recordar lo que es sentir la llamada del sufrimiento humano, o lo que resulta repugnante acerca de la injusticia, o la reverencia que se siente hacia la vida humana. Ningún argumento puede mover a alguien desde una postura neutral hacia el mundo, se haya adoptado ésta por exigencias de la 'ciencia' o sea consecuencia de una patología, hasta la razón de la ontología moral³¹.

Esta última idea no anula la ontología moral, sino conduce (o debería conducir) a *"tratar nuestros instintos morales más profundos y nuestro indeleble sentido de respeto por la vida humana como medida de acceso al mundo en el que las pretensiones ontológicas son discernibles y susceptibles de formularse y examinarse meticulosamente"*³², ideas que invitan a Taylor a examinar el concepto de "ontología moral", es decir, el trasfondo que respalda nuestras intuiciones morales y espirituales (pues la ontología moral se encarga de articular tales intuiciones, de darles sentido). Esta última expresión *"significa aquí la articulación que hace que dichas respuestas sean apropiadas: identificar qué es lo que hace que un objeto sea digno de respeto"*³³, tema muy controvertido porque, en vez de

³⁰ Ibíd. p. 25.

³¹ Ibíd. p. 26.

³² Ibíd.

³³ Ibíd.

recurrir a tesis teístas o laicas y racionalistas, *"la ontología moral que respalda las opiniones de una persona va casi siempre implícita en ellas"*³⁴.

De esta manera, *"la persona corriente no necesita pensar mucho sobre las bases del respeto universal, puesto que en la actualidad casi todo el mundo lo toma por axioma"*³⁵, por lo que es posible que exista una discrepancia *"entre lo que la gente cree oficial y conscientemente, e incluso se enorgullece de creer, por un lado, y lo que necesita entender sobre algunas de sus reacciones morales, por otro"*³⁶. Así, Taylor se embarca en un ensayo de recuperación de la ontología moral, a fin de reconocer (y de permitirnos reconocer) el trasfondo que respalda nuestras intuiciones morales, teniendo como propósito final entender cómo se configura nuestra identidad. Sin embargo, *"esta articulación de la ontología moral resultará muy difícil debido a una tercer razón: la naturaleza provisional, incierta y de búsqueda de muchas de nuestras creencias morales"*³⁷, es decir, las bases de nuestras reacciones morales, dado que para el autor, *"la ontología es la única base adecuada para nuestras respuestas morales, independientemente de que la reconozcamos o no"*³⁸. Es por eso que, luego de abordar los *marcos referenciales* que soportan la teoría tayloriana de la identidad, se hace necesario entender aquello a lo que el autor da el nombre de *autenticidad*, y cómo este término se relaciona con la forma en la que la identidad y la libertad aparecen frente al individuo de la modernidad.

³⁴ Ibíd.

³⁵ Ibíd. p. 27.

³⁶ Ibíd.

³⁷ Ibíd. p. 28.

³⁸ Ibíd.

1.4 LA AUTENTICIDAD Y EL DEBATE INARTICULADO

Para Taylor, la sociedad moderna nos lleva a construir una cultura basada en la autorrealización, es decir, basada en la búsqueda de nuestra *propia* identidad a partir de *nosotros mismos*. En esta cultura, a la que el filósofo da el nombre de "cultura de la autenticidad", cada individuo puede determinar, tanto sus reglas de vida como su libertad en la medida en que "*el ideal moral que sostiene a la autorrealización es el de ser fiel a uno mismo, en una comprensión específicamente moderna del término*"³⁹. Así, la máxima de esa *autenticidad* es aquella que expresa que:

Todo el mundo tiene sus propios valores' y, por lo tanto, es imposible argumentar sobre los mismos, pues "no deberían ponerse en tela de juicio los valores del otro. Eso es de su incumbencia, pertenece a su elección vital y debería ser motivo de respeto"⁴⁰.

Sin embargo, este individualismo de la autorrealización, esta autenticidad (que parece haberse extendido principalmente en sociedades occidentales desde los años 60s) es, en palabras del autor, *inconsciente de las grandes cuestiones o inquietudes que trascienden al yo* (como la religión, la política o la historia), y, por ello, es la responsable de generar un *angostamiento* del modo de vivir (del que hablamos previamente y que, a su vez, se conecta con la segunda de las formas de malestar en la modernidad⁴¹).

De esta manera, el propósito de la cultura de la autenticidad se ha convertido en la sociedad moderna en *defensa de la autenticidad como ideal moral*⁴², pues la retórica de la autorrealización, que da una pátina de encanto a esa vida angostada o

³⁹ TAYLOR, La ética de la autenticidad. Óp. Cit. p. 47.

⁴⁰ Ibíd. p. 45.

⁴¹ Es decir, la primacía de la razón instrumental.

⁴² No obstante, para el autor, un ideal moral es "una descripción de lo que sería un modo de vida mejor o superior, en función no de lo que se nos ocurre desear o necesitar, sino de ofrecer una norma de lo que deberíamos desear". TAYLOR, Charles. La ética de la autenticidad. Editorial Paidós, Barcelona: 1994. p. 47.

achata del individuo, afianza el *ideal de la autenticidad*, llevando a la creencia de que las personas pueden alcanzar la autorrealización sin el concurso de los demás miembros de la comunidad (lo que quiere decir que una persona puede considerar el éxito empresarial como una meta a alcanzar y no le importará dañar a otras personas para lograrlo⁴³). Este ideal de la autenticidad se superpone entonces a la moral tradicional, basada en la búsqueda del bien común, por lo que se expresa como una nueva moral del egoísmo⁴⁴. Y a partir de este nuevo ideal se genera un debate inarticulado entre los individuos de la sociedad moderna, en tanto que la libertad de estos individuos puede chocar con la de los otros, pero, debido a que no se puede decidir si una acción moral es buena o mala (pues cada cual determina un punto de partida para sí mismo, relativizando las acciones morales), el *relativismo fácil* de la cultura de la autorrealización se autoanula debido a su autoindulgencia y trivialización.

Frente a esta situación, Taylor propone una *recuperación* del ideal moral de la autenticidad⁴⁵, para lo cual busca analizar las fuentes de esa autenticidad, que nace a finales del siglo XIII a partir del individualismo, y que tiene sus raíces, tanto en la racionalidad no comprometida de Descartes ("*cuya exigencia consiste en que cada persona piense por sí misma de forma autorresponsable*"⁴⁶), como en el individualismo político de Locke ("*que trataba de hacer a la persona y a su voluntad anteriores a la obligación social*"⁴⁷). Para el filósofo canadiense, la razón que explica que la autenticidad haya nacido en el siglo XVIII tiene que ver con la "*noción dieciochesca de que los seres humanos están dotados de sentido moral, de un*

⁴³ Pues las otras personas no serán ya personas sino instrumentos dispuestos para la consecución de un fin determinado a partir de la visión de la primacía de la razón instrumental.

⁴⁴ En tanto el ideal moral se vuelve un axioma que no se pone en tela de juicio pero tampoco se explica. Cfr. TAYLOR, Charles. La ética de la autenticidad. Editorial Paidós, Barcelona: 1994. p. 49.

⁴⁵ Pues considera que "la capacidad de articulación supone aquí una clave moral, no sólo para corregir lo que pueden ser puntos de vista equivocados, sino también para hacer más palpable, más vívida la fuerza de un ideal para quienes ya lo viven; y al hacerlo más vívido, darles más fuerza para poder vivir de acuerdo con él de forma más plena e íntegra" TAYLOR, Charles. La ética de la autenticidad. Editorial Paidós, Barcelona: 1994. p. 54.

⁴⁶ TAYLOR, La ética de la autenticidad. Óp. Cit. p. 57.

⁴⁷ Ibíd.

*sentimiento intuitivo de lo que está bien y lo que está mal*⁴⁸; noción que buscaba combatir el pensamiento de la Edad Media, que colocaba las fuentes de la moral en relación a Dios o a la Idea del Bien.

De esta manera, la visión del siglo XVIII sobre la moralidad, a diferencia de la visión medieval, señalaba que los seres humanos poseían una voz interior, que les decía lo que era bueno y lo que era malo, y por eso, porque los individuos iban a llegar a un punto moral en común, era posible desarrollar la idea cartesiana de autorresponsabilidad (pues la fuente moral estaba en los seres humanos y ya no en la divinidad). En ese contexto aparece Jean Jacques Rousseau, quien señala que la moralidad tiene que ver con “*seguir la voz de la naturaleza que surge de nuestro interior. [Una voz que] queda ahogada con muchísima frecuencia por las pasiones a las que nos induce nuestra dependencia de los otros*”⁴⁹, por lo que es preciso el contacto con uno mismo.

Con Rousseau surge una doble visión de la libertad que se expresa, por un lado, como *libertad autodeterminada*, aquella en la que “*soy libre cuando decido por mí mismo sobre aquello que me concierne, en lugar de ser configurado por influencias externas*”⁵⁰, y por otro, como *libertad negativa*, aquella en la que “*soy libre de hacer lo que desee sin interferencia de otros porque [mi libertad] es compatible con mi configuración e influjo por parte de la sociedad y sus leyes de conformidad*”⁵¹, es decir, una forma de libertad restringida por la libertad del otro, en la que se es libre hasta el punto en que no se afecta al otro. Esta doble visión de la libertad, a veces en disputa, a veces entrelazada, ha constituido “*una de las fuentes de las formas pervertidas de autenticidad*”⁵², pues en la obra de Rousseau, la idea de libertad autodeterminada

⁴⁸ Ibíd.

⁴⁹ Ibíd. p. 58.

⁵⁰ Ibíd. p. 59.

⁵¹ Ibíd.

⁵² Ibíd. p. 60.

Adquiere forma política en la noción de un Estado de contrato social fundado sobre la voluntad general, que precisamente porque se trata de nuestra libertad común no puede permitir oposición alguna en nombre de la libertad. [Y] esta idea ha sido una de las fuentes del totalitarismo moderno.⁵³

No obstante, es en Herder en quien Taylor encontrará una evolución del ideal de autenticidad acorde a su proyecto reivindicador. Herder señala que “*cada uno de nosotros tiene una forma original de ser humano (...) cada persona tiene su «medida»*”⁵⁴. Una noción que le permite a nuestro autor señalar que:

Existe cierta forma de ser humano que constituye *mi* propia forma. Estoy destinado a vivir mi vida de esta forma, y no a imitación de la de ningún otro. [Si no soy fiel a mí mismo], pierdo de vista la clave de mi vida y lo que significa ser humano para *mí*”⁵⁵

Lo que se pone de manifiesto con esta idea es la primera representación de la idea de *identidad*, una poderosa idea moral que:

Atribuye una importancia moral crucial a una suerte de contacto con uno mismo, con mi propia naturaleza interior, que considera en peligro de perderse, debido en parte a las presiones para ajustarse a la conformidad exterior, pero también porque, al adoptar una posición instrumental conmigo mismo, puedo haber perdido la capacidad de escuchar esta voz interior.⁵⁶

A ese contacto con uno mismo, esa fidelidad a la propia originalidad “que sólo yo puedo enunciar y descubrir”⁵⁷ Taylor le dará el nombre de *principio de originalidad*, señalando que es ahí donde “*reside la comprensión del trasfondo del ideal moderno de autenticidad [aquél] que otorga fuerza moral a la cultura de la autenticidad [y] da sentido a la idea de «hacer lo propio de cada uno» o «encontrar la forma de realizarse»*”⁵⁸.

⁵³ De ahí se infiere la relación entre individualismo y despotismo blando (dos de las formas de malestar en la modernidad), y de por qué es importante, para Taylor, hacer una ética de la autenticidad. *Ibídem*.

⁵⁴ TAYLOR, La ética de la autenticidad. *Óp. Cit.* p. 60.

⁵⁵ *Ibíd.* p. 60-61.

⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁷ *Ibíd.*

⁵⁸ *Ibíd.*

Vemos entonces cómo, según Taylor, para poder hablar de *identidad*⁵⁹, en el contexto de la modernidad⁶⁰, se hace preciso reivindicar el papel que debería tener la moral, pues *identidad* y *moral* son elementos que van entrelazados. No obstante, el ocultamiento que el desarrollo de la filosofía (al menos en occidente) ha dado a la moral, hace que sea necesario llevar a cabo una *ontología moral* que nos permita entender nuestras *reacciones morales*. Pero, como el *ideal moral* que soporta nuestras acciones se ha relativizado y autoanulado debido a la cultura de la autorrealización en la que estamos inmersos (la denominada *cultura de la autenticidad*), Taylor considera necesario analizar las fuentes de esa autenticidad para recuperar el ideal moral que la soporta, llegando así al *principio de originalidad*, alrededor del cual se construye la identidad. ¿Qué es, entonces, la identidad para Taylor?

1.5 LA IDENTIDAD Y LOS HORIZONTES INELUDIBLES

Uno de los problemas que el filósofo señala en relación a la cultura de la autenticidad es la incapacidad de razonar moralmente con personas inmersas en esta cultura, puesto que, para Taylor, es imposible discutir sobre lo que está bien o está mal con una persona que no acepta ninguna exigencia moral. Por eso, se pregunta acerca de las condiciones de vida humana necesarias para realizar el ideal de la autenticidad, y allí surge la visión tayloriana sobre la identidad, en la que “*nos convertimos en agentes humanos plenos, capaces de comprendernos a nosotros mismos, y por ello de definir una identidad por medio de nuestra adquisición de ricos lenguajes de expresión humana*”⁶¹, entendiendo el lenguaje como, no solo las

⁵⁹ Noción que nos ocupa especialmente en el desarrollo del presente trabajo de investigación, y que aplicaremos posteriormente a la cinta de Ridley Scott mencionada en el título.

⁶⁰ Esa modernidad marcada por el sentimiento de malestar que tiene sus causas en las formas previamente mencionadas.

⁶¹ TAYLOR, La ética de la autenticidad. Óp. Cit. p. 64.

palabras sino “*también otros modos de expresión por los que nos definimos a nosotros mismos, incluyendo los «lenguajes» de arte, del gusto, del amor y similares*”⁶². No obstante, estos lenguajes no se adquieren por sí mismos, sino a través del intercambio con los *otros* que tienen importancia para nosotros, es decir, en relación a los “*otros significativos*”, pues para Taylor, “*la génesis de la mente humana (...) es dialógica*”⁶³, y agrega

No se trata solo de algo que acontece en la génesis y que puede ignorarse posteriormente. No se trata simplemente de que aprendamos los lenguajes con el diálogo, y podamos después usarlos para nuestros propios fines por nosotros mismos. Con ello se describe en cierta medida nuestra situación en nuestra cultura. Se espera que desarrollemos en una medida considerable nuestras propias opiniones, puntos de vista y actitudes hacia las cosas mediante la reflexión solitaria. Pero no es así como funcionan las cosas en el caso de las cuestiones importantes, como la definición de nuestra identidad. Ésta queda definida siempre en diálogo, y a veces en lucha, con las identidades que nuestros *otros significativos* quieren reconocer en nosotros. Y aun cuando damos la espalda a algunas de estos últimos -nuestros padres, por ejemplo- y desaparecen de nuestras vidas, la conversación con ellos continua dentro de nosotros todo lo que duran nuestras vidas”⁶⁴

Esta noción de la identidad, cuya libertad se ve restringida en relación a las identidades de los *otros significativos*⁶⁵ que la rodean, se afianza cuando, en palabras del filósofo, consideramos que la identidad, es decir

«quién» somos y «de dónde venimos» (...) constituye el trasfondo en el que nuestros gustos y deseos, y opiniones y aspiraciones, cobran sentido [de modo que] si algunas de las cosas a las que doy más valor me son accesibles sólo en relación con la persona que amo, entonces esa persona se convierte en algo interior a mi identidad.⁶⁶

De esta manera, y en tanto la expresión de esa identidad es siempre dialógica, pretender regresar a una génesis monológica de la identidad para relativizarla no solo es errado sino peligroso, pues este es el camino que conduce a la banalización

⁶² Ibíd. p. 64.

⁶³ Ibíd.

⁶⁴ Ibíd. p. 65.

⁶⁵ Pues no cualquier otro incide en nuestra identidad, sino que esta se construye en diálogo, como ya lo ha dicho Taylor, con esos *otros* que tienen importancia para nosotros.

⁶⁶ TAYLOR, La ética de la autenticidad. Óp. Cit. p. 66.

del ideal de la autenticidad y, por tanto, al *relativismo blando* del individualismo, una de las tres formas de malestar en la modernidad. Por eso, Taylor agrega que, si bien en la cultura de la autenticidad se asume que:

Las cosas no tienen significación en sí mismas sino porque las personas así lo creen, como si pudieran determinar qué es significativo, bien por decisión propia, bien quizá sólo porque así lo piensan. Esto sería algo disparatado [pues] el que tengamos cierta impresión de las cosas nunca puede constituir base suficiente para respetar nuestra posición, porque nuestra impresión no puede determinar lo que es significativo⁶⁷

Es por eso que habla acerca de los *horizontes ineludibles*, aquellas acciones o pensamientos, elecciones u opiniones, que nos ayudan a crear nuestra identidad pero que poseen una explicación entendible para toda la sociedad (por ejemplo, el lenguaje, en el sentido en que todos debemos tener un lenguaje para poder comunicarnos con los otros). De esta manera, para Taylor:

El ideal de la autoelección supone que hay otras cuestiones significativas más allá de la elección de uno mismo. La idea no podría persistir sola, porque requiere un horizonte de cuestiones de importancia, que ayuda a definir los aspectos en los que la autoformación es significativa.⁶⁸

En conclusión, solo es posible definir la propia identidad a partir de la relación dialógica con los otros significativos y contra el trasfondo de horizontes significativos, es decir, aquellas cosas que tienen importancia y que trascienden a mi propia identidad, tales como:

La historia, la naturaleza, la sociedad, las exigencias de la solidaridad [pues] sólo si existo en un mundo en el que la historia, o las exigencias de la naturaleza, o las necesidades de mi prójimo humano, o los deberes del ciudadano, o la llamada de Dios, o alguna otra cosa de este tenor tiene una importancia que es crucial, puedo yo definir una identidad para mí mismo que no sea trivial⁶⁹,

⁶⁷ Ibid. p. 68.

⁶⁸ Ibid. p. 71.

⁶⁹ Ibid. p. 71-72.

Pues frente a estos horizontes, que Taylor considera ineludibles, es que es posible adquirir los lenguajes que permitirán al individuo determinar su propia identidad.

1.6 LA IDENTIDAD Y EL RECONOCIMIENTO

En la modernidad, las diversas asociaciones y comunidades en las que entra el individuo adquieren un significado puramente instrumental que, en sentido global, puede ser entendido como *antiético*, pues convierte a la ciudadanía política en algo marginal. Así, en la cultura de la autenticidad, no hay lazos duraderos entre los individuos (construidos apriorísticamente, al menos), pues los lazos pueden ser tan duraderos como los individuos *sirvan* para algo⁷⁰. Este individualismo moderno, del que la autenticidad aparece como faceta, no solo se desarrolla a partir de la idea de la libertad individual, sino que instauro modelos de sociedad, que tienen su antecedente en el *individualismo lockeano* en el que la sociedad aparece solo como contrato. Es así como pone gran énfasis a las relaciones sociales, pero solamente dentro de la *esfera de la intimidad*, pues señala que las relaciones sentimentales son escenario de autoexploración y autodescubrimiento, lo que genera una autorrealización en la que la vida buena es, tan solo, la afirmación de lo que Taylor llama “vida corriente”, que es la vida de la producción, la familia, el trabajo y el amor.

El filósofo canadiense señala que:

Ahora [la tortura y las ejecuciones] se ven como aberraciones vergonzosas que hay que ocultar. Incluso las 'asépticas' ejecuciones legales, allí donde la muerte aún sigue en vigor, no se llevan a cabo en público, sino en las profundidades amuralladas de las cárceles⁷¹

⁷⁰ Podemos ver cómo la primacía de la razón instrumental cosifica, de esta manera, a los individuos, al punto de despojarlos de su sentido propio de lo humano, convirtiéndolos en herramientas, instrumentos o medios determinados para la consecución de un fin.

⁷¹ TAYLOR, Las fuentes del yo. Óp. Cit. p. 32.

De modo que la náusea que este tipo de acciones genera pueda ser escondida debajo del tapete sobre el que transita la sociedad moderna. La cuestión es que esta sensibilidad ante el sufrimiento bien podría ser interpretada como el deseo "*de no enterarnos de nada relacionado con el sufrimiento, en vez de relacionar dicha sensibilidad con el deseo de tomar alguna acción concreta que lo remedie*"⁷²

Esta forma de entender la sensibilidad ante el sufrimiento surge a consecuencia de lo que podríamos llamar la pérdida de un *orden moral cósmico*, en el que nos creíamos integrados⁷³ y que daba sentido a las formas terribles del castigo en la Edad Media, o en la Antigüedad. Este énfasis en el bienestar humano que, para Taylor, procede de fuentes religiosas, será descrito por el autor como *afirmación de la vida corriente*; noción que entra en debate con la ética aristotélica, en la que la 'vida' era el trasfondo necesario de la 'vida buena', pues en la medida que en la modernidad (y después de la Reforma), es 'la vida corriente' el centro mismo de la vida buena.

Otra de las principales distinciones que pueden hacerse entre el mundo moderno y el mundo antiguo, es que, en las culturas de la antigüedad, el reconocimiento de los seres dignos de respeto abarcaba el conjunto de la especie humana (especialmente en aquellas culturas más civilizadas), pues estas culturas estaban sometidas a una ley natural y a un orden moral cósmico que fundamentaba la sociedad. En cambio, en nuestro mundo (es decir, en el Occidente moderno), ese reconocimiento, desligado de todo orden metafísico, toma la forma de *derechos*.

⁷² Por ejemplo, cuando la indignación ante ciertas acciones bélicas (como las acciones adelantadas por Francia o Israel en territorio sirio) encuentra fácilmente un lugar en las redes sociales que no repercute significativamente en las calles, donde la protesta y la desobediencia civil pierden vigor debido a la falta de protestantes: ciudadanos indignados solamente ante el espejo negro de nuestra sociedad contemporánea, pero cómodamente asentados en la mobiliaria de sus libertades individuales. Ibídem

⁷³ Lo que genera un individualismo relativista que conduce a la pérdida de la libertad política.

Posteriormente a la Revolución Francesa, el lenguaje del derecho pasó a expresar las normas universales, y fue "*entonces [cuando] comenzamos a denominar derechos 'naturales' a cosas como la vida y la libertad, que supuestamente todos disfrutamos*"⁷⁴. Pero, este paso de la ley natural al derecho "natural", propio de la modernidad, haría que fuese necesario el consentimiento del sujeto, quien desempeña un papel en el establecimiento y certificación de la inmunidad que le otorga el derecho universal a la vida, por ejemplo, siendo ahora el sujeto quien posee la libertad de renunciar a ese derecho y anular así su propia inmunidad. De esta manera,

Hablar de derechos universales, naturales o humanos es vincular el respeto hacia la vida y la integridad humanas con la noción de autonomía. Es considerar a las personas cooperantes activos en el establecimiento e implementación del respeto que les es debido. Y ello expresa un rasgo esencial de la perspectiva moral occidental moderna⁷⁵.

Taylor explica que este cambio de la *ley natural* al *derecho natural* moderno, en el que se hace crucial la autonomía, implica *respetar la autonomía moral de la persona*, y "*con el desarrollo de la noción posromántica de la diferencia individual esto se ha extendido a la demanda de otorgar a las personas la libertad para desarrollar su personalidad a gusto, por muy repugnante que ese gusto pueda parecer en sentido moral*"⁷⁶, lo que se complica cuando hablamos de la pornografía, la violencia o ciertas preferencias sexuales. No obstante, esa autonomía, ligada al respeto de las libertades del otro, tiene una posición central en nuestra sociedad.

El filósofo canadiense señala una diferencia entre el respeto hacia los derechos de los otros, al que da el nombre de respeto 'activo', y el "*pensar bien de alguien, incluso admirar a alguien, que es lo que implicamos cuando en el lenguaje corriente decimos que ese alguien tiene nuestro respeto*"⁷⁷, al que denomina respeto

⁷⁴ TAYLOR, Las fuentes del yo. Óp. Cit. p. 31.

⁷⁵ *Ibíd.*

⁷⁶ *Ibíd.*

⁷⁷ *Ibíd.*

'actitudinal'. De este modo, agrega, pensar acerca del por qué alguien debería respetar nuestra dignidad, es similar a pensar el por qué deberíamos respetar los derechos de los otros, o qué es lo que hace que una vida sea plena, por lo que este planteamiento no deja de ser tan problemático como los precedentes, ya que, para Taylor,

Nuestra dignidad está muy estrechamente entrelazada con nuestro comportamiento. Nuestra manera de andar, movernos, gesticular y hablar está configurada desde un primer momento por la conciencia que tenemos de que aparecemos ante los demás, de que nos encontramos en el espacio público y de que ese espacio es potencialmente el espacio del respeto o del desprecio, del orgullo o de la vergüenza⁷⁸. Nuestra manera de movernos expresa cómo nos percibimos, si disfrutamos o carecemos del respeto, si hacemos méritos para disfrutar de él o fracasamos en el intento⁷⁹.

Así, el sentido de la dignidad va entrelazado con la importancia de la vida corriente, reafirmando a fin de constituir nuestras percepciones de ser dignos del respeto de los otros. Un ejemplo de esta idea puede encontrarse en la importancia que cobraba en la antigua Grecia, para el ciudadano, el papel que este representaba en la vida pública, la vida de la polis, en la que se reafirmaba la identidad de la polis misma. Por eso, para Taylor

Descubrir mi identidad por mí mismo no significa que yo la elabore aisladamente, sino que la negocio por medio del diálogo, en parte abierto, en parte introyectado, con otros. Esa es la razón por la que el desarrollo de un ideal de identidad generada desde el interior otorga una importancia nueva y crucial al reconocimiento. Mi propia identidad depende de modo crucial de mi relación dialógica con otros.⁸⁰

Así, a diferencia de la antigüedad, en la que el reconocimiento de los seres dignos de respeto abarcaba el conjunto de la especie humana, en la modernidad los individuos están constantemente en búsqueda del reconocimiento de sus identidades, formadas en el diálogo con los otros, pues el reconocimiento es el valor

⁷⁸ Estas ideas encontrarán un eco en la obra del filósofo francés Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, especialmente en lo que respecta al otro y su mirada, de lo cual se hablará posteriormente.

⁷⁹ TAYLOR, *Las fuentes del yo*. Óp. Cit. p. 36.

⁸⁰ TAYLOR, *La ética de la autenticidad*. Óp. Cit. p. 75.

que se le otorga a la identidad de un individuo a partir de un horizonte significativo. Un valor que puede ser tanto positivo como negativo, determinando el éxito o el fracaso de una identidad en nuestra sociedad actual. Ante esto, Taylor señala que, si bien

en el plano social, el principio crucial es el de justicia, que exige igualdad de oportunidades para que todo el mundo desarrolle su propia identidad, lo que incluye (...) el reconocimiento universal de la diferencia, en las formas en que esto resulte pertinente para la identidad, ya sean de sexo, raciales, culturales, o estén relacionadas con la orientación sexual⁸¹,

La relación sentimental tiene importancia crucial en tanto que forma la identidad y deja de concebirse tan solo como escenario de autoexploración y autodescubrimiento. No obstante, tanto en el plano social como individual solo podrán ser reconocidas las identidades que, en relación dialógica con los otros significativos, adquieran un mayor valor con respecto de los horizontes significativos⁸².

De este modo, para Taylor, su proyecto de ontología moral⁸³ busca dar un sentido ético a la *autenticidad*, con el propósito de que esta autenticidad no degenere en un individualismo y en una razón instrumental, porque ambas formas de malestar podrían generar un despotismo blando que acabara con la libertad política de la sociedad. Esta pérdida de libertad política, a su vez, haría que fuese imposible dar reconocimiento a las identidades⁸⁴, por lo que no habría forma de que las identidades adquirieran mayor valor, permitiendo que la autenticidad se convierta en un relativismo blando, autoanulado debido formas pervertidas de esa misma

⁸¹ Pues “no solamente el feminismo contemporáneo, sino también las relaciones interraciales y los debates multiculturales están revestidos por debajo de la premisa de que la negación del reconocimiento puede constituir una forma de opresión” Ibídem.

⁸² Constituidos a partir de la lucha continua entre las identidades.

⁸³ En tanto que nos permite entender nuestras reacciones morales, pues nuestra identidad está entrelazada con nuestra moralidad.

⁸⁴ Pues es imposible que una identidad se reconozca por sí misma, por lo que necesita estar en relación dialógica con los otros significativos y contra el trasfondo de horizontes significativos, es decir, aquellas cosas que tienen importancia y que trascienden a mi propia identidad.

autenticidad (como el narcisismo), frente a las cuales no sería posible ningún tipo de libertad⁸⁵ o de identidad.

⁸⁵ Ya que no habría un verdadero ideal moral, ni tampoco un principio de originalidad.

2. TRES PELÍCULAS DE RIDLEY SCOTT A PARTIR DEL CONCEPTO DE *LIBERTAD EN SARTRE*

“EN EL JARDÍN DE MI PADRE hay dos jaulas.

En una vive un león (...), en la otra, un gorrión.

Todos los días al amanecer, el gorrión saluda al león
diciendo: «Que tengas buenos días, hermano prisionero.»

Gibran Khalil Gibran

2.1 INTRODUCCIÓN

Dos mujeres de clase media, Thelma Dickinson (Geena Davis), dominada infantilmente por su marido autoritario y lelo, y Louise Sawyer (Susan Sarandon), una camarera de restaurante que tiene una relación más libre con un hombre llamado Jimmy Lennox (Michael Madsen), deciden salir en auto un fin de semana, para pasear y pescar, pero, fundamentalmente, para sentirse libres.⁸⁶

Con esta premisa inicia el análisis de Julio Cabrera sobre *Thelma y Louise*, una película dirigida por Ridley Scott en 1991, y ganadora del Óscar a mejor guión original en ese mismo año. La cinta, presentada en el trailer como una comedia⁸⁷, cuenta la historia de las dos mujeres antes mencionadas, su anhelo de libertad y cómo este va desarrollándose a lo largo de la historia al punto que, frustrados sus planes de huir a México y perseguidas por las autoridades, deciden arrojararse en auto a un precipicio, en una de las escenas más icónicas del cine norteamericano. La idea principal, que corre a lo largo de esta *road movie* (al igual que se desliza el automóvil a través del desierto) es la de la libertad, aquella que anhelan conseguir ambas mujeres y que nos lleva a preguntarnos sobre su significado, y por qué, tal y

⁸⁶ CABRERA, Julio. Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas. Barcelona: Gedisa, 2015, p. 393.

⁸⁷ THELMA & LOUISE. Trivia. 1991 [en línea]. https://www.imdb.com/title/tt0103074/trivia?ref_=tt_trv_trv. Fecha de consulta: 5 de Septiembre de 2018. Fecha de última actualización: Desconocida.

como señala Jean-Paul Sartre en su obra *El ser y la nada*, estamos *condenados* a ella.

No obstante, es preciso señalar primero que toda forma de libertad es, ante todo, un *liberarse de algo*, pues no se puede hablar de libertad a menos de que esta se dé en relación. Si tomamos como ejemplo la premisa inicial de *Thelma & Louise*, estas mujeres buscan liberarse, en primer lugar, de las condiciones de vida de su asfixiante cotidianidad, pero esa libertad escala rápidamente hacia una liberación definitiva en la que, abrazadas, terminan por liberarse de *los otros* (sus perseguidores) al lanzarse al acantilado. Así, podemos concluir que, al menos en este caso, la idea de libertad aparece en la relación que se da entre un yo (Thelma o Louise) y un *otro*, que puede ser, o la sociedad (donde se gesta esa cotidianidad frente a la que buscan sentirse libres), o un *como-yo* (el esposo de Thelma, por ejemplo): alguien que participa de mi yo como símil, pero del cuál mi yo debe emanciparse para concebirse en la totalidad de su propio ser (o, al menos, parcialmente). No obstante, en la medida en que no podemos hablar de libertad sin entender antes lo que significa ser uno mismo un yo determinado, será preciso abordar esta idea a la luz de la obra del filósofo francés, quien

Concibe al ser humano como un «Ser-para-sí», un modo de ser que mantiene consigo mismo un distanciamiento infranqueable, como el ser «que trae la nada al mundo», carcomiéndolo por dentro «como un gusano». Al igual que la existencia (Dasein) de Heidegger, el Ser-para-sí sartreano es incapaz de definición o de caracterización definitiva, siempre está más allá de todo lo que se pretenda decir sobre él. O, en la pintoresca caracterización de Sartre, «es lo que no es y no es lo que es». Pero, a diferencia de Heidegger, lejos de poseer una generosa «apertura» hacia el ser, el ser del hombre se encuentra en pleno antagonismo ontológico con el ser de las cosas, que, en contraposición, «es lo que es y no es lo que no es». Para Sartre, el ser humano es un intruso en el mundo, una brecha en el corazón de un ser que no le aguardaba.⁸⁸

⁸⁸ CABRERA, Óp. Cit. p. 389.

De este modo, y frente a la incapacidad de definir lo que significa mi yo (ese Para-sí sartreano que aparece en el mundo como un intruso), ¿cómo entender lo que es *el otro*?, ¿y cómo surge *la libertad* en el modo (o los modos) en que el Para-sí se relaciona con el *otro*?

[Para Sartre], el Otro es surgimiento ontológico; no comenzamos por existir y después encontramos al otro, sino que el otro me constituye como lo que soy; aun cuando no tengo como Para-sí un ser, una esencia, en las relaciones el otro me da un ser que tengo que aceptar como mío, aunque no sea para mí. Es por eso que las relaciones con los otros son inevitablemente negativas, son relaciones de conflicto. El conflicto es la última realidad del Para-otro. Es por eso que entro con el otro en una lucha a muerte por el reconocimiento.⁸⁹

2.2 LA MIRADA Y EL OTRO

Así, uno de los primeros puntos de conflicto entre el *Para-sí* y el *Otro* aparece en el problema ontológico de *la mirada*, que en Sartre es un problema de posibilidad. Cuando *el prójimo* hace su aparición en *mi esquina* del mundo y dirige hacia mí su mirada, su propia subjetividad pretende imperar sobre mis libertades, trascendiendo cada una de mis posibilidades de *ser-hacer*. Para Sartre, la mirada del otro es una forma alienante de adquirir conciencia de sí mismo, consciencia, ya no de *estar siendo* sino *viéndose ser*, consciencia que conduce a dos posibles reacciones ante el *saberse mirado*: el orgullo o la vergüenza⁹⁰.

Sartre explica que cuando *el otro* hace su aparición en mi mundo, no en su mera objetividad sino en su carácter de *consciencia-subjetiva*, hacia él:

Se despliega una espacialidad que no es *mi* espacialidad [y que se transforma en] una orientación que me huye, [pues ya *mi mundo*] se me aparece como pura *desintegración* de las relaciones que aprehendo entre los objetos del universo. Y esta desintegración

⁸⁹ Ibíd. p. 392.

⁹⁰ Que son las dos pasiones-virtudes básicas para Hume (fama-egoísmo o fama-vergüenza).

no es realizada por mí [sino que] se me aparece como una relación a la que apunto en vacío a través de las distancias que establezco originalmente entre las cosas [...] como un trasfondo de las cosas que me escapa por principio y que les es conferido desde fuera.⁹¹

O tal y como lo explica Julio Cabrera en su obra:

Al contrario de lo que se dice, somos realmente como los otros nos ven, tengo un «ser para el otro», aunque tal ser nunca podrá ser para mí. Somos viejos, gordos o perversos siempre para el otro y no hay nada que podamos hacer para desvencijarnos de ese ser que, no por ser extraño, es menos nuestro. Cargamos el estigma de lo que se hace con nosotros, condenados a ser, cada uno, permanente y frustrada tentativa de recuperación del propio ser que nunca tuvimos, pero que el otro se empeña en atribuirnos.⁹²

Sin embargo, la *mirada* del otro no afectará tan sólo a la disposición inmediata de las cosas contenidas en mi mundo, pues en el sentido en que yo también *hago parte* de ese mundo que el *otro* mira:

Soy [ahora] mi *ego* para el otro en medio de un mundo que se derrama hacia el otro, [y ahora] la huida es sin término, se pierde en el exterior, el mundo se escurre afuera del mundo y yo me derramo afuera de mí [pues] la mirada del otro me hace ser allende mi ser en este mundo, en medio de un mundo que es a la vez *éste* y allende este mundo.⁹³

De esta forma, en esa lucha por trascender en que, por medio de la mirada, me enfrento con el otro, tal y como exclamará el poeta Vladimir Holan “*O sonará un disparo y el pensará: me ha matado... O sonará un disparo y el pensará: ¡Soy un asesino!*”⁹⁴, así mismo, se tendrán dos limitadas -y limitantes- acepciones frente a ese otro que irrumpe en el proyecto del ser *para-sí*: o reconocer la subjetividad de la propia libertad del otro, aquella a la que se atañe su consciencia y su propio sentido de trascendencia, so pena de cosificarme y tornarme en una figura objetivada y alienada; o ya bien, entenderme a mí mismo como libre posibilidad posibilizante, que puede trascender la posibilidad de trascendencia del otro,

⁹¹ SARTRE, Jean-Paul. El ser y la nada. Juan Valmar (Trad.). Editorial Losada. Buenos Aires, 2005, p. 357

⁹² CABRERA, Óp. Cit. p. 410.

⁹³ SARTRE, Óp. Cit. p. 365 y 366.

⁹⁴ Cfr. HOLAN, Vladimir. Una noche con Hamlet y otros poemas. Editorial Six Barral. Barcelona, 1970.

esclavizándole como ser-objetivizado. Pero ambas acepciones fracasan. En el primer caso, aunque las conductas de amor, lenguaje y masoquismo consiguen el reconocimiento del otro en su poder, en su subjetividad y libertad, anulan nuestra libertad y subjetividad, hecho que siempre despertará nuestra rebelión, pues jamás podemos prescindir de nuestra libertad. En el segundo, el intento de esclavizar al otro fracasa porque el otro nunca puede renunciar⁹⁵ a su libertad, y así, Sartre describe las conductas de *indiferencia*, *deseo*, (particularmente deseo sexual), *sadismo* y *odio*, como ejemplos de esta actitud.

N'importe quoi, el problema de *la mirada* es, verdaderamente, un conflicto de supremacía ontológica, conflicto que me revela la angustia tras la máscara de la *mala fe* y que me conduce a la vergüenza o el orgullo: vergüenza de saberme-ser-aquéel que el otro mira y juzga -pues me encuentro siendo ahora pura remisión al otro- y orgullo de vivir la sensación de que existe alguien que me ve, no ya como *Ser-para-sí*, sino como *Ser-en-sí*.

De esta manera, la propia *mirada* de Sartre se torna pesimista frente a esa dialéctica cosificadora de las relaciones con el otro, adquiriendo una dimensión tal que volverá sobre las nociones de amor, lenguaje, masoquismo, deseo, indiferencia, sadismo y odio para dilucidar cada una de las formas imperativas de esta misma relación.

2.3 LIBERTAD Y MALA FE

El hombre es libre. En efecto: por el solo hecho de tener consciencia de los motivos que solicitan mi acción, esos motivos son ya objetos trascendentes para mi conciencia, están afuera; en vano trataría de asirme a ellos; les escapo por mi existencia misma. Estoy condenado a existir para siempre allende mi esencia, allende los móviles y motivos de mi acto: estoy condenado a ser libre. Esto significa que no podrían encontrarse a mi

⁹⁵ SARTRE, Óp. Cit. p. 419.

libertad otros límites que ella misma, o, si se prefiere, que no somos libres de cesar de ser libres⁹⁶.

Para el filósofo francés Jean-Paul Sartre, es precisamente el reconocimiento de esa “condena a la libertad” el que deviene en la responsabilidad de los actos humanos, pues de esa “imposibilidad de liberarse de la libertad”, ante sí mismo como ante el otro⁹⁷, surge la tesis que determina que cada cual actúa de acuerdo a su propia voluntad, pues “una acción es, por principio, intencional”⁹⁸ y “actuar es modificar la figura del mundo”⁹⁹, de lo que se sigue que todo acto, de acuerdo a un deseo (que no es “causa de actuar” sino que se identifica con el actuar mismo en una triple temporalidad¹⁰⁰) que se dirige a un fin, y que, por tanto, corresponde a la consciencia (pues no hay acto en el azar), también corresponde, por completo a la responsabilidad que se tiene del acto mismo, tanto de los fines conseguidos como de los medios u herramientas involucrados en conseguir aquellos fines¹⁰¹. A este punto hace referencia cuando, en el ensayo que lleva por nombre *El existencialismo es un humanismo*, Sartre expresa que cada uno de nosotros es “un legislador, que elige al mismo tiempo que a sí mismo a la humanidad entera [y que] no puede escapar al sentimiento de su total y profunda responsabilidad”¹⁰², de donde surge la angustia que se degenera en la mala fe.

De este modo, ¿qué tiene que ver entonces la *libertad* con la *mala fe*? Pues bien. Primero, cada uno de nosotros está condenado a ser libre y es imposible liberarse de esa *libertad*, por lo que cada cual debe hacerse responsable de sus actos (*actos*

⁹⁶ CABRERA, Óp. Cit. p. 599 y 600.

⁹⁷ Algo que ha quedado demostrado en los capítulos precedentes de la obra *El ser y la nada*.

⁹⁸ CABRERA, Óp. Cit. p. 591.

⁹⁹ *Ibid.* p. 591.

¹⁰⁰ Lo que Sartre define como “la unidad de los tres ék-stasis temporales: el fin o temporalización de mi futuro implica un motivo (o móvil), es decir, indica hacia mi pasado y el presente es surgimiento del acto”. Op. Cit. p. 595.

¹⁰¹ Pues se responde por el acto mismo. En consecuencia, se responde éticamente, aunque no se haya querido el resultado.

¹⁰² SARTRE, Jean-Paul. *El existencialismo es un humanismo*. [en línea]. Disponible en: http://cursoshistorico.iteso.mx/moodle/pluginfile.php/467770/mod_resource/content/0/Sartre_Jean-Paul_-_El_existencialismo_es_un_humanismo.pdf. Fecha de consulta: 1 de Septiembre de 2018. Fecha de última actualización: Desconocida.

siempre voluntarios¹⁰³) siendo, a su vez, el legislador de sí mismo y del universo. Segundo, frente a lo que se ha hablado ya de la *libertad*, surge el problema de la *mala fe*, que radica en ser un mecanismo, plenamente consciente del intelecto humano, que pretende *negar la nada en sí mismo*¹⁰⁴, con el propósito aparente de hallar reposo al enfrentamiento constante del absurdo. Para ello, la *mala fe*, en cuanto *fe*, se asienta con sus garras sobre, no *lo que puede ser*, sino aquello que se entiende como *lo que es*, asumiendo al *ser*, no ya en un horizonte de proyección, sino como un algo limitado y fijo que puede mutar, en algo “mejor” o “peor”, dado el caso.

Se entiende, entonces, que la *mala fe* es, simultáneamente, huida y distracción frente a la nada, haciéndose posible en la medida en que “*la conciencia esconde en su ser un riesgo permanente de mala fe*”¹⁰⁵. De esta manera, como del reconocimiento de la *libertad* se desprende el hecho, de que cada cual se entienda a sí mismo como “legislador legislado universal”, lo que deviene en la *angustia* frente a la total y la completa responsabilidad de las acciones humanas (y el que nadie pueda renunciar a su propia *libertad*¹⁰⁶), puede afirmarse, entonces, que, en relación a la *libertad*, la *mala fe* funciona como una pretendida negación de la conciencia y distracción frente a la nada que busca negar lo innegable: la *libertad* misma. ¿Pero puede ser esto posible?, ¿cómo puede la *mala fe* negar la *libertad*?, O mejor aún, ¿cómo puede el hombre actuar de *mala fe* para pretender negar, en sí mismo, su propia *libertad*?

¹⁰³ En un sentido amplio.

¹⁰⁴ O mejor, actúa como una pretendida negación de la conciencia vuelta hacia sí misma. Cfr. SARTRE, Jean-Paul. *El Ser y la Nada*. Juan Valmar (Trad.). Editorial Losada. Buenos Aires, 2005.

¹⁰⁵ SARTRE, Jean-Paul. *El Ser y la Nada*. Óp. Cit. p. 124.

¹⁰⁶ Pero esa renuncia no es irrevocable, por lo que el alienado responde por su renuncia libre a su libertad, en tanto tiene el deber ético de asumir nuevamente su libertad a la que él renunció libremente.

Aunque parezca un proyecto demente, la cultura occidental se sostiene sobre esa misma demencia, pues la religión es una de las formas que el hombre ha creado para negar su propia libertad, ya que en ella¹⁰⁷, es la voluntad divina la que despliega las alas y los hilos sobre el destino de los hombres. Pero esta *mala fe* no se desplaza, tan sólo, al terreno espiritual. También en el determinismo psicológico, en la voz del padre de la sociobiología, por ejemplo, se pretende adoptar una ciencia (“sistemática y penetrante”) para llegar al conocimiento de una *naturaleza humana* que pueda dejar en evidencia “*los motivos o resortes de la acción humana [y] de las emociones y deseos que determinan el comportamiento de los hombres*”¹⁰⁸, una idea que, evidentemente, se encargaría, en este caso desde la “ciencia”, de negar lo innegable. Y así, existen distintos proyectos en los que el hombre, cobarde y perversamente, pretende negar en sí mismo su *libertad* no con otros fines que escapar a la responsabilidad, no sólo frente a sus actos, sino al cosmos mismo.

2.4 RIDLEY SCOTT Y LOS DUELISTAS

“*Descrito por el productor Michael Deeley como ‘la mejor mirada del negocio’, el director Ridley Scott [nace] el 30 de noviembre de 1937 en South Shields, [Inglaterra].*”¹⁰⁹. Su primer rodaje fue el cortometraje *Boy and Bicycle*, de 1962, filmado en blanco y negro, y protagonizado por su hermano Tony Scott, que nos muestra, desde el punto de vista de su protagonista (un chico de 16 años), cómo este pasa el día en su bicicleta, recorriendo las calles de North Sea, al sur de Newcastle. “Nubes, agua, sombras y reflejos dan a su día texturas, tanto como sus monólogos internos – comentarios cómicos sobre adultos, pensamientos sobre la

¹⁰⁷ Es decir, la religión.

¹⁰⁸ LOVEJOY, Arthur O. *Reflections on human nature*. Rafael Castillo Dibildox (Trad.). Editorial Herrero Hnos. México D.F., 1965. PP. 16 y 17.

¹⁰⁹ RIDLEY, Scott. *Biography*. [en línea]. Disponible en: https://www.imdb.com/name/nm0000631/bio?ref_=nm_ov_bio_sm. Fecha de consulta: 5 de Septiembre de 2018. Fecha de última actualización: Desconocida.

muerte y observaciones sobre su familia”¹¹⁰, que habrán de repetirse en varias de sus películas posteriores, como *Blade Runner* y *Alien* (el juego de luces y contrastes, un ambiente denso, lleno de sombras y altos hornos, y un juego de cámaras que revela la obsesión de Scott con los detalles), o *Thelma & Louise* (ese explorar el mundo buscando escapar del encierro de lo cotidiano, persiguiendo el anhelo de una libertad que está al otro lado de las costas de North Sea). Sin embargo, su debut en la industria cinematográfica llegaría quince años después con *Los Duelistas*, en 1977.

La cinta, basada en la novela histórica de Joseph Conrad, *El Duelo*, y premiada como “Mejor ópera prima” en el Festival de Cannes, sigue la historia de Gabriel Feraud (Harvey Keitel) y Armand D’Hubert (Keith Carradine), enfrentados a lo largo de la historia en un duelo que parece no acabar nunca y que da su título al filme; una disputa que inicia con una excusa de parte de Feraud (pues D’Hubert llega hasta la casa de la Madame de Lionne con la orden de arrestar a Feraud y este considera la situación como una ofensa que no piensa tolerar), y que termina condenando a D’Hubert a enfrentarse con el teniente Feraud una y otra vez, a pesar de que las condiciones socio-políticas de la Francia del siglo XIX van colocando barreras entre estos dos personajes, que se mueven entre la necesidad de vengarse, por parte de Feraud (para quien el afán de satisfacer su honor herido nunca queda satisfecho), y el deseo de poner fin a tal absurdo, por parte de D’Hubert (quien de algún modo permite que este absurdo continúe), en un viaje cinematográfico que atraviesa momentos históricos como el ascenso y la caída de Napoleón Bonaparte (pues la historia transcurre de 1800 a 1816), al igual que la geografía de las ciudades de Estrasburgo, Augsburgo, Lubeca, Moscú y Tours (en las que se desarrolla la trama); en una cinta de considerable precisión histórica.

¹¹⁰ IMDB. *Boy and Bicycle*. 1965. [en línea]. <https://www.imdb.com/title/tt0346645/>. Fecha de consulta: 5 de Septiembre de 2018. Fecha de última actualización: Desconocida.

Es en Tours donde se produce el último duelo entre los personajes y, por tanto, la escena definitiva en la que, teniendo a Feraud a la distancia de un disparo a quemarropa y una bala dispuesta en el arma, D'Hubert decide perdonar su vida argumentando:

You have kept me at your beck and call for fifteen years. I shall never again do what you demand of me. By every rule of single combat, from this moment your life belongs to me. Is that not correct? Then I shall simply declare you dead. In all of your dealings with me, you'll do me the courtesy to conduct yourself as a dead man. I have submitted to your notions of honor long enough. You will now submit to mine.¹¹¹

Luego de eso, regresa al seno de su hogar a esperar el nacimiento de su hijo mientras un desolado Feraud pasea solitario y contempla el paisaje con una mirada perdida hasta que la imagen se funde en negro.

Esta película, que deja ver el sello de Scott en la precisión histórica de cada detalle (los paisajes, los vestuarios, las armas, la forma del cabello de los protagonistas, entre muchos otros), nos va conduciendo a lo largo de su narración como si esta girara alrededor de una idea, repetida una y otra vez por varios de los personajes que, de una manera u otra, conocen sobre la disputa entre los militares: ¿por qué seguir alimentando los caprichos de Feraud para complacer los motivos de un duelo, que nadie sabe con certeza por qué se ha producido, y en el que D'Hubert está cansado de ser partícipe pero, a su vez, sigue siéndolo?, ¿son los personajes tan honorables que, a pesar de las heridas y la posibilidad cercana de la muerte, se siguen batiendo en duelo para defender su honor?, ¿y de qué tipo de honor estamos hablando en este caso? Pues Feraud, a pesar de ser un hombre casado, asiste con frecuencia a las fiestas ofrecidas por Madame de Lionne (mujer de clase alta, pero de reputación ambigua), mientras que D'Hubert mantiene una relación con una

¹¹¹ “Me has mantenido al llamado de tu capricho por quince años. Nunca haré de nuevo lo que pides de mí. De acuerdo a las reglas del combate singular, desde este momento tu vida me pertenece. ¿No es correcto? Entonces simplemente te declararé muerto. En todos los asuntos que tienes conmigo, me harás la cortesía de comportarte como un hombre muerto. Me he sometido a tus nociones del honor lo suficiente. Ahora, te someterás a las mías”. Los duelistas (1977) [En línea] <https://www.imdb.com/title/tt0075968/quotes>. Fecha de última consulta: 7 de Agosto de 2018. Fecha de última actualización: Desconocida.

mujer llamada Laura, cuya abierta sexualidad no da pie a ninguna ambigüedad. ¿Es acaso la idea del honor que defienden ambos, por igual, una especie de honor castrense propio de la vida militar? Y si es así, ¿por qué incluso otros militares, como el General Treillard, señalan lo absurdo de su duelo? Otro aspecto que se ve en la película es el aspecto político, pues como se ha dicho previamente, esta transcurre a lo largo de los años de Napoleón en el poder. No obstante, a pesar de que la política termina siendo una justificación para que el duelo continúe, ambos personajes son ajenos a estos menesteres, pues si bien Feraud se considera fielmente adherido a la causa napoleónica (y señala que el motivo principal del duelo fue que D'Hubert insultara el nombre del emperador caído), el mismo D'Hubert, quien ahora hace parte de la causa de los realistas (por su matrimonio con Madeimoselle Adele), haciendo gala de la posición que ha conseguido, evita que Feraud sea condenado a muerte por sus *ideas peligrosas*, lo que posibilita el enfrentamiento final.

De esta manera, y más allá de las nociones particulares que tienen sobre el honor ambos duelistas, lo que podemos ver aquí es la *mala fe* de D'Hubert, quien se considera atrapado en un destino al que le condena Feraud; destino del cuál asume que no puede escapar (sin aceptar los motivos que le llevan a querer seguir alimentando la fantasía demente que, sobre el honor, tiene Feraud), permitiendo que durante quince años el duelo continúe, hasta el punto en que, luego de batirse con sables, a solas, con público, a caballo y con pistolas, decide perdonarle la vida, cosificándolo y sometándolo a una mirada en la que Feraud, como “hombre muerto” no es ya hombre alguno sino solo un ser-objetivizado, un Para-otro que D'Hubert impone sobre él y que el espectador puede adivinar en la escena final en la que Feraud observa el paisaje en silencio, con una mirada llena de angustia.

Así, en Los Duelistas, asistimos a una primera muestra de la *mala fe* sartreana y una primera expresión de la libertad, pues en el filme vemos cómo la pretendida negación de la libertad, por parte de cada uno de los duelistas, es la que posibilita

la permanencia de un conflicto, cuya extensión tiende a dar cierta comicidad (en la medida de lo absurdo) a la trama. Sin embargo, el final de la película nos deja el sabor amargo de una mala fe que no perece, sino que, simplemente, cambia de *portador*, pues la escena final nos da a entender que es ahora Feraud el que pretende negar su libertad en la medida en que *por honor* acepta las imposiciones de D'Hubert sobre su persona y, por tanto, el conflicto, que les ha mantenido juntos por tanto tiempo, lejos de acabarse, solo se acrecienta en el ejercicio del poder que ejerce ahora D'Hubert sobre Feraud.

2.5 ALIEN, EL NOVENO PASAJERO

Otra película de Scott que aborda la concepción del *yo* frente a un determinado *otro* que, al igual que en Los Duelistas, se convierte en una amenaza para ese *yo* (siendo uno de los villanos principales del filme), y que nos permite hablar sobre la libertad en sentido sartreano, es Alien, de 1979, conocida también como “Alien, el octavo pasajero”. En la película, la tripulación de la nave Nostromo se ve obligada a despertar debido a que la nave detecta una señal, aparentemente indescifrable, proveniente de un planetoide cercano. Tres miembros del grupo, Dallas (Tom Skeritt), Lambert (Veronica Cartwright) y Kane (John Hurt), salen a explorar el hostil territorio y descubren lo que parece ser una nave abandonada, en la que una criatura toma a Kane por sorpresa y lo deja al borde de la muerte. Ya en la nave, el resto de la tripulación tendrá que lidiar con un xenomorfo que va atrapando a todos los integrantes de Nostromo hasta que al final solo Ripley (Sigourney Weaver) y Jonesy sobreviven.

Sin embargo, esta criatura, este *otro* hostil que amenaza la supervivencia de la tripulación, no llega a la nave por error, pues la misión especial de Ash (Ian Holm), un androide diseñado por La Compañía, que viaja con el resto del grupo sin que

ellos sepan su verdadera naturaleza, es la de conducir la nave al planetoide y asegurar un transporte seguro para esta forma de vida alienígena, a riesgo de que elimine la tripulación entera, si es necesario. Pero Ripley deja sus planes al descubierto, y entre ella, Lambert y Parker (Yaphet Kotto), destruyen al androide y planean escapar de la nave, detonándola en el proceso (cosa que al final logra Ripley, no sin antes llevarse el susto de su vida, pues la criatura es un huésped imprevisto en la nave de rescate).

Un elemento curioso que podría destacarse del filme es el papel que representa un pequeño gato atigrado llamado Jonesy, que se relaciona con la trama en momentos clave de la misma, y que constituye un elemento vital en cuanto al análisis que puede hacerse de la película, pues la criatura no se manifiesta solamente como contraposición a ese *yo-humano* que integra la tripulación casi en su totalidad, sino que en la cinta se presencia una serie determinada de *yoes*. Es por eso que el subtítulo de “el octavo pasajero” se queda corto en relación a la película, pues los pasajeros de la nave Nostromo son nueve (Ripley, Ash, Dallas, Lambert, Kane, Parker, Brett, Jonesy y la criatura); lo que nos lleva a repensar las relaciones que se dan entre los distintos personajes, quienes, a su vez, parecen dividirse entre lo animal-humano y lo artificial-monstruoso. Un ejemplo de esta división se hace manifiesto cuando Ash, el androide, señala sobre la criatura: *“I admire its purity. A survivor... unclouded by conscience, remorse, or delusions of morality.”*¹¹², dejando en evidencia que a la hora de tomar bandos se siente más cercano a ella (fascinado no solo por su biología sino, como lo señala previamente, por su *ausencia de humanidad*).

¹¹² IMDB. “Admiro su pureza. Un superviviente...no alienado por la consciencia, el remordimiento o las desilusiones de la moralidad”. Alien, el octavo pasajero (1979) [en línea]. https://www.imdb.com/title/tt0078748/quotes/?tab=qt&ref_=tt_trv_qu. Fecha de consulta: 7 de Agosto de 2018. Fecha de última actualización: Desconocida.

Por otra parte, a pesar de los conflictos al interior de la tripulación (Brett y Parker, quienes al parecer ganan menos que sus compañeros, se quejan sobre esta cuestión en varias escenas, y Ripley, en más de una ocasión, expresa su molestia hacia Dallas y Ash, al señalar la posición jerárquica que ocupa en la nave, y cómo ambos toman decisiones desconociendo tal posición), es notable la relación que se da entre ellos y Jonesy, pues Brett le habla con voz cariñosa para ponerlo a salvo e ir en busca de la criatura, y Ripley pone en peligro su propia vida al regresar por él, a pesar de que ya ha iniciado la secuencia de autodestrucción de la nave. ¿Cuál es entonces la *condición de identidad* que dan los humanos al gato para que este, por un lado, deba ser considerado un miembro más de la tripulación, y, por otro, sea sujeto de unos derechos determinados?, ¿y por qué es tan difícil otorgar estas mismas consideraciones a la criatura, o al androide (luego de descubrir su verdadera naturaleza)?

Lo que podemos notar aquí es, nuevamente, la influencia de la mirada con la que el Para-sí condiciona al otro en cuanto Para-otro, pues en el caso del gato, parece ser más fácil otorgarle unos derechos a este que a la criatura, a la que no le favorece su aspecto humanoide reptilisco y macabro¹¹³, ni sus preferencias gastronómicas. Otro ejemplo lo podemos encontrar en las escenas en las que la criatura persigue a los personajes (por ejemplo, la reconocida escena de Dallas en los ductos de aire, hábilmente parodiada en Los Simpson), en donde el espectador comparte el punto de vista de la criatura¹¹⁴ y asiste a esa mirada que hace de los personajes un Para-otro que, para la criatura, no es más que posibilidad de alimentación; cosificando, de esta manera, a los miembros de la tripulación y condicionándolos al papel de presas.

¹¹³ Un elemento que podríamos considerar también, por ejemplo, en cuanto a la distinción que se hace entre las mascotas y otros animales como acreedores de ciertos derechos, que se expresan en las leyes de protección animal, por un lado, y en el resurgimiento de las corridas de toros, por otro.

¹¹⁴ Gracias al uso de planos subjetivos.

Finalmente, en lo que respecta a la libertad, el análisis tendría como objeto central el papel que desempeña el androide en la trama. Sabiendo ya que todas las acciones de Ash son las que posibilitan la llegada de la criatura a la nave, podríamos preguntarnos si, en la medida en que este obedece a las razones por las que fue diseñado, puede existir una verdadera libertad en sentido sartreano, pues sus motivos no son suyos sino los de sus programadores¹¹⁵, y sus acciones están encaminadas a cumplir con una agenda que no le pertenece. Y a diferencia de otros androides de Ridley Scott (como los que protagonizan la historia de *Blade Runner*), Ash parece no tener la posibilidad de rebelarse contra las órdenes que le han sido implantadas, sintiéndose a gusto además con el papel que debe desempeñar, lo que se manifiesta en la admiración que siente por la criatura, la frialdad con la que reacciona a ciertos sucesos o el desprecio hacia Ripley al intentar asesinarla, pretendiendo asfixiarla tal como lo hace la criatura. No obstante, ¿podría decirse que Ash se siente a gusto cumpliendo estas órdenes si tenemos en cuenta que toda su identidad está condicionada a las mismas?

2.6 DE REGRESO A *THELMA & LOUISE*

Filmada en 1991, *Thelma & Louise* es la séptima película dirigida por Ridley Scott y una de las que mejor retrata el problema sartreano de la libertad. Luego de películas como *Alien* y *Blade Runner*, que se hicieron un lugar dentro del género *sci-fi* hasta llegar a ser consideradas *de culto*; y otras, como *Legend*, de 1985, considerada por muchos como “un fiasco”; *Thelma & Louise* es la primera película de Scott que abandona ese ambiente de fantasía futurista o épica para contar una historia *verdaderamente norteamericana*, en la que el espectador asiste a las relaciones de dos mujeres con una sociedad que las rodea y que, desde el papel de los personajes

¹¹⁵ La Compañía.

masculinos, pretende objetivarlas, intentando apresarlas de nuevo en el rol que, se supone, deben desempeñar de acuerdo a aquello que representan como partícipes del género femenino.

Es así como, de entrada, la película nos muestra a un par de inconformes que, rebelándose a la mirada de los otros, se manifiestan en el reconocimiento de su libertad, llevada hasta la última consecuencia. Es por eso que Julio Cabrera señala que,

En las perturbadoras imágenes del filme, la rebelión de ambas mujeres contra el mundo va enriqueciéndose en imágenes de lo inconciliable, (...) donde la ruptura llega hasta la médula de los contratos implícitos según los cuales se nos permite vivir (...) Y es esto lo mejor que Ridley Scott tiene para decirle a Sartre, que tal vez no se pueda ser libre - en el sentido sartreano- y continuar viviendo. Comprometerse hasta el fin conduce a la ruptura definitiva e irreversible. Scott parece reproducir en su obra el carácter dramáticamente responsable de la libertad sartreana como modo de ser radical, como constitución de ser, en necesario conflicto con los otros, más allá de sabidurías y «autonomías» racionales. El filme que amagó ser un viaje de recreo y se transforma en un itinerario reparador, parece ir más lejos en su tejido de imágenes que los análisis de *El ser y la Nada*, en el sentido de sugerir, precisamente en la velocidad de la acción, la urgencia existencial que lleva de la libertad a la muerte, algo que no vemos en los escritos de Sartre, en donde los espacios de libertad parecen aún poder ser negociados. La libertad, en la película, precisamente en su vértigo de *road movie* y en su montaje cada vez más vertiginoso, aparece como una auténtica pasión, trágica en su final falta de opciones, pero no por fatalidad, sino por haber optado ya antes. Las dos mujeres sartreanas mueren al final del día y, en cierta forma, tienen que morir, como si la nada de la libertad, esa ruptura interna con lo dado, no fuera compatible con la prosecución de la vida.¹¹⁶

2.7 LIBERTAD SARTREANA E IDENTIDAD

Si algo podemos concluir de este análisis, más concretamente en lo que respecta a los personajes de D'Hubert (Los Duelistas), Ash (Alien), y Thelma y Louise, es que aparecen aquí tres expresiones distintas de la libertad sartreana: la mala fe que

¹¹⁶ CABRERA, Óp. Cit. p. 396-397.

pretende desconocer la condena misma de ser libres, por parte de D'Hubert; la posibilidad de la ausencia de libertad en la medida en que sus acciones se ejecutan según los protocolos que otro ha programado en él, en el caso de Ash; y la radicalización más absoluta de la libertad en la que el Para-sí (Thelma y Louise) busca desligarse de manera absoluta del *otro* por medio del suicidio, pues la muerte parece ser la manera más absoluta de rebelarse a la cosificación de su mirada (ya que no puede objetivarse lo que ya *no es*). Esto nos permite dar cuenta de una idea que se repite en varias de las cintas del director británico, y esta es aquella que se relaciona con el individuo, pues la exploración que se ha hecho en el presente texto sobre el problema de la libertad nos conduce, necesariamente, y como se expresaba en el análisis previo sobre *Alien*, a la comprensión de los distintos *yoes* que se presentan en estas películas.

De este modo, identidad, consciencia y libertad parecen ser, entonces, los elementos que se manifiestan en la obra cinematográfica de Scott, y que se adivinan desde *Boy and Bicycle*, donde, en el papel representado por Tony Scott, Ridley se plantea estas preguntas a partir de la relación que se da entre un *yo* determinado (representado por una secuencia de planos subjetivos) y unos *otros*¹¹⁷ que le rodean¹¹⁸. Al final es Cabrera quien nos aporta una idea en este asunto, y es que, en la medida en que reconocemos nuestra propia libertad, logramos el reconocimiento de nuestra identidad, rebelándonos a la mirada cosificadora de los otros y estableciéndonos como un *Ser-en-sí* que se define en tanto que sus acciones expresan las dimensiones de su propia libertad. Así,

La breve y fulminante saga de Thelma y Louise, la urgencia de sus decisiones en tránsito, muestra el riesgo de la propia vida en busca de reconocimiento. Delante del precipicio sin futuro, con toda la policía detrás de ellas, sin ninguna salida, sin ninguna otra opción -aparentemente- que entregarse y pasar a vivir una vida sin sentido, Thelma le dice a su amiga, convencida: «¡Vamos a continuar!», y Louise acepta. Se abrazan y Louise aprieta el acelerador, arrojando el auto al precipicio. De cierta forma, su partida

¹¹⁷ Que van más allá de los humanos vivos, como en el caso de *Alien*.

¹¹⁸ Lo que se evidencia especialmente en *Blade Runner*, de 1982, donde el director se pregunta acerca de lo que significa verdaderamente ser humano y si es posible que algo no-humano pueda llegar a serlo.

abrupta renuncia al reconocimiento; su libertad se consume más allá de cualquier pacto con el mundo, y el inspector Slocombe, su último contacto con los vivos, corriendo en vano hacia el precipicio, se ve reducido a la mera contemplación impotente del acto supremo, sin los elementos para entender ese proyecto de autorrealización extremo y sin regreso, pero tal vez con una comprensión profunda de que, a pesar de las apariencias, no ha asistido tan sólo al desenlace de un acto criminal, sino a algo «extraordinario»; la evidencia de que la libertad es más excepcional de lo que se imagina.¹¹⁹

¹¹⁹ CABRERA, Óp. Cit. p. 397.

3. BLADE RUNNER, O EL PROBLEMA DEL RECONOCIMIENTO



Tomado de www.imdb.com

Blade Runner es una película de 1982, dirigida por el británico Ridley Scott y basada libremente en la novela "Do androids dream of electric sheep?", del escritor norteamericano Philip K. Dick. La cinta incluyó, en su reparto principal, a los actores Harrison Ford (Rick Deckard), Sean Young (Rachael), Rutger Hauer (Roy Batty), Daryl Hannah (Pris), Edward James Olmos (Gaff), entre otros. La película, que toma lugar en la oscura y apocalíptica ciudad de *Los Angeles*, en el año 2019, cuenta la historia de Rick Deckard, un *Blade Runner*¹²⁰ retirado que es convocado por el capitán del Departamento de Policía de *Los Angeles* para dar caza a un grupo de replicantes (androides) que escaparon de las

colonias *Off-World*¹²¹ y llegaron a la tierra luego de haber asesinado a 23 personas y haber robado su nave¹²². La historia seguirá a Deckard a medida que este se enfrente a cada uno de estos fugitivos biomecánicos, reconociendo en el proceso aspectos importantes de su propia identidad, tales como la compasión o el amor, así como reflexiones fundamentales sobre la humanidad misma. El filme termina con Deckard escapando de la ciudad en compañía de Rachael, una replicante que adquiere conciencia de su condición de androide al principio de la película y que

¹²⁰ Este término es intraducible y señala a los policías cuyo trabajo es perseguir y asesinar a los androides presentes en la tierra, pues su estancia allí se considera ilegal. "Retirar", ese es el término que utilizan, pues no consideran a los androides como seres vivos, sino objetos.

¹²¹ O colonias fuera del mundo.

¹²² Este despliegue de violencia parece ser propio de los replicantes y es por eso que su presencia en la tierra es considerada ilegal.

(aparentemente) se enamora de Deckard y termina escapando con él, pues de no hacerlo otros *Blade Runners* vendrán por ella.

Uno de los primeros elementos que adquieren vital relevancia en el desarrollo de la trama es la separación que se da entre la película y el libro, pues el universo construido por Scott, si bien toma algunos diálogos y su esquema principal de las páginas de Philip K. Dick, se reinventa en el proceso de tal manera que podrían hablarse de dos historias diferentes a pesar de los paralelismos implícitos en estas. Es por eso que, antes de abordar las peripecias del equipo de producción de *Blade Runner* y los diferentes montajes que tuvo la película, hasta llegar a ser lo más fiel a la visión original de su director¹²³, es preciso dar una mirada a la novela original para apreciar cómo la cinta fue cobrando vida en el proceso (tal como si de un replicante se tratara) hasta alcanzar la inmortalidad que ostenta actualmente en la historia del séptimo arte.

3.1 ¿SUEÑAN LOS ANDROIDES CON OVEJAS ELÉCTRICAS?

Escrita en 1968, la novela de Philip K. Dick que da origen al universo de *Blade Runner* estaba ambientada originalmente en la ciudad de *San Francisco*, en el año de 1992, luego de que la *World War Terminus*¹²⁴ dejara en el ambiente una perpetua polvareda radioactiva que, minando su capacidad con los años, aún era capaz de *trastornar las mentes y los genes de fertilidad*; razón por la que Deckard y todo varón que quisiera salir al exterior debía usar un protector genital de plomo, y por la que la ONU sostenía una fuerte campaña de emigración hacia las colonias, ya que “*posters, TV ads, and government junk mail ran: ‘Emigrate or degenerate! The*

¹²³ Elementos vitales para la comprensión de la misma.

¹²⁴ Traducida como Guerra Mundial Terminal.

choice is yours!”¹²⁵. En este mundo post-apocalíptico y cyberpunk, lleno de paisajes desolados, apartamentos vacíos y polvo radioactivo, vive el caza-recompensas¹²⁶ Rick Deckard, con su esposa Iran¹²⁷ y una oveja eléctrica que mantiene en la azotea de su casa, pues poseer un animal es un *símbolo de status social y responsabilidad moral*¹²⁸, y como la oveja original murió debido a un accidente (contrayendo tétanos al sufrir un rasguño con un trozo de alambre que Rick había dejado, por descuido, en el fardo de heno), este suplente robótico es todo lo que le queda a Deckard, quien a lo largo del libro expresa su afán de poder tener una mascota real. Este deseo es el que alimenta el interés de nuestro caza recompensas y su envidia hacia Dave Holden, quien en el libro es considerado el mejor caza recompensas del Departamento de Policía de San Francisco. Sin embargo, luego de ser atacado por Polokov¹²⁹, Holden deja el puesto disponible para que Rick vaya detrás de cinco androides¹³⁰ por los que, luego de retirarlos, recibirá una cuantiosa suma de dinero que le permitirá desechar la oveja eléctrica y conseguirse un animal verdadero (que, como se ha dicho, es su mayor aspiración).

¹²⁵ DICK, Philip K. Afiches, anuncios de televisión y correo basura del gobierno decían: “¡Emigra o degenérate! La opción es tuya. Do androids dream of electric ship? Doubleday. 1968. p. 5.

¹²⁶ Bounty hunter en el original, pues el término Blade Runner es incorporado posteriormente en la película, pero no aparece en la obra de Dick.

¹²⁷ A diferencia de la película, donde Deckard es separado (según la voz en off de Harrison Ford en el montaje original de 1982) o ni siquiera se menciona este aspecto (teniendo como referencia el montaje final de 2007).

¹²⁸ Esto debido a que los efectos de la guerra acabaron con una gran cantidad de especies animales (no se habla mucho sobre las plantas), y tener una mascota viva (es decir, no robótica) es un privilegio que pocos pueden pagar. En el caso de Deckard, este es el deseo que le alienta a seguir con un trabajo que no le satisface y que moralmente le cuesta seguir llevando a cabo.

¹²⁹ Este parece ser el correspondiente literario del personaje de Leon Kowalski, interpretado en la película por Brion James. Película: Blade Runner. Director: Ridley Scott. País: USA. 1982.

¹³⁰ En el libro, los androides son llamados despectivamente como “andys” en la versión original, o “andrillos” en una de sus traducciones al español.

En otro lado de la ciudad, un mentalmente deficiente John R. Isidore¹³¹, de quien el autor señala que “*he had failed to pass the minimum mental faculties test, which made him in popular parlance a chickenhead*”¹³², sobrevivía el aumento creciente del *kipple*¹³³ y la degradación como conductor del camión de una firma que reparaba animales de imitación: el Hospital de Animales Van Ness, a cargo de Hannibal Sloot (personaje que no agregará mucho a la trama). Lo interesante de J. R. Isidore es que en torno suyo se refugiarán algunos de los androides fugitivos, como Pris, y los esposos Baty (Irmgard¹³⁴ y Roy), propiciando el que será el encuentro definitivo con el caza recompensas Rick Deckard.

Pero falta mucho para eso, pues mientras Isidore conoce a Pris y se enamora de ella, nuestro caza recompensas, asignado ya su caso, habrá de entrevistar a la sobrina de Eldon Rosen¹³⁵, Rachael, quien (al igual que en la película) no sabe que es una replicante hasta que Deckard le aplica la prueba Voight-Kampff¹³⁶. Es el propio Eldon quien sugiere que utilice la máquina en ella, pues intenta demostrarle

¹³¹ Cuyo paralelo cinematográfico es J. F. Sebastian, un brillante diseñador de androides que, al igual que Isidore, no puede emigrar a las colonias fuera del mundo debido a un desorden hormonal que lo hace envejecer más rápidamente (en un interesante paralelismo con los replicantes, quienes tienen una expectativa de vida realmente baja).

¹³² “No había podido aprobar el examen de facultades mentales mínimas, lo que hacía de él, en lenguaje popular, un cabeza de chorlito”. DICK, Philip K. *Do androids dream of electric ship?* Doubleday. 1968. p. 56.

¹³³ Según la obra, el *kipple* hace referencia a los objetos inútiles “como el correo basura o las cajas de fósforos vacías, o los empaques de goma de mascar, o el periódico del día anterior. Cuando no hay nadie cerca, el *kipple* se reproduce a sí mismo. Por ejemplo, si te vas a dormir dejando algo de *kipple* alrededor de tu apartamento, cuando despiertas a la mañana siguiente tendrás el doble de este. Siempre hay más y más”. Op Cit., p. 30. Esta descripción parece ser un referente al concepto físico de entropía, pues “la entropía puede ser la magnitud física termodinámica que permite medir la parte no utilizable de la energía contenida en un sistema. Esto quiere decir que dicha parte de la energía no puede usarse para producir un trabajo. (...) Se entiende por entropía también a la medida del desorden de un sistema. En este sentido, está asociada a un grado de homogeneidad.” Cfr. Entropía [en línea]. <https://definicion.de/entropia/>. Fecha de consulta: 3 de enero de 2019. Fecha de última actualización: Desconocida.

¹³⁴ Este personaje no aparece en la película, y en esta Roy, retratado de manera muy diferente a la que describe Philip K. Dick, no solo no está casado, sino que parece mantener una relación amorosa con Pris.

¹³⁵ En el libro, la Rosen Association es el equivalente literario de la Tyrell Corporation de la película, dirigida por Eldon Tyrell.

¹³⁶ Un examen científico-psicológico de empatía en el que una máquina mide la variación de funciones corporales tales como la respiración, el rubor, el ritmo cardíaco y el movimiento de los ojos, en respuesta a una serie de preguntas (generalmente relacionadas con el maltrato animal), así como el tiempo de reacción. Esta medición es interpretada por el examinador y sirve determinar si el entrevistado es humano o androide.

a Deckard que la prueba puede arrojar resultados erróneos¹³⁷, e incluso trata de convencerlo de haberse equivocado, planeando comprar su silencio con un búho, aparentemente verdadero, de quien es poseedor¹³⁸. Pero Deckard no muerde del todo el anzuelo y decide hacerle una última pregunta a Rachael, comprobando así que efectivamente es una androide¹³⁹. A partir de este punto, veremos a un Deckard a punto de caer, más de una vez, en las distintas trampas que le tienden los androides. Como cuando Polokov se hace pasar por Sandor Kadalyi, un oficial de la W.P.O. (la policía soviética¹⁴⁰) que venía a observar su *trabajo*. Este trata de asesinarlo rompiéndole el cuello, pero Deckard logra dispararle con su magnum .38. Posteriormente, siguiendo el rastro de Luba Luft¹⁴¹, un androide femenino que fingía ser una cantante de ópera alemana, Deckard llega a la Ópera y trata de aplicarle la prueba Voight-Kampff. Pero, luego de que Luft llamase a la policía argumentando que Rick era un maniaco sexual, este termina siendo arrestado por el Agente Crams y conducido a la corte de justicia de la calle Mission, de la que no conoce nada. Deckard trata de comprobarle a Crams que él es un caza recompensas bajo la jurisdicción del Capitán Bryant del Departamento de Policía de San Francisco, en la calle Lombard, pero este no le cree y lo lleva frente a su Capitán Garland.

Garland resulta ser otro androide, y trata de convencer a uno de sus caza recompensas locales, Phil Resch, de que Deckard es un asesino, y que incluso planea asesinarlo a él (la fotografía de Garland estaba entre los documentos entregados a Deckard por Bryant), por lo que le ordena apresarlos, no sin antes

¹³⁷ Lo que le permitiría no tener que sacar del mercado el modelo Nexus 6, el cual es el modelo de los androides fugitivos.

¹³⁸ Y como el mayor propósito de este Deckard es tener un animal verdadero, y no uno robótico, pareciera que Rosen se saldrá con la suya.

¹³⁹ Es importante destacar que, a diferencia del papel interpretado por Sean Young, la Rachael literaria parece tomar más a la ligera el hecho de descubrirse como androide, lo que demuestra qué tan distintos son las personalidades e intereses de ambos personajes.

¹⁴⁰ Y aunque la novela esté ambientada en 1992, no había forma de que Philip K. Dick supiera, en 1968, que la Unión Soviética se desintegraría en diciembre de 1991.

¹⁴¹ El equivalente literario de Zhora, que en la película es una estríper y no una cantante de ópera.

someter a Polokov a un análisis de médula ósea¹⁴². Los planes no salen como Garland espera, pues justo en el momento en que está tratando de convencer a Phil de someter a Deckard a un examen para determinar si no es Deckard un androide que se cree caza recompensas (mediante el Examen del Arco Reflejo de Boneli¹⁴³), suena el intercomunicador y una voz femenina dice que las pruebas de laboratorio confirman lo que Deckard había asegurado previamente: que Polokov era un androide. Ya en este punto, Phil desconfía de su capitán, pero cuando este trata de asesinarlo no le quedan dudas, y en una rápida maniobra asesina a Garland y ayuda a Deckard a escapar de la comisaría ficticia. Pero Garland ha logrado su cometido, pues ha convencido a Deckard de que Phil es un androide al igual que él y Polokov, y cuando van tras Luba Luft, Rick desconfía cada vez más de Phil. Al final, y luego de dispararle a la cantante en el elevador de un museo, Deckard somete a Phil al Voight-Kampf y comprueba que es un ser humano, con un deleite atroz por asesinar androides.

Todo esto ha afectado mucho a Deckard, quien decide invertir los tres mil dólares que ha ganado en la compra de una cabra real. Pero, como Bryant insiste en que debe terminar el trabajo esa misma noche, Deckard sigue uno de los consejos de Phil, deja la cabra en su hogar y se cita con Rachael (quien previamente le había ofrecido su ayuda para dar caza a los replicantes) para acostarse con ella. La escena, distinta de la retratada en la película, termina con una Rachael confesándole a Deckard que no es esta la primera vez que usa el sexo como arma para lograr que un caza recompensas abandone su misión (incluso, revela que había estado con el mismo Phil Resch), pensando que así logrará protegerle la vida a Pris y a los esposos Baty, pero Deckard, luego de dejarla en el hotel, se decide a terminar de una buena vez con su trabajo, y se encamina en busca de los androides

¹⁴² Un procedimiento médico que puede determinar si el paciente es o no un androide. De hecho, es el mismo Deckard quien sugiere esto, señalando que aún tiene el cadáver de Polokov en su auto, y que no si no creen en su palabra, que lo sometan al análisis.

¹⁴³ Este se encarga de medir la velocidad de respuesta del Arco Reflejo que se produce en los ganglios superiores de la columna vertebral.

restantes (adivinando que estarán escondidos en un abandonado edificio suburbano). Allí se encuentra con Isidore, quien luego de que Pris le arrancara algunas patas a una araña se encuentra emocional y psicológicamente afectado¹⁴⁴, sorprende a Pris (que intenta atacarlo en las escaleras por sorpresa) y engaña a los Baty haciéndoles creer que él es Isidore. El enfrentamiento final carece de toda la tensión que posee en la película, y luego de retirar sin tantas complicaciones a los androides restantes, Deckard se dirige nuevamente a casa.

A partir de ahí, el libro se hace cada vez más extraño, pues luego de que Rachael asesinara a su cabra, Rick se va al desierto de Oregon, donde tiene una fantasía con ser un nuevo Mercer¹⁴⁵, y termina regresando a casa luego de algún tiempo. La novela acaba con Iran, la esposa de Deckard, quien a lo largo de la historia ha demostrado ser una mujer introspectiva y depresiva, llamando a la tienda de accesorios para animales eléctricos a fin de conseguir algunas moscas artificiales y otros elementos propicios para la manutención de un sapo robótico encontrado por Deckard en su fantasía mercerista¹⁴⁶.

De esta manera, puede rastrearse en la novela de Philip K. Dick, el esquema general a partir del cual habrá de construirse el primer guion de Blade Runner, que conserva varias similitudes con la obra literaria pero que construye un universo que habrá de cambiar significativamente hasta la versión final de 2007, aquella que será

¹⁴⁴ Es importante recordar el valor que da Dick a los animales en su obra, y el contexto de la misma en este punto. No solo no existen muchas especies de animales sino la empatía hacia los mismos parece ser el grado máximo de humanidad que puede poseer un personaje, y mientras más grande es el animal, mayor humanidad y mayor estatus social tiene su poseedor. De ahí la obsesión de Deckard con tener una mascota real, pues como caza recompensas teme deshumanizarse debido a su trabajo. Es por esto también que termina acostándose con Rachael, a quien le dice que, si no estuviera casado, se casaría con ella.

¹⁴⁵ Toda la novela se habla de Wilbur Mercer y el mercerismo, como una especie de secta religiosa o filosofía en la que los seres humanos aspiran a fundirse con Mercer y con toda la humanidad mediante unas cajas negras llamadas “cajas de empatía”. No queda muy claro si el mercerismo es un engaño o una metáfora, y menos claro aún es el motivo por el que Deckard termina recreando el proceso de ascenso de Mercer, del mundo-tumba, a la montaña (algo que podía recrear, desde su casa, todo aquel que se conectara a su caja de empatía)

¹⁴⁶ Deckard, cuando está en el desierto, se siente dichoso, pues el sapo es uno de los animales escogidos por Mercer y cree que este animal es real, pero se decepciona cuando Iran comprueba que es otro animal robótico más.

recogida en estas páginas. Muchos elementos, como el tema de la extinción animal, el kipple y el mercerismo serán ignorados posteriormente por Ridley Scott (de quien se dice que nunca llegó a leer la novela completa) a la hora de construir ese mundo al que darán vida sus personajes, y que más allá de presupuestos apretados y una tensión constante durante la producción y la post-producción, daría como resultado una película que habría de ganarse a pulso su lugar en la historia del cine.

3.2 DE *ANDROID* A *BLADE RUNNER*: EL GÉNESIS DE UNA OBRA MAESTRA

Basado en la novela de Philip K. Dick, el guion original de *Blade Runner*, que Hampton Fancher¹⁴⁷ había escrito en 1977, fue transformándose a medida que productores y director se sumaban al proyecto. Fue así como pasó de *Android* (título provisional del segundo borrador), a *Mechanismo*, luego a *Dangerous Days*¹⁴⁸ (en uno de los borradores finales, según el concepto de los productores), y posteriormente a *Blade Runner*. Estos cambios, aparentemente intrascendentes y muy propios de la industria cinematográfica, permiten ver, no obstante, el horizonte de interpretación en el que posteriormente se analizará la cinta. Si bien los primeros títulos se centraban en la figura del “villano”, el título final hace referencia directamente a Rick Deckard, quien no solo será el personaje alrededor del cual se desarrolla la película, sino que será el encargado de mediar esa dicotomía existencial que pone, de un lado a las formas de vida biomecánicas, y del otro a los humanos propiamente constituidos. Es curioso notar que el título es un elemento que no está presente en el libro, pues tiene su origen, tanto en la novela *The Bladerunner*, de Alan E. Nourse, como en el tratado de cine para dicha novela, escrito por William S. Burroughs y titulado *Bladerunner, A Movie*¹⁴⁹. Fue Michael

¹⁴⁷ Quien tenía en mente, principalmente, qué tan comercial y qué tan rentable podría llegar a ser la película. Cfr. Año: 2007. Película: *Dangerous Days: Making Blade Runner*. Director: Charles de Lauzirika. País: USA.

¹⁴⁸ Nombre que luego va a tomar Charles de Lauzirika para el documental de 2007 sobre *Blade Runner*.

¹⁴⁹ O simplemente *Blade Runner* en algunas ediciones.

Deeley, productor de la cinta, quien compró los derechos del mismo, pues Fancher había decidido titular así el guion final, y a Scott (reticente en un principio a sumarse al proyecto) le había agradado¹⁵⁰. Sin embargo, llama la atención que en la novela original de Alan E. Nourse el título hiciera referencia a un contrabandista de instrumentos quirúrgicos¹⁵¹ y no a una fuerza policiaca destinada a perseguir y asesinar androides ilegales. Con todo esto, y centrado en aspectos más medioambientales que humanos o religiosos¹⁵², el guion se iría transformando a lo largo de tres años, hasta el punto en que, cansados de la reticencia de Fancher a hacer cambios significativos al documento, Scott y Deeley decidieron contratar un nuevo guionista: David Webb Peoples.

Los cambios de personal, la improvisación, las coincidencias y las sincronicidades van a transcurrir así a lo largo de todo el proyecto, aportando elementos visuales y narrativos tales como las piruetas acrobáticas de Pris (que fueron ideadas por Daryl Hanna) o el discurso final de Roy Batty (creado por Rutger Hauer a partir del guion original), en una creación conjunta, obsesivamente controlada por Scott, pero cargada de símbolos y referencias que parecen saturar la cinta de la misma manera en la que se saturan las calles de la ciudad de *Los Angeles*. Pero estos elementos no serán solamente añadiduras al desarrollo de la trama, sino que serán parte integral de la misma, ya que el mundo de Blade Runner es un mundo que respira, que cobra vida y se aferra a ella de la misma manera en que lo hacen los replicantes, y que a más de 30 años de su primera proyección se resiste a morir.

¹⁵⁰ Es lógico que Deeley apostara por la visión de Ridley Scott, pues el director, mundialmente conocido por *Alien* (1979), era un publicista muy sonado en Gran Bretaña. Cfr. Óp. Cit.

¹⁵¹ La expresión “blade runner” vendría a traducir algo así como “corredor de cuchillas”, haciendo referencia a aquél que consigue los instrumentos quirúrgicos de contrabando, quien permite que el flujo de suministros se mantenga.

¹⁵² Descartando toda referencia al mercerismo, una religión que aparece de forma transversal en la novela pero que no está en la película.

3.3 LOS ÁNGELES, 2019: EL FUTURO ES AHORA

Otro elemento propio de la película, que no aparece en el guion original, es el término *replicante*. Este término, que hace referencia a cómo los androides *replican* características propias de los seres humanos, imitándoles al punto de que algunos de ellos (como Rachael) no saben que son androides, no está presente en la novela de Philip K. Dick. Precisamente es por eso que la cinta inicia con un texto que pone en relación aquellos elementos a partir de los cuales se desarrolla la trama:

Early in the 21st Century, THE TYRELL CORPORATION advanced Robot evolution into the NEXUS phase — a being virtually identical to a human — known as a *Replicant*. The NEXUS 6 *Replicants* were superior in strenght and agility, and at least equal in intelligence, to the genetic engineers who created them. *Replicants* were used Off-world as slave labor, in the hazardous exploration and colonization of other planets. After a bloody mutiny by a NEXUS 6 combat team in an Off-world colony, *Replicants* were declared illegal on earth — under penalty of death. Special police squads — BLADE RUNNER UNITS — had orders to shoot to kill, upon detection, any trespassing Replicant.

This was not called execution. It was called retirement.¹⁵³

Este texto sobre pantalla negra (que recuerda los títulos de apertura de la saga de *Star Wars*) se funde y es ahí cuando aparece el título que señala el espacio geográfico y temporal en el que sucede la película: “LOS ANGELES, NOVEMBER, 2019”, para nosotros el presente, para Ridley Scott el futuro. Un futuro marcado por una estética *ciberpunk*, un paisaje sombrío en el que la lluvia, la noche y el humo¹⁵⁴

¹⁵³ “A inicios del siglo XXI, la CORPORACIÓN TYRELL avanzó la evolución robótica hasta la fase NEXUS — un ser virtualmente idéntico a un humano — conocido como Replicante. Los Replicantes NEXUS 6 eran superiores en fuerza y agilidad, y al menos iguales en inteligencia, a los ingenieros genéticos que los crearon. Los Replicantes eran usados fuera del mundo para labores de esclavos, en exploraciones arriesgadas y colonización de otros planetas. Luego de un sangriento motín por parte de un grupo de combate NEXUS 6 en una colonia fuera del mundo, los Replicantes fueron declarados ilegales en la tierra — bajo pena de muerte. Escuadrones de policía especiales — UNIDADES DE BLADE RUNNERS — tenían órdenes de disparar a matar luego de haber detectado a cualquier Replicante intruso. Esto no era llamado ejecución. Era llamado retiro”. Película: Blade Runner. Director: Ridley Scott. País: USA. 1982.

¹⁵⁴ Elementos de los que se valió el director para limitarse a un finalmente desbordado presupuesto. Cfr. Año: 2007. Película: Dangerous Days: Making Blade Runner. Director: Charles de Lauzirika. País: USA

otorgan un ambiente de *film-noir* a esta cinta de ciencia ficción. Por eso, y apenas los títulos se funden, vemos una ciudad entre sombras, llena de pequeñas luces, y explosiones, que parecen provenir de fábricas que nunca descansan, porque este es un futuro corporativo, industrial. La cámara penetra el paisaje desolador (en el que el *smog* no permite ver dónde acaba el horizonte¹⁵⁵) acompañada por el sonido de los sintetizadores de Vangelis¹⁵⁶, y un auto sobrevuela el espacio antes de que, a lo lejos, un rayo golpee la ciudad. Aparecen en el fondo dos edificios de tamaño majestuoso y la escena se corta para mostrar un ojo que mira a la ciudad. En su iris azulado se refleja el dorado del fuego, que asciende en llamaradas, así como las luces del paisaje nocturno, y la escena se corta de nuevo para mostrarnos, más cerca aún, las pirámides de la escena anterior, de cuyo interior brotan unas luces hacia el cielo. La cámara se acerca cada vez más a las mismas, mostrando en detalle la vasta construcción, intercalando las escenas con el ojo, que, en primerísimo plano, observa la ciudad, impasible. La secuencia termina con un hombre, que observa la ciudad, de espaldas, fumando, en una oficina al interior de la pirámide, y que luego se gira mientras toma café.

Esta primera transición, de la ciudad al ciudadano, de la *polis* a ese *polites* que da forma al paisaje suburbano, marcará la relación que habrán de tener los demás personajes con el espacio, pues en Blade Runner la ciudad se agita, vive, transpira y se rebela con ellos, junto a ellos, contra ellos. Una ciudad cosmopolita, con una clara referencia oriental¹⁵⁷ y sobrecargada hasta el exceso, como si de las calles sobrepobladas de alguna metrópolis china se tratara. Pero la ciudad no se desarrolla horizontalmente, porque las pirámides que dominan el espacio (clara referencia a la geografía sociopolítica del viejo Egipto) pertenecen a la Corporación Tyrell, una empresa cuyas garras se expanden, no solo globalmente, sino de forma interestelar,

¹⁵⁵ Otro recurso cinematográfico, usado por el equipo de efectos especiales. Cfr. Óp. Cit.

¹⁵⁶ Encargado de la banda sonora de la cinta.

¹⁵⁷ Para Scott, el futuro está determinado por esta hibridación cultural, que ya puede verse en Alien con respecto a la Compañía Weyland-Yutani, y que se ve en las calles de Blade Runner y su cultura. Cfr. Año: 1979. Película: Alien. Director: Ridley Scott. País: USA, UK.

ya que su creación más grande, el Replicante Nexus 6, es usado en todas las colonias fuera del mundo (tal como lo señala el texto de apertura a la película).

Es así como el inicio de la cinta pone en diálogo elementos sobre los que volveremos posteriormente, de la mano de Charles Taylor y Jean-Paul Sartre, cuyas ideas nos servirán para entender el trasfondo frente al que se levanta este clásico del *sci-fi*, esta leyenda cinematográfica que aún hoy, en pleno 2019, se resiste a morir, como si de otro replicante se tratara.

3.3.1 La mirada en Blade Runner. Es evidente (desde los primeros planos de la película) la importancia que cobra, para Scott, el problema ontológico de la mirada; ese que en Sartre se expresa como *problema de posibilidad*, pues la propia subjetividad del otro pretende imperar sobre mis libertades cuando ese *otro* hace su aparición en mi esquina del mundo y dirige hacia mí su mirada, trascendiendo cada una de mis posibilidades de ser-hacer, siendo así, la mirada del otro, una forma alienante de adquirir conciencia de sí mismo, consciencia, ya no de estar siendo sino viéndose ser.

Por eso, el hecho de que la historia inicie, precisamente, con la larga mirada que Dave Holden le dirige a la ciudad, implica una subjetividad marcada por lo humano que pretende imponerse frente a la *naturaleza salvaje* de lo urbano, como si quisiera dominarla. Pero esta naturaleza salvaje parece resistirse a una mirada que, si vamos más allá, choca (rompiendo la cuarta pared) con la mirada del espectador, quien, impávido, sigue atento al desarrollo de la historia, sumergiéndose en ese universo de replicantes y Blade Runners con el que Scott pretende engañarnos, como si del reflejo de nuestra propia sociedad no se tratara. Ya lo dice Nietzsche en *Más allá del bien y del mal*: “cuando miras largo tiempo a un abismo, también éste mira dentro de ti”¹⁵⁸. Es esa, precisamente, la idea que se desarrolla a lo largo de la

¹⁵⁸ NIETZSCHE, Friedrich. Más allá del bien y del mal. Alianza Editorial: España, 2012. p. 32.

cinta, en la que los ojos son el testimonio de la lucha constante de nuestra propia humanidad que se niega a perecer.

Esa parece ser la razón por la que el test de empatía Voight-Kampff¹⁵⁹ se centra especialmente en la mirada, pues la mirada delata. Y delata de tal manera, que, tanto Chew, como J. F. Sebastian y Eldon Tyrell, reconocen de inmediato a los replicantes sin necesidad de aplicarles el test. "*You Nexus, huh? I design your eyes*"¹⁶⁰, le sentencia Chew a Roy Batty, cuando este irrumpe en su laboratorio, a lo que el androide contesta "*Chew, if only you could see what I've seen with your eyes*"¹⁶¹, señalando una idea que retomaremos más adelante: que si bien los replicantes reconocen en sus creadores el papel de *hacedores*, se han emancipado de la idea de *ser creados*¹⁶², construyendo una identidad que busca su validación en el diálogo con estos¹⁶³. "*It's not an easy thing to meet your maker*"¹⁶⁴, le dirá, más tarde, Roy a Tyrell, y en verdad no es fácil, pues la mirada cosificadora de los otros siempre está presente, relevando a los replicantes al papel de objetos, hombres-máquina diseñados para hacer un trabajo: "*Leon (...) Ammunition loader on intergalactic runs (...) Roy Batty (...) Combat model. Optimum self-sufficiency (...) Zhora (...) Trained for an Off-world kick murder squad [and] Pris, a basic pleasure model*"¹⁶⁵.

¹⁵⁹ Aquel que aplican los Blade Runners para descubrir si su examinado es humano o androide, y que (al igual que en la novela) mide la variación de funciones corporales tales como la respiración, el rubor, el ritmo cardíaco y el movimiento de los ojos, en respuesta a una serie de preguntas (generalmente relacionadas con el maltrato animal), así como el tiempo de reacción a estas preguntas.

¹⁶⁰ Eres Nexus, ¿ah? Yo diseño tus ojos (sic). Película: Blade Runner. Director: Ridley Scott. País: USA. 1982.

¹⁶¹ "*Chew, si tan solo pudieras ver lo que he visto con tus ojos*". Ibídem.

¹⁶² Es decir, de la cosificación que esta idea implica para los replicantes.

¹⁶³ Los creadores (Chew, J. F. Sebastian y Tyrell) aparecen como otros significativos para los androides en la medida en que gracias a estos su existencia, aunque breve, es posible.

¹⁶⁴ "*No es una cosa fácil conocer a tu hacedor*". Ibídem.

¹⁶⁵ "*León (...) Cargador de municiones en recorridos intergalácticos (...) Roy Batty (...) Modelo de combate. Autosuficiencia óptima (...) Zhora (...) Entrenada para un escuadrón de asesinos fuera del mundo [y] Pris, un modelo básico de placer*". Ibídem.

Esta relación que se da entre los replicantes y sus creadores o, exactamente, entre los replicantes y la mirada cosificadora que sus creadores dirigen hacia ellos (pues los ven como *creación* suya más que como seres independientes y autónomos), será analizada más adelante al hablar, precisamente, de las relaciones que aparecen en la cinta, entre los distintos *yoes* y los *otros significativos* con los que estos entran (o pretenden entrar) en diálogo. Por lo pronto, es más apremiante seguir analizando el problema de la mirada, y ahora con respecto del vínculo que desarrollan los androides con las imágenes fotográficas. Ya lo había enunciado Eldon Tyrell, cuando, como si del discurso de un villano cinematográfico se tratara, le explica a Deckard por qué Rachael no sabe que es una replicante.

We began to recognize in them a strange obsession. After all, they are emotionally inexperienced, with only a few years in which to store up the experiences which you and I take for granted. If we gift them with a past, we create a cushion or a pillow for their emotions, then consequently we can control them better¹⁶⁶.

A lo que se refiere Tyrell con este “pasado” es a la creación de *recuerdos*, que en los replicantes aparecen como memorias *alienantes* con las que los hacedores pretenden controlarlos, aunque vanamente¹⁶⁷. Y es en vano, no porque los androides reconozcan la falsedad de estas memorias, sino porque, a pesar de la brevedad de su existencia, son los recuerdos contruidos en el diálogo con los otros significativos (en palabras de Taylor, “experiencias atribuidas de un significado dialógico contra un horizonte trascendental, u *horizonte significativo*”) los que van a determinar su identidad, más que las memorias alienantes con las que fueron creados. Por eso, a pesar de haber sido creados para desempeñar ciertos trabajos¹⁶⁸, los replicantes se rebelan contra esas funciones predeterminadas. Tal es el caso de Zhora, quien a pesar de haber sido entrenada como asesina, y aunque

¹⁶⁶ “Empezamos a reconocer en ellos una obsesión extraña. Después de todo, son inexpertos emocionalmente, con solo unos pocos años para almacenar las experiencias que usted y yo damos por sentadas. Si los obsequiamos con un pasado, creamos un amortiguador, o una almohada, para sus emociones. Entonces, consecuentemente, podemos controlarlos mejor”. *Ibidem*.

¹⁶⁷ Lo que ya se ha demostrado, no solo con la prohibición de los replicantes en la tierra, sino con la creación de todo un escuadrón policial dedicado a perseguirlos y asesinarlos.

¹⁶⁸ Como los que se mencionaron líneas arriba.

el resto del grupo tiene como propósito común llegar hasta Tyrell para solucionar el problema de su *caducidad*, trabaja como bailarina de burlesque en el bar de Taffey Lewis¹⁶⁹

Sin embargo, aunque los recuerdos implantados por la Corporación Tyrell no sean efectivos a la hora de controlar a los replicantes, estos se aferran a tales recuerdos como si esas memorias fuesen una parte fundamental de sí mismos, un elemento crucial de ese yo que se ve amenazado con desaparecer *como lágrimas en la lluvia*. Esto se hace evidente en la escena en la que Roy le pregunta a Leon, "Did you get your precious photos?", luego de que este regresara del hotel. Leon explica que le fue imposible entrar allí, pues había alguien en la habitación (Deckard). La mirada que le dirige Roy, y la expresión en su rostro mientras le pregunta si eran policías los que estaban en el cuarto de hotel, no solo parece evidenciar el fastidio que siente ante de la idea de saberse perseguido, sino la frustración de tener que dar por perdidas las fotos de Leon, pues sabe lo importantes que son para él (de hecho, en la fotografía revisada por Deckard, Leon y Zhora aparecen en posiciones relajadas, como si fuesen muy amigos o, incluso, algo más¹⁷⁰, pues parece existir mucha confianza entre los dos, o eso es lo que sugiere su lenguaje corporal).

Por otra parte, el mismo Deckard tiene, sobre el piano, una variedad de fotografías (entre las que se cuentan las de Leon y Rachael¹⁷¹) que parecen sugerir, ya bien, la idea de que Deckard es también un replicante¹⁷², o, más interesante aún, que Deckard colecciona fotografías relacionadas con los replicantes que ha *retirado*¹⁷³, pues las fotos son retratos, de una o distintas mujeres, en periodos distintos de su

¹⁶⁹ Posteriormente volveremos sobre el caso de Zhora al hablar del problema del reconocimiento.

¹⁷⁰ Esto puede inferirse de la reacción emocional que el asesinato de Zhora provoca en León.

¹⁷¹ Una fotografía que quedó sobre el suelo cuando Rachael llega a casa de Deckard tratando de probarle a que no es una replicante al mostrarle una foto de ella con su madre, cuando Rachael era niña, comprobando luego que sus memorias son inducidas gracias al mismo Deckard.

¹⁷² Idea que el mismo Scott ha pretendido validar en algunas de sus entrevistas, sin llegar a tomar una postura definitiva.

¹⁷³ Lo que no deja de generar algunas dudas sobre el estado emocional de nuestro Blade Runner, pues guardar los recuerdos de sus "víctimas" parece un poco morboso para un "agente de la ley", como lo es Deckard.

vida (o vidas¹⁷⁴). El énfasis que hacemos en las fotografías y su relación, tanto con el problema de la *mirada* como con el de la *memoria*, no es un capricho, pues Ridley Scott es un director que no deja nada al azar. Por eso, la inclusión de las fotografías en el filme parece representar la necesidad de los replicantes de *prolongar* su existencia, al menos a nivel simbólico¹⁷⁵; pero también, *memoria*, *fotografía* y *mirada* adquieren una especial relevancia en la escena en que, rodeado por fotos viejas, y mientras toca la misma nota en el piano, una y otra vez, Deckard cierra los ojos por un momento solo para ver, como si de un ensueño se tratara, la imagen de un unicornio que galopa por un bosque lleno de neblina.

Esta polémica escena¹⁷⁶ no tiene nunca una explicación precisa; sin embargo, podríamos *leerla* mejor si tomamos como referente un fragmento de la obra *Psicología y alquimia*, de Carl Gustav Jung, donde se aborda la relación simbólica del unicornio con las distintas religiones, entre ellas el cristianismo¹⁷⁷, señalando que uno de los posibles significados del unicornio podría ser el de representar a

Dios encolerizado y vengativo [que] se ha apaciguado en el regazo de la doncella apresado por el amor. (...) Similar es lo que sucede con la transformación del Dios del Antiguo Testamento en el Dios de amor que nos muestra el Nuevo Testamento. (...) «Dios, el terrible sobre toda ponderación, se ha mostrado pacífico y manso al mundo después de haber entrado en el seno de la más bienaventurada de todas las vírgenes»¹⁷⁸

Esta transición (como lo veremos más adelante) parece ser la que, por amor, experimenta Deckard a lo largo de la película, ya que el símbolo se hace más claro si nos fijamos bien en la escena, pues antes de enfocar a Deckard en un primerísimo plano frente al piano, la cámara permite ver, a lo lejos, la silueta de un rinoceronte

¹⁷⁴ También podrían ser fotografías de su ex-esposa, aunque esta solo se menciona, gracias a la voz en off, en el montaje original de 1982. Posteriormente, al eliminar la voz en off, también desaparece la ex-señora Deckard.

¹⁷⁵ ¿Acaso no es esa la función de las fotografías?

¹⁷⁶ Que, si bien no está en el montaje original de 1982, sí aparece en el montaje definitivo de 2007 (el cual hemos tomado como fuente para la presente investigación, ya que es esta la versión que más respeta la visión original de Scott sobre la película), y por esa razón es considerada polémica, por haber sido incluida años después de la proyección original de la cinta.

¹⁷⁷ Muchos diálogos de *Blade Runner* tienen referencias cristianas. Posteriormente hablaremos de ellas.

¹⁷⁸ JUNG, C. G. *Psicología y alquimia*. Plaza y Janés Editores: España, 1989. p. 278-279.

sobre una repisa. Volviendo al texto de Jung, la relación del rinoceronte y el unicornio (como símbolos de la relación entre *lo divino* y *el amor*) parece estrecharse al dar una mirada a los salmos, pues según estos

(Dei) fortitudo similis est Rhinoceroti, Exod., 15. Unicornis non admittit in antro cohabitorem: filius Dei aedificavit in saecula, hoc est in utero B(eate) V(irginis). [La fuerza de Dios es como la del rinoceronte. Exod., 15. El unicornio no tolera que nadie viva con él en su caverna: el Hijo de Dios ha edificado por siglos, es decir, en el seno de la Virgen Bienaventurada.] (Véase Vulgata, Sal. 77, 69: *et aedificavit sicut unicornium sanctificium suum in terra quam fundavit in saecula*. Biblia de Zurich, Salmo 78, 69: «Alto como el cielo edificó su santuario, sólido como la Tierra, que creó para siempre.»¹⁷⁹).

La pregunta que surge en este punto es si existe una relación directa entre las fotografías sobre el piano de Deckard y la imagen del unicornio, pues la presencia de esta criatura parece augurar (siguiendo a Jung) una transformación identitaria¹⁸⁰ en ciernes que tiene su génesis en la memoria, ya que una de las fotos que Deckard observa (escenas atrás) es la de la pequeña Rachel en compañía de su madre. Esta fotografía (a pesar de que la que sale en ella no es Rachael¹⁸¹) le permite a Deckard conectarse emocionalmente con el recuerdo de Rachael, más exactamente, con el recuerdo de su dolor, otorgándole, de alguna manera, cierta humanidad. “*Okay. Bad joke. I made a bad joke. You’re not a replicant (...) No, really. I’m sorry. Go home.*”¹⁸², es lo que le había dicho Deckard luego de que Rachael comprobara que sus recuerdos no eran suyos, demostrando así lo mal que se sentía al haberla herido con sus palabras, a pesar de que escenas atrás se había referido a *ella* como un objeto, al preguntarle a Tyrell “How can *it* not know what it is?”¹⁸³

¹⁷⁹ *Ibíd.* p. 278-279.

¹⁸⁰ Transformación que analizaremos posteriormente.

¹⁸¹ Pues el recuerdo de su niñez es inducido, como en el caso de los demás replicantes.

¹⁸² “*De acuerdo. Mal chiste. Hice un mal chiste. No eres una replicante (...) No, realmente. Lo siento. Vete a casa*”. Película: Blade Runner. Director: Ridley Scott. País: USA. 1982.

¹⁸³ “¿*Cómo puede eso no saber lo que es?*” Es decir, ¿cómo puede Rachael no saber que es una replicante? *Ibídem.*

Ensueño, fotografía, mirada y memoria son precisamente los temas que aborda la novela de Bioy Casares, *La Invención de Morel*, publicada en 1940. Este libro cuenta la historia de un inventor (Morel) que, con el ánimo de eternizarse junto a la mujer que ama (y que le rechaza), invita a varios de sus amigos a pasar un fin de semana vacacional en una isla, sin saber que allí serán grabados por la más reciente de sus máquinas. El giro dramático de la novela está, por un lado, en que la máquina no solamente graba imágenes, sino todo tipo de sensaciones y percepciones, aquellas que reproducirá luego eternamente (pues funciona con la fuerza motriz de las mareas constantes que golpean la isla), a la par que las personas que fueron grabadas por la máquina empiezan a morir, pues “*Congregados los sentidos, surge el alma*”¹⁸⁴. Por otro lado, la historia es narrada por un fugitivo que llega a la isla y va descubriendo, poco a poco, todo el embrollo relacionado con Morel y su invención, enamorándose en el proceso de la misma mujer que ama Morel. Es precisamente por ella (pues no tiene otra forma de estar con ella, ya que lo único que queda de esta mujer es la *memoria viva* de la semana que pasó con sus amigos en la isla), que toma la dramática decisión de encender la máquina y grabarse a sí mismo, interactuando con el espectro de Faustine, como si hubiese estado allí, como si hubiese estado a su lado, amándola.

Si analizamos el desesperado sacrificio del narrador anónimo de *La invención de Morel*, podemos entender mucho mejor, la obsesión de los replicantes por las fotografías, así como la relación de la memoria y el ensueño en la visión del unicornio (y su consecuente simbolismo) por parte de Deckard, pues ya lo expresa Morel en la novela de Bioy Casares al señalar que:

Aquí estaremos eternamente –aunque mañana nos vayamos– repitiendo consecutivamente los momentos de la semana y sin poder salir nunca de la conciencia que tuvimos en cada uno de ellos, porque así nos tomaron los aparatos; esto nos permitirá sentirnos en una vida siempre nueva, porque no habrá otros recuerdos en cada

¹⁸⁴ BIOY CASARES, Adolfo. *La invención de Morel*. Grupo Editorial Norma: Bogotá, 2010. p. 67.

momento de la proyección que los habidos en el correspondiente de la grabación, y porque el futuro, muchas veces dejado atrás, mantendrá siempre sus atributos¹⁸⁵

No obstante, y en sentido sartriano, las acciones de Morel, en la medida en que implican un desconocimiento de la subjetividad de los *otros* (pues condena a sus amigos a una muerte, que además será dolorosa, sin que ellos puedan evitarlo¹⁸⁶), pretenden anular la libertad de esos otros, convirtiéndose, así, en acciones de huida y distracción frente a la nada y, por tanto, de *mala fe*. Pasa lo mismo con el fugitivo, quien se autoaliena al pretender renunciar a su propia identidad, pues actúa de *mala fe* al simular ante la máquina que Faustine y él están juntos (a pesar de que los separe un abismo de tiempo), con el ánimo de que esa interacción mal pretendida se conserve como si fuese verdadera, para siempre.

El problema de la *mala fe* no aparece tan claro en relación a los replicantes, pues su búsqueda no parte de una negación de la realidad sino, por el contrario, de la necesidad de reconocimiento de su propia identidad frente a la cosificación que los otros ejercen sobre ellos, pues lo que buscan es alcanzar la *vida plena* (en sentido tayloriano) a partir de la importancia que le dan a la afirmación de la vida corriente, que va entretejida con el sentido de la dignidad, y que les hace sentir que son merecedores del respeto de los otros, esos mismos otros que les alienan. Es por eso que les es necesario rebelarse a su mirada y, como le veremos más adelante, ser reconocidos por estos a partir del diálogo con ese otro que se hace *significativo*¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Ibíd. p. 72.

¹⁸⁶ Es importante destacar que a Morel no le importa nada más que su fijación con Faustine, quien le desprecia y por quien es capaz de sacrificar a sus amigos sin sentir el menor remordimiento. Bueno, también le importa su invención, por lo que ha tomado especiales precauciones para que este dure para siempre.

¹⁸⁷ Pues solo es posible definir la propia identidad a partir de la relación dialógica con los otros significativos y contra el trasfondo de horizontes significativos, es decir, aquellas cosas que tienen importancia y que trascienden a mi propia identidad, tales como “*la historia, la naturaleza, la sociedad, las exigencias de la solidaridad [pues] sólo si existo en un mundo en el que la historia, o las exigencias de la naturaleza, o las necesidades de mi prójimo humano, o los deberes del ciudadano, o la llamada de Dios, o alguna otra cosa de este tenor tiene una importancia que es crucial, puedo yo definir una identidad para mí mismo que no sea trivial.*” TAYLOR, Charles. La ética de la autenticidad. Editorial Paidós, Barcelona: 1994. p. 71-72.

Antes de pasar a la relación entre Deckard y Rachael (la cuál será una de las relaciones fundamentales en la película, pero no la única), se hace preciso señalar algo más sobre la mirada. Incluso para el espectador menos avezado, a lo largo de la historia es posible dar cuenta de un despliegue de las habilidades sobrehumanas que poseen los replicantes. En la escena en la que interrogan a Chew, por ejemplo, Leon sumerge su mano izquierda en un tanque de agua¹⁸⁸ (que se encuentra a bajísima temperatura), sin más propósito que el de revelar a Chew que tanto Roy, como él, no son humanos¹⁸⁹. Más adelante, cuando Pris y Roy conversan con J. F. Sebastian, este último, al saber que está ante unos replicantes, les pide que le muestren algo (es decir, que le enseñen qué pueden hacer). “*We’re no computers, Sebastian. We’re physical*”¹⁹⁰, le responde Roy, a lo que Pris agrega, “*I think, Sebastian, therefore I am*”¹⁹¹, para luego dar una voltereta, ponerse de pie e introducir la mano derecha en agua hirviendo. Estas escenas, sumadas a aquellas que nos dejan ver la fuerza, la resistencia, la agilidad, e incluso la astucia de los replicantes, cumplen con el propósito de mostrarle al espectador el sino trágico que estos arrastran, pues a pesar de sus excelsas capacidades, están condenados a morir demasiado pronto. No obstante, hay un rasgo físico, bastante sutil, que coloca a los replicantes de un lado, y a los humanos del otro, y que tiene que ver con el problema de la mirada. Nos referimos aquí al brillo singular que adquieren las pupilas de varios de los personajes en determinadas escenas, una suerte de luminosidad anaranjada, cuyo propósito cinematográfico es el de hacer énfasis en la naturaleza extraña y externa de los replicantes, y que puede verse en Rachael, Pris y Roy, así como en el búho en la oficina de Tyrell.

Este efecto, logrado a partir de un juego de luces y reflejos, es el causante de otra polémica que rodea al personaje de Deckard, pues luego de que Rachael le pregunta si este la perseguiría en el caso de que ella escapara al norte (huyendo de

¹⁸⁸ Aunque podría ser otro líquido.

¹⁸⁹ Y sin que la temperatura le generase ni una mínima incomodidad.

¹⁹⁰ “*No somos computadores, Sebastián, somos físicos*”. *Ibíd.*

¹⁹¹ “*Pienso, Sebastián, así que soy*”. *Ibíd.*

su asesinato inminente), y mientras la cámara la enfoca en primer plano (mostrando el brillo anaranjado en sus pupilas), Deckard sale del encuadre para aparecer detrás de ella, y, a pesar de que su imagen se ve desenfocada, se puede advertir una luminiscencia anaranjada en sus ojos. La pregunta que surge en este punto, y que podría desmentir la teoría que señala que Deckard podría ser también un replicante (una teoría irresuelta a pesar de la reciente *Blade Runner 2049*, dirigida en 2017 por Denis Villeneuve), es si ese brillo anaranjado aparece en los replicantes, como efecto de su condición de andróides, o como símbolo y representación de algo más, pues bien podría representar el que nuestra mirada hacia ellos sea una mirada cosificadora, que los sitúa en el papel de no-humanos, a pesar de que sus características y habilidades exceden las nuestras, y que les niega un reconocimiento que no dudaríamos en otorgarle a otros integrantes de nuestra especie, independientemente de su naturaleza moral.

Es por esa razón que la teoría sartriana se queda corta a la hora de abordar elementos que nos van a ayudar a esclarecer el papel que juegan los replicantes, no solo en el desarrollo de la película, sino en nuestra propia cotidianidad. Estos elementos que tendremos que analizar son, el papel que desempeñan los animales en *Blade Runner*, las relaciones sentimentales y los otros significativos, y, finalmente, la relación entre identidad, libertad y reconocimiento, elementos que entrarán en discusión a partir de la yuxtaposición de las teorías de Sartre y Taylor.

A manera de conclusión podríamos señalar que, en lo que respecta a la mirada, y en tanto que, en sentido sartriano, es la mirada la que aliena y cosifica, lo que nos conduce (en muchos casos) a la *mala fe*, hemos abordado tres aspectos de *la mirada* presentes en el filme: primero, la relación entre el *yo* y los *otros* a partir de la mirada, que se expresa la relación creación-creador; segundo, el sentido que vincula *la mirada* con *la memoria* en la fotografía, que a su vez adquiere una dimensión emocional con el *ensueño*, o termina convirtiéndose en un problema de *mala fe* en el caso de *La invención de Morel*; y tercero, el *problema del*

reconocimiento, que si bien es paralelo a los otros dos, adquiere cierta representatividad con la alusión a la expresión física-cinematográfica de las diferencias que *los otros* tienen con respecto al *yo* (como en el caso del brillo en los ojos de los replicantes), diferencias que sustentarán la necesidad de este análisis.

3.3.2 Los animales en Blade Runner. Hemos señalado previamente que, a pesar de estar inspirada en *Do androids dream of electric sheep?*, del escritor Philip K. Dick, la película dirigida por Scott se convierte en un universo completamente nuevo y, hasta cierto punto, independiente de la novela. Un ejemplo de esto es que en la cinta no se hace mención alguna al mercerismo, una especie de secta religiosa o filosofía en la que los seres humanos aspiran a fundirse con Mercer y con toda la humanidad, mediante unas cajas negras llamadas “cajas de empatía”¹⁹². Tampoco se hacen referencia, al menos de manera directa, ni a los animales eléctricos, ni a la World War Terminus, cuyos devastadores efectos, no solo dejaron en el ambiente una polvareda radioactiva capaz de trastornar las mentes y los genes de fertilidad de las personas (principalmente de los hombres, por lo que parece), sino que acabaron con una gran cantidad de especies animales (siendo esta la razón principal por la que la mayoría de la población había migrado a las colonias fuera del mundo). En lo que respecta a la película, el tema central de la trama son los replicantes (razón por la que su nombre iba a ser *Android*, en el primer borrador del guion), y su consecuente relación con los humanos, especialmente con Deckard.

Por eso, en la escena en la que Deckard le aplica el test de Voight-Kampff a Rachael, y a pesar de que los diálogos son muy similares a los del libro¹⁹³, no se entiende muy bien qué relevancia tiene la conversación sobre el búho de Tyrell. “Do you like our owl?”¹⁹⁴, le pregunta Rachael a Deckard, mientras camina hacia él. “It’s

¹⁹² Es curioso ver cómo la idea misma del mercerismo no está tan lejos de la visión comunitarista de Taylor, aunque en la novela parece ser más una crítica a la alienación de la religión.

¹⁹³ Salvo algunas variaciones necesarias.

¹⁹⁴ Película: Blade Runner. Director: Ridley Scott. País: USA. 1982.

artificial?"¹⁹⁵, pregunta él, a su vez, maravillado con el ave. "Of course it is"¹⁹⁶, agrega Rachael, en un tono de voz desprovisto de emociones, ante lo que el Blade Runner concluye, "Must be expensive"¹⁹⁷. Fuera de contexto, la conversación no tiene mayor justificación que la de ser una excusa para *romper el hielo* e iniciar una conversación. No obstante, la misma escena tiene un significado más profundo en el libro, pues, a diferencia de la película, Rachael miente¹⁹⁸, diciéndole a Deckard que el búho es verdadero. Es preciso recordar que, cuando los efectos de la World War Terminus se propagaron por el ambiente, los primeros en sufrir tales efectos fueron los búhos.

At the time it had seemed almost funny, the fat, fluffy white birds lying here and there, in yards and on streets; coming out no earlier than twilight as they had while alive the owls escaped notice After the owls, of course, the other birds followed, but by then the mystery had been grasped and understood.¹⁹⁹

De ahí que la tenencia de un búho real solo podría ser posible para alguien como Tyrell. Por eso, cuando Tyrell (que en el libro se llama Eldon Rosen) pretende engañar a Deckard, diciéndole que se ha equivocado²⁰⁰, para comprar luego su silencio a cambio del búho, Deckard se siente tentado a quedarse con el animal. Y es que, en el libro, la tenencia de un animal es un símbolo de status social y responsabilidad moral²⁰¹, y el Deckard literario sueña con poder tener una mascota de verdad (pues le deprime la oveja eléctrica que tiene en casa, ya que le parece *una farsa*). Así, y si tomamos el libro como referente, podemos entender la

¹⁹⁵ "¿Es artificial?". Película: Blade Runner. Director: Ridley Scott. País: USA. 1982.

¹⁹⁶ "Claro que lo es". Ibídem.

¹⁹⁷ "Debe ser caro". Ibídem.

¹⁹⁸ No solo miente respecto a esto, pues la Rachael del libro engaña a Deckard para disuadirlo de perseguir a los otros replicantes.

¹⁹⁹ En aquel tiempo había parecido casi gracioso, las aves gordas, plumosas y blancas, caídas aquí y allí, en los parques y en las calles; y como no salían antes del crepúsculo al igual que cuando estaban vivos, los búhos pasaron inadvertidos. (...) Luego de los búhos siguieron otras aves, pero para entonces el misterio había sido comprendido. DICK, Philip K. *Do androids dream of electric ship?* Doubleday. 1968. p. 8.

²⁰⁰ Pretendía hacerle creer que la prueba no era fiable para que, de ese modo, no tuviese que sacar el modelo Nexus 6 del mercado.

²⁰¹ Debido a que la mayoría de animales se extinguieron con la guerra.

importancia que poseen los animales que aparecen en la película: los avestruces²⁰² en el mercado, mientras Deckard investiga cómo llegar hasta Zhora; la serpiente de Zhora (que no aparece en el libro); y, finalmente, el unicornio, que podría representar, también (en la medida en que es un animal mitológico), el anhelo de lo imposible.

¿Por qué es importante, entonces, hablar de los animales en Blade Runner? Principalmente porque, a pesar de que la película haya tomado un camino distinto con respecto a la obra de Dick, hay un elemento que parece vinculante entre las dos, y es el título de la novela. La pregunta, *Do androids dream of electric sheep?*²⁰³, posiblemente formulada por Deckard, pretende indagar en las intenciones de los androides, otorgándoles (hipotéticamente, al menos) un cierto criterio de humanidad. Y es que si, en efecto, los androides soñaran con tener ovejas eléctricas, o lo que es igual, si a los androides les interesara poseer un animal (que, como se ha dicho antes, es un símbolo de status social y responsabilidad moral), esto demostraría que, al igual que los seres humanos, los androides necesitan ser reconocidos por la comunidad, pues el reconocimiento es el valor que se le otorga a la identidad de un individuo a partir de un horizonte significativo, un valor que puede ser tanto positivo como negativo, determinando el éxito o el fracaso de una identidad en nuestra sociedad actual.

El libro se encarga de responder a la pregunta de forma negativa, pues a dos de los personajes, Rachael y Pris, no les importa, ni poseer, ni cuidar animales: en el caso de Rachael porque, como una venganza contra Deckard, asesina a la cabra que él había comprado con la bonificación de Polokov y Luba Luft, tirándola de la terraza. En cuanto a Pris, porque esta se divierte torturando a una araña en casa de J. R. Isidore. No obstante, en la película la pregunta parece tener una respuesta positiva,

²⁰² En lo que bien puede ser una referencia al libro, pues Deckard, que no quiere ser un cazarrecompensas, y decide tomar el trabajo solo por la paga, porque quiere comprarse una mascota real, en un momento se detiene frente la vitrina de una tienda de animales, observando un avestruz y mirando apesadumbrado cuánto vale.

²⁰³ ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?

pues el hecho de que Roy decidiera perdonarle la vida a Deckard, luego que este asesinara a Pris, implica la necesidad de ser reconocido por el Blade Runner, especialmente en sus últimos momentos de vida.

También, y tanto que la tenencia de un animal tiene que ver con la responsabilidad moral, se explica por qué las preguntas del test de empatía Voight-Kampff tienen relación con el maltrato animal, pues tanto Holden, como Deckard, descubren que están ante replicantes debido a la respuesta emocional de Leon y Rachael, respectivamente.

You look down and you see a tortoise It's crawling towards you (...) You reach down, you flip the tortoise over on its back (...) The tortoise lays on its back, its belly baking in the hot sun, beating its legs, trying to turn itself over, but it can't, not without your help. You're not helping.²⁰⁴

En el caso de Leon, la primera pregunta del test (que busca situar al personaje en un contexto de maltrato animal) genera una respuesta emocional que parece ser satisfactoria. Con Rachael pasa algo similar, pues Deckard necesita aplicar más de cien preguntas debido a que ella no sabe que es una replicante.

It's your birthday. Someone gives you a calfskin wallet (...) You've got a little boy. He shows you his butterfly collection plus the killing jar (...) You're watching television. Suddenly you realize there's a wasp crawling on your arm (...) You're watching a stage play. A banquet is in progress. The guests are enjoying an appetizer of raw oysters. The entrée consists of boiled dog.²⁰⁵

²⁰⁴ “Miras hacia abajo y ves una tortuga. Esta se arrastra hacia ti. Tú te agachas, la tomas y la volteas sobre su caparazón. La tortuga se queda tendida sobre su espalda, su vientre calentándose bajo el sol caliente, moviendo sus piernas, tratando de voltearse, pero no puede, no sin tu ayuda. Pero no estás ayudando”. Película: Blade Runner. Director: Ridley Scott. País: USA. 1982.

²⁰⁵ “Es tu cumpleaños. Alguien te regala una cartera de piel de becerro (...) Tienes un niño pequeño. Él te muestra su colección de mariposas, así como el jarrón con el que las mata (...) Estás mirando televisión. De repente, notas que hay una avispa sobre tu brazo (...) Estás viendo una obra de teatro. Un banquete está en progreso. Los comensales están disfrutando un entremés de ostras crudas. La entrada consiste en perro hervido”. Ibídem.

Llama la atención, no obstante, la presencia de preguntas que tienen que ver, ya no con los animales, sino con las relaciones interpersonales. En el caso de Leon, la pregunta por la relación con la madre termina en dos disparos a Holden (por lo que se hace necesario que Deckard tome el caso). En cuanto a Rachael, la pregunta que le hace Deckard tiene que ver, tanto con el deseo sexual, como con las relaciones de pareja. Estas nociones se analizarán al abordar el tema de las relaciones sentimentales, el otro significativo y la esfera privada, donde, a partir de Taylor, se explorarán los conceptos de identidad, libertad y reconocimiento.

3.3.3 Las relaciones sentimentales y los otros significativos. Es curioso cómo, dentro de una producción cinematográfica, cada detalle contribuye a la historia, dotándola de matices que le dan un carácter de verosimilitud y la hacen creíble. La selección del casting, los efectos especiales, la música, los escenarios, el arte, todo esto se conjunta para dar forma a aquello que, como en el caso de Blade Runner, termina convirtiéndose en una obra de culto: un canon que se mantiene contra las tempestades del tiempo, y que edifica desde la resistencia. Quizás esa es la razón por la que Blade Runner llegó a adquirir un carácter universalista, pues estos aportes (como el dialecto ideado por Edward James Olmos, o las acrobacias sugeridas por Daryl Hannah), incidentales y accidentales²⁰⁶, se fundieron con el guion de tal manera que terminaron conformando una amalgama, llena de símbolos, representaciones y complejidades, que pueden dar lugar, fácilmente, a equívocos.

Sin embargo, cuando se tiene tanto control sobre la producción, como en el caso de Scott, estos detalles terminan siendo parte de la historia a tal punto que, en lugar de deformar una estructura general, la complementan²⁰⁷. Por eso, y a pesar de que la lluvia, el humo y la noche, entre otros, fueron elementos usados por Scott para

²⁰⁶ Como la escena en que Pris se estrella contra el vehículo de J. F. Sebastián, que terminó con varias astillas de vidrio incrustadas en el codo de la actriz. Año: 2007. Película: *Dangerous Days: Making Blade Runner*. Director: Charles de Lauzirika. País: USA

²⁰⁷ Esta fue la razón por la que Scott retiró de su cargo a Hampton Fancher y puso en su lugar a David Webb Peoples, pues Fancher no estaba muy abierto a realizarle modificaciones al guion. *Ibídem*.

cerrar los planos de cámara, en especial debido a la ausencia de grandes estudios y gran presupuesto, estas características terminaron otorgándole a la cinta una estética ciberpunk que, incluso hoy día, logra capturar la atención de los espectadores y centrarlos en la trama psicológica que se desarrolla en la película. Al mismo tiempo, configuraron el ambiente opresivo en el que se desenvuelven los personajes, creando un mundo marcado por el silencio, la ausencia y la soledad. No podría saber Scott que, salvando algunas diferencias, estaba describiendo la sociedad contemporánea, en la que las redes sociales generan individuos que, irónicamente, están cada vez más solos, y en las que las facilidades de la comunicación terminan transformándose en alienación de seres individualistas, moralmente desarticulados entre sí. Lo interesante aquí es que, diez años después de que Blade Runner llegara a los teatros, el filósofo canadiense Charles Taylor publicaba su *Ética de la autenticidad*, donde señalaba el peligro de una sociedad como la que había representado Scott, en la cinta, y que muchos años atrás ya había imaginado Philip K. Dick.

Con todo esto, lo que le preocupa a Taylor es aquello a lo que se refiere como individualismo moderno, aquel en el que la cultura de la autenticidad aparece como faceta, pues no solo se desarrolla a partir de la idea de la libertad individual, sino que instauro modelos de sociedad, que tienen su antecedente en el *individualismo lockeano* en el que la sociedad aparece solo como contrato. Taylor explica que uno de los problemas de la modernidad, una de las formas de malestar existente en nuestro tiempo, es que, a partir del siglo XVII (y muy probablemente, a partir de la revolución industrial), los seres humanos nos hemos desarticulado de la idea de un orden general de las cosas, cayendo en un individualismo relativo en el que *las cosas* aparecen solo como *instrumentos* cuyo propósito es el de servir como medios para realizar un trabajo. Es precisamente esa la idea detrás de la creación de los replicantes, pues sus funciones, determinadas por la Corporación Tyrell, tienen como propósito hacer más fácil la existencia del hombre en las colonias fuera del mundo. Militares, asesinos, obreros, prostitutas, los replicantes han sido creados

para servir. El problema es que, en su afán narcisista, Tyrell los ha dotado también de consciencia, así como de la capacidad de autodeterminarse, poseer un lenguaje y crear emociones a partir de los recuerdos implantados con los que la corporación busca amortiguar la creación autónoma de emociones en un periodo de vida de cuatro años²⁰⁸.

En el contexto de esta modernidad, explica Taylor, se pone gran énfasis a las relaciones sociales pero solamente dentro de la esfera de la intimidad, pues la idea de que la relaciones sentimentales son escenario de autoexploración y autodescubrimiento debería ser suficiente (según la cultura de la autenticidad) para que el individuo construya las *herramientas* necesarias para interactuar con la sociedad de manera funcional, lo que genera una autorrealización en la que la vida buena es, tan solo, la afirmación de lo que Taylor llama “vida corriente”, que es la vida de la producción, la familia, el trabajo y el amor.

Estos valores de la modernidad se expresan también en la película, pues una idea que se hace presente, casi que de manera automática, es que casi todos los personajes (excepto los androides) viven encerrados en sí mismos: Tyrell, quien gobierna las pirámide como si viviese dentro de un palacio; Chew, completamente aislado dentro de la nevera en la que construye los ojos para los androides; J. F. Sebastian, refugiado en un edificio derruido, en el que la soledad (así como el *kipple*²⁰⁹) se agolpa en las esquinas, como clavos herrumbrosos que amenazan con arañar las rodillas y los codos; y Deckard, que vive en un apartamento de atmósfera asfixiante, cargado de recuerdos y, posiblemente, de remordimientos. Una imagen que entra en conflicto con la llegada de los androides, pues al menos dos de ellos, (Pris y Roy) son pareja, y no solamente eso, sino que parecen estar vinculados

²⁰⁸ La crueldad detrás de la existencia de los replicantes no tiene comparación, aunque sí justificación, al menos a nivel comercial. De todos modos, ¿acaso no está jugando Tyrell a ser el Dios de este nuevo mundo?

²⁰⁹ “Como el correo basura o las cajas de fósforos vacías, o los empaques de goma de mascar, o el periódico del día anterior. Cuando no hay nadie cerca, el kipple se reproduce a sí mismo. Por ejemplo, si te vas a dormir dejando algo de kipple alrededor de tu apartamento, cuando despiertas a la mañana siguiente tendrás el doble de este. Siempre hay más y más” DICK, Philip K. *Do androids dream of electric ship?* Doubleday. 1968. p. 30.

emocionalmente, pues cuando Deckard asesina a Pris, Roy se ve bastante afectado. Llama la atención la forma que utiliza Roy para expresar su dolor: aullando, imitando el sonido que hace un animal lastimado, pues el lenguaje de los hombres no le es suficiente para liberarse de él.

De esta manera asistiremos, al menos en primer lugar, a la relación sentimental de Pris y Roy, en la que se da un mutuo entendimiento, pues, tanto ellos como Leon, tienen fijo su propósito en la tierra: lograr extender el tiempo de vida que les queda. Es por eso que Roy le dice a J. F. Sebastian, “*If we don't find help soon, Pris hasn't got long to live. We can't allow that*”²¹⁰, tratando de convencerlo para que lo lleve ante Tyrell. Sin embargo, Roy no parece estar mintiendo sobre el tiempo que le queda a Pris, pues no busca solo su propio beneficio (lo que parece ser una máxima de la cultura de la autenticidad), sino, también, el de sus amigos. Esto se hace evidente cuando le pregunta a Leon si pudo recuperar sus fotos, ya que sabe qué tan importantes son para él; o cuando le dice a Pris, “*there's only two of us now*”²¹¹ (pues Deckard ha asesinado a Zhora, y Rachael a Leon). Así, a diferencia de Deckard, el espectador puede notar, realmente, qué tanto le afecta las cosas a Roy. Sin embargo, es precisamente por esta diferencia, que la relación que se genera, entre Deckard y Rachael, va desarrollarse de manera transversal a la historia, convirtiéndose en el centro de la misma.

A pesar de que en sus primeras escenas no pareciera existir mucha química entre Deckard y la replicante²¹², Rachael va ocupar un espacio cada vez más importante en el pensamiento de Deckard, al punto de volverse significativa para él. El giro

²¹⁰ “*Si no buscamos ayuda pronto, a Pris no le queda mucho de vida. No podemos permitir eso*”. Año: 1982. Película: Blade Runner. Director: Ridley Scott. País: USA

²¹¹ “*Ahora solo quedamos nosotros dos*”. Año: 1982. Película: Blade Runner. Director: Ridley Scott. País: USA

²¹² Un efecto, quizá, de la frialdad con la que el mismo Harrison Ford trataba a Sean Young, pues la consideraba inadecuada para el papel. Año: 2007. Película: Dangerous Days: Making Blade Runner. Director: Charles de Lauzirika. País: USA.

trágico de esta relación está, por un lado, en el reconocimiento²¹³ que Deckard se ve obligado a dar a Rachael, pues pasa de concebirla como un objeto a relacionarse emocionalmente con ella; y por otro, en el hecho de tener que *retirla* (pues Bryant señala que Rachael ha huido de la Corporación Tyrell, y es el trabajo de Deckard encontrarla). "*I'm not in the business. I am the business*"²¹⁴, responde Rachael, llorando, luego de haber asesinado a Leon para salvarle la vida a Deckard. Es interesante ver cómo los replicantes parecieran tener un abanico de emociones mucho más amplio que el mismo Deckard, quien, desde el inicio de la cinta, demuestra con sus gestos el hastío que le causa todo el tema de la persecución y el asesinato de replicantes. Pero no es que se niegue a ello por cuestiones morales (no lo parece), sino que, prefiere seguir con *su vida*, esa vida privada y personal en la que no hay espacio para otra persona que no sea él, el ideal de vida de la cultura de la autenticidad.

Ese ideal de vida solitaria, de ensimismamiento relativo, se destruirá al conocer a los replicantes, pues no solo se enamora de Rachael, sino que conoce a Roy. Y si algo podemos decir de Deckard, es que el encuentro con cada uno de los genera cambios determinantes en él. Por eso, luego de haberle disparado por la espalda, Deckard mira el cadáver de Zhora, y se siente un conflicto latente que se desarrolla, de forma progresiva, en él. Pasa igual con Pris, pues Deckard la ve morir con una mirada estupefacta. Las muertes de Zhora y de Pris son las que permitirán que Deckard desarrolle una relación con Rachael y Roy, que se convierten en *otros significativos* para él.

²¹³ Reconocimiento que se genera a partir del diálogo con esta, y en la medida en que Rachael empieza a ser significativa para él contra un horizonte significativo que aborda ideas como el amor, la identidad, la libertad, el valor de la vida, entre otros.

²¹⁴ "*Yo no estoy en el negocio. Yo soy el negocio*". Año: 1982. Película: Blade Runner. Director: Ridley Scott. País: USA

En el caso de Rachael, es Deckard quien le permite compartir su intimidad, pues la deja quedarse en su casa al verla tan afectada por el asesinato de Leon (Bryant le ha pedido ir detrás suyo, por lo que considera que no hay un sitio más seguro²¹⁵ que su hogar); incluso, se va a dormir, sabiendo que ella podría asesinarlo en cualquier momento. Esta demostración de confianza e intimidad evoluciona rápidamente en deseo, pues cuando Rachael está frente al piano, Deckard se sienta a su lado e intenta besarla. La escena es incómoda, pues ella trata de escapar de ahí, pero él, no solo va a bloquear la salida del apartamento (cerrando la puerta de forma violenta), sino que, luego de lanzarla contra las persianas, va a besarla de forma agresiva. Rachael llora asustada mientras Deckard, con seriedad grave, le indica “*Now you kiss me (...) Say, ‘Kiss me’*”²¹⁶, haciéndola repetir todo lo que él dice, hasta terminar envueltos en un abrazo apasionado. Muchos espectadores han visto en esta escena, no un momento apasionado entre dos amantes, sino una violación, pues claramente se ve que Rachael no se siente a gusto frente a esa demostración de fuerza y violencia por parte de Deckard. Pero, más allá de si la escena representa o no una violación²¹⁷, la tensión que se siente tiene relación, tanto con la necesidad de reconocimiento de Rachael, como con la imposibilidad de Deckard para reconocerla del todo, pues escenas atrás, en diálogo con Tyrell, se había referido a ella como si fuese un objeto. Una situación que ejemplificaría, por completo, este problema, sería el caso (bastante común) de un hombre cualquiera, que desee sexualmente a una mujer trans, y que no pueda conciliar su deseo con el hecho de que esta mujer trans hubiese sido, a su vez, también un hombre²¹⁸. El conflicto se hace latente en tanto este hombre no sea capaz de reconocer a la mujer trans como mujer, pues el problema del reconocimiento de la identidad de ella,

²¹⁵ Aunque en realidad no lo es tanto, pues en uno de sus primeros encuentros, Rachael logra llegar hasta el elevador, y, al final de la cinta, descubrimos que Gaff también estuvo allí.

²¹⁶ “*Ahora bésame. Di: bésame*”. *Ibíd.*

²¹⁷ Pues lo más seguro es que sí lo sea.

²¹⁸ Antes de iniciar el proceso que la llevaría a representarse a sí misma como mujer, tratando de conciliar la mirada de los otros con la mirada que tiene sobre sí misma, lo que de algún modo implicaría, también, una forma de alienación, y de mala fe, en tanto que la cosificación de la mirada de los otros la lleve a la búsqueda desesperada de conciliar ambas miradas

frente al deseo sexual de él, es el que puede derivar en una forma violenta de ese mismo deseo (como en el caso de Deckard), y podría terminar vulnerando a la mujer trans (es decir, cosificándola sexualmente), hasta llegar a lastimarla o matarla.

Con respecto a Deckard, será el encuentro con Roy el que le permita, a su vez, terminar reconociendo a Rachael, pues en ese encuentro final, el personaje de Roy se convierte en otro *significativo* para Deckard, pues no solo le salva la vida, sino que, al momento de morir, le entrega lo más apreciado por él: sus recuerdos, que, a diferencia de las fotografías o las memorias falsas de la Corporación Tyrell, representan lo que es Roy *en esencia*, es decir, *su identidad*.

I've seen things you people wouldn't believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched C-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time like tears in rain. Time to die²¹⁹.

Estas últimas palabras, pronunciadas por Roy, son las que logran el cambio en la visión que tiene Deckard, no solo hacia los replicantes, sino hacia Rachael, por quien descubre rasgos muy íntimos de su emocionalidad, haciendo que llegue a casa, desesperado, ante la que parece haber sido una amenaza de Gaff, y compruebe con alivio que Rachael está viva. “Do you love me? (...) Do you trust me?”, le pregunta Deckard, antes de escapar definitivamente.

Es por eso que, para Taylor, la relación sentimental tiene importancia crucial en tanto que forma la identidad y deja de concebirse tan solo como escenario de autoexploración y autodescubrimiento, pues en lo que respecta a Deckard, es la relación con Rachael (influenciada a su vez por Roy) la que le permite generar una nueva visión sobre *lo humano*, una visión en la que dignifica y reconoce a los replicantes (pues se enamora de una de ellos), modificando de tal manera su propia

²¹⁹ “He visto cosas que ustedes, las personas, no creerían. Naves de ataque en llamas sobre el hombro de Orión. He visto rayos C brillando en la oscuridad cerca del Portal de Tannhäuser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia. Es momento de morir”. *Ibidem*.

identidad. No obstante, tanto en el plano social como individual, Taylor señala que solo podrán ser reconocidas las identidades que, en relación dialógica con los otros significativos, adquieran un mayor valor con respecto de los horizontes significativos. Para Deckard, como ya se ha dicho antes, esos otros significativos serán Rachael y Roy, pues a través del intercambio con estos es que puede adquirir "*otros modos de expresión (...) incluyendo los «lenguajes» de arte, del gusto, del amor y similares*" ²²⁰, medios que, a su vez, van a modificar su identidad, pues nuestra identidad "*queda definida siempre en diálogo, y a veces en lucha, con las identidades que nuestros otros significativos quieren reconocer en nosotros.*"²²¹

3.3.4 Identidad, libertad y reconocimiento. Llegamos así, y luego de un largo recorrido, al asunto central de la presente investigación. ¿Cómo se relacionan las nociones de *identidad* y *libertad* en la película y, por qué es necesario realizar una lectura de las mismas a partir, no solo de Taylor, sino de Sartre? Antes de hablar de la película será preciso recordar que, para Taylor, "*nos convertimos en agentes humanos plenos, capaces de comprendernos a nosotros mismos, y por ello de definir una identidad por medio de nuestra adquisición de ricos lenguajes de expresión humana*"²²², entendiendo el lenguaje no solo como las palabras sino como "*otros modos de expresión por los que nos definimos a nosotros mismos*"²²³.

Sin embargo, según Taylor, estos lenguajes no se adquieren por sí mismos, sino a través del intercambio con los otros que tienen importancia para nosotros, es decir, en relación a los "otros significativos", pues "*la génesis de la mente humana (...) es dialógica*"²²⁴. Esta noción de la identidad, cuya libertad se ve restringida en relación a las identidades de los otros significativos que la rodean, se afianza cuando consideramos que la identidad, es decir

²²⁰ TAYLOR, La ética de la autenticidad. Óp. Cit. p. 64.

²²¹ Ibíd. p. 65.

²²² Ibíd. p. 64.

²²³ Ibíd.

²²⁴ Ibíd.

«quién» somos y «de dónde venimos» (...) constituye el trasfondo en el que nuestros gustos y deseos, y opiniones y aspiraciones, cobran sentido [de modo que] si algunas de las cosas a las que doy más valor me son accesibles sólo en relación con la persona que amo, entonces esa persona se convierte en algo interior a mi identidad.²²⁵

Finalmente, Taylor señala que esa relación que construimos con los otros significativos, y que nos permite adquirir los lenguajes de expresión humana con los cuales somos capaces de definir una identidad, debe darse contra el trasfondo de lo que él llama *los horizontes significativos*, aquellas cosas que tienen importancia y que trascienden a mi propia identidad, tales como

La historia, la naturaleza, la sociedad, las exigencias de la solidaridad [pues] sólo si existo en un mundo en el que la historia, o las exigencias de la naturaleza, o las necesidades de mi prójimo humano, o los deberes del ciudadano, o la llamada de Dios, o alguna otra cosa de este tenor tiene una importancia que es crucial, puedo yo definir una identidad para mí mismo que no sea trivial²²⁶.

¿Cómo se relaciona entonces la visión tayloriana de la identidad con la idea de libertad? En su *Ética de la autenticidad*, el filósofo canadiense explica que, para poder hablar de identidad en el contexto de la modernidad²²⁷, se hace preciso reivindicar el papel que debería tener la moral, pues identidad y moral son elementos que van entrelazados. No obstante, el ocultamiento que el desarrollo de la filosofía (al menos en occidente) ha dado a la moral, hace que sea necesario llevar a cabo una ontología moral que nos permita entender nuestras reacciones morales. Pero, como el ideal moral que soporta nuestras acciones se ha relativizado y autoanulado, debido a la cultura de la autorrealización en la que estamos inmersos (la denominada cultura de la autenticidad), Taylor considera necesario analizar las fuentes de esa autenticidad para recuperar el ideal moral que la soporta, llegando así al *principio de originalidad*, que señala que,

²²⁵ Ibíd. p. 66.

²²⁶ Ibíd. p. 71-72.

²²⁷ Y, por lo tanto, en el contexto de la película.

Existe cierta forma de ser humano que constituye mi propia forma. Estoy destinado a vivir mi vida de esta forma, y no a imitación de la de ningún otro. [Si no soy fiel a mí mismo], pierdo de vista la clave de mi vida y lo que significa ser humano para mí²²⁸.

De este modo, y para Taylor, la libertad se expresa como *principio de originalidad*, pues en la manera en que decido vivir mi vida y lo que significa ser humano para mí, descubro el ideal moral que soporta mis reacciones morales (que en la modernidad será *el ideal de autenticidad*). Así, si soy fiel a mi propia originalidad (es decir, si no renuncio a la libertad de ser quien soy), al entrar en relación con mis otros significativos, contra un horizonte significativo, seré capaz de adquirir los ricos lenguajes de expresión humana necesarios para definir una identidad, que estará siempre en diálogo con los otros significativos y contra un horizonte significativo, y que (posteriormente volveremos sobre esta idea) estará siempre en busca del reconocimiento, tanto en el plano social como individual.

Sartre, por su cuenta,

Concibe al ser humano como un «Ser-para-sí», un modo de ser que mantiene consigo mismo un distanciamiento infranqueable, como el ser «que trae la nada al mundo», carcomiéndolo por dentro «como un gusano»²²⁹. Este *Ser-para-sí* entra en contacto con el *otro* de manera inmediata, pues “[Para Sartre], el Otro es surgimiento ontológico; no comenzamos por existir y después encontramos al otro, sino que el otro me constituye como lo que soy; aun cuando no tengo como Para-sí un ser, una esencia, en las relaciones el otro me da un ser que tengo que aceptar como mío, aunque no sea para mí. Es por eso que las relaciones con los otros son inevitablemente negativas, son relaciones de conflicto. El conflicto es la última realidad del Para-otro. Es por eso que entro con el otro en una lucha a muerte por el reconocimiento”²³⁰.

Una lucha a muerte que será mediada por el problema de *la mirada*, pues este es un conflicto de supremacía ontológica, ya que nos revela la angustia tras la máscara de la *mala fe* y que nos conduce a la vergüenza o el orgullo: vergüenza de saberme-ser-aquél que el otro mira y juzga -pues me encuentro siendo ahora pura remisión

²²⁸ TAYLOR, Charles. La ética de la autenticidad. Editorial Paidós, Barcelona: 1994. p. 60-61.

²²⁹ CABRERA, Óp. Cit. p. 389.

²³⁰ Ibíd. p. 392.

al otro- y orgullo de vivir la sensación de que existe alguien que me ve, no ya como *Ser-para-sí*, sino como *Ser-en-sí*, pues en el problema de la mirada se expresa, inevitablemente, el conflicto de la libertad, ya que cada uno de nosotros está condenado a ser libre y es imposible liberarse de esa libertad, por lo que cada cual debe hacerse responsable de sus actos (actos siempre voluntarios) siendo, a su vez, el legislador de sí mismo y del universo. Este conflicto genera el problema de la *mala fe*, que radica en ser un mecanismo, plenamente consciente del intelecto humano, que pretende negar la nada en sí mismo²³¹, con el propósito aparente de hallar reposo al enfrentamiento constante del absurdo. Para ello, la mala fe, en cuanto fe, se asienta con sus garras sobre, no lo que puede ser, sino aquello que se entiende como lo que es, asumiendo al ser, no ya en un horizonte de proyección, sino como un algo limitado y fijo que puede mutar, en algo “mejor” o “peor”, dado el caso, negando la identidad al concebirla, ya bien, como alienación de la mirada del otro (*Ser-Para-Otro*), o como alienación de la propia mirada que pretende desconocer al otro (*Ser-Para-Sí*).

Así, para Sartre, la identidad aparece como expresión de ese *Ser-En-Sí*, que, lejos de actuar de mala fe, reconoce su propia libertad frente a la *negación de sí*, aquella que pretende hacer el otro al cosificarlo por medio de la mirada; reconociendo, a su vez, la libertad del otro sin pretender cosificarlo, es decir, sin pretender negar la existencia, tanto propia, como del otro. No obstante, el problema que se genera, a partir de la visión de Sartre, radica en la percepción negativa que este tiene de la relación con el otro, pues el otro aparece aquí como amenaza. Este reconocimiento de la propia libertad, que percibe al otro como *amenaza*²³², es el que genera una visión negativa de la propia autodeterminabilidad²³³, pues no existe en Sartre la posibilidad de entablar un diálogo con el otro, de permitir que la mirada que el otro ejerce hacia nosotros se integre con la mirada propia, modificando así nuestra

²³¹ O, podría decirse, que actúa como una pretendida negación de la conciencia vuelta hacia sí misma. Cfr. SARTRE, Jean-Paul. *El Ser y la Nada*. Juan Valmar (Trad.). Editorial Losada. Buenos Aires, 2005.

²³² Amenaza de ese mismo reconocimiento

²³³ Que se convierte en autoalienación del individuo debido al problema de la mala fe.

identidad en relación a un otro que se vuelve significativo, y contra unos horizontes significativos.

El problema está, también, en que, para Sartre, no son necesarios los horizontes significativos, de lo que se entiende que el ejercicio de la propia libertad no tiene mayor fin que el reconocimiento de esa misma libertad²³⁴, lo que podría degenerar en el individualismo²³⁵. En Taylor, el hecho de que una identidad adquiera mayor valor con respecto al reconocimiento, tanto individual como social, tiene estrecha relación con la *afirmación de la vida corriente*, expresión del ideal de vida buena que va entretejida con el sentido de la dignidad y el respeto de los otros, por lo que el individuo, en la medida en que se mantiene en una lucha constante por ese reconocimiento, siempre estará conectado a los otros significativos y, por ese motivo, no puede caer en un individualismo²³⁶.

Con respecto a Blade Runner, las ideas que hemos abordado previamente se hacen manifiestas en el desarrollo de la trama y permiten que, tanto la visión de Taylor como la de Sartre, entren en debate, pues el problema principal que se expresa en el filme es el problema del reconocimiento, que a su vez deriva de las nociones de identidad (la identidad de Deckard, exactamente, frente a las identidades de los replicantes) y de libertad (aquella, sin la cual, no podría ahondarse en las nociones de identidad de los personajes), pues, si bien los replicantes tienen prohibida su entrada a la tierra, en la medida en que han podido construir una identidad a partir, tanto de las memorias inducidas, como de los lenguajes adquiridos en el diálogo con sus otros significativos, son fieles a su propia originalidad, pues se rebelan a las funciones para las que fueron creados y se determinan en relación a quienes sienten que son, verdaderamente.

²³⁴ O lo que es igual, que este ejercicio es autorreferencial.

²³⁵ El cuál, sabemos, es una de las formas del malestar en la modernidad.

²³⁶ Taylor concibe a los seres humanos como seres que deben vivir en comunidad, pues solo en comunidad es posible conseguir el reconocimiento de las identidades, ya que es en comunidad donde estas identidades se mantienen en diálogo con los otros significativos.

Tal es el caso de Zhora, que, luego de huir junto a los demás replicantes de las colonias, no parece estar interesada en llegar a la Corporación Tyrell, ni en luchar contra Deckard, sino que se define en función de *lo que siente* que es su originalidad, y por eso termina trabajando como bailarina de burlesque en el bar de Taffey Lewis. Su idea de vida buena parece reposar en la relación con unos otros, que se hacen significativos en la medida en que la reconocen a partir de su belleza y sensualidad, y que integran un horizonte significativo²³⁷, aunque bien podríamos señalar que en esa renuncia al ideal que persiguen sus compañeros (la expansión de su periodo de *caducidad*²³⁸), Zhora está negando su propia libertad (pues niega su propia existencia en la medida en que sabe que morirá pronto y no hace nada para remediarlo), cosificándose como bailarina de burlesque. Si bien ambas visiones parecen ser posibles, algo queda claro: a pesar de haber sido entrenada como asesina, a Zhora no le interesa luchar. Por eso, escapa de Deckard a la primera oportunidad, y pretende perderse en la multitud, sin éxito.

Este horizonte significativo, que se acentúa en los replicantes, parece tomar algunos tintes religiosos en los diálogos de Roy: primero, cuando llega frente a Chew, y pronuncia estas líneas de un poema de William Blake,

“Fiery the angels fell.
Deep thunder rolled around their shores.
Burning with the fires of Orc.”²³⁹

²³⁷ Pues el burlesque puede ser considerado una expresión del arte. En ese sentido, como artista de variedades, Zhora estaría dando forma a su identidad frente al horizonte del arte.

²³⁸ Se ha utilizado, varias veces, la expresión de caducidad para hacer énfasis en que los androides son creados como herramientas por una corporación industrial (Tyrell), y es bien sabido que las empresas ajustan los periodos de caducidad de sus productos con el ánimo de que, a menor caducidad, pueda haber un mayor consumo de los mismos.

²³⁹ “Y los ángeles ígneos cayeron. Profundos truenos se oían en las costas. Ardiendo con los fuegos de Orc”. Película: Blade Runner. Director: Ridley Scott. País: USA. 1982.

Estas líneas podrían simbolizar la visión que Roy tiene, tanto de sí mismo como de sus amigos, colocándose en el papel de ángeles caídos²⁴⁰ (pues *cayeron* desde las colonias fuera del mundo), señalando su superioridad (de la que ya se ha hablado antes). Una superioridad vacía en tanto que, a pesar de todas las capacidades que poseen, los androides no están diseñados para durar. "*The light that burns twice as bright burns half as long. And you have burned so very, very brightly, Roy (...) You're the prodigal son*"²⁴¹, le explica Tyrell a Roy, señalando, nuevamente, una noción que tiene que ver con el cristianismo: la parábola del hijo que regresa a casa. Pero Roy no quiere regresar a casa, lo que quiere es sobrevivir a su inminente deceso, pues teme que todo lo que ha vivido y experimentado, aquello que ha sido significativo para él, se pierda en el tiempo como lágrimas en la lluvia.

Existe otro horizonte que se expresa en la película, constituido desde la visión de los replicantes sobre la sociedad, y este tiene que ver con la idea del honor. Cuando Roy habla con Tyrell y le confiesa que ha hecho cosas cuestionables, Tyrell le responde que no importa, que también ha hecho cosas extraordinarias. Roy sonríe y, mirándolo a los ojos, agrega, "*Nothing the god of biomechanics wouldn't let you in heaven for*"²⁴², para luego besarlo y aplastar su cráneo, asesinándolo. Si tomamos en cuenta que Roy fue creado como modelo de combate, y a partir del análisis que se hizo en el capítulo anterior sobre *Los Duelistas*, podemos entender un poco mejor la idea del honor²⁴³ que se expresa en estas líneas, y el por qué termina asesinando a su creador. Esta idea del honor también aparece en el enfrentamiento con Deckard, pues, a pesar del dolor que siente por la muerte de Pris, Roy señala en varias oportunidades cómo Deckard no actúa a partir del mismo parámetro que Roy tiene sobre el combate. "*Not very sporting to fire on an unarmed opponent*"²⁴⁴,

²⁴⁰ Irónicamente caídos en la ciudad de Los Ángeles.

²⁴¹ "*La luz que brilla con el doble de su intensidad, brilla la mitad de su duración. Y tú has brillado muy, muy intensamente, Roy (...) Eres el hijo pródigo*". Ibídem.

²⁴² "*Nada por lo que el dios de la biomecánica no te deje entrar cielo*". Ibídem.

²⁴³ Una forma de honor propio de la vida militar, quizá.

²⁴⁴ "*No es muy deportivo disparar a un oponente desarmado*". Una posible referencia a los duelos, como en el caso de la película, mencionada previamente y también dirigida por Scott. Ibídem.

señala al inicio del enfrentamiento, agregando, "*I thought you were supposed to be good. Aren't you the good man?*"²⁴⁵, lo que, a su vez, se relaciona en este punto con otro horizonte, a saber, el de la moral. Hacia el final de su contienda, Roy se expresa nuevamente sobre Deckard, diciéndole "*That was irrational of you, not to mention unsportsmanlike*"²⁴⁶

Así, a lo largo de este capítulo hemos podido analizar elementos de las teorías que Taylor y Sartre que, en la película de Scott, se ven fielmente representados, permitiendo que estas mismas teorías entren en debate en relación al problema del reconocimiento, ese que se expresa en la búsqueda de los replicantes de ser aceptados y reconocidos como parte activa de la comunidad humana, y que parece encontrar una respuesta positiva hacia el final de la película, pues Deckard decide huir con Rachael porque la ama, porque quiere protegerla y, porque en el diálogo con esta, el lenguaje de ese amor, así como del honor (en el caso de Roy), le ha permitido modificar su identidad contra los horizontes de lo humano, la memoria y la sociedad misma, así como la moral (haciendo que reevalúe su papel como Blade Runner).

Sin embargo, el análisis no termina allí, pues la magia que rodea a la cinta funciona en tanto que describe esa distopía, que para 1982 era el futuro, y que para nosotros se ha convertido en una realidad, pues la necesidad de reconocimiento que mueve desesperadamente a los replicantes es la misma necesidad de reconocimiento que mueve a otro tipo de inmigrantes, menos futuristas y más humanos. Ya habíamos tomado el ejemplo de las minorías sexuales al hablar de las relaciones entre algunos hombres y las mujeres trans, cuya necesidad de ser reconocidas se convierte, incluso, en un aspecto vital, no solo para afirmar el ideal de vida bueno, sino para sobrevivir ante las amenazas a las que están expuestas frente a la ausencia de ese reconocimiento. No obstante nos referimos a las minorías en condición de

²⁴⁵ "*Pensé que tenías que ser bueno. ¿No eres el bueno?*" *Ibídem.*

²⁴⁶ "*Eso fue irracional de tu parte, por no mencionar antideportivo*". *Ibídem.*

inmigración, no solo porque ese sea el caso de los replicantes²⁴⁷, sino porque este se ha convertido en un fenómeno actual ante el que la filosofía debe dirigir su mirada.

Es precisamente, de la mano de Taylor, que podemos abordar ese fenómeno, enunciándolo apenas en estas páginas, pues en la obra *Diálogos Taylor y Bernstein*, publicada en el 2017 a partir de una entrevista de 2015, el filósofo canadiense relata:

De repente empezaron a suceder todo tipo de cosas. La gente empezó a gritarle a los inmigrantes en las calles «¡Regresen a su país!», persiguiéndolos y expulsándolos de ciertos lugares donde no existe ninguna regulación al respecto (...) Lo que sucede es que la legislación ya no actúa como freno para algo que pone en peligro el orden público, sino que sirve para estigmatizar a cierto grupo y para envalentonar a bocazas y xenófobos. Es casi como si la ley dijera «deja tus inhibiciones». Esto es lo que yo llamaría un tipo de violencia simbólica. Ésta no es la manera de construir una sociedad²⁴⁸

Ante esta situación, explica como en Canadá el Estado tiene programas que buscan dar las mismas herramientas a los inmigrantes y a los ciudadanos, pues la educación (del francés, por ejemplo) se convierte en un principio fundamental para la integración de los inmigrantes a la sociedad, lo que permitirá una construcción político-social que sea incluyente, y que permita a la comunidad luchar por su libertad política desde el reconocimiento. Taylor lo tiene claro, y, por eso, en su *Ética de la autenticidad*, señala que

En el plano social, el principio crucial [del reconocimiento] es el de justicia, que exige igualdad de oportunidades para que todo el mundo desarrolle su propia identidad, lo que incluye (...) el reconocimiento universal de la diferencia, en las formas en que esto resulte pertinente para la identidad, ya sean de sexo, raciales, culturales, o estén relacionadas con la orientación sexual²⁴⁹.

²⁴⁷ Quienes migran desde las colonias con el propósito de alcanzar en la tierra ese reconocimiento que les ha sido negado.

²⁴⁸ TAYLOR, Charles y BERNSTEIN, Richard. *Diálogos Taylor y Bernstein*. GAMBER, Daniel (Editor). Editorial Gedisa: Barcelona, 2017. p. 59-60.

²⁴⁹ TAYLOR, La ética de la autenticidad. Óp. Cit. p. 75.

Quizá, si pudiéramos ver unos años más allá de ese 2019 en el que se desarrolla la trama de Blade Runner (más allá incluso de la versión de Denis Villeneuve, que continúa la historia treinta años después), podamos ver una sociedad en la que humanos y replicantes luchan por un beneficio en común, que les permita a unos y otros llevar a cabo su ideal de vida buena. Aunque es probable que lo único que alcancemos a ver sean escombros y cenizas, pérdidas para siempre, bajo la lluvia.

4. CONCLUSIONES

De acuerdo a *La ética de la autenticidad*, de Charles Taylor, para poder hablar de *identidad*, en el contexto de la modernidad, se hace preciso reivindicar el papel que debería tener la moral, pues *identidad* y *moral* son elementos que van inextricablemente entrelazados. No obstante, el ocultamiento que el desarrollo de la filosofía (al menos en occidente) ha dado a la moral, hace que sea necesario llevar a cabo una *ontología moral* que nos permita entender nuestras *reacciones morales*. Pero, como el *ideal moral* que soporta nuestras acciones se ha relativizado y autoanulado debido a la cultura de la autorrealización en la que estamos inmersos (la denominada *cultura de la autenticidad*), Taylor considera necesario analizar las fuentes de esa autenticidad para recuperar el ideal moral que la soporta, llegando así al *principio de originalidad*, alrededor del cual se construye la identidad. ¿Qué es, entonces, la identidad para Taylor?

En sentido tayloriano, la identidad es la construcción que hace el individuo a partir de la relación dialógica con los otros significativos y contra el trasfondo de horizontes significativos, es decir, aquellas cosas que tienen importancia y que trascienden la propia identidad, tales como

La historia, la naturaleza, la sociedad, las exigencias de la solidaridad [pues] sólo si existo en un mundo en el que la historia, o las exigencias de la naturaleza, o las necesidades de mi prójimo humano, o los deberes del ciudadano, o la llamada de Dios, o alguna otra cosa de este tenor tiene una importancia que es crucial, puedo yo definir una identidad para mí mismo que no sea trivial.²⁵⁰

²⁵⁰ Ibíd. p. 71-72.

Es por eso que Taylor, su proyecto de ontología moral²⁵¹ busca dar un sentido ético a la *autenticidad*, con el propósito de que esta autenticidad no degenera en un individualismo y en una razón instrumental, pues ambas formas de malestar podrían generar un despotismo blando que acabara con la libertad política de la sociedad. Esta pérdida de libertad política, a su vez, haría que fuese imposible dar reconocimiento a las identidades²⁵², por lo que no habría forma de que las identidades adquirieran mayor valor, permitiendo que la autenticidad se convierta en un relativismo blando, autoanulado debido formas pervertidas de esa misma autenticidad (como el narcisismo), frente a las cuales no sería posible ningún tipo de libertad²⁵³ o de identidad.

Sartre, por su cuenta,

Concibe al ser humano como un «Ser-para-sí», un modo de ser que mantiene consigo mismo un distanciamiento infranqueable, como el ser «que trae la nada al mundo», carcomiéndolo por dentro «como un gusano»²⁵⁴. Este *Ser-para-sí* entra en contacto con el *otro* de manera inmediata, pues “[Para Sartre], el Otro es surgimiento ontológico; no comenzamos por existir y después encontramos al otro, sino que el otro me constituye como lo que soy; aun cuando no tengo como Para-sí un ser, una esencia, en las relaciones el otro me da un ser que tengo que aceptar como mío, aunque no sea para mí. Es por eso que las relaciones con los otros son inevitablemente negativas, son relaciones de conflicto. El conflicto es la última realidad del Para-otro. Es por eso que entro con el otro en una lucha a muerte por el reconocimiento²⁵⁵.

Una lucha a muerte que será medida por el problema de *la mirada*, pues este es un conflicto de supremacía ontológica, ya que nos revela la angustia tras la máscara de la *mala fe* y nos conduce a la vergüenza o el orgullo: vergüenza de saberme-ser-aquél que el otro mira y juzga -pues me encuentro siendo ahora pura remisión al otro- y orgullo de vivir la sensación de que existe alguien que me ve, no ya como

²⁵¹ En tanto que nos permite entender nuestras reacciones morales, pues nuestra identidad está entrelazada con nuestra moralidad.

²⁵² Pues es imposible que una identidad se reconozca por sí misma.

²⁵³ Ya que no habría un verdadero ideal moral, ni tampoco un principio de originalidad.

²⁵⁴ CABRERA, Óp. Cit. p. 389.

²⁵⁵ *Ibíd.* p. 392.

Ser-para-sí, sino como *Ser-en-sí*, pues en el problema de la mirada se expresa, inevitablemente, el conflicto de la libertad, ya que cada uno de nosotros está condenado a ser libre y es imposible liberarse de esa libertad, por lo que cada cual debe hacerse responsable de sus actos (actos siempre voluntarios) siendo, a su vez, el legislador de sí mismo y del universo. Este conflicto genera, a su vez, el problema de la *mala fe*, que radica en ser un mecanismo, plenamente consciente del intelecto humano, que pretende negar la nada en sí mismo²⁵⁶, con el propósito aparente de hallar reposo al enfrentamiento constante del absurdo. Para ello, la mala fe, en cuanto fe, se asienta con sus garras sobre, no lo que puede ser, sino aquello que se entiende como lo que es, asumiendo al ser, no ya en un horizonte de proyección, sino como un algo limitado y fijo que puede mutar, en algo “mejor” o “peor”, dado el caso, negando la identidad al concebirla, ya bien, como alienación de la mirada del otro (*Ser-Para-Otro*), como alienación de la propia mirada que pretende desconocer al otro (*Ser-Para-Sí*).

Así, para Sartre, la identidad aparece como expresión de ese *Ser-En-Sí*, que, lejos de actuar de mala fe, reconoce su propia libertad frente a la *negación de sí*, aquella que pretende hacer el otro al cosificarlo por medio de la mirada; reconociendo, a su vez, la libertad del otro sin pretender cosificarlo, es decir, sin pretender negar la existencia, tanto propia, como del otro. No obstante, el problema que se genera, a partir de la visión de Sartre, radica en la percepción negativa que este tiene de la relación con el otro, pues el otro aparece aquí como amenaza. Este reconocimiento de la propia libertad, que percibe al otro como *amenaza*²⁵⁷, es el que genera una visión negativa de la propia autodeterminabilidad²⁵⁸, pues no existe en Sartre la posibilidad de entablar un diálogo con el otro, de permitir que la mirada que el otro ejerce hacia nosotros se integre con la mirada propia, modificando así nuestra

²⁵⁶ O, podría decirse, que actúa como una pretendida negación de la conciencia vuelta hacia sí misma. Cfr. SARTRE, Jean-Paul. *El Ser y la Nada*. Juan Valmar (Trad.). Editorial Losada. Buenos Aires, 2005.

²⁵⁷ Amenaza de ese mismo reconocimiento

²⁵⁸ Que se convierte en autoalienación del individuo debido al problema de la mala fe.

identidad en relación a un otro que se vuelve significativo, y contra unos horizontes significativos.

El problema está, también, en que, para Sartre, no son necesarios los horizontes significativos, de lo que se entiende que el ejercicio de la propia libertad no tiene mayor fin que el reconocimiento de esa misma libertad²⁵⁹, lo que podría degenerar en el individualismo²⁶⁰. En Taylor, el hecho de que una identidad adquiriera mayor valor con respecto al reconocimiento, tanto individual como social, tiene estrecha relación con la *afirmación de la vida corriente*, expresión del ideal de vida buena que va entretejida con el sentido de la dignidad y el respeto de los otros, por lo que el individuo, en la medida en que se mantiene en una lucha constante por ese reconocimiento, siempre estará conectado a los otros significativos y, por ese motivo, no puede caer en un individualismo²⁶¹.

De esta manera, y en relación al trabajo cinematográfico de Ridley Scott, en los personajes de este último (D'Hubert en *Los Duelistas*²⁶², Ash en *Alien*²⁶³, y Thelma y Louise en la cinta homónima²⁶⁴), se expresan tres expresiones distintas de la libertad sartreana: la mala fe que pretende desconocer la condena misma de ser libres, por parte de D'Hubert; la posibilidad de la ausencia de libertad en la medida en que sus acciones se ejecutan según los protocolos que otro ha programado en él, en el caso de Ash; y la radicalización más absoluta de la libertad en la que el Para-sí (Thelma y Louise) busca desligarse de manera absoluta del *otro* por medio del suicidio, pues la muerte parece ser la manera más absoluta de rebelarse a la cosificación de su mirada (ya que no puede objetivarse lo que ya *no es*). Esto nos

²⁵⁹ O lo que es igual, que este ejercicio es autorreferencial.

²⁶⁰ El cuál, sabemos, es una de las formas del malestar en la modernidad.

²⁶¹ Taylor concibe a los seres humanos como seres que deben vivir en comunidad, pues solo en comunidad es posible conseguir el reconocimiento de las identidades, ya que es en comunidad donde estas identidades se mantienen en diálogo con los otros significativos.

²⁶² Película: *The Duellists*. Director: Ridley Scott. País: UK. 1977.

²⁶³ Película: *Alien*. Director: Ridley Scott. País: USA, UK. 1979.

²⁶⁴ Película: *Blade Runner*. Director: Ridley Scott. País: USA. 1982.

permite dar cuenta de una idea que se repite en varias de las cintas del director británico, y esta es aquella que se relaciona con el individuo, pues la exploración que se ha hecho en el presente texto sobre el problema de la libertad (y, consecuentemente, de la identidad) nos conduce, necesariamente a la comprensión de los distintos *yoes* que se presentan en estas películas.

De este modo, identidad, consciencia y libertad parecen ser, entonces, los elementos que se manifiestan en la obra cinematográfica de Scott, y que se adivinan desde *Boy and Bicycle*, donde, en el papel representado por Tony Scott, Ridley se plantea estas preguntas a partir de la relación que se da entre un *yo* determinado (representado por una secuencia de planos subjetivos) y unos *otros* que le rodean. Al final es podríamos concluir que, en la medida en que reconocemos nuestra propia libertad, logramos el reconocimiento de nuestra identidad, rebelándonos a la mirada cosificadora de los otros y estableciéndonos como un *Ser-En-Sí* que se define en tanto que sus acciones expresan las dimensiones de su propia libertad.

No obstante, y como se ha visto a lo largo de estas páginas. Esta idea es insuficiente, pues yo no puedo autodeterminar la validez de mi propia identidad, ya que para que mi identidad tenga validez (sin caer en el relativismo de la cultura de la autenticidad) tengo que construirla a partir del diálogo con los otros significativos, y contra el trasfondo de un horizonte significativo. De esta manera, solo cuando nuestras identidades se validan a partir del reconocimiento de los otros podemos llegar a tener una vida buena. Eso se relaciona, tanto con el problema de los inmigrantes (a nivel general), como con el conflicto que se presenta en la película entre Deckard y los replicantes, quienes buscan desesperadamente el reconocimiento de los otros para ser parte activa de la comunidad humana y, así, afirmar su ideal de vida buena en la vida corriente, en la que la dignidad y el respeto van inextricablemente entrettejidas.

5. EPÍLOGO

IDENTIDAD

Poema de

JOHN ALEXANDER GÓMEZ MONTAÑEZ
(1988*)

Música de

ANA MARÍA MELO PINZÓN

(1991*)

En ocasiones,
cuando no sé muy bien quién soy,
tengo que inventarme un nuevo yo:
alguien menos parecido a mí
y más conforme con el yo que anhelo ser.

CORO

Un yo que es casi todo lo que yo no puedo,
y tiene todo aquello de lo que carezco (BIS).

Y así, en situaciones reiteradas,
me veo fuera de mí mismo
en ese *otro* que
disfruta, al decir en las plazuelas,
aquellas cosas que yo nunca me atreví.
Y, poco a poco, me siento cada sombra,
cada mano y cada boca,
de aquellos que no soy.

Pero casi siempre,
cuando llego a casa por la madrugada,
cansado y desnudo frente al espejo

me doy cuenta de cuan vana es la mentira,
y cuan cobarde es el engaño,
pues descubro,
que en lugar de construir
en mí mismo alguien mejor,
prefiero esconderme,
del resto del mundo en
la coraza de mis *otros* fingidos.

CORO

Un yo que es casi todo lo que yo no puedo,
y tiene todo aquello de lo que carezco (BIS).

BIBLIOGRAFÍA

BIOY CASARES, Adolfo. La invención de Morel. Grupo Editorial Norma: Bogotá, 2010.

CABRERA, Julio. Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas. Barcelona: Gedisa, 2015.

CARROLL, Lewis. Alice in Wonderland. Volume One Publishing, Chicago: 1994.

DICK, Philip K. Do androids dream of electric ship? Doubleday, 1968.

HOLAN, Vladimir. Una noche con Hamlet y otros poemas. Editorial Six Barral. Barcelona, 1970.

IMDB. Alien, el octavo pasajero (1979) [en línea]. https://www.imdb.com/title/tt0078748/quotes/?tab=qt&ref_=tt_trv_qu. Fecha de consulta: 7 de Agosto de 2018. Fecha de última actualización: Desconocida.

IMDB. Boy and Bicycle (1965) [en línea]. <https://www.imdb.com/title/tt0346645/>. Fecha de consulta: 5 de Septiembre de 2018. Fecha de última actualización: Desconocida.

IMDB. Los duelistas (1977) [En línea] <https://www.imdb.com/title/tt0075968/quotes>. Fecha de última consulta: 7 de Agosto de 2018. Fecha de última actualización: Desconocida.

JUNG, C. G. Psicología y alquimia. Plaza y Janés Editores: España, 1989.

LOVEJOY, Arthur O. Reflections on human nature. Rafael Castillo Dibildox (Trad.). Editorial Herrero Hnos. México D.F., 1965.

NIETZSCHE, Friedrich. Más allá del bien y del mal. Alianza Editorial: España, 2012.

OSPINA, William. Las trampas del progreso. William Ospina [en línea]. https://nanopdf.com/download/es-fama-que-cuando-sigmund-freud-se-entero-de-que-sus-libros_pdf. Fecha de consulta: 11 de Septiembre de 2018. Fecha de última actualización: Desconocida.

Película: Alien. Director: Ridley Scott. País: USA, UK. 1979.

Película: Blade Runner. Director: Ridley Scott. País: USA. 1982.

Película: Dangerous Days: Making Blade Runner. Director: Charles de Lauzirika. País: USA. 2007.

Película: Metropolis. Director: Fritz Lang. País: DEU. 1927.

Película: The Duellists. Director: Ridley Scott. País: UK. 1977.

Película: Thelma & Louise. Director: Ridley Scott. País: USA. 1991.

SARTRE, Jean Paul. El existencialismo es un humanismo. Jean-Paul Sartre. [en línea].

http://cursoshistorico.iteso.mx/moodle/pluginfile.php/467770/mod_resource/content/0/Sartre_Jean-Paul_-_El_existencialismo_es_un_humanismo.pdf. Fecha de consulta: 1 de Septiembre de 2018. Fecha de última actualización: Desconocida.

_____. El ser y la nada. Juan Valmar (Trad.). Editorial Losada. Buenos Aires, 2005.

SCOTT, Ridley. Mini Bio. [en línea]. https://www.imdb.com/name/nm0000631/bio?ref_=nm_ov_bio_sm. Fecha de consulta: 5 de Septiembre de 2018. Fecha de última actualización: Desconocida.

TAYLOR, Charles y BERNSTEIN, Richard. Diálogos Taylor y Bernstein. GAMBER, Daniel (Editor). Editorial Gedisa: Barcelona, 2017. pp. 59-60.

TAYLOR, Charles. La ética de la autenticidad. Editorial Paidós, Barcelona: 1994.

_____. Las fuentes del yo. Editorial Paidós, Barcelona: 2006.

THELMA & LOUISE. Trivia. 1991. [en línea]. https://www.imdb.com/title/tt0103074/trivia?ref_=tt_trv_trv. Fecha de consulta: 5 de Septiembre de 2018. Fecha de última actualización: Desconocida.

VERBRUGGEN, Jakob (Direct.). Black Mirror. S3 Ep5 - Men against fire. [serie televisiva]. Netflix. 21, octubre, 2016.

XATAKA. El gran debate con 'Blade Runner' nunca termina: ¿era Deckard un replicante? [En línea]. <https://www.xataka.com/cine-y-tv/el-gran-debate-con-blade-runner-nunca-termina-era-deckard-un-replicante>. Fecha de consulta: 14 de noviembre de 2017. Fecha de última actualización: Desconocida.

ZAVALA, Lauro. "El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica" En: Revista Casa del Tiempo. Vol. III Época IV Número 30. Abril de 2010, pp. 65-69.

ZENDA LIBROS. Blade Runner: memoria e identidad [En línea]. <https://www.zendalibros.com/blade-runner-memoria-e-identidad/>. Fecha de consulta: 14 de noviembre de 2017. Fecha de última actualización: 21 de mayo de 2016

_____. Blade Runner: un futuro sin vigilantes ni certezas [En línea]. <https://elcinesigno.wordpress.com/2011/07/14/blade-runner-un-futuro-sin-vigilantes-ni-certezas/>. Fecha de consulta: 14 de noviembre de 2017. Fecha de última actualización: 14 de julio de 2011.

ANEXOS

ANEXO A. Los hombres contra el fuego

Las afirmaciones del filósofo Charles Taylor sobre las intuiciones espirituales encuentran su ejemplo perfecto en una de las escenas del capítulo "Men against fire", perteneciente a la tercera temporada de *Black Mirror*²⁶⁵, que nos ilustra el giro ontológico que plantea el autor en *Las fuentes del yo*.

La historia, ambientada en un mundo futurista en el que las fuerzas militares programan a sus activos con una interfaz cerebral (llamado *Mass*), que aumenta sus sentidos y los hace más ágiles en batalla, sigue al soldado Koinange (a quien todos llaman Stripe), en su primer enfrentamiento contra las "cucarachas": unos seres monstruosos y violentos, con forma humana pero carentes de todo rastro de humanidad. Esta batalla toma lugar en la casa de Parn Heidekkar²⁶⁶, "*local oddball, seems to be some kind of religious freak*"²⁶⁷, quien "*let roaches cross his land, left food out for them*"²⁶⁸. Allí, el personaje principal, luego de asesinar a dos cucarachas, descubre un extraño dispositivo que emite una luz verde (como una pequeña linterna); lo examina y, cuando el haz de luz ilumina sus ojos, empieza a escuchar un pitido en su cabeza que se repite en diferentes momentos de su rutina diaria (aquellos que nos muestran cómo se entrena y qué sueña). Debido a este

²⁶⁵ Serie británica creada por Charlie Brooker y emitida por primera vez el 4 de diciembre de 2011 en Channel 4, que señala los aspectos más oscuros de la humanidad y la sociedad, especialmente en lo que respecta a nuestra relación con la tecnología (y de ahí su nombre), pues "el espejo negro es la pantalla que gobierna nuestras vidas". Cfr. *Black Mirror* [en línea]. <https://www.imdb.com/title/tt2085059/>. Fecha de consulta: 17 de septiembre de 2018. Fecha de última actualización: Desconocida.

²⁶⁶ Nótese la similitud de este apellido con el del filósofo Martin Heidegger, quien explora en su obra, *Ser y Tiempo*, ideas como la libertad, la angustia, el autoengaño y la muerte.

²⁶⁷ Un tipo raro, parece ser una especie de fanático religioso. VERBRUGGEN, Jakob (Direct.). *Black Mirror*. S3 Ep5 - Men against fire. [serie televisiva]. Netflix. 21, octubre, 2016.

²⁶⁸ Permite a las cucarachas cruzar sus tierras, y les deja comida. *Ibidem*.

pitido Stripe acude al médico de su unidad, quien luego de revisar el dispositivo y no hallar ningún daño severo, remite al soldado al psicólogo, Arquette.

Stripe le confiesa a este que, desde lo sucedido en casa de Heidekkar, se siente un poco raro, dejando en claro que lo que siente no es ningún tipo de remordimiento, pues Arquette le pregunta qué sintió emocionalmente al asesinar a las cucarachas, y Stripe responde "*I didn't. It was quick. It was self-protection*"²⁶⁹. En este punto en que se revela una de las formas en la que los militares mantienen su control sobre los soldados, pues después de su entrevista con Stripe, Arquette expresa "*Let's get you a good sleep tonight, huh?*"²⁷⁰, y la siguiente escena, cargada de sensualidad y erotismo, deja en evidencia cómo son estimulados psicológicamente los combatientes, ya que los sueños eróticos que tienen parecen aliviar su estrés y aumentar su eficiencia²⁷¹.

Esta programación, esta forma de conductismo cerebral, empieza a funcionar mal en Stripe, quien ahora puede percibir más claramente el sonido de las aves, el olor y la textura del pasto. "*Smell the grass. We can't usually smell nothing*"²⁷², le dice Stripe a una confundida Raiman, justo antes de una bala asesine a Medina²⁷³ frente a sus ojos. El tiroteo se desata entre los militares y las cucarachas al interior del edificio, y la forma en la que reacciona el soldado muestra el cambio que ha operado en él, pues se ve asustado, preocupado por sus compañeras, aturdido por el regreso del pitido dentro de su cabeza. Sin embargo, la dimensión real de este cambio se hará aún más evidente cuando, después de ingresar a la construcción, encuentra a una mujer asustada que sostiene un bate y le dice que escape, que el lugar no es seguro; y justo cuando la mujer retrocede hacia la puerta, aparece Raiman quien le

²⁶⁹ No lo hice. Fue rápido, fue auto protección. *Ibídem*.

²⁷⁰ Vamos a conseguirte una buena noche de sueño, ¿eh? *Ibídem*.

²⁷¹ Raiman ya había dicho a Stripe, en una conversación, "If I got two in one go, I would want to come for like an hour!" (¡Si yo hubiese matado a dos en una salida, me hubiera gustado venirme como una hora!). *Ibídem*.

²⁷² Huele el pasto. Usualmente no podemos oler nada. *Ibídem*.

²⁷³ Quien parece ser la capitana del escuadrón.

dispara. "Rai, what did you do?"²⁷⁴, pregunta un confundido Stripe, mirando el cadáver de la mujer, y es entonces cuando se revela que las cucarachas, esos seres monstruosos y violentos, son en realidad seres humanos²⁷⁵.

La explicación la dará Catarina²⁷⁶, luego de llevar al soldado a su guarida: "*Your army implants (...) They put it in your head to help you fight, and when it works, you see us as something other*"²⁷⁷. La mujer explica que uno de los suyos, llamado Luka, estaba trabajando en una máquina para interferir con el sistema *Mass* (la misma que Stripe encuentra en casa de Parn Heidekkar), y que el hecho de que Stripe pueda verla es el resultado directo de que esta pequeña máquina funcionara. Luego de este diálogo, el soldado le pregunta cómo los ven las otras personas, y porqué les temen tanto si son humanos, igual que ellos, a lo que Catarina responde que los ven así, como humanos, pero que los odian porque eso es lo que les han enseñado²⁷⁸.

Hacia el final del capítulo, vemos a Stripe detenido en una celda blanca, hablando con Arquette, quien le explica sobre el funcionamiento del sistema *Mass* y el papel que este ha desempeñado en las fuerzas militares. "*The whole thing is a lie*"²⁷⁹ expresa abatido Stripe. "*Roaches. They look just like us*"²⁸⁰, agrega, a lo que Arquette responde:

²⁷⁴ Rai, ¿qué hiciste? Ibídem.

²⁷⁵ Es importante señalar aquí una idea que rondará las siguientes páginas de este trabajo, y es que, ¿qué tan humano debe ser el otro para poder ser mi otro?

²⁷⁶ Una cucaracha que salva la vida a Stripe, pues este se había enfrentado a Raiman para ayudar a Catarina a escapar, y en la confrontación había recibido un disparo en el torso. Cfr. Ibídem.

²⁷⁷ Tus implantes de guerra. Ellos los ponen en tu cabeza para ayudarte a pelear, y cuando funcionan, nos ves como si fuéramos otra cosa. Ibídem.

²⁷⁸ En palabras de Arquette, las cucarachas deben ser exterminadas porque en su sangre tiene mayores posibilidades de desarrollar enfermedades, como tumores o deficiencias físicas, entre otros; y esta información ha sido ampliamente revelada en los medios de comunicación. De ahí proviene el temor que otros humanos les tienen. El proyecto de las fuerzas militares se revela, así como un proyecto eugenésico global. Cfr. Ibídem.

²⁷⁹ Todo es una mentira. Ibídem.

²⁸⁰ Las cucarachas. Ellas se ven justo como nosotros. Ibídem.

Of course they do. That's why they're so dangerous. Humans. You know, we give ourselves a bad rap, but we're genuinely empathetic as a species. I mean, we don't actually really want to kill each other. Which is a good thing. Until your future depends on wiping out the enemy. (...) I don't know how much history you studied in school. Many years ago, I'm talking early 20th century, most soldiers didn't even fire their weapons. Or if they did, they would just aim over the heads of the enemies. They did it on purpose. (...) War would have been over a whole lot quicker had the military got its shit together. So we adapted. Better training. Better conditioning (...) You see, Mass... Well, that's the ultimate military weapon. It helps you with your intel. Your targeting. Your comms. Your conditioning. It's a lot easier to pull the trigger when you're aiming at the bogeyman, hmmm?²⁸¹

Pero la historia no termina allí, pues Arquette le explica a Stripe que, de no aceptar el reinicio del dispositivo (y la consecuente pérdida de su memoria en cuanto a los eventos relatados en la historia), su condena será la de recordar los asesinatos cometidos, una y otra vez, en una celda solitaria²⁸². Y como lo había señalado ya el mismo Stripe cuando Raiman amenazó con matar a Parn Heidekkar, "*He's a civ, right? You shoot a civ, that's gonna stay with you the rest of your life*"²⁸³.

Así, "Men against fire" nos muestra la universalidad, profundidad e intensidad de las intuiciones morales que señala Taylor, aquellas que tendemos a pensar que están enraizadas en el instinto, pues lo que lleva a los militares a diseñar una interfaz como el sistema *Mass*, que bloquea, no solo olores, sino imágenes o sonidos que puedan ser considerados como *indeseables* (alterándolos a fin de deformar al enemigo), es ese instinto "genuinamente empático" que parece pertenecernos a todos como miembros de una misma especie. Sin embargo, si todos somos instintivamente empáticos para con los otros, ¿por qué entonces la historia de la

²⁸¹ Claro que sí. Por eso es que son tan peligrosas. Humanos. Tú sabes, nos dimos una mala reputación, pero somos genuinamente empáticos como especie. Quiero decir, realmente no queremos matarnos entre nosotros. Lo que es bueno. A menos de que tu futuro dependa de borrar al enemigo. No sé cuánta historia estudiaste en el colegio. Hace muchos años, hablo de los inicios del siglo 20, la mayoría de los soldados ni siquiera disparaban sus armas. O si lo hacían, apuntaban sobre las cabezas de sus enemigos. Lo hacían a propósito. La guerra se hubiese acabado mucho más rápido si los militares se hubieran organizado. Así que nos adaptamos. Mejor entrenamiento. Mejor acondicionamiento. Verás, Mass... Bueno, es la última arma militar. Te ayuda con tu inteligencia. Tu puntería. Tus comunicaciones. Tu condicionamiento. Es mucho más fácil halar el gatillo cuando estás apuntándole al coco, ¿eh? *Ibídem*.

²⁸² Lo que supone ver, oler y sentir cada detalle de los mismos, pues así funciona Mass.

²⁸³ Es un civil, ¿cierto? Si le disparas a un civil, eso se quedará contigo el resto de tu vida. *Ibídem*.

humanidad está salpicada de sucesos en los que una parte de la sociedad ha pretendido dominar a otra, alegando una especie de superioridad (racial, sexual, entre otras) sobre los oprimidos?