



Entre Prometeo y Mefistófeles: utopías y apocalipsis contemporáneos

RAFAEL ARGULLOL

Transcripción de la conferencia dictada el 7 de noviembre de 2000 en la Residencia de Estudiantes en torno a la película de Ridley Scott *Blade Runner*, dentro del ciclo *La mirada del filósofo. Cine y pensamiento en el cambio de milenio*.*

En primer lugar quiero agradecer a Domènec Font la inclusión de mi nombre en este ciclo y a la Residencia de Estudiantes su hospitalidad. Éste es uno de los pocos centros en los cuales la cultura y la amistad van íntimamente unidas.

De un tiempo a esta parte los titulares de los periódicos parece que insinúan una inminente inmortalidad y al mismo tiempo la posibilidad de una eterna juventud. Evidentemente, cuando hablas con un científico de los que investiga en un terreno de vanguardia, te ilumina sobre el carácter demagógico de estas afirmaciones. Sin embargo, creo que se está convirtiendo en uno de los centros de la preocupación humana en este final de siglo. Incluso me atrevería a afirmar que mientras el final del siglo pasado y el principio del siglo XX estuvieron dominados por la repercusión masiva de lo que podríamos denominar utopía social, la transición entre el siglo XX y el siglo XXI se ha situado en otro terreno.

* La transcripción se ha realizado respetando lo más fielmente posible la palabra del autor, pero sin incluir repeticiones, interjecciones u otros «ruidos» propios del lenguaje hablado.

La utopía —o es el ofrecimiento de la utopía— es, en estos momentos, más biológica que social. Incluso desde el punto de vista del desarrollo mítico de aspectos de la ciencia, me llama la atención que este fin de siglo haya estado dominado precisamente por las repercusiones revolucionarias que podría tener la ciencia en el hombre como microcosmos. En este sentido la utopía biológica, en su dimensión popular, tendría fundamentalmente esos dos aspectos mencionados: por un lado, el ofrecimiento de esa eterna juventud y por otro, la inmortalidad, algo que parece que se vaya a ofrecer de una manera inminente a través de la ingeniería genética, la clonación, etc. Sin embargo, analizar en profundidad esa transición entre lo que podríamos denominar utopía social a la utopía biológica nos traslada a algo por un lado profundamente incrustado en la mente moderna, pero por otro lado con un desarrollo bien lejano.

He subtitulado mi charla «Utopías y Apocalipsis contemporáneos» porque pienso que, efectivamente, toda utopía arrastra su apocalipsis y, en el caso de la técnica y de la ciencia, se mueve también entre estos dos postulados, entre esta dialéctica de luz y oscuridad. El siglo XX nos ha dado perfectos ejemplos de eso. La misma energía que pretendía y prometía ser profundamente liberadora, la nuclear, ha resultado ser la causante de las catástrofes más importantes del siglo, junto con las catástrofes derivadas de la utopía social. Uno de los científicos de vanguardia del siglo, el físico Robert Oppenheimer, constructor de la bomba atómica, en el momento que vio por primera vez el destello del hongo nuclear, recurrió en su mente a un verso del Bhagavad Gita hindú: «Yo soy la muerte, la destructora de mundos». Sin embargo, esa muerte destructora de mundos se había presentado al inicio de la investigación sobre la energía nuclear como la



posibilidad más liberadora que jamás había ofrecido la ciencia. Por tanto, con la expresión «utopía biológica» concentro o condenso los mitos que aquí denomino. La utopía social ha sido analizada en profundidad a lo largo del siglo pasado, se ha analizado incluso la utopía artística, pero todavía no se ha analizado en profundidad la biológica.

Como película y como obra, *Blade Runner* tiene mucho que ver con lo que aquí denomino utopía biológica, si a esa utopía biológica se le hace acompañar su correspondiente apocalipsis. Es una obra con una capacidad de anticipación verdaderamente sobresaliente. Y resulta curioso y paradójico porque el propio director de la película, Riddley Scott, es sumamente desigual, y porque, aunque otorgo al gran arte una cierta capacidad de anticipación no profética, es difícil encontrar obras que intuyan con claridad lo que es el futuro inmediato. No creo que la gran obra de arte sea profética, en ese sentido me alejo del ideal romántico, pero sí creo que es la que tiene en su momento una capacidad de condensación de los signos de la época tan potente que le hace representar la propia época y al mismo tiempo trascenderla en un sentido que casi podríamos llamar, sin solemnidad, visionario.

Blade Runner es una obra visionaria que, en cierto modo, ahora ya estamos en condiciones de contrastar con nuestro presente. Es de las primeras obras que realiza un análisis no puramente ficticio, basado en datos contemporáneos sobre lo que denomino utopía biológica. Evidentemente, esta utopía es algo muy moderno pero también muy antiguo. Tiene que ver con los propios sueños, mitos y ensoñaciones humanas acerca de la creación absoluta. No creo que ningún fragmento de toda la historia de la



literatura universal haya resumido tan bien en qué consiste ese sueño, que evidentemente comportará también su pesadilla –toda utopía lleva implícita su apocalipsis–, como el «Prometeus» de Goethe. En ese poema –que Carlos García Gual, que está con nosotros, incluyó en una magnífica antología sobre el tema de Prometeo– Goethe reivindica una creación del hombre por parte del hombre sin ninguna intervención trascendente, sin ninguna connotación metafísica: el hombre creará al hombre, independientemente de los dioses, y sólo cuando llegue a ese momento el hombre será verdaderamente libre. Ese poema, con tonos sacrílegos en su época, viene a resumir perfectamente esa aspiración enroscada al árbol del conocimiento humano desde bien antiguo, pero que sigue presente entre nosotros más reactivada que nunca.

Pero el sueño de la creación absoluta, como bien recuerda el joven Goethe con el propio título de este poema nace en el mito de Prometeo –al menos para Occidente–. La utilización e interpretación que hace Esquilo (525-456 a. C.) de este mito es absolutamente fundamental. Debo reconocer que tengo una debilidad extraordinaria por el Prometeo encadenado de Esquilo, desde el punto de vista literario y escénico. Por eso interesaba tanto a Stanislavski como a Grotowski, por eso ha interesado tanto al teatro de vanguardia. ¿Cómo podía ser que una obra se planteara con tanta desnudez como la hipotética escenificación del *Prometeo* de Esquilo? Prometeo está encadenado del principio al final de la obra, posiblemente representado por un actor encerrado en una estructura de madera. ¿Cómo puede ser que una obra tan sumamente desnuda, despojada, tenga una facilidad única para hacer girar alrededor de ella los dos mundos: el de los hombres y el de los dioses? Es extraordinario en la historia del pensamiento



y, me atrevería a decir, en la historia del teatro. Lo que juzgo extraordinario desde el punto de vista filosófico de la obra de Esquilo —que es uno de los principales filósofos del mundo antiguo— es su capacidad para presentarnos lo que podríamos denominar el doble fuego de Prometeo. Por un lado es el robador de un fuego que proporcionará la técnica y la civilización; pero, por otro lado, no es menos cierto que la actitud rebelde de Prometeo está vinculado con el otro fuego: el de invitar a los hombres a desarrollar una carrera que les iguale con los dioses, es decir, invitar a la creación absoluta de la que luego hablará Goethe en su poema, aunque naturalmente, no con esa radicalidad. Esquilo era un hombre piadoso, y estoy seguro de que si hubiéramos conservado toda la trilogía y no únicamente una de sus partes, nuestro acercamiento al tema de Prometeo en Esquilo sería distinto. Pero la obra que hemos conservado, que es la que en definitiva alimentará de manera nuclear a la imaginación occidental, es una obra que representa una doble invitación, la invitación al fuego de la civilización y la invitación al fuego de la igualación con los dioses, es decir, de la creación absoluta. Hay que destacar, además, otro elemento fundamental en esta obra y que está de igual modo presente en *Blade Runner*. Se trata de esa conclusión que a los espectadores a veces les choca tanto, y que resumiría con el término «ironía trágica». Como en ninguna otra obra, la ironía trágica se hace visible en el Prometeo encadenado porque, en definitiva, lo que Prometeo ofrece a los hombres es un sueño ambivalente, irónico y trágico, un sueño que al mismo tiempo otorga la posibilidad de realizarlo y la negación del mismo. En uno de los versos más lapidarios de la literatura occidental, que alude a las ciegas esperanzas, un verso que Prometeo pronuncia poco antes de explicar cómo ha fundado la civilización de los hombres, se resumen perfectamente los espíritus de la



tragedia y de Esquilo. Prometeo es preguntado: «¿Y qué has hecho para evitar que el hombre caiga en el sinsentido?»; a lo que él contesta: «Le he insuflado ciegas esperanzas». Y «ciegas esperanzas», algo que he querido confirmar definitivamente a través de la autoridad de Carlos García Gual, es también «ciegas esperas», esperas y esperanzas, la palabra *elpis* que aparece en Hesíodo al explicar el mito de Pandora. Cuando Prometeo invita al hombre a esa carrera hacia la civilización y la conquista de la deidad, lo hace sumiéndole en un claroscuro profundo que son las «ciegas esperanzas».

Ese es el primer gran momento literario de Prometeo. Prometeo aparece en la *Teogonía* y en *Trabajos y días* de Hesíodo; pero el momento de su consagración se da en la obra de Esquilo. En esa obra hay un personaje aparentemente secundario que a mí me parece fundamental: un personaje humano, una doncella que es perseguida a lo largo de la obra por Zeus y, como tantas otras, castigada por Era: Io. Ella recorre el escenario del mundo en la obra, de manera que en un recurso literario genial de Esquilo, lo que podría ser una tragedia situada en los tiempos más primigenios y, por tanto, muy alejada del espectador que la estaba contemplando en el siglo V a. C., se convierte de repente en algo próximo, porque está describiendo en su carrera lo que es el mundo conocido para un griego de la época. Io es el único personaje mortal y el contrapunto de Prometeo.

Hay un momento de la obra en que da la sensación de que Prometeo se ha convertido en conciencia pura, mientras que Io se convierte en sensibilidad pura, en pura sensualidad. En ese sentido hay una tensión extraordinaria entre ambos personajes, que se complementan. A través de un juego de



adivinaciones se cruza el destino del dios encadenado, Prometeo, y el destino de Io, que es acosada por un tábano a lo largo de toda la obra y que representa, en cierto modo, esa carrera incierta que el propio Esquilo ha situado en boca de Prometeo.

La importancia de este mito radica en haber introducido en la cultura occidental esa doble dimensión del fuego que persigue el hombre. Por un lado, el hombre trata de crear de igualarse con los dioses; pero ese mismo hombre duda profundamente de la realidad de esa carrera: ¿es una carrera real?, ¿es sueño?, ¿la vida es sueño?, ¿el sueño es vida?, ¿es una esperanza?, ¿es verdaderamente una ciega esperanza?, ¿está alejada esta ciega esperanza de lo que piensa Oppenheimer en el momento en que ve el icono de la bomba atómica, la máxima creación de repente convertida en máxima destrucción?

La reencarnación siguiente de este mito se da necesariamente en el Renacimiento. A mi modo de ver, el concepto de creación absoluta resurge a través del gran mito de Fausto, cuya primera gran encarnación literaria corresponde al dramaturgo Christopher Marlowe, contemporáneo de Shakespeare. Ya en esa primera aproximación al mito se incorporan profundamente las esperanzas. Además, claramente se pone de manifiesto la mutua dependencia entre Fausto y Mefistófeles. En realidad, ambos son el mismo hombre, del mismo modo que lo son Jekyll y Hyde. Aunque planteados como dualidad, es una doble personalidad del mismo hombre: la dimensión prometeica y su sombra. Cuando Fausto le pregunta a Mefistófeles dónde está el infierno, éste contesta: «El infierno está en nosotros». Es decir, el infierno ya no es una instancia escatológica, sino que,



al igual que el paraíso, pertenece al mundo de los hombres. En ese sentido, Marlowe muestra una sabiduría exquisita sobre la capacidad que tiene el mito de Prometeo para el análisis del hombre y la civilización modernas.

Goethe, por su parte, fue un escritor prolífico, pero la obra que atravesó todo su itinerario vital e intelectual fue *Fausto*, cuya última línea escribió meses antes de su muerte. Es muy importante analizar los cambios que desarrolla Goethe entre la segunda parte y la primera parte. En la primera parte el anhelo de plenitud es un anhelo muy romántico a través del cual el yo, de alguna manera, debe conquistar el absoluto y, naturalmente, ese yo siempre sale derrotado y el círculo de la insaciabilidad se cumple de manera perfecta. Del deseo Fausto pasa a la posesión, que no es capaz de conseguir, y en la posesión se renueva también de nuevo el deseo; de manera que él, en una especie de carrera desaforada, pasa de la melancolía del yo, a una especie de ansia insaciable de plenitud y de totalidad. De alguna manera se cumple el circuito definido por el héroe romántico, por la conciencia desdichada, tan bien entrevista por Hegel. Ya en esa primera parte Goethe nos deja entrever claramente que Fausto es Mefistófeles y Mefistófeles es Fausto. Hay un momento decisivo de esa primera parte en la cual Fausto, después de aventuras decisivas en una caverna, hace un monólogo de una belleza poética extraordinaria, y al final del mismo reconoce que Mefistófeles y él son inseparables. En realidad Mefistófeles es el áter ego de Fausto. El final de la primera parte es un final de derrota, aunque naturalmente de derrota provisional. Esa subjetividad insaciable que ha intentado apoderarse del absoluto sale continuamente derrotada. La segunda parte comienza con un tono completamente distinto, frente a la eterna juventud que tenía y que exigió el primer Fausto para vender su



alma a Mefistófeles, el segundo Fausto acepta el paso de los años y aquello que Valéry en *El cementerio marino* verá cuando advierte del deslumbramiento que nos produce el mediodía. El deslumbramiento del mediodía es el absoluto y es el vacío, y nosotros, en ese sol vertical sentimos el vacío o el absoluto, pero no viviríamos. Para vivir necesitamos el declinar del sol, sólo en él empezamos a advertir las imperfecciones, es decir, los colores de la vida. Por eso en *El cementerio marino* es el nadador el que finalmente se pone en movimiento escapando a este éxtasis aniquilador que es el mediodía y su deslumbramiento. Haciendo un paralelismo podríamos casi indicar que ese Fausto primero acaba aniquilado por su propio deslumbramiento, de manera que Goethe, cauteloso ante su propia experiencia y ante la experiencia de su personaje central, le hace renacer en la segunda parte a través de lo que Valéry simboliza en la figura del nadador; es decir, reconociendo los años, la experiencia, la importancia de la imperfección como camino de perfección y, naturalmente, reconociendo que lo que conduce a la posibilidad del conocimiento no es el saqueo de lo absoluto o de la totalidad sino aquello que se va conquistando a través de la experiencia.

En la segunda parte del *Fausto* —que creo que es uno de los textos que debería revisarse con mayor profundidad en nuestro tiempo— hay algo que también nos acerca decisivamente a *Blade Runner*: la creación de un hombre artificial, un tema que a veces se olvida al hablar de *Fausto*. El personaje que pacta con el Diablo crea un homúnculo, un hombre artificial, es decir, se proyecta en la posibilidad de una creación absoluta que no tiene continuidad ni estabilidad. El hallazgo final de Goethe en *Fausto* es un hallazgo poéticamente muy difícil pero muy importante desde el punto de



vista filosófico. Fausto, viejo y ciego después de todas sus grandes aventuras en el terreno del conocimiento de la experiencia y de la sensualidad, cree oír unos ruidos producto de los trabajadores que están realizando grandes obras de transformación para el mayor esplendor de la civilización, pero lo que en realidad está escuchando no son los trabajadores construyendo estas grandes obras; sino los lémures – personajes mitológicos – cavando su propia sepultura. Muere a continuación Fausto. Al contrario de lo que ocurre en la tradición del mito del Fausto renacentista en que es condenado al infierno, Goethe cree que a un hombre que se ha esforzado constantemente en medio de esos claroscuros se le debe rescatar y salvar. Así, cambia la tradición condenatoria de Fausto y, finalmente, con una especie de *deus ex machina* es salvado. Ese final alegórico del *Fausto* está definido por las ciegas esperanzas en las cuales la lucha por el progreso de la humanidad y por la libertad se realizan con el reconocimiento del peligro constante. Por tanto, casi diríamos que una relectura actual de la segunda parte de *Fausto* y de su final nos podría dar una clave de lectura alternativa a las utopías absolutas de signo social o de signo filosófico formuladas en la época moderna, al espíritu absoluto de Hegel o al comunismo planteado como utopía cerrada y definitiva o como paraíso definitivo. No hay un paraíso definitivo, pero tampoco hay un pragmatismo absoluto como tendemos a creer en la actualidad, el pragmatismo absoluto conduce a otro tipo de apocalipsis que es el nihilismo. Lo que verdaderamente se defiende en ese segundo Fausto y en su final es la lucha constante, ese trabajar prometeicamente en medio de las ciegas esperanzas. Naturalmente, entre esos dos grandes mitos fundadores, el de Prometeo y el de Fausto, y lo que nosotros podamos entrever en una película como *Blade Runner*, se manifiestan toda una serie



de obras, mitos y leyendas intermedios, como *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley –a pesar de su final puritano y moralista–, donde verdaderamente se plantean como arranque aspectos definidos en el *Prometeo* del joven Goethe. El antes aludido *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* incide también, en aspectos vinculables al tema de Fausto, entendido éste como Prometeo y su sombra, como unidad con Mefistófeles. Es decir, creo que la cultura moderna occidental por medio de su literatura, de su cine, etc. ha incidido en esa cuestión; no es nada casual la importancia del doble en la estética expresionista, estética básica de lo que llamamos periodo de vanguardias. El tema del doble es el tema de Prometeo y su sombra, es el tema de Fausto y Mefistófeles, el tema de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, el tema del doble es el de Oppenheimer que creía estar liberando la principal fuerza energética de la humanidad y acaba viéndola imagen de la muerte, destructora de mundos. En ese sentido la cultura artística moderna está sumamente impregnada por esta duplicidad planteada por Goethe, y en ese sentido se mueve entre Prometeo y Mefistófeles. Quizá nosotros, a finales del siglo XX, estamos en condiciones, como nunca, de apreciar esa duplicidad, porque nuestro siglo ha sido más que nunca un siglo prometeico y mefistofélico, ha sido testigo de creaciones incomparables, pero también de destrucciones incomparables: la gran guerra tecnológica –la II Guerra Mundial– acumula más muertos que todas las guerras juntas a lo largo de la historia.

Volviendo al inicio, creo que *Blade Runner*, por una rara capacidad de intuición, va a situar ese relato en un escenario que nos es muy próximo. La ciudad de Los Ángeles de 2019 recreada en el filme no es un mundo perdido en la abstracción, como tantas veces sucede en la ciencia ficción.



Reconozco que no soy nada amante del género, pero hay tres títulos que considero imprescindibles: *2001, Odisea en el espacio*, de Stanley Kubrick; *Solaris*, de Andrei Tarskovsky, y *Blade Runner*. La ciencia ficción produce muchas veces una sensación de lejanía, pero tengo la impresión de que en el tiempo presente nuestra imaginación nos permite concebir nuevos paisajes, nuevos horizontes en los terrenos de la genética, la biología, etc. Son las esperanzas de la imaginación. Pues bien, Ridley Scott planteó en *Blade Runner* un escenario que, siendo futuro era radicalmente un escenario de presente. El mundo que se nos presenta está guiado por una extraña simbiosis entre opulencia tecnológica y miseria espiritual que se traduce plásticamente en la atmósfera claustrofóbica, en un ambiente nocturno, lluvioso, barroco. Creo que esto contribuyó mucho a que el filme se convirtiera lentamente en una película de culto. El acierto fundamental estriba en ese claroscuro de un mundo donde el hombre ha desarrollado ampliamente sus capacidades tecnológicas apuntadas en los siglos XIX y XX, y en el que también han ido apareciendo todos los desequilibrios y las discordancias propias del hombre.

Existe una metáfora al respecto que me gusta especialmente, la del gigante cojo. Acabamos el siglo, en cierto modo, como un gigante cojo: tenemos una de las piernas aparentemente muy desarrollada, la vinculada a la técnica y a la ciencia, y en cambio la otra pierna, la de la conciencia de la ciencia técnica, se halla alarmantemente mutilada. Se aprecia una cojera en el espíritu de la época –si se me permite esta expresión alemana–, que se refleja muy bien en *Blade Runner*. El film es una gran reflexión visual sobre la ficción de la utopía biológica.



El auténtico drama de *Blade Runner* sucede en la escenografía de Los Ángeles, representante en cierto modo de todo el escenario humano, donde se insinúan elementos que ya forman parte de nosotros (el sincronismo religioso e ideológico, la mezcla racial y lingüística, la construcción genética, etc.) El hecho, por ejemplo, de que las arquitecturas de *Blade Runner* sean futuristas pero incorporen morfologías híbridas del pasado, donde están tanto el rascacielos del siglo XX como la pirámide maya provoca que el espectador se sienta cerca porque está en nuestra memoria, y también porque muchos de los signos, conflictos, encrucijadas que se plantean empiezan a ser ya encrucijadas propias. En el año de estreno podíamos atribuir a megalópolis de América, como Sao Paulo o Ciudad de México, pero ahora ya empezamos a verlo en varias capitales europeas. En esa escenografía se va a representar un drama muy cercano al que representó Esquilo en el *Prometeo encadenado*, aunque salvando las distancias, porque Esquilo creía todavía en la perfectibilidad del mundo e incluso en la perfectibilidad de los dioses, mientras que en el mundo que nos presenta *Blade Runner* parecemos totalmente a la expectativa de nuestras propias posibilidades, de nuestras propias utopías y de nuestros propios apocalipsis.

Pero, ¿cuál es el drama que se representa en *Blade Runner* y por qué lo acerco tanto a *Fausto* como al *Prometeo encadenado*? El drama que se presenta es el del hombre ante el tiempo humano, ante el problema de la muerte y el hombre ante el sueño, la ilusión, la ciega esperanza de la trascendencia y de la creación absoluta. Los replicantes juegan el papel que nosotros hemos jugado desde la época de Esquilo y mucho antes, desde las cuevas de Altamira; es decir, el hombre se encuentra en la contradicción entre la



conciencia del tiempo y la conciencia de la superación del tiempo. Los replicantes sí son andróides, son creaciones humanas como el monstruo del doctor Frankenstein, como el homúnculo de Fausto o como el Gólem, como el hombre creado por el Dios de la Biblia, a su imagen y semejanza.

Kierkegaard, filósofo cristiano donde los haya, advirtió con claridad que el hombre, para ser libre, para intentar ser libre, tiene que concebir la figura del deicidio. El deicidio simbólico que otorga esa posibilidad de libertad preside la acción, sobre todo en la segunda parte de *Blade Runner*. Cuando Roy, el más fuerte de los replicantes (que en realidad somos nosotros, los hombres) elimina a su creador, está realizando ese acto de deicidio que es el sacrificio simbólico que puede asegurar la libertad. La libertad de ser libres para pensar en medio de esta incertidumbre. Después de ese deicidio, Roy está en condiciones de verse como hombre, de advertir la conciencia de la muerte y está en condiciones de algo sumamente importante que representa una de las grandes lecciones de *Blade Runner*: puede sentir compasión. La compasión no vista peyorativamente, sino vista como complicidad, como solidaridad con el dolor, pero todo ello en la incertidumbre.

¿Por qué Roy en la escena casi final de la película, cuando puede ya matar, destruir a su persecutor, al policía, no lo hace? A mi modo de ver no lo hace porque él aplica en un momento supremo lo que es esa libertad en la incertidumbre. Aquello que, después del deicidio simbólico, le ha posibilitado la condición de hombre es lo que al mismo tiempo le hace llegar a una victoria final, la de la compasión.



Por tanto, el drama de *Blade Runner*, dentro de ese gran escenario que antes he descrito, es el drama de la creación absoluta, de la utopía biológica, del gran sueño humano que se recoge en el poema de Goethe, planteado en términos que quizás sean los de nuestro futuro, que en algunos aspectos ya lo son y en el cual de nuevo advertimos que el juego de espejos nos sitúa ante nosotros mismos, aunque distorsionan a veces nuestras propias imágenes. En medio de eso hay dos personajes con los cuales me gustaría finalizar: el persecutor, Dekar, interpretado por Harrison Ford, y Rachel, interpretada por Sean Young.

El policía pesimista que ha asumido esa atmósfera oscura, claustrofóbica, es un hombre que se mueve más allá de toda posibilidad de esperanza, y en la oscuridad absoluta, sólo el vínculo de amor le sitúa de repente en una suerte de claroscuro donde se afirma la existencia y la vida, como hacía el segundo Fausto.

Rachel, de la que se enamora el policía, resume perfectamente la imagen de mediadora de los mundos que acabo de describir, es la replicante que quizá no sea replicante, es la humana no convertida del todo en mujer, pero que quiere serlo, es la que se mueve en medio de la ignorancia y la conciencia de lo humano, la conciencia del tiempo, en la incertidumbre. En el caso de Rachel, el hecho mismo de asumir la posibilidad de acción en medio de esa incertidumbre y en medio de esas ciegas esperanzas, es lo que la sitúa en el cuadro planteado por Fausto al final de la obra.

Además, esta escena final de Rachel y Dekar recuerda de nuevo a Io y la obra de Esquilo: cuando Io sigue, tras interrogar a Prometeo, su carrera



incierto por el mundo sin poder parar, escapando de esa oscuridad y, ante lo incierto, diciendo: «Bien, es posible que el futuro sea bueno o malo, pero en definitiva, ¿quién lo sabe?». Mientras haya ciegas esperanzas, habrá posibilidad de acción, de compasión y de amor.