

ISSN 0186-0526

ANUARIO DE
LETRAS MODERNAS



VOLUMEN 13 / MÉXICO / 2005-2006

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS .

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

VOLUMEN 13 MÉXICO 2005-2006

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

El Consejo de Redacción:

Nair Anaya

Marina Fe

Mariapia Lamberti

Rosalba Lendo

Laura López

Federico Patán

Marlene Rall †

Claudia Ruiz

Ute Seydel

Renata von Hanffstengel

Directora:

Rosalba Lendo

Secretaria:

Marina Fe

Cuidado de la edición: Raúl Gutiérrez Moreno

Diseño de la cubierta: Gabriela Carrillo

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	7
ENSAYOS	
Rosalba LENDO FUENTES, “Los anuncios en la <i>Suite du Merlin</i> ”	11
María CARRILLO, “La expresividad métrica en el Ulises dantesco”	27
Ana Elena GONZÁLEZ TREVIÑO, “La venganza de Medusa: Cadalso y Rossetti ante la otra poética de la cabellera femenina”	41
Noemí NOVELL, “ <i>Frankenstein y Blade Runner</i> . Variaciones sobre el tema de Prometeo”	49
Caroline CASET HANDJANI, “La perspectiva de género y la función del discurso en la construcción del personaje femenino en <i>Mauprat</i> de George Sand”	61
Luz Aurora PIMENTEL, “Las rutas de la culpa y de la seducción en el <i>Ulises</i> de James Joyce”	73
Sabina LONGHITANO, “La canción popular en la Italia del siglo XX: una visión antagónica de la historia”	95
Irene ARTIGAS, “Alberti’s ‘Bosch’: Ekphrasis as a means of return”	113
Federico PATÁN, “Juan Rulfo y la crítica”	123

Charlotte BROAD, "Making Choices: Dangerously Female' Rereading in <i>Sula</i> "	131
Herwig WEBER, "Elfriede Jelinek: un Premio Nobel para la literatura austriaca"	151
Angélica TORNERO, "Indeterminaciones y espacios vacíos en Roman Ingarden y Wolfgang Iser"	159
Haydée SILVA OCHOA, "Les politiques linguistiques françaises par rapport au bilinguisme précoce: quelles leçons en tirer pour le Mexique?"	173
Laura LÓPEZ MORALES, "Variations sur le thème de l'Américanité"	183
Fernand HARVEY, "Le Québec en Amérique du Nord: Genèse d'une société nouvelle"	197
Renata VON HANFFSTENGEL, "1924. En la UNAM: establecimiento de la Facultad de Filosofía y Letras. En la filosofía y las letras alemanas: cima y anuncio de un desastre"	205
TRADUCCIONES	
Georg VON LUKÁCS, "'Sobre la esencia y la forma del ensayo'. Una carta a Leo Popper (1910)"	225
RESEÑAS	
Federico PATÁN, <i>Raíces en la tierra.</i> <i>Irlanda en su ensayo literario</i> (N. M. ANAYA FERREIRA)	245
Ana Rosa DOMENELLA et al., <i>(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo.</i> <i>Argentina, Caribe, México</i> (M. T. MIAJA DE LA PEÑA)	249
Mariapia LAMBERTI, ed., <i>El narrador y el crítico</i> (F. PATÁN)	253
Jasmina TESANOVIC, <i>Matrimonium</i> (C. SAMÁ)	257

Frankenstein y Blade Runner. Variaciones sobre el tema de Prometeo

Noemí NOVELL
Universidad Nacional Autónoma de México

El creador y las criaturas
se encadenarán unos a otros en una
relación de vida y muerte.

Brian Aldiss,
Frankenstein desencadenado

Prometeo es, sin duda, una de las figuras griegas que más influencia ha tenido en la cultura occidental, en la configuración de su pensamiento artístico, sobre todo a partir del siglo XVIII (García Gual: 193). Las principales fuentes clásicas que tratan esta figura —cada una de manera distinta— provienen de Hesíodo, Esquilo, Platón y Ovidio.

Para Hesíodo, el Titán era básicamente un rebelde osado que se atrevía a oponerse a los designios del padre Zeus, y que no sólo lo engañó con la ofrenda de los mortales haciendo que se quedara con los huesos de la víctima, sino que además robó el fuego del Olimpo y se los dio a sus protegidos. El peligro anárquico representado por Prometeo debía ser puesto bajo control, y así se justifica su encadenamiento a la roca. Para Platón, y más tarde para Ovidio, Prometeo era además de un rebelde que amaba en exceso a los mortales, su creador (Graves: 33-34, 143ss.; Gantz: 152-166). Pero según Carlos García Gual no son los Prometeos heredados de los recuentos mitológicos los que ejercen su influencia en las generaciones posteriores, sino el Prometeo trágico de Esquilo,¹ pues además es éste el que se erige en el rebelde ante la autoridad por excelencia y establece un verdadero vínculo de identificación con la humanidad.²

¹ García Gual (15) dice: “Todas las versiones ofrecen algo nuevo y el complejo mítico se enriquece con la suma de variantes y añadidos. Pero la figura que no olvidaremos nunca, por ‘su heroica osadía espiritual’, es la representada en el drama ateniense”.

² Herington (161) localiza esta influencia parcialmente en que nosotros heredamos sólo el *Prometeo encadenado* y fragmentos de las otras dos obras que habrían conformado la trilogía, y en las que la reconciliación final con Zeus ocurriría y en un sentido se atenuaría el carácter

Vale la pena aquí hacer un resumen de los hechos principales de la historia de Prometeo, con sus diversas variaciones, pues algunas de éstas son las que influyen en sus posteriores reescrituras, aunque la mayoría de elementos se tomen de Esquilo.³ Según una versión, Prometeo (cuyo nombre significa “el que ve con anticipación”) fue el creador de la humanidad, formando al hombre, con el consentimiento de Atenea, a semejanza de los dioses; utilizó barro y agua, y Atenea les insufló vida. Fue hijo del Titán Eurimedón o de Japeto con la ninfa Climene (según Esquilo, su madre es Temis). Sus hermanos eran Epimeteo (“el que ve después”), Atlas y Tifón.

Tras la derrota de los Titanes, Atlas y Tifón se unen con Cronos (quien antes había derrocado a su padre Urano) en guerra contra los Olímpicos. Pero Zeus envía a Tifón al Tártaro y condena a Atlas a cargar la cúpula celeste sobre los hombros por toda la eternidad. Prometeo escapa a estas condenas pues, al ser más sabio que sus hermanos y anticipar que Zeus ganaría, se une a éste, y aconseja a Epimeteo que haga lo mismo.

Otra variante sobre el origen del hombre indica que los dioses crearon a los hombres de tierra y fuego y le pidieron a Epimeteo que repartiera cualidades entre éstos y otras criaturas. Pero Epimeteo repartió todo y no dejó nada para los hombres, por lo que Prometeo tuvo que darles el fuego, para compensar la falla de su hermano.⁴

Prometeo había asistido al nacimiento de Atenea, y ésta le enseñó la arquitectura, la astronomía, las matemáticas, la navegación, la medicina, la metalurgia y otras artes, que él luego transmitió a la humanidad, según Esquilo. Pero Zeus ya había decidido eliminar a la raza humana, aunque cambió de opinión ante los ruegos de Prometeo; sin embargo, cada vez estaba más irritado por las crecientes habilidades de los hombres, pues éstas los asemejaban a él cada vez más. Más tarde, durante una disputa concerniente a la porción de los dioses y de los hombres en los sacrificios, Prometeo logra engañar a Zeus escondiendo la mejor carne del toro debajo del estómago (que es la parte menos apetitosa y más desagradable de ver) y los huesos bajo una atractiva capa de grasa, que es la parte que Zeus escoge. Es entonces cuando Zeus les retira el fuego y dice que han de comer su carne cruda. Así, Prometeo le ruega a Atenea que lo deje

rebelde de Prometeo, pues tendemos a olvidar que Prometeo mismo dice: “Y cuando haya calmado su crudo rencor, llegará presuroso a la amistad y alianza conmigo, que también estaré pronto a ello” (Esquilo: verso 190ss, 550).

³ La información vertida en esta parte proviene principalmente de Graves y Gantz.

⁴ En una variante más, fueron Epimeteo y Pandora quienes, con su unión, tuvieron a Pirra; y Deucalión, el primer hombre, fue hijo de Prometeo, aunque no se sabe con quién. Pirra y Deucalión serían, entonces, la primera pareja humana.

entrar al Olimpo y aprovecha para robar el fuego del carro ígneo del Sol y darlo a los humanos. Al percatarse de esto, Zeus enfurece y jura venganza. Le pide a Hefesto que haga una mujer de barro a la que los cuatro vientos insuflarán vida; todos los dioses del Olimpo habrán de adornarla (por lo cual su nombre es Pandora, adornada por todos los dioses). Ésta tiene un jarro (o caja, en otras versiones), en la que Prometeo pudo esconder todas las calamidades que podrían afligir a la humanidad (la vejez, el trabajo, la enfermedad, la locura, el vicio y la pasión). Zeus envía a Pandora como regalo a Epimeteo, quien la acepta a pesar de que Prometeo le había advertido que nunca aceptara ningún regalo de Zeus. Pandora, que era tan bella como ingenua, abre la caja, aunque se le había ordenado que no lo hiciera, y escapan todos los males que aquejarán a los hombres. Por fortuna, en el fondo de la caja estaba escondida la Esperanza engañosa, que convence a los hombres con sus mentiras e impide un suicidio masivo.

Asimismo, Zeus, para vengarse directamente en Prometeo por haber robado el fuego, manda a Hefesto que lo encadene en el Cáucaso, donde un buitre (o águila) comerá su hígado durante todo el día y estará permanentemente expuesto a las inclemencias del tiempo. Sería un tormento eterno, pues el hígado de Prometeo volvería a crecer durante la noche. Prometeo sólo será liberado por Heracles treinta mil años después, pues éste, al volver del Jardín de las Hespérides, lo encuentra, mata al buitre y lo libera. Para este momento, Zeus ya se había suavizado un poco y permite que ocurra esto para mayor gloria de su hijo Heracles. Pero como la condena era para la eternidad, Zeus hace que Prometeo lleve un anillo hecho con el metal de las cadenas que lo aprisionaban y con un trozo de piedra del Cáucaso, simbolizando su prisión. En otras versiones, lo que ha de llevar es una corona de saúco, y Heracles, para acompañarlo, se hace una corona de olivo silvestre.⁵

En la tragedia de Esquilo es, en efecto, el robo del fuego lo que, en sus propias palabras, lleva a Prometeo a ser encadenado: “Dentro de una caña robé la recóndita fuente del fuego que se ha revelado como maestro de todas las artes y un gran recurso para los mortales. Y por esta falta sufro el castigo de estar aherrado mediante cadenas a cielo abierto” (Esquilo: versos 110-114, 105).

Sin embargo, aunque es su “excesivo amor a los mortales” lo que lo encadena a la roca, es su *hybris* la que lo precipita al abismo. Pues no acepta revelar a Zeus el secreto que posee sobre su caída y del que se jacta en diversas ocasiones. Es, entonces, como si en Prometeo hubiese dos errores; el primero, dar el fuego a los mortales, y el segundo, su propio orgullo desmedido. Y aunque sabemos que finalmente hay una reconciliación entre Zeus y Prometeo, la imagen que

⁵ En otra versión, además, el centauro Quirón, herido gravemente, intercambia su inmortalidad con Prometeo.

perdura es la del Titán precipitándose al abismo con las Océánides, la del ser dispuesto a morir por sus criaturas, y no la del arrogante que no se ciñe a su nuevo gobernante ni la de la reconciliación entre dios antiguo y dios nuevo, o entre poder e inteligencia.

De hecho, en el *Prometeo encadenado* somos testigos de cómo el Titán mismo se empeña en alimentar las expectativas de Zeus sobre el secreto relacionado con un futuro matrimonio, aumentando así su furia al no revelarlo. Visto desde esta perspectiva, es él mismo quien provoca su propia caída. Es, en cierto modo, como si Prometeo utilizara a los mortales para su propia gloria, pues ciertamente consigue —según el Coro— que toda la Tierra se conduela de él, y su irremediable precipitación al abismo lo eleva a la categoría de mártir de su causa, que ya no es sólo la defensa de los humanos, sino su propia lucha contra Zeus. De esta manera, es la oposición deliberada y continua al tirano, debida solamente en un inicio a su defensa de la humanidad, lo que engrandece a Prometeo.

La figura prometeica —y lo que ésta en apariencia ha simbolizado desde hace por lo menos tres siglos (“su carácter filantrópico y su desafío al orden establecido por Zeus, su conducta taimada [...] y soberbia [...] su papel como ladrón del fuego y como introductor de la cultura [...] esa decidida voluntad de arrostrar el dolor sin ceder a las amenazas del tirano y sus sicarios, esa inflexibilidad en el tormento...”) (García Gual: 15)— es en parte lo que mueve a Mary Shelley a escribir su *Frankenstein; or the Modern Prometheus* y que es también posible relacionar con *Blade Runner*, dirigida por Ridley Scott y adaptada a partir de *Do Androids Dream of Electric Sheep?* de Philip K. Dick.⁶ Será, pues, la intención de este trabajo tratar de mostrar cómo ha permanecido el tema de Prometeo en estas dos obras y con qué variaciones. De cualquier manera, podríamos decir que en cuanto a la estructura, tanto *Frankenstein* como *Blade Runner* parecieran alejarse de la aparente inmovilidad que rige el *Prometeo encadenado*, en la que la acción física se concentra en el encadenamiento por Hefesto, Poder y Fuerza, la entrada del Coro y las intervenciones de Océano, Ío y Hermes. Y digo aparente inmovilidad porque a pesar de que no hay casi movimiento físico, la acción sí avanza a partir de los parlamentos de Prometeo, el Coro y el resto de personajes, todos cada vez más intensos y preludiando la caída. Quizá podríamos decir, en este sentido, que así como toda la estrategia dramática de *Prometeo encadenado* se encamina a provocar su caída, en *Frankenstein* todas las acciones del doctor lo conducen cada vez más a su propia muerte (aunque no de modo tan consciente como en la tragedia de Esquilo), y

⁶ A lo largo de este trabajo, me referiré sólo a la versión de *Blade Runner* de 1992, el *Director's Cut* de Ridley Scott, y no a la versión original de 1982.

en esto ambas obras se hermanarían. De igual modo, en *Blade Runner* el fin de los replicantes está dado de antemano, y se ve acelerado por su caza y asesinato; ellos saben que al llegar a la Tierra se encaminan directamente a su muerte, incluso si Tyrell sí les pudiera dar más vida, pues son fugitivos perseguidos por la ley.

Ahora bien, podemos identificar por lo menos tres características temáticas relacionadas con Prometeo. Una, a la que podríamos llamar “extratrágica”, corresponde al Titán como creador de la humanidad. Extratrágica porque se localiza en versiones del mito posteriores o distintas a la época de Esquilo, o que simplemente el dramaturgo decidió no utilizar, si las conocía. Segunda, el Prometeo que encontramos en la tragedia y que es el benefactor de los humanos. La tercera característica, también proveniente de la tragedia, es la del Prometeo opositor a la autoridad del nuevo “jefe de los felices”. En esta línea, a pesar de que en principio Prometeo se opone a Zeus en defensa de los humanos, de que el Coro —como representante simbólico de ellos— decide unirse a él por convencimiento propio, y de que podríamos decir que la intención de Prometeo es liberar al hombre del yugo de Zeus, el hecho es que lo que lo arruina finalmente es su propio orgullo desmedido, su *hybris*, y el Coro termina por hundirse con él. Ésta es una característica ambivalente, quizá incluso contradictoria de Prometeo:⁷ defiende a sus criaturas, a sus protegidos, pero a la vez los lleva a la perdición con él. En este sentido, Prometeo puede ser visto casi tan tiránico como Zeus, pues aunque les da el fuego a los humanos, luego permite la destrucción del Coro.⁸

Esta ambivalencia de Prometeo,⁹ en la que se oponen las fuerzas que rigen sobre el conjunto creador-benefactor-opositor es la que predomina también en

⁷ Esto no iría necesariamente en detrimento de la figura tematizada de Prometeo, pues Guillén (271) abre la interrogante: “¿Los temas más duraderos serán los que pueden, como los refranes, contradecirse a sí mismos?”

⁸ Podríamos también decir que, agregando a esta ambivalencia de Prometeo, no es sólo el benefactor de la humanidad, sino también su maldecidor: “las consecuencias de su acción fueron funestas. Los hombres fueron expulsados del Paraíso. Sin embargo, se hicieron hombres [...] Prometeo causó su desgracia [...] mas despertó lo divino que anidaba en su alma” (Azara: 14). Y, además, que al darle el fuego al hombre no sólo le otorga la capacidad de desarrollo y de distinguirse de los animales, sino también la posibilidad de la rebelión al dios, el deseo de *ser y hacer* como él, y convertirse en un nuevo creador-opositor-benefactor tan ambivalente como Prometeo mismo.

⁹ Al que podemos llamar tema-personaje, pues según Pimentel (218): “No es entonces contradictorio hablar del tema de Fausto, de Electra o de Salomé, ya que en ellos convergen los conceptos tematizados que seleccionan y orientan el contenido posible de otros nuevos textos. Estos temas-personaje se construyen a partir de un texto original, un mito o una leyenda que luego se toman como materia prima para un nuevo texto. La tradición literaria al cristalizarlos los convierte en una especie de esquemas de orden pre-textual. No obstante, la cristalización de la historia, mito o leyenda no implica necesariamente una significación fija o predeterminada para todas sus realizaciones; por el contrario, el tema —especialmente el tema-personaje— se

el *Frankenstein* de Mary Shelley. A diferencia de Prometeo, que les da el fuego a los hombres en el afán de fomentar su crecimiento, Frankenstein busca desvelar los secretos de universo: "It was the secrets of heaven and earth that I desired to learn; and whether it was the outward substance of things, or the inner spirit of nature and the mysterious soul of man that occupied me, still my enquiries were directed to the metaphysical, or, in its highest sense, the physical secrets of the world" (Shelley: 43).

Y, más aún, por su gloria personal: "Wealth was an inferior object; but what glory would attend the discovery, if I could banish disease from the human frame, and render man invulnerable to any but a violent death!" (Shelley: 45).

En efecto, el espíritu creativo prometeico está presente en Frankenstein. No le importan las penurias que ha de pasar ni el tiempo que ha de transcurrir para ver concluida su obra, según él el inicio de una nueva raza que lo habrá de venerar: "A new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me. No father could claim the gratitude of his child so completely as I should deserve theirs" (Shelley: 55).

De manera que en Frankenstein se mezclan el creador y el opositor. Opositor puesto que desafía las leyes naturales de la creación de la vida (y, por lo tanto, a dios) y forma un ser artificial. No es éste un error moral; y si tratamos de ver a Frankenstein como un personaje que recuerda características del héroe trágico, hemos de verlo sencillamente como un error de juicio, que ciertamente lo conduce a la ruina.¹⁰ Sin embargo, lo que me parece que empequeñece un tanto al doctor Frankenstein es que, al darse cuenta de su error, trata de compartir su culpa con su padre y su maestro; con el primero por burlarse de su gusto por Paracelso y Agrippa, y con el segundo por impulsarlo a estudiar a todos los filósofos y científicos conocidos hasta su época.

nos presenta como un esquema ideológicamente vacío, susceptible de proyectar los más diversos contenidos. Ahora bien, debido a que los temas-personaje, a diferencia de los temas-valor, tienen un grado más alto de prefiguración, como la llamaría Ricoeur, una especie de 'perfil narrativo' que les da su identidad como tal, es imposible 'vaciarlos' totalmente de los contenidos ideológicos que marcan las versiones anteriores. De tal manera que en los temas-personaje se observa la tensión entre los nuevos investimentos de orden semántico e ideológico a los que se somete un tema-personaje y la 'memoria intertextual' de los anteriores".

¹⁰ Es importante esta distinción, pues Aristóteles (70-1), al hablar del error o fallo trágico, dice que aquel que lo comete "no descuelle en virtud ni en justicia, ni tampoco cae en la desgracia por maldad o perversión, sino por alguna falla..." Lesky (23) abunda sobre ello: "semejante caída en la desgracia puede producirse, en tanto hayamos de considerarla como trágica, no debido a un defecto moral [...] se refiere a un 'fallo' en el sentido de la incapacidad humana para reconocer lo correcto y obtener una orientación segura... la persona que no fracasa por un defecto moral, parece, debido a que no ha estado a la altura de determinadas misiones y situaciones, en los límites de su naturaleza humana".

No sería entonces del todo apropiado equiparar la *hybris* de Prometeo a la sed de conocimiento y gloria que le impiden a Victor Frankenstein detenerse. Prometeo falla de grado¹¹ y su orgullo desmedido lo hace oponerse a Zeus; Victor actúa con una buena intención —aunque sea parcialmente— y se da cuenta de su error y de su culpa demasiado tarde. De cualquier manera, podríamos decir que el error más grande de Frankenstein reside en el abandono de su criatura, no en su creación. Y, en cierto modo, la criatura se lo recuerda:

I am thy creature, and I will be even mild and docile to my natural lord and king, if thou wilt also perform thy part, the which thou owest me. Oh, Frankenstein, be not equitable to every other, and trample upon me alone, to whom thy justice, and even thy clemency and affection, is most due. Remember, that I am thy creature; I ought to be thy Adam; but I am rather the fallen angel, whom thou drivest from joy for no misdeed (Shelley; 90).

Pero aunque tras escuchar el discurso del monstruo Victor acepte que su responsabilidad es procurarlo y acepta hacerle una pareja, finalmente se arrepiente y decide perseguirlo hasta matarlo. Y es en esto en lo que Frankenstein se aleja verdaderamente de Prometeo. Mientras que el Titán se hace responsable de sus criaturas y las procura, aunque en ello le vayan el cautiverio y la destrucción, Frankenstein se aparta de su responsabilidad y busca la destrucción de su criatura. Su error no es, pues, de *hybris*, sino más bien de negligencia o intransigencia. En este sentido, el personaje de Mary Shelley se asemejaría más a Zeus que a Prometeo en su tiranía y su no aceptación de las razones de la criatura, así como en el miedo que le provoca el que propio “hijo” lo pueda destruir.¹²

Se podría argumentar, sin embargo, que al final de su vida Victor reconoce que ha sido demasiado ambicioso y que en efecto tenía una responsabilidad con su criatura:

Think not, Walton, that in the last moments of my existence I feel that burning hatred, and ardent desire of revenge, I once expressed; but I feel myself justified in desiring the death of my adversary. During these last

¹¹ Según Aristóteles (76), “[e]s posible que la acción se produzca al modo como la componían los antiguos poetas, es decir, haciendo obrar al personaje con plena conciencia y a sabiendas de lo que realiza...” Más aún, dice Lesky (27): “la persona envuelta en el ineludible conflicto, debe haberlo aceptado en su conciencia, sufrirlo a sabiendas”.

¹² Hay que recordar que lo que provoca que Zeus destruya a Prometeo es que éste no acepta revelarle completa la profecía de las nupcias que contraerá y que darán como resultado un hijo que lo destronará.

days I have been occupied in examining my past conduct; nor do I find it blameable. In a fit of enthusiastic madness I created a rational creature, and was bound towards him, to assure, as far as was in my power, his happiness and well-being. This was my duty; but there was another still paramount to that. My duties towards the beings of my own species had greater claims to my attention, because they included a greater proportion of happiness or misery (Shelley: 180).

Pero, a pesar de ello, insiste en poner su responsabilidad hacia sus semejantes por encima de la criatura, aunque él le dio la vida y le niega la habilidad para vivirla al no educarlo ni darle la posibilidad de buscar su felicidad, no reconociendo la potencialidad creadora del monstruo. Y, más aún, le traslada el peso de matar al monstruo a Walton, su interlocutor, y con ello, en una especie de operación de sinécdoque, le otorga también toda la responsabilidad de haber creado al monstruo, haberlo abandonado, etcétera, culpando así a la raza humana entera por las acciones de un individuo particular. Esto es intuitivamente reconocido por el monstruo y, antes de partir hacia su suicidio, le dice a Walton:

For while I destroyed his hopes, I did not satisfy my own desires. They were for ever ardent and craving; still I desired love and fellowship, and I was still spurned. Was there no injustice in this? Am I to be thought the only criminal, when all human kind sinned against me? Why do you not hate Felix, who drove his friend from his door with contumely? Why do you not execrate the rustic who sought to destroy the savior of his child? Nay, these are virtuous and immaculate beings! I, the miserable and the abandoned, am an abortion, to be spurned at, and kicked, and trampled on (Shelley: 184).

De manera que, así como podemos identificar a Frankenstein con Prometeo tanto como con la figura omnipresente de Zeus en la tragedia, también podemos relacionar al monstruo con el Titán, pues

[su] origen al margen de lo humano, o más allá de lo humano, lo convierte en un ser “sobrenatural” o “ultranatural”. Diríamos que, a la manera de la estirpe de los titanes, el monstruo, la criatura de Frankenstein sería distinta de los dioses y de los hombres. [...] En el caso de la criatura imaginada por la mente de Mary Shelley, nos encontramos con un ser pensado también desde los límites de la humanidad mortal, más allá de las fronteras de lo humano, y en consecuencia partícipe de las prerrogativas de lo divino; puede decirse que el monstruo tiene algo del titán (Leyra: 153).

Caso distinto es el de *Blade Runner*. A pesar de que uno de los planteamientos fundamentales de esta película, retomado directamente de la novela de Dick, es el cuestionamiento de los atributos que conforman la naturaleza humana, no me ocuparé de él aquí, sino sólo de una de sus derivaciones, la que hermana a este filme con *Prometeo encadenado* y con *Frankenstein*: la responsabilidad del creador frente a su criatura y su relación con ella.

El creador en *Blade Runner* es un corporativo, aunque el responsable y “genio” principal en el diseño de los replicantes es el doctor Eldon Tyrell, que comparte un poco del crédito con JF Sebastian y, en menor medida, con Chew, el hombre que diseña los ojos. Las razones por las que la Corporación Tyrell fabrica replicantes cada vez más perfectos no son la gloria o la trascendencia de la enfermedad o la muerte, como en el caso de *Frankenstein*, o el puro mandato divino, como hace *Prometeo*, sino para venderlos como esclavos en las colonias del espacio exterior; en palabras del propio Tyrell: “Commerce is our goal here at Tyrell. More human than human is our motto”. El afán altruista es sustituido, pues, por el interés comercial.

De igual manera, la relación de las criaturas con sus creadores en *Blade Runner* es distinta de los dos casos anteriores. En *Prometeo encadenado*, las Océánides —y con ellas la humanidad— acompañan al Titán en su sufrimiento. En *Frankenstein*, la criatura busca a su creador para pedirle una compañera y, por lo tanto, más vida, y, luego, al no obtener su petición, busca destruirlo asesinando a su familia. En el filme, los replicantes —Roy Batty en particular— buscan a Tyrell para pedirle que los repare, quieren una vida más larga. A pesar de la agresividad con que está formulada la petición (“I want more life, fucker”, dice Roy), Roy decide matar a Tyrell hasta que éste demuestra su incapacidad para cumplir con su deseo y se dirige a él en un tono enojosamente paternalista: “The light that burns twice as bright burns half as long. And you have burned so very, very brightly, Roy. Look at you. You’re the prodigal son. You’re quite a prize!”

Podríamos decir entonces que son más bien el cinismo y la indiferencia de Tyrell los que lo conducen a la muerte. Tyrell no es un personaje trágico. Para ello tendría que haber por lo menos un deseo de actuar bien o un reconocimiento del error. Los que verdaderamente se acercan más a provocar en el espectador la sensación de que se encuentra frente a algo cercano a lo trágico son los replicantes, y Batty más que todos. Después de que Tyrell lo llama “quite a prize”, se desarrolla la siguiente conversación:

ROY: I’ve done questionable things.

TYRELL: Also extraordinary things. Revel in your time.

ROY: Nothing the god of biomechanics wouldn’t let you in heaven for.

Y lo mata después de besarlo. Roy Batty comete este asesinato (y el de JF Sebastian, y los de los pasajeros de la nave que secuestran él y el resto de replicantes) a sabiendas de lo que está haciendo, como Prometeo.¹³ Pero también sabe que está perdido de antemano, pues sobre los replicantes pende el destino de una vida breve. De manera que lo que verdaderamente engrandece la figura de Roy es que, después de descubrir que su creador no tiene una respuesta a su petición, después de ver a su amada Pris muerta, es capaz no sólo de salvarle la vida a Deckard cuando lo tiene a su merced, sino de perdonársela después. Siguiendo a Ana María Leyra, Batty se asemeja a Prometeo y a la criatura de Frankenstein, y se convierte en una figura titánica porque no es hombre (como Deckard)¹⁴ ni dios (como Tyrell, metafóricamente), pero a partir de su esterilidad y su vida breve es capaz de crear un momento de profunda intensidad humana —aunque en su discurso está implícita una separación de la humanidad—, de reconocer su experiencia y su vida como valiosas a la vez que perecederas, y de aceptar su propia muerte: “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 the rain. Time to die”.¹⁵

De esta manera, a pesar de que no podemos decir que en *Blade Runner* haya un personaje que concentre cabalmente la característica de creador-benefactor-opositor de Prometeo, sí podemos afirmar que es Roy Batty el que más se asemeja a ella: crea un momento artístico, beneficia a Deckard y con él a la raza humana, y se opone al tirano Tyrell.

¹³ En el asunto del asesinato del padre, podríamos encontrar una similitud con la figura de Edipo, pero el desarrollo de ambos personajes es distinto, y esto ciertamente sería tema de otro trabajo.

¹⁴ Aunque se cuestiona la humanidad de Deckard por diversos indicios a lo largo de la película, ésta es solamente una interpretación con la que no concuerdo y que no me parece que cambie radicalmente lo que planteo en este trabajo.

¹⁵ Balló y Pérez (291) dicen: “Retrobem l’esperit de les darreres pàgines del *Frankenstein* de Mary Shelley en la seqüència de la mort de Baty, quan presentint la seva fi declama una desesperada elegia a una sensibilitat que deixarà de existir [...] La realitat es revela sempre fràgil i efímera, i l’assassinat de Déu només comporta el descobriment d’un desert nihilista”. Sin embargo, al lograr Batty trascender su propia muerte otorgándole la vida a Deckard —no sólo la propia, sino la que compartirá con Rachael, una replicante, aunque sea en un mundo en destrucción— y ser capaz de crear un momento poético de su propia desgracia, retorna el mundo al orden, a un nuevo orden (dentro de su propio universo distópico), pues “la falta de solución, que en la situación trágica debe experimentarse dolorosamente en todo su peso, no es lo último, no es lo definitivo. La nube que parecía impenetrable se rasga, y del azul del cielo surge la luz de la salvación que inunda la escena que aún se hallaba en la noche tempestuosa” (Lesky: 31).

Pero lo que verdaderamente hermana a las tres obras aquí estudiadas es, por un lado, el sentimiento de lo que George Steiner llama “lo irreparable”. Prometeo se reconcilia con Zeus, pero en la tragedia que poseemos se pierde definitivamente; el gran benefactor de la humanidad muere por haberla protegido. En *Frankenstein*, tanto el genio del doctor como la bondad innata y la potencialidad creadora del monstruo son irrecuperables. Y en *Blade Runner* se pierden, mueren los replicantes, y con ellos el sentido de potencialidad que representaban. En ninguno de los tres casos hay marcha atrás, y los tres textos nos dejan con el convencimiento de que no puede haber “una compensación justa y material por lo padecido” (Steiner: 12). Por otro, el engrandecimiento a partir del sufrimiento: “El hombre es ennoblecido por el rencor vengativo o la injusticia de los dioses. No le vuelve inocente, pero le purifica como si hubiera pasado por las llamas. Por esto hay en los momentos finales de las grandes tragedias, sean griegas, shakespereanas o neoclásicas, una fusión de pesar y júbilo, de lamentación por la caída del hombre y de regocijo en la resurrección de su espíritu” (Steiner: 13).

Desde luego, no podríamos afirmar que nos enfrentamos a tragedias completas en el caso de *Frankenstein* o *Blade Runner*, pues aunque sí hemos presenciado catástrofes humanas, haría falta el elemento de las potencias sobrenaturales al que se refiere A.-J. Festugière (15) para lograr una tragedia —y, según él, la única tragedia es la griega—,¹⁶ pero sí que hemos encontrado personajes trágicos capaces de hacer frente al destino que ellos mismos labran y caer con la dignidad de un Prometeo.

Bibliografía

- ARISTÓTELES. *Poética*. 1947. Trad. y notas Eilhard SCHLESINGER. Buenos Aires: Emecé Editores.
- AZARA, Pedro. 2001. “El ángel caído. Historias de Prometeo, o Prometeo en la historia”. Pról. a Gregorio LURI MEDRANO. *Prometeos. Biografías de un mito*. Madrid: Trotta.
- BALLÓ, Jordi y Xavier Pérez. 1995. *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*. Barcelona: Empúries.
- ESQUILO. 1986. *Prometeo encadenado. Tragedias*. Introd. gral. Manuel FERNÁNDEZ-GALIANO. Trad. y notas Bernardo PEREA MORALES. Madrid: Gredos.
- FESTUGIÈRE, A.-J. 1986. *La esencia de la tragedia griega*. Trad. y pról. Miguel MOREY. Barcelona: Ariel.

¹⁶ Aunque en ambos casos podríamos decir que los creadores, Frankenstein y Tyrell, se han erigido en dioses y, por lo tanto, en potencias sobrenaturales que dictan los destinos de sus criaturas.

- GANTZ, Timothy. 1993. *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Resources*. Baltimore: Universidad Johns Hopkins.
- GARCÍA GUAL, Carlos. 1979. *Prometeo: mito y tragedia*. Madrid: Libros Hiperión.
- GRAVES, Robert. 1955. *The Greek Myths*. Baltimore: Penguin.
- GUILLÉN, Claudio. 1985. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- HERINGTON, John. 1986. *Aeschylus*. New Haven / Londres: Universidad de Yale / Hermes Books.
- LESKY, Albin. 1966. *La tragedia griega*. Trad. Juan GODÓ COSTA. Rev. y pról. José ALSINA. Barcelona: Labor.
- LEYRA, Ana María. 1993. *La mirada creadora. De la experiencia artística a la filosofía*. Barcelona: Península.
- PIMENTEL, Luz Aurora. 1993. "Tematología y transtextualidad". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLI, 215-229.
- SCOTT, Ridley. 1992. *Blade Runner. The Director's Cut*. Reino Unido: The Ladd Company / Warner Brothers.
- SHELLEY, Mary. 1992. *Frankenstein*. Ed. Johanna M. SMITH. Boston: Bedford Books of St. Martin's Press.
- STEINER, George. 2001. *La muerte de la tragedia griega*. Trad. E. L. REVOL. Barcelona: Azul Editorial.