

# Simulacros del alma: el vacío insalvable de las emociones\*

*Vicente Domínguez*

Universidad de Oviedo  
Campus de Humanidades  
CL Teniente Alfonso Martínez, s/n  
33011 Asturias – España  
www.vicentedominguez.org  
zoe@uniovi.es

El simulacro alzó los soñolientos  
párpados y vio formas y colores  
que no entendió, perdidos en rumores  
y ensayó temerosos movimientos

Jorge Luis Borges, *El Golem* (1958)

## I

Estaban Héctor y el dios Ares sembrando el campo de batalla de brazos humanos a golpe de espada y tajando con sus lanzas lenguas parlantes que saboreaban el polvo al llegar al suelo, cuando la diosa Hera, hermana y esposa de Zeus, incapaz ya de soportar tanta negra sangre de sus protegidos griegos, decide acudir en su ayuda. Entonces, con la colaboración de la depredadora Atenea, se apresta a preparar el carro divino, que, tirado por dos caballos voladores, ha de conducirlos vertiginosamente al campo del honor. Antes, no obstante, tienen que sacar el carro de su aparcamiento en el Olimpo, para lo cual, como es obvio, deberán abrir las puertas. Pero siendo diosas, no sería muy digno que una de ellas se bajase del vehículo para abrirlas, y cerrarlas luego. Por eso éstas se abren por sí solas, es decir, son puertas con apertura automática, puertas automáticas (*autómatai pylai*).

Esta descripción de las puertas celestes que se encuentra en *Iliada* V 749 es la primera referencia de la literatura occidental a un automatismo. Pero no hará falta dejar la también primera obra de la literatura occidental para volver a encontrar otro automatismo, sin que nos importe aquí el que funcionen por engranajes, neumáticamente, o por pura magia. Efectivamente, en el canto XVIII 376 de la *Iliada*, ahora en el taller del cojo Hefesto, aparece otro automatismo fabricado por el propio dios de la fragua. Se trata de veinte trípodas a los

---

\* La numeración que aparece entre corchetes a lo largo del texto indica el número de página real en la publicación.

que el jorobado Hefesto les ha colocado unas ruedas doradas, de modo que pueden moverse por sí solos, automáticamente.

[212] Los dos ejemplos anteriores de automatismos son bien conocidos y a menudo citados. Sin embargo, sorprendentemente, pasa totalmente inadvertido otro artefacto, fabricado también por Hefesto, y al que Homero hace referencia muy poco después de cantar lo de los trípodas. Se trata de unas sirvientas doradas, figuras semejantes a jovencitas vivientes, que el dios patizambo ha construido como asistentas domésticas. En principio, y dado que esas jóvenes metálicas fueron ensambladas para hacer el monótono y reiterativo trabajo del hogar, se podría pensar que nos hallamos también ante la primera referencia literaria a un robot, casi tres milenios antes de que Karel Capek utilizase por vez primera, en su obra de teatro *R.U.R.* (1920), el término “robot”, neologismo inventado entre él mismo y su hermano Joseph. Y es que “robot” es una palabra acuñada a partir de “robotá”, que en checo designaba el trabajo obligatorio que el campesino tenía que hacer para su señor, obligación que no se suprimió hasta 1848<sup>1</sup>. Por otro lado, se denominaba “robotnik”<sup>2</sup> al campesino que estaba sometido a la prestación de esos trabajos. Esta servidumbre, que podía consistir en la construcción y mantenimiento de caminos, drenaje de diques, etc., llegó a consumir la mitad de los días laborales del campesino<sup>3</sup>. Es decir, el robotnik era poco menos que un esclavo.

Dejo momentáneamente la obra de Capek, quien, a propósito, cita a Homero, y llama Elena a su protagonista femenina, por lo demás tan funesta en la isla distópica de *R.U.R.* como la esposa homónima de Menelao, cuyo rapto por parte de Paris desencadenó la guerra de Troya<sup>4</sup>. Y es que ahora sólo me he referido a *R.U.R.* para suscitar la cuestión de si las sirvientas que se había fabricado Hefesto eran prototipos primitivos de robots, quizá como el *Robbie* del primer relato de *Yo, robot* de Isaac Asimov, un rudimentario robot “sin vocalización”, sin habla, y sólo capaz de emitir el involuntario “clump-clump” de sus pies metálicos. De hecho, *Robbie* era casi un juguete que el matrimonio Weston le había comprado a su niñita Gloria para que le hiciese compañía, pero, en cualquier caso, como dice el marido, “el mejor robot que se puede comprar con dinero”. La pequeña Gloria acabará cogiendo un cariño excesivo a Robbie, lo cual provocará la preocupación, incluso las iras, de su madre. Entonces, la señora Weston tratará de convencer a su marido para que se deshagan de *Robbie*. Sin embargo, George Weston no ve el problema como su mujer, y se muestra indiferente. Por eso Grace Weston se enfurece y le dice enérgicamente a su marido: “*Escúchame*, George. No tendré a mi hija confiada a una máquina –y no me importa lo inteligente que sea. No tiene alma, y nadie sabe qué puede estar pensando (*It has no soul, and no one knows what it may be thinking*). Una niña no está hecha para ser cuidada por una cosa de metal”<sup>5</sup>.

[213] Los robots, en principio, pues, no tienen alma. Sin embargo, las asistentas doradas que construyó Hefesto poseen habla humana (*audé*), fuerza corporal (*stbénos*), además de saber habilidades (*érga*) provenientes de los dioses inmortales. Pero sobre todo, están dotadas de *nóos* (*Ilíada* XVIII 419-20). Pues bien, en Homero, el término *nóos*, de difícil traducción, remite inexorablemente hacia la esfera de lo que modernamente entendemos por alma humana. En

<sup>1</sup> Derek Sayer, *The Coasts of Bohemia. A Czech history*, Princeton University Press, 2000, pág. 66.

<sup>2</sup> Tom Mc Arthur, *The Oxford Companion to the English Language*, Oxford, Oxford University Press, 1992, pág. 943.

<sup>3</sup> Robert Bideleux and Ian Jeffries, *A History of Eastern Europe: Crisis and Change*, Routledge, 1998, págs. 214 y 259. Para la información relativa a la “robotá”, se basan los autores en un artículo de W. Wright “Neo-serfdom in Bohemia”, *Slavic Review*, vol. 34, (1975).

<sup>4</sup> También debe decirse que una hermana mayor de Karel Capek se llamaba Helena.

<sup>5</sup> Isaac Asimov, *I, robot* (1950), London, Grafton, 1988.

cualquier caso, y antes de adentrarme fugazmente en el escurridizo mundo de la *psicología* homérica, es importante señalar que, según lo dicho hasta aquí, en Homero debe distinguirse a los *autómatas* (automatismos como unas puertas chirriantes o unos trípodes, sin ninguna característica humana) de los *anthropoides*, o más exactamente, *anthropoeideís*<sup>6</sup>, como las sirvientas doradas que asisten al dios herrero, que hablan como los seres humanos, tienen fuerza corporal, y ciertas habilidades divinas. Así, en la terminología de la ciencia-ficción contemporánea, se podría decir que en Homero hay *autómatas* y *androides*.

En griego, la palabra que acabó por designar al “alma” fue “*psyché*”. Sin embargo, como afirma Bruno Snell en su clásico *Die Entdeckung des Geistes*<sup>7</sup> (*El descubrimiento del Espíritu*), *psyché* “no tiene originariamente nada que ver con el alma que piensa y que siente. En Homero, *psyché* es únicamente el alma en cuanto ‘anima’ al hombre, es decir, en cuanto lo mantiene en vida”. Es más, el poeta griego no “tiene ninguna palabra propia para designar ‘alma’ o ‘espíritu’”. No obstante, en opinión de Snell, compartida unánimemente por los especialistas, “tal vacío puede llenarse por medio de otras palabras que, ciertamente, no significan exactamente lo mismo que las expresiones modernas, pero cubren las mismas necesidades”<sup>8</sup>. Pues bien, esas palabras son básicamente *thymós* y *nóos*.

En general, y dejando de lado ciertos matices, se puede decir que en Homero “*thymós* es de ordinario, la sede de la alegría, el gusto, el amor, la composición, la ira y otras emociones anímicas”. Y el *nóos*, que se refiere en ocasiones a la “actividad espiritual que acompaña al acto de ver”, también designa la función, es decir, la “inteligencia”<sup>9</sup>. Más precisamente, como estableció Kurt von Fritz, *nóos* y la forma verbal *noeîn*, en sus comienzos indica la función de descubrir el carácter “real” del mundo, y más tarde designa el poder de constatación de la realidad, por ejemplo, darse cuenta de un peligro<sup>10</sup>.

En la *Ilíada*, pues, el ser humano posee *nóos* y *thymós* en el sentido expresado por B. Snell. Por otro lado, como se recordará, las asistentes doradas de Hefesto tenían *nóos*, pero no *thymós*. Y, tampoco, desde luego, *psyché*, concepto al que me referiré más adelante. Por tanto, si se utiliza un neologismo totalmente extemporáneo con respecto a la época de Homero, puede decirse que las doncellas ensambladas por el dios artífice eran prototipos de *inteligencia artificial*.

---

<sup>6</sup> Palabra compuesta formada por *ánthropos*, colectivo que en griego incluye a hombre y mujer, y por tanto debe ser traducido sin marca de género, por ejemplo, por “ser humano”, y *eidós* que significa “forma”, “aspecto”, etc. Por tanto, propiamente, *anthropoeides* significa “forma o aspecto de ser humano”. Heródoto utiliza la palabra “anthropoeidés” en dos ocasiones, una para referirse a dioses con “forma humana” (*Hist.* II, 142, 12), y otra para decir que los egipcios, cuando tenían que enterrar a un persona de cierta categoría, encargaban un ataúd de madera tallado con “forma o aspecto de ser humano”, es decir, el típico “sarcófago egipcio”. También Aristóteles, en *Metafísica* 997 b 10, utiliza el término “anthropoeidés” para hablar de dioses con “forma humana”. El neologismo “androide” está construido a partir de *anér*, que significa “varón”, y se opone a “*gyné*”, “mujer”. Por tanto, “androide”, etimológicamente, significaría “ser” con “forma o aspecto de varón”. Quizá por eso Villiers de L’isle Adam diga en *L’Eve future* que Hadaly, la creación de su ficticio Thomas Alva Edison, es una *andréide*, es decir, una “andreida”.

<sup>7</sup> Este libro, originalmente publicado en 1946, fue traducido al español por José Vives SJ con el título de *Las fuentes del pensamiento europeo. Estudios sobre el descubrimiento de los valores espirituales de Occidente a la Antigua Grecia*, Madrid, Editorial Razón y Fe, 1965. En adelante, citaré a partir de esta traducción.

<sup>8</sup> Bruno Snell, *Las fuentes del pensamiento europeo*, pág. 26.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pág. 33. En el mismo sentido, por ejemplo, dice Bremmer que “más intelectual [que el *thymós*] es el *nóos* (...) Se trata de la mente o del acto de la mente, un pensamiento o un propósito” (Jan N. Bremmer, *El concepto del alma en la antigua Grecia* (1983), Madrid, Ediciones Siruela, 2002: pág. 50.

<sup>10</sup> Kurt von Fritz, “Nous, noein, and their derivatives in pre-socratic philosophy (excluding Anaxagoras), *Classical Philosophy* 40 (1945): 223-242.

[214] Después de Homero, como es bien sabido, el siguiente testimonio de la historia de la literatura occidental es Hesíodo. Este rapsoda no hablará de autómatas ni *antropoides* o *androides* metálicos como los de la *Iliada*. Pero nos hará saber por primera vez nada menos que de Pandora, ese regalo envenenado con el que los varones llenarán de alegría su corazón (*thymós*, en el sentido de asiento de las emociones) abrazando amorosamente su propio mal<sup>11</sup>, la causa de su perdición.

El mito de Pandora, en *Trabajos y días*, narra el castigo que Zeus inflige a los hombres a causa del robo del fuego divino perpetrado por Prometeo para regalárselo a los seres humanos. Pero el castigo, como infinitas veces se ha dicho malinterpretando el mito hesiódico, no es Pandora sino los males que contiene la tinaja que ésta lleva consigo. En efecto, Pandora, una hermosísima y cautivadora belleza joven, sólo es el señuelo, el engaño, el cebo que garantizará sin margen de error que el hombre, el varón, muerda el anzuelo. Porque Zeus, y para eso es dios, sabe de sobra que hay algo, y no hace falta decirlo, ante lo cual todo hombre, con puntualidad británica, pierde el sentido y olvida cualquier prevención. De hecho, el nombre de “Epimeteo”, que es quien acepta el regalo mortífero y desencadena el cumplimiento del castigo, significa, literalmente, el que piensa las cosas con retardo, o, por lo menos, cuando están sucediendo y ya todo es irreversible. Es decir, una traducción no demasiado cruel podría ser “Estúpido”.

Pero no es Zeus quien crea a Pandora, sino que encargará su fabricación a Hefesto, Atenea, Afrodita, y Hermes, cada uno de los cuales aportará algo a la obra final<sup>12</sup>. Así, Hefesto, por ejemplo, le infunde habla (*audê*) y fuerza corporal (*sthénos*)<sup>13</sup> humanas, además de ser también el artífice del aspecto físico exterior de Pandora, un tipo estupendo y precioso, y una carita semejante a la de las diosas inmortales<sup>14</sup>. Y Hermes la dota de una manera de ser ladina y taimada, pero sobre todo de un *nóos* desvergonzado, descarado<sup>15</sup>. Como se ve por la idéntica exactitud de los términos utilizados (*audê*, *sthénos* y *nóos*), Pandora, en principio, es prácticamente igual a las asistentes metálicas que Hefesto se había construido en su taller. Y como aquéllas, tampoco está dotada de *thymós* ni de *psyché*. Sin embargo, hay una diferencia radical entre ésta y aquéllas, que podría ser sugerida de entrada diciendo que Hefesto, en la *Iliada*, es un dios *siderúrgico*, y en *Trabajos y días* un dios *alfarero*. En efecto, las asistentes que Hefesto fabrica según Homero son de oro, metálicas, como los policías también metálicos de *THX 1138* de George Lucas. Sin embargo, Pandora está hecha de tierra y agua<sup>16</sup>, esto es, de barro, de arcilla, lo cual, en cierto sentido, convoca al Adán del *Génesis*, al primer varón que Dios modela con tierra. Aunque Pandora es una mujer, desde luego tampoco es la primera ni muchísimo menos, lo que significa, por de pronto, que es inviable [215] por este camino la conexión con la Eva bíblica. En efecto, en ningún sitio de la *Teogonía* y de *Trabajos y días* se dice cosa tal, o semejante, como que Pandora fue la primera mujer. Pero, sobre todo, Pandora es la trampa que Zeus idea para castigar a los seres humanos, a los *anthropoi*, es decir,

---

<sup>11</sup> Hesíodo, *Op. et dí.*, 57-8.

<sup>12</sup> En su *Teogonía*, en cambio, Hesíodo sólo hace intervenir a Hefesto y Atenea en la fabricación de Pandora, quien, por otro lado, no es mencionada con ningún nombre.

<sup>13</sup> Hesíodo, *Op. et dí.*, 61-2. Por lo demás, la traducción de *sthénos* en el sentido preciso de “fuerza corporal”, y no como fuerza en un sentido genérico o abstracto, que sería *dynamis*, (ver B. Snell, *Las fuentes del pensamiento europeo*, pág. 42)

<sup>14</sup> *Ibid.*, 62-3.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 67

<sup>16</sup> *Ibid.*, 61

indiscutiblemente, a los hombres y a las mujeres. Por tanto, Pandora no puede ser, mírese como se mire, la primera mujer, ni las mujeres desciendan de ella. De hecho, el verso 590 de la *Teogonía*, al declarar que de ella es el género de la mujer *thelytéra*<sup>17</sup> está indicando precisamente qué es Pandora: la *patrona*, o prototipo, de ese género de mujer, y, de ningún modo, de la mujer en general.

No hay equivalencia, pues, entre el Adán de la *Biblia* y la Pandora hesiódica por lo que respecta a su lugar genealógico dentro de la especie humana. Es más, insisto, Pandora no ocupa ningún lugar en el árbol genealógico de los seres humanos. Sin embargo, el hecho de que tanto Pandora como Adán fueran modelados con arcilla por sendos hacedores demiúrgicos los convierte en entidades golémicas: Adán es un gólem animado (con ánima, alma, *psyché*)<sup>18</sup> fabricado por Dios, y Pandora es un gólem con *audé*, *thymós* y *nóos* fabricado por Hefesto, Atenea, Afrodita y Hermes. Ambas figuras, por tanto, y sin olvidar la distancia que las separa, conducen literariamente a las oscuras profundidades *golémicas*. Pero antes de zambullirme en esas turbias aguas, quiero matizar brevemente cierta atribución de la creación del hombre a Prometeo.

La fabricación de los hombres con barro también se ha aplicado a Prometeo en el mundo clásico griego y romano, aunque siempre en fuentes tardías. Porque aunque en la *Fábula* 240, 1<sup>19</sup> de Esopo, *Prometeo y los hombres*, se afirme literalmente que Prometeo, por orden de Zeus, modeló a los hombres y a las bestias, y que en la *Fábula* 100<sup>20</sup> hable de una supuesta competición entre Zeus, Prometeo y Atenea dirimida por Momo donde le atribuye también a Prometeo la construcción de un hombre, no debe olvidarse que la colección más antigua conservada de las fábulas del cuentista griego del s. VI a. C. se remonta sólo hasta el siglo I d.C. No obstante, me gustaría resaltar que, según se desprende indudablemente de esta última fábula, Prometeo habría construido a su hombre con *noús*, mente, y *phrénes*, pensamientos. Por otro lado, Ovidio (43 a.C.- 17 d.C.), en *Metamorfosis* I 82, asigna a Prometeo la fabricación de los hombres, a imagen de los dioses, modelando tierra mezclada con agua; y Luciano de Samosata (siglo II d.C.), en un breve diálogo titulado *Prometeo (o el Cáucaso)*, “una pieza oratoria lúdica y escolar”<sup>21</sup>, también refiere, en términos semejantes, la misma atribución de Ovidio<sup>22</sup>, sin que en ambos casos se añada nada relevante, salvo erudición o humor. En cualquier caso, Carlos García Gual, en *Prometeo: mito y tragedia*, traza la trayectoria a través de la cual, final y

---

<sup>17</sup> La expresión exacta utilizada por Hesíodo es “gynaikôn thelyteráon”, y se trata de una fórmula homérica que también aparece en *Od.* XI, 386, y XXIII, 166. En mi opinión, traducir *thelytéra* por “femenino”, como se hace habitualmente, es una redundancia. *Thelyteros* es un adjetivo de agente con sufijo en *-tero*, y por tanto debe hacer referencia necesariamente al desempeño de una función, característica de la mujer en este caso. Puesto que *thelyteros* tiene que ver con *thelé*, que significa estrictamente “pezón”, diferenciándose perfectamente de *mastús*, pecho, seno, aplicable tanto a hombres como a mujeres en la épica homérica, entonces “gynaikôn thelyteráon” podría significar “mujeres dadoras del pezón”, “mujeres amamantadoras”. Esta misma fórmula, por lo demás, aparece en tres ocasiones en el *Himno a Deméter*, uno de los convencionalmente denominados *Himnos Homéricos*, que data de finales del siglo VII a.C. y principios del VI. (*In Cer.* 119, 167 y 222). Aunque no es este el lugar para discutirlo, creo que el uso en el *Himno a Deméter* de la fórmula homérica a la que me estoy refiriendo sustenta el sentido nutricional de “mujeres dadoras del pezón”.

<sup>18</sup> Dios insufla el alma a su figurilla de barro (*Gen* 2: 7, 2-3)

<sup>19</sup> Cito según la numeración establecida en la traducción de las fábulas de Esopo en Biblioteca Clásica de Gredos. *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, Madrid, Gredos, 1978. De todas formas, esta fábula se corresponde con *Fábula* 228 de la edición de A. Hausrath, *Corpus Fabularum Aesopiarum*, Leipzig, Teubner, 1940-1956.

<sup>20</sup> *Fábula* 102, según la numeración de Hausrath en la edición citada en la nota anterior.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pág. 177.

<sup>22</sup> Luciano de Samosata, *Prometeo*, 12-13.

tardíamente, se habría acabado añadiendo a los [216] motivos prometeicos no originales el de fabricante de los hombres a partir del barro: “Es fácil esbozar, respecto a este mitema, su desarrollo en varias etapas sucesivas: primero está la filantropía, ese desmedido amor al género humano de Prometeo, sin una clara explicación; luego se cuenta –así en el *Protágoras* [de Platón]– que colaboró con los dioses en la distribución de las cualidades físicas de los vivientes, creados del barro por los dioses; en un tercer momento se atribuye a Prometeo la creación de la primera mujer (...); finalmente se le atribuye la creación de los seres humanos, hombres y mujeres, como figuras modeladas del barro y dotadas de vida. Este rasgo, que está muy ligado a su figura en época tardía, en Ovidio, en Apolodoro y en Luciano (...), es una adherencia que contradice algunos otros mitemas antiguos”<sup>23</sup>.

En fin, la atribución a Prometeo de la creación del hombre con arcilla aparece tan vaga en las fuentes tardías que se puede pasar, sin temor a dejarse nada por el camino, a la cuestión de la naturaleza *golémica* de las fabricaciones con barro de seres humanos.

## II

La tradición golémica, además de copiosísima, es extraordinariamente hermética. En efecto, dicha tradición se desarrolla durante siglos en la literatura cabalística, o mística judía, escrita en gran parte, por tanto, en hebreo. En consecuencia, para hablar de la formación y desarrollo de la figura del *Gólem* tendré que guiarme casi ciegamente por el estudio clásico de Gershom Scholem, “La idea de Gólem en sus relaciones telúricas y mágicas”<sup>24</sup>.

*Gólem* es una palabra hebrea que sólo aparece en una ocasión en la versión hebrea del *Antiguo Testamento*, concretamente en el Salmo 139: 16. En este Salmo, que, según Scholem, la tradición judía pone siempre en boca de Adán, “*gólem* viene a significar ahí, y sin duda también en las fuentes posteriores, lo informe, lo amorfo. Nada aboga a favor de que –tal como se ha afirmado en ocasiones– signifique embrión. La literatura filosófica medieval lo utiliza como término hebraico para materia (*hyle*) amorfa (...) El Adán aún no afectado por el soplo divino es designado en este sentido como Gólem”<sup>25</sup>. Por lo demás, aunque la supuesta conexión filológica entre *Adam* y *adamá*, ‘tierra’ en hebreo, no está exenta de discusión filológica entre los orientistas, y además no es explotada en el *Génesis*, en cambio, fue utilizada profusamente por la posterior versión talmúdica y rabínica del episodio de la creación. Así, en un pasaje del Talmud, en el que se describe, hora por hora, la mitad del primer día de Adán, se dice lo siguiente: “Aha bar Hanina ha dicho: doce horas tiene el día. En la primera hora la tierra fue aglutinada; en la segunda se transformó él en un *Gólem*, una masa todavía informe; en la tercera [217] fueron estirados sus miembros; en la cuarta se inspiró el alma (*nešamá*), etc.”<sup>26</sup>. En cualquier caso, como afirma Scholem, “Adán es el ser extraído de la tierra a quien el soplo divino otorgó el habla y la vida”<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Carlos García Gual, *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid, Hiperión, 1979: 196

<sup>24</sup> Este artículo fue publicado originalmente en 1957 en la prestigiosa revista *Eranos*, y reimpresso en 1960, junto con otros artículos, en un libro que se tradujo en 1978 al español con el mismo título que el del original, *La cábala y su simbolismo*. G. Scholem (1897- 1982), que fue profesor de la Hebrew University de Jerusalén desde 1925, es la referencia especializada más importante y reconocida en el mundo de la cábala.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pág. 176. En la *Septuaginta*, la antigua versión griega del *Antiguo Testamento*, en lugar de *gólem* se utiliza la palabra *akatérgastos*, que, referido a la tierra, significa “sin trabajar”, es decir, tierra no trabajada.

<sup>26</sup> *apud.* G. Scholem, *loc. cit.*, pág. 176

<sup>27</sup> *Ibid.*, pág. 175

En la formación de la idea de Gólem, según Scholem, jugó un papel esencial el *Yeširá* o *Libro de la Creación*, un texto que data del siglo III o IV, compuesto por un neopitagórico judío. En este enigmático libro “se ponen de manifiesto la importancia y la función de los ‘treinta y dos caminos de la sabiduría’, o sea, de las diez sefirot o números primigenios y de las veintidós consonantes del alfabeto hebreo”. De todas formas, dice Scholem, “en la creación del Gólem tienen importancia, más bien, los nombres de dios y las letras, que constituyen las firmas de todo lo creado. Estas letras son propiamente elementos de construcción, las piedras con las que se ha levantado la obra de la creación”<sup>28</sup>.

Por otro lado, el *Yeširá* o *Libro de la Creación* fue objeto de numerosos comentarios, como el *Pseudo-Saadia*, del siglo XIII, donde aparece un motivo importante en la configuración de la idea del Gólem: “Así se encuentra en el Midraš que Jeremías y Ben Sira crearon un hombre valiéndose del libro *Yeširá*, y sobre su frente estaba escrito *emet*, verdad, como el nombre que Él pronunció sobre lo creado al concluir su obra. Pero aquel hombre borró el signo *álef*, para dar a entender que sólo Dios es verdad, y de esta forma tuvo que morir”<sup>29</sup>. En estas líneas ya despunta uno de los riesgos fundamentales de la quimera golémica, un peligro que en otro comentario del *Yeširá* de principios del siglo XIII, atribuido a Yehuda ben Batira, es anunciado por el propio Gólem a sus creadores, el profeta Jeremías y su hijo Sira. Cuando ambos habían culminado su obra después de tres largos años de estudios, y estaban ante su hombre, que llevaba escrito en la frente *YHVH Elobim Emet, Dios es Verdad*, de repente se quedaron estupefactos al ver que la figura cogía un cuchillo y se borraba el *álef* de *emet*. El efecto resultado era aterrador: *Dios está muerto*. Ante el desconcierto de los creadores, el propio Gólem les cuenta una parábola, tras la cual les transmite la enseñanza siguiente: “Ahora que vosotros habéis creado al igual que Él un hombre, se dirá: no hay más Dios en la tierra que estos dos”. Jeremías y Sira se dan cuenta de su terrible error, y después de seguir las instrucciones que su Gólem les da para que procedan a su conversión en polvo y ceniza, dice el padre: “En verdad, estas cosas debieran ser solamente estudiadas para conocer la fuerza y la omnipotencia del creador de este mundo, pero no para ejecutarlas realmente”<sup>30</sup>.

La figura del Gólem, en su historia, no fue ajena a la cuestión del alma. De hecho, el primer gólem, Adán, la recibió de Dios. Sin embargo, en opinión de Meir ibn Gabbay y Moisés Cordovero, dos importantes autoridades cabalísticas del siglo XVI, el gólem del gólem, el gólem del hombre, aunque es un ser animado, su alma es de una calidad ínfima; como mucho [218] algo superior a la de los animales, pero nunca alcanza ninguno de los tres grados jerárquicos superiores del alma humana<sup>31</sup>.

Por lo demás, la descripción que Jakob Grimm hizo del Gólem en un artículo publicado en 1808 en el periódico romántico de Heidelberg *Zeitung für Einsiedler* y titulado “Entstehung der Verlagspoesie”, da cuenta de dos motivos importantes respecto a la concepción popular sobre el Gólem: “Los judíos polacos modelan, después de recitar ciertas oraciones y de guardar unos días de ayuno, la figura de un hombre de arcilla y cola, y una vez pronunciado el *šem hameforás* [‘el nombre divino’] maravilloso sobre él, éste ha de cobrar vida. Ciertamente que no puede hablar, pero entiende bastante lo que se habla o se le ordena. Le dan el nombre de Gólem, y lo emplean como una especie de doméstico para ejecutar toda clase de

<sup>28</sup> *Ibid.*, págs. 182-3

<sup>29</sup> *apud.* G. Scholem, *loc. cit.*, pág. 194-5.

<sup>30</sup> *Ibid.*, págs. 196-7

<sup>31</sup> *Ibid.*, pág. 212

trabajos caseros. Sin embargo, no debe salir nunca de casa. En su frente se encuentra escrito *emet* [‘verdad’], va engordando de día en día y se hace enseguida más grande y fuerte que todos los demás habitantes de la casa, a pesar de lo pequeño que era al principio. De ahí que, por miedo de él, estos borren la primera letra, de forma que queda solo *met* [‘muerto’], y entonces el muñeco se deshace y se convierte en arcilla”<sup>32</sup>. Da cuenta así Jakob Grimm de dos motivos centrales de la versión cinematográfica de 1920 dirigida por Paul Wegener y Carl Boese<sup>33</sup>: la servidumbre del Gólem hacia quien lo ha creado y su revelación como terrible peligro destructivo para quienes lo rodean. Sin embargo, ambos motivos son recientes y ajenos a la tradición cabalística o judía. En efecto, según Scholem “en ninguna vieja tradición nos encontramos al Gólem como criado mágico de su creador. Sólo cuando los héroes del círculo de los hasidim alemanes, que han desarrollado la teoría golémica y su ritual, se transformaron en la Baja Edad Media en objeto de leyenda popular, resultó posible comprobar la existencia de tal concepción a partir de los siglos XV y XVI”<sup>34</sup>. Y con respecto al motivo de la peligrosidad del gólem para su entorno, Scholem afirma que hace su aparición en las formas tardías de la leyenda tal como son recogidas por vez primera en Polonia desde el siglo XVII<sup>35</sup>.

En el siglo XX, *El Gólem* (1915) de Gustav Meyrink (Viena, 1868-1932) es, sin duda, la referencia literaria más influyente en torno al muñeco de barro que cobra vida. Scholem opinaba que en la creación de Meyrink todo se encontraba “configurado –o más bien desfigurado– en el sentido más fantástico. Tras una fachada del gueto de Praga concebida de forma sumamente exótica y futurista y una cabalística hipotética –que tiene más que agradecer al turbio ambiente de Madame Blavatsky de lo que sería conveniente para aquella–, se presentan unas ideas de salvación de corte más hindú que judaico”. Es más, añadirá Scholem “*El Gólem* de Meyrink está rodeado de una atmósfera inimitable, en la que elementos de profundidad [219] –e incluso grandeza– incontrolable se confunden con una extraña facilidad para la charlatanería mística y para el *épater le bourgeois*”<sup>36</sup>.

Sin embargo, y a pesar incluso del título, el tema principal del relato de Meyrink no es el gólem, como tampoco el nombre de una rosa lo es de la famosísima trama novelesca medieval de Umberto Eco. De hecho, nada es más cierto sobre el título de la novela de Meyrink que lo dicho por el escritor italiano en *Apostillas a El nombre de la rosa* de los títulos de toda novela: “El narrador no debe facilitar interpretaciones de su obra, si no, ¿para qué habría escrito una novela, que es una máquina de generar interpretaciones? Sin embargo, uno de los principales obstáculos para respetar ese sano principio reside en el hecho mismo de que toda la novela debe llevar un título”<sup>37</sup>. Por lo demás, no he puesto juntas estas dos novelas por casualidad, pues en mi opinión, la obra de Meyrink es un antecedente clarísimo de *El nombre de la rosa* de Eco desde el punto de vista de la *fórmula* compositiva. En efecto, en ambas novelas, de manera extraordinaria, se mezclan materiales y referencias heterogéneas en una narración a la que deliberadamente se le da la apariencia de estar inspirada únicamente por una tradición y temática homogéneas: en el caso de Meyrink la cábala, y la autorizada opinión de Scholem

---

<sup>32</sup> *Apud* G. Scholem, *loc. cit.*, pág. 174

<sup>33</sup> Sobre el Gólem en el cine puede verse Jordi Sánchez Navarro, “Fantasías de la vida artificial en el cine alemán” y José María Latorre, “El Gólem”, ambos en VV.AA., *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*, San Sebastián, Donostia Kultura, s/f.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pág. 216

<sup>35</sup> *Ibid.*, pág. 218

<sup>36</sup> *Ibid.*, pág.

<sup>37</sup> Umberto Eco, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Editorial Lumen, 1984, págs. 9-10

respecto a esto es contundente; y en el caso de Eco la filosofía medieval y las polémicas entre nominalistas y realistas, etc. Es decir, en ambas novelas hay lo que el propio Eco ha denominado *intentio intertextualitatis*<sup>38</sup>, concepto cuyo significado se explica por sí solo. Por ejemplo, en *El nombre de la rosa*, y lo que voy a decir no es ningún descubrimiento, Guillermo de Baskerville le dice a Adso de Melk, su protegido y discípulo, que "el orden que imagina nuestra mente es como una red, o una escalera, que se construye para llegar hasta algo. Pero después hay que arrojar la escalera, porque se descubre que, aunque haya servido, carecía de sentido"<sup>39</sup>. Con estas palabras el fraile franciscano está citando a Wittgenstein, que todavía tendrá que esperar unos cuantos siglos para llegar a nacer<sup>40</sup>. De la misma manera, cuando Meyrink pone en la mente de Athanasius Pernath la siguiente duda, "¿Cuánto método había en la locura de Charousek! ¿Estaría loco en realidad?"<sup>41</sup>, quien habla no es el personaje de su novela sino el Polonio de *Hamlet*: "Aunque esto sea locura, sin embargo hay método en ella" (*Though this be madness, yet there is method in 't*)<sup>42</sup>. En fin, son sólo dos ejemplos de un juego prácticamente inacabable, o de una fiesta interminable como acertadamente ha llamado Leopoldo Sánchez Torre a la fiesta de la lectura<sup>43</sup>.

Colocados Meyrink y Eco<sup>44</sup> uno al lado del otro, es inevitable llegar a Borges, aunque sólo sea porque los tres primeros versos de la primera estrofa de su poema *El Golem* dicen así: "Si (como el griego afirma en el Cratilo) / el nombre es el arquetipo de la cosa, / en las letras de *rosa* está la rosa"<sup>45</sup>. Pues bien, Borges concluye su relato breve titulado *El acercamiento a Almotásim* [220] con las siguientes palabras: "Yo, con toda humildad, señalo un precursor lejano y posible: el cabalista de Jerusalén, Isaac Luria, que en el siglo XVI propaló que el alma de un antepasado o maestro puede entrar en el alma de un desdichado, para confrontarlo o instruirlo. *Ibbúr* se llama esa variedad de la metempsicosis"<sup>46</sup>. La narración de Borges que termina de este modo fue incluida en *Historia de la eternidad* (1936). En el prólogo a la edición que publicó en 1974, el escritor argentino resume su relato de la siguiente forma: "*El acercamiento a Almotásim* es de 1935. He leído hace poco *The Sacred Fount* (1901), cuyo argumento es tal vez análogo. El narrador, en la delicada novela de James, indaga si en B influyen A o C: en *El acercamiento a*

<sup>38</sup> "Borges y mi angustia de la influencia", en Umberto Eco, *Sobre literatura*, Barcelona, RqueR, 2002, pág. 132

<sup>39</sup> Umberto Eco, *El nombre de la rosa* (1980), Barcelona, Editorial Lumen, 1982, pág. 596

<sup>40</sup> Así es, en la proposición 6.54 de su *Tractatus* escribe Wittgenstein lo siguiente: "Mis proposiciones son esclarecedoras de este modo; que quien me comprende acaba por reconocer que carecen de sentido, siempre que el que comprenda haya salido a través de ellas fuera de ellas (Debe, pues, por así decirlo, tirar la escalera después de haber subido)" (Trad. de Enrique Tierno Galván, Wittgenstein, *Tractatus lógico-philosophicus* (1921), Madrid, Alianza Editorial, 1985)

<sup>41</sup> Gustav Meyrink, *El Golem* (1915), Barcelona, Tusquets, 2000, pág. 221

<sup>42</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*, II, ii, 206

<sup>43</sup> Leopoldo Sánchez Torre, "La fiesta interminable", *Fin de Siglo*, segunda época, n° 4, marzo-abril 1993, págs. 3-5

<sup>44</sup> Umberto Eco, al hablar de las influencias de Borges en su propia obra, dice lo siguiente: "Otro tema borgesiano que ha sido citado es el del Golem. Yo lo introduje en el *Péndulo* porque forma parte del *bric à brac* ocultista, pero mi fuente más directa era obviamente Meyrink, por no hablar de la película, e inmediatamente después estaban los textos cabalistas que había frecuentado a través de Scholem" ("Borges y mi angustia de la influencia", en Umberto Eco, *Sobre literatura*, Barcelona, RqueR, 2002, págs. 141-2)

<sup>45</sup> Dice Eco que el título de su novela no tiene ninguna inspiración borgesiana, sino que como "la última línea de la novela citaba un verso de Bernardo Morliacensis que yo había elegido por su sabor nominalista (*stat rosa pristina nomine*, etc.), puse también *El nombre de la rosa* (...) En cualquier caso, puedo jurar que no pensaba en las apariciones de la rosa en Borges" ("Borges y mi angustia de la influencia", en Umberto Eco, *Sobre literatura*, Barcelona, RqueR, 2002, págs. 141). El nominalismo de los versos de Borges es apabullante. Pero si Eco jura que Borges no ha tenido que ver, habrá que creerle. O quizá, no.

<sup>46</sup> Jorge Luis Borges, *El acercamiento a Almotásim* (1935). Este relato fue incluido en *Historia de la eternidad* (1936).

*Almotásim*, presente o adivina a través de B la remotísima existencia de Z, a quien B no conoce<sup>47</sup>. Éste es precisamente el argumento de *El Gólem*: el alma de un loco, de un desdichado que no sabemos cómo se llama, ha sido ‘impregnado’ (*Ibbúr*) por el alma de Athanasius Pernath, un antepasado o un maestro que pretende confrontarlo o instruirlo. Quizá pueda pensarse que esta interpretación de *El Gólem* de Meyrink es una sobreinterpretación o, como diría Eco, una interpretación paranoica. Pero quien haya leído la novela del autor vienés, una de esas obras que comienzan a leerse sólo cuando se releen, sabe que todo empieza cuando un desconocido, que luego resulta ser el mismo gólem, le entrega al lunático que cree llamarse Pernath un libro abierto por un capítulo cuyo título tiene su primera inicial, en oro y rojo, deteriorada. Su trabajo será restaurar esa primera inicial, la *I* de *Ibbúr*, pues así se titula el capítulo que el mismísimo gólem selecciona para el protagonista de la novela.

La figura del gólem en la novela de Meyrink, en realidad, solamente es el motivo que escoge el escritor vienés para visitar un tema que por entonces ya había dado lugar a narraciones como *William Wilson* (1839) de E.A. Poe, o *El doble* (1846) de F.M. Dostoyevski, y a películas como *El estudiante de Praga* (1912), dirigida e interpretada en sus dos papeles principales por Paul Wegener, y basada en el relato de Poe citado. Y es que el Gólem que persigue al personaje principal de la novela de Meyrink sólo existe en su imaginación enferma, en sus sueños. De hecho, no se trata más que de su doble, como la totalidad de los personajes de su relato, como el archivero Schemajah Hillel, cuya aparición es tan enigmática como su desaparición. Precisamente Hillel le dice lo siguiente a Pernath después de despertar de un ataque que lo había dejado sumido en un estado de inconsciencia: “Cuando los hombres se levantan del lecho se imaginan que han dejado el sueño de sí y no saben que son víctimas de sus sentidos, convirtiéndose en presa de un nuevo sueño mucho más profundo que aquél del que acaban de salir. Sólo existe una única forma de vigilia y es a la que tú te acercas ahora. Háblale a los hombres de ello: te dirán que estás enfermo pues no pueden entenderte. Por eso es inútil y cruel decirles nada. [221] Van como un río. Y están como dormidos<sup>48</sup>. Dejando de lado la inequívoca presencia del espíritu de Heráclito en estas palabras<sup>49</sup> (sigue la fiesta de la lectura), Hillel, en el fondo, sólo está expresando el pensamiento del propio Meyrink. En efecto, el autor de *El Gólem* escribió en cierta ocasión que “desde nuestra niñez se nos inculca la idea de no dar crédito alguno a los sueños; es extraño que a lo largo del tiempo permanezcamos ciegos y sordos ante los mensajes procedentes de un país que –como sabemos de antemano– consta de pantanos y terrenos cenagosos. Y no es eso sólo: las imágenes con las que nuestro fino instinto –es decir, nosotros mismos- hablamos se vuelven absurdas y engañosas, porque desde nuestra niñez las hemos tenido por fantasmagorías, o bien, por un mosaico constituido por fragmentos de recuerdos vividos en estado de vigilia<sup>50</sup>. Aunque tan interesante como esta pista para comprender el sentido de *El Gólem* es lo que escribe también Meyrink al final de *La magia en el sueño profundo*: “El mago del medievo Agrippa von Nettesheim ha estampado la frase: ‘Nos habitat non tartara sed nec sidera coeli spiritus in nobis qui viget

<sup>47</sup> J.L. Borges, *Historia de la Eternidad*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pág. 10

<sup>48</sup> Gustav Meyrink, *El Gólem* (1915), Barcelona, Tusquets, 2000, pág. 73

<sup>49</sup> Véanse los siguientes fragmentos de Heráclito: DK 22 B 1 y DK 22 A 6.

<sup>50</sup> G. Meyrink, “Conexión telefónica con el país de los sueños”, en *La casa de la última farola* (vol. II), Madrid, Ediciones Felmar, 1976 pág. 127. *La casa de la última farola* (*Das Haus zur Letzten Latern*, 1973) es una recopilación de relatos y ensayos de Meyrink que se hallaban diseminados por revistas especializadas y periódicos de la época.

illa facit’, que significa algo así como: ‘Ni los astros ni los infiernos; sólo el espíritu en nosotros es el que todo lo produce’. Este lema me ha guiado a lo largo de mi existencia”<sup>51</sup>

Una versión moderna de *El Gólem*, sólo que sin el motivo del muñeco de barro animado por combinaciones mágicas de letras, es, sin duda, *Fight Club* de Chuck Palahniuk. Sobre todo porque el protagonista, cuyo nombre ignoramos también, conoce a su doble Tyler Durden en una playa nudista ¡mientras está dormido! (“How I met Tyler was I went to a nude beach. This was the very end of summer, and I was asleep”<sup>52</sup>). Es decir, su doble surge de sus sueños mientras duerme quizá porque, como dice Freud, en ese estado se relaja la censura que reprime todo aquello del subconsciente que nos desagrada<sup>53</sup>.

El tema del doble conduce inexorablemente hacia la esfera del alma. Por tanto, en última instancia, el tema principal de *El Gólem* es el alma, y por extensión el sueño, más que la creación artificial de humanoides. De hecho, la novela de Meyrink concluye con el encuentro momentáneo del lunático con la *psyché* de quien había impregnado su alma, con el alma de Athanasius Pernath, quien lo recibe en el único sitio en el que puede morar el alma de un muerto, exactamente después de la última farola, de la última luz, en el reino de las tinieblas. A este lugar sólo se accede navegando el río Moldavia y transportado por un barquero, Tschamrda:

- ¿Cuánto le debo, señor Tschamrda?

- Un crucero. Si no me hubiera ayudado a remar – le hubiera costado dos cruceros

Ni siquiera sentido del humor le falta a la novela de Meyrink. Porque la tarifa de este barquero, dos cruceros, es la misma que el [222] infernal barquero Caronte cobra por arrimar las almas de los difuntos hasta el Hades a través del río Aqueronte, según el comediógrafo más ácido de la antigüedad, Aristófanes<sup>54</sup>. Pero Tschamrda le aplica a su pasajero una rebajilla por haberlo ayudado a remar, y ahí está el chiste, pues Caronte, que también cobraba dos óbolos por el pasaje, sin embargo era un déspota que se negaba a dar un solo palo al agua y obligaba a remar, con muy malos modales, a las pobres almas que transportaba al Hades.

### III

De manera imperceptible pero continua, he ido deslizándome desde la novela de Meyrink hacia Homero nuevamente y su concepción del alma, de la *psyché*, concepto que en su momento había dejado deliberadamente sin tratar porque quería introducirlo precisamente desde el onírico mundo del doble en la literatura y el cine modernos, más familiar para nosotros que, por ejemplo, los vuelos chamánicos del alma en estado de éxtasis o ciertas experiencias de bilocación que hallamos en la antigüedad. Este último es precisamente el motivo que privilegia Jan N. Bremmer<sup>55</sup> para tratar de explicar el concepto de *psyché* en la antigua Grecia, concediéndole, en mi opinión, una importancia excesiva a esa experiencia de exteriorización e independización del alma de una persona cuando está durmiendo, en trance o tras la muerte, como los *paseos* de las almas de Hermitimo o Aristeas transmitidos

<sup>51</sup> G. Meyrink, “La magia en el sueño profundo”, en *La casa de la última farola* (vol. II), Madrid, Ediciones Felmar, 1976 pág. 76

<sup>52</sup> Chuck Palahniuk, *Fight Club*, New York, Henry Holt and Company, 1996, pág. 32.

<sup>53</sup> Sigmund Freud, *Los sueños* (Über den Traum), 1901.

<sup>54</sup> Aristófanes, *Ranas*, 270

<sup>55</sup> Jan N. Bremmer, *El concepto del alma en la antigua Grecia* (1983), Madrid, Ediciones Siruela, 2002.

principalmente por Heródoto<sup>56</sup> y Plinio<sup>57</sup>. Personalmente, me sigue pareciendo más interesante, por muchos motivos, el planteamiento que hace E. Rohde con respecto a Homero, por mucho que, como pone de manifiesto Bremmer, no pueda aportar ni un solo ejemplo de las dos obras del poeta donde *psyché* aparezca explícitamente como el doble de la persona que permanece inactivo mientras estamos dormidos y entra en acción cuando nos sumimos en el sueño. Pero como el propio Bremmer pone acertadamente de manifiesto, los sueños de Homero no son ni fantásticos ni incoherentes, como los sueños de verdad, porque quizá el compositor de la *Iliada* y de la *Odisea* sólo estaba interesado en el rendimiento literario para la trama narrativa de la experiencia onírica en tanto que “mensajes” premonitorios<sup>58</sup>. En cualquier caso, aunque el motivo del alma como doble que se manifiesta durante el sueño esté ausente en Homero, el fragmento que aduce Rohde de Píndaro, no precisamente un autor secundario o menor, es tan poderoso y contundente que resulta difícil pensar que lo que ahí escribe no fuese una concepción común. Aunque no utiliza la palabra *psyché*, dice Píndaro<sup>59</sup> que tras la muerte del cuerpo, queda libre la imagen (*éidolon*) del viviente. Antes, en vida, esa imagen [223] duerme mientras los miembros están activos, y actúa, susurrándonos presagios, cuando soñamos.

Hechas las precisiones oportunas sobre la naturaleza del sueño en Homero, me parece conveniente citar a continuación un largo pasaje de *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, la justamente famosa obra de Erwin Rohde:

El hombre, según la concepción homérica, tiene una doble existencia: la de su corporeidad perceptible y la de su imagen invisible, que cobra vida propia y libre solamente después de la muerte. Esta imagen invisible, y solamente ella, es la psique.

Claro está que semejante idea, según la cual es como si se albergase dentro del hombre vivo y plenamente animado un huésped o un ente extraño, una especie de “doble” más débil que el hombre vivo, su *otro yo*, es decir, su “psique”, tropieza con cierta resistencia para imponerse a nuestra comprensión. Pero es, exactamente, la creencia que profesan los llamados “pueblos primitivos” de toda la tierra, como lo han puesto de manifiesto principalmente, con penetrante fuerza, las investigaciones de Herbert Spencer. Y nada tiene de sorprendente ver que también los griegos comparten una concepción que refleja perfectamente, como vemos, el modo de sentir de la humanidad primitiva.

No es partiendo de los fenómenos de las sensaciones, de la voluntad, de la percepción y el pensamiento del hombre en estado de vigilia y de conciencia, sino arrancando de las experiencias de una aparente doble vida en sueños, en estado de éxtasis e impotencia, como se llega a la conclusión de que existe en el hombre una doble vida, de que vive en él, escondido en la entraña del yo diariamente visible, un “segundo yo” con existencia propia y susceptible de desprenderse de aquél para afirmar su independencia

[...]

Y es lo cierto que mientras el cuerpo del hombre durmiente permanece inmóvil, hundido en el sueño, ve y vive por dentro, en sueños, muchas y extrañas cosas. Las ve y vive él mismo (no le cabe ni puede caberle de ello la más leve duda) y no las ve y vive, sin embargo, su yo visible, harto conocido de él mismo y de los otros, pues este yo yace como muerto, inasequible a cuanto sean impresiones. Esto quiere decir que vive en él, alojado en su interior, otro yo, el que obra en sueños, mientras aquél duerme<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> Heródoto, *Hist.* IV15

<sup>57</sup> Plinio, *Historia Natural*, VII 174

<sup>58</sup> Jan N. Bremmer, *op. cit.*, pág. 29

<sup>59</sup> Píndaro, *frag.* 131

<sup>60</sup> Erwin Rohde, *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos* (1898), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1994: 10-12

Los dominios originales del alma, pues, se hallan en la tierra de los sueños. Consecuentemente, si un ser o un ente careciera de mundo onírico, necesariamente carecería de *psyché*. Por eso, cuando alguien se gana [224] la vida *retirando* seres aparentemente idénticos a uno, resulta esencial y urgente, para tranquilidad de la conciencia, saber con absoluta seguridad si los androides sueñan con ovejas eléctricas. Porque esa es la terrible duda que corroe a Rick Deckard, un cazarrecompensas (bounty hunter) al que le encargan la retirada de un grupo de Nexus 6 que se han manumitido por su cuenta y riesgo; una nueva generación de androides, perfectos clones de los humanos, fabricada por la *Rosen Association* (¡cuánto se parece a *Rossum*, el nombre de la fábrica que construye robots en la R.U.R de Karel Capek). El Nexus 6 es una *réplica*<sup>61</sup> de los humanos, un tipo de androides que por las características técnicas de sus cerebros superaban a “varias clases de obreros especializados humanos en términos de inteligencia. En otras palabras, los androides equipados con la nueva unidad cerebral Nexus-6, desde un aproximado punto de vista no disparatado, pragmático, duro, habían evolucionado más allá de un gran segmento —aunque el de los del nivel inferior— de la humanidad. Para bien o para mal. El esclavo, en algunos casos, se había vuelto más diestro que su señor”<sup>62</sup>. Desde el punto de vista de sus habilidades técnicas y capacidades intelectuales, los androides tipo Nexus 6 quizá no superasen a los primeros humanoides, aquellas sirvientas de Hefesto, dotadas de habla humana y habilidades proporcionadas por los mismísimos dioses. Pero entre la creación del dios griego y los productos de la *Rosen Association* hay una gran diferencia, aunque no será la única: las asistentes del siderúrgico eran metálicas, mientras que el aspecto de los Nexus 6 es idéntico al de cualquier humano, es humano. Francamente, aún sabiendo que se trata de androides, esta absoluta igualdad corporal no deja de ser un pequeño incordio para Deckard. Sin embargo, el cazarrecompensas seguramente no podría hacer su trabajo si tuviera la certeza de que, además, tenían alma.

La duda de si los androides poseen o no alma con seguridad ronda la cabeza de Deckard. Por eso, después de que junto con Phil Resch (al final, otro androide) haya retirado a la Nexus 6 Luba Luft, Deckard le pregunta a su compañero a bocajarro: “¿Crees que los androides tienen almas?” (*Do you think androids have souls?*). Es curioso, pero cuando Deckard y Resch localizan a Luba Luft, que ha decidido trabajar como cantante de ópera, a pesar del riesgo que supone estar permanentemente a la vista de todo el mundo, la encuentran en un museo contemplando absorta el cuadro *Pubertad* Edvard Munch.

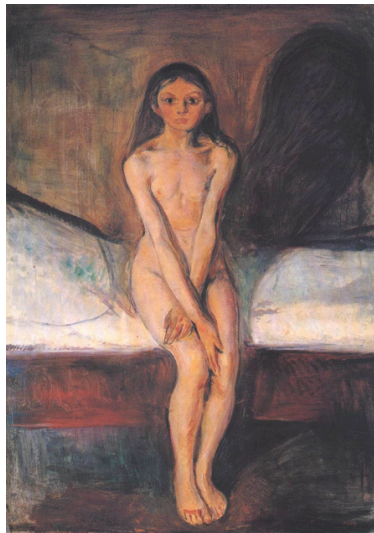
En este cuadro, como se puede contemplar más abajo, una niña ya púber se halla desnuda y sentada sobre una cama, con los brazos cruzados y las manos apoyadas sobre las

---

<sup>61</sup> En *Blade Runner*, la versión cinematográfica de la novela de Philip K. Dick *Do the androids dream of electric sheep* (1968), los Nexus 6 no son ‘androides’, sino *replicants*, es decir, “réplicas”, y no “replicantes”, como acertadamente puntualiza Guillermo Cabrera Infante, pues los *replicants* no *replican* a nadie (ver Guillermo Cabrera Infante, “La caza del facsímil”, en AA.VV, *Blade Runner*, Barcelona, Tusquets Ediciones, 1988, pág. 30). En efecto, los Nexus 6 no se llaman *replicants* porque sean unos deslenguados protestones, que es lo único que significaría la palabra “replicante” en español si existiera, formada naturalmente a partir de “réplica”. Con respecto al origen de la palabra *replicant*, Paul M. Sammon cuenta que como Ridley Scott detestaba la palabra “android”, los guionistas se afanaron en buscar un término alternativo. David Peoples, coguionista junto con Hampton Fancher, le comentó el asunto a su hija, estudiante de Química en la UCLA, y ella, al parecer, le habló del término “replicating”, utilizado en microbiología para referirse “al proceso usado para duplicar células por clonación”. Peoples confesó que nunca había oído la palabra “replicating”, pero inmediatamente le gustó. Así que “replicant” viene de “replicating” (ver Paul M. Sammon, *Future Noir. The making of Blade Runner*, London, Orion Media, 1996, pág. 61). En español, para la película de Scott, puede verse Jorge Gorostiza y Ana Pérez, *Ridley Scott. Blade Runner. Estudio crítico*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2002.

<sup>62</sup> Philip K. Dick, *Do androids dream of electric sheep?* (1968), London, Orion Books, 1999: págs.26-7

piernas es inequívocamente onírico. Pues bien, tras ella y de ella nace una sombra alargada, de formas redondeadas, y en todo caso imposible sombra corporal según la iluminación anterior frontal del cuadro. ¿Qué le fascina de la pintura de Munch a Luba, cuyo apellido [225] alemán, “Luft”, “aire”, es tan espiritual? Sin duda, algo muy poderoso, pues antes de abandonar el museo ya detenida, le pide a Deckard que le compre una reproducción de *Pubertad*. Poco después, en el ascensor, confiesa a sus captores que desde su huída de Marte no había hecho otra cosa que tratar de imitar “una forma de vida superior”, la de los humanos. Luba Luft quería ser una mujer humana, no una humanoide. Y el camino pasaba ineludiblemente por actuar como si tuviera pensamientos e impulsos (thoughts and impulses)<sup>63</sup> de mujer.



De todas formas, Deckard está seguro de que los androides tienen sueños, al menos en el sentido figurado del término (“Do androids dream? Rick asked himself. Evidently”) Esa es la razón por la que en opinión de Deckard en ocasiones asesinan a sus patrones y huyen de Marte hacia la Tierra en busca de una “vida mejor, sin servidumbre. Como Luba Luft”<sup>64</sup>. En esto, los androides y los humanos ya no se diferencian tampoco. Unos sueñan con la tierra, con la libertad, con dejar de ser esclavos, robots; otros con comprar un animal vivo, y, si no alcanza el dinero, al menos uno eléctrico.

En *R.U.R.*, la obra de teatro de Karel Capek, también se produce una rebelión de robots. La razón, como le confiesa Radius al único superviviente humano, el jefe de talleres Alquist, está en que querían más vida. La misma reivindicación, pues, que la de los *replicants* de *Blade Runner*. Aunque estos habían salido peor parados de los laboratorios, pues sólo duraban cuatro años.

El tema principal de *R.U.R.* es también el alma. De hecho, la obra de teatro comienza con la llegada de Elena, hija de un prestigioso y respetado profesor de Universidad, a la isla donde se halla la fábrica Rossum, para reclamar, en nombre de la Liga de la Humanidad, un trato digno para los robots, que a millares ya están repartidos por todos los rincones de la tierra. A Elena le cuesta creer que seres de aspecto idéntico al de los humanos no puedan tener

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, pág. 114

<sup>64</sup> *Ibid.*, pág. 157

también como ellos sentimientos, emociones, gustos, preocupaciones, etc. Entonces, Harry Domin, el director de la fábrica, y el resto del equipo de dirección intentarán convencerla de que los robots son simplemente máquinas mecánicamente perfectas, con un interior pulcro, pocas cosas y todo en orden (como el interior de David, en *Inteligencia Artificial*, que vemos cuando lo abren para limpiar sus circuitos internos hechos una porquería por haber ingerido alimentos). Entonces Elena les pregunta que por qué no crean un alma para los robots, a lo que el Dr. Gall contesta que no pueden hacerlo, y Fabry, el ingeniero jefe de R.U.R., más pragmático, añade que no les interesa. El primer acto de la obra de teatro concluye con una sorprendente propuesta de matrimonio a Elena por parte de Domin, que la acaba de conocer. Todo parece la repetición del infame acto perpetrado por el troyano Paris con la pobre [226] Helena. De hecho, al inicio del segundo acto, que se sitúa en el tiempo diez años más tarde, comprobamos que Elena ha aceptado, no sabemos de qué grado, la propuesta del director de la fábrica R.U.R., aunque parece feliz con la vida de princesa que lleva. Desde ese punto de la obra hasta el final del tercer acto se desarrolla una sublevación de los robots de todo el mundo que culmina con la aniquilación de la especie humana a escala planetaria, salvándose Alquist nada más. Pero, ¿por qué se han sublevado los robots si en el acto primero, un directivo tras otro trata de convencer a Elena de que “nada hay tan distinto a un hombre como un robot”, de que, aunque agudos, “no son sensibles (...), no tienen voluntad propia, no tienen pasiones, no tiene alma”? Es más, cuando invitan a Elena a acercarse a la planta de fabricación para desmantelar (matar en su argot) a Sula, esta robot no muestra la más mínima congoja, ni se inmuta. Ante la incredulidad de Elena, le dice fríamente que se dejará hacer trocitos. Entonces ella le hace la pregunta de todas las preguntas, si no tiene miedo a la muerte, a lo que Sula le responde con un lacónico “no sé decirle, señorita”. Sin embargo, al final de la obra, los jóvenes robots Primus y Elena no dudan ni un momento en ofrecer su vida para fines científicos (diseccionarlos) si con ese sacrificio se salvaba la del otro.

¿Qué sucedió para que unos entes como Sula primero se rebelen contra sus amos, y después ya les importe morir? Sea cual sea la respuesta, es una verdad indiscutible que la pulsión de vida sólo se comprende si a ésta se le da sentido, y el sentido de la vida, ya se sabe, comienza necesariamente por la vida de los sentidos, por no decir que consiste sobre todo en esto.

Para comprender la sublevación de los robots es necesario volver al momento de la llegada de Elena a la isla. Entonces Domin le cuenta a la joven que “en el año mil novecientos veintidós el gran fisiólogo Rossum se retiró a esta lejana isla para estudiar la fauna oceánica, punto y aparte. Por medio de la síntesis química, intentó imitar la materia viva conocida con el nombre de protoplasma, hasta que, de pronto, descubrió una sustancia que se comportaba exactamente igual que la materia viva, aunque su composición química era diferente”<sup>65</sup>. Resuena aquí de manera inconfundible la manera en la que Victor Frankenstein, también súbitamente, sin que sepamos exactamente cómo, descubrió el secreto de la vida<sup>66</sup>. Pero entre ambos vemos una diferencia que resultará crucial para comprender los diferentes motivos de las sublevaciones contra sus creadores de sus respectivas obras animadas. El doctor

---

<sup>65</sup> Karel Capek, *R.U.R. y El juego de los insectos*, Madrid, Alianza Editorial, 1966, pág. 18.

<sup>66</sup> Mary Shelley, *Frankenstein or the Modern Prometheus* (1818), Great Britain, Wordsworth Classics, 1993, pág. 33: “I paused, examining and analysing all the minutiae of causation, until from the midst of this darkness a sudden light broke in upon me (...) I was surprised that among so many men of genius who had directed their inquiries towards the same science, that I alone should be reserved to discover so astonishing a secret”

Frankenstein encuentra el misterio de la vida entre putrefacta *materia cadavérica humana*. Sin embargo, lo que descubre el viejo Rossum es una sustancia que se comporta igual que la materia viva, pero de composición química diferente. Por tanto, la *naturaleza* de lo que *anima* las materias donde los modernos Prometeos encontraron el secreto de la vida necesariamente tiene que ser diferente. Quizá por eso [227] el monstruo del doctor Frankenstein, al estar hecho de materia humana, posee alma, corazón (en sentido figurado), sentimientos y emociones, origen sin duda de sus terribles frustraciones y crímenes<sup>67</sup>. De hecho, su rebelión contra el creador nace del infinito dolor emocional provocado por la incapacidad de suscitar en los demás hacia él sentimientos de ternura, compasión o amor, a causa, por supuesto, de su terrible aspecto<sup>68</sup>. Pero volvamos a la isla donde tenía su fábrica la R.U.R.

La sustancia que descubrió el doctor Rossum aceptaba cualquier cosa, que la cosieran, que la mezclaran, etc. Entonces se puso manos a la obra. Pretendía “imitar a la naturaleza. Lo primero de todo intentó hacer un perro artificial, lo que le llevó varios años. El resultado fue una especie de ternera raquílica que se murió a los pocos días”<sup>69</sup>. En fin, finalmente pasó lo que tenía que pasar: “quería convertirse en una especie de sustituto científico de Dios. Era un tremebundo materialista, y todo lo hacía por eso. Su único propósito era, ni más ni menos, que dar una prueba evidente de que ya se podía prescindir de la Providencia. Por eso se emperró en fabricar gentes como nosotros, exactamente iguales a nosotros”<sup>70</sup>. Dedicó diez años a un ser que no vivió más de tres días y que resultó un engendro. Normal, ya se sabe que los sueños de la razón... Y no, no es la explotación por enésima vez del tópico goyesco sin que venga mucho a cuento, etc., porque “Rozum”, en checo, significa “Razón”. Cuando el Dr. Razón estaba inmerso en su sueño de convertirse en demiurgo, de pronto aparece en escena su sobrino, el joven Rossum. Pero el joven Rossum no es fisiólogo, de hecho no sabe nada de fisiología, sino ingeniero. Entonces encierra a su tío en el laboratorio para que siga con su locura, y toma las riendas del asunto. El viejo todavía hizo otro par de monstruos antes de morir. Y en cualquier caso, no fue él quien inventó los robots, cuyo mérito sólo le corresponde al joven Rossum. No hace falta decir que este enfrentamiento entre el viejo y el joven es una metáfora del enfrentamiento entre el pasado y el futuro, entre una fisiología fantástica como la de Paracelso y la mecánica futurista, hiper racionalista y absolutamente confiada en la inevitabilidad del progreso infinito de la máquina.

El joven Rossum, con su formación de ingeniero, de técnico, empezó a calcular qué podía suprimirse o simplificarse: “De esta forma rechazó todo aquello que hacía al hombre más caro. En realidad lo que hizo fue rechazar al hombre y hacer al robot. Mi querida señorita Glory, los robots no son personas. Mecánicamente son más perfectos que nosotros, tienen una inteligencia enormemente desarrollada, pero no tiene alma (duši, en checo)”<sup>71</sup>. Es decir, debe quedar claro que los robots fabricados por la empresa insular a la llegada de Elena son modelos fabricados según los diseños del joven Rossum, del joven Dr. Razón. Son esclavos mecánicos racionales, robots universales inteligentes, r.u.r.

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, pág. 152: “He is [el monstruo] eloquent and persuasive; and once his words had even power over my heart; but trust him not. His soul is as hellish as his form, full of treachery and fiendlike malice”.

<sup>68</sup> *Ibid.*, pág. 160: “Think you [le dice el monstruo al doctor Frankenstein] that the groans of Clerval were music to my ears? My heart was fashioned to be susceptible of love and sympathy; and when wrenched by misery to vice and hatred it did not endure the violence of the change without torture as you cannot even imagine”

<sup>69</sup> *Ibid.*, pág. 20

<sup>70</sup> *Ibid.*, pág. 21

<sup>71</sup> *Ibid.*, pág. 23

[228] Pero Elena no renunciará a su secreta aspiración. Así logra que no manden a la trituradora a Radius, un robot que el doctor Gall, Jefe del Departamento de Psicología (con un apellido como el del creador de la *frenología* moderna no podía estar en otro Departamento), fabricó mucho mejor que los demás. En concreto lo dotó del mayor cerebro del mundo, además de *instalarle* nervios de dolor, con la finalidad de que, por ejemplo, cuando a él y a los que estuviesen dotados de los nuevos sensores les pillasen los dedos una máquina, reaccionaran retirándose. Por si fuera poco, Elena consiguió que lo destinaran a la biblioteca para que pudiera leer sin medida y así entenderlo todo. Elena quería demostrar a todo el mundo que los robots eran iguales que los humanos. Craso error, pues por el conocimiento Radius acabará tomando conciencia de su superioridad sobre los hombres, lo que le conducirá a encabezar una sublevación que culminará con la aniquilación de toda la humanidad. Deseaba el robot ser “señor” de personas. Porque Radius tenía movimiento, “vida” en cierto sentido, y una inteligencia muy superior a la de su creador. Pero no tenía alma. Por eso su rebelión, a diferencia de la del monstruo con alma humana (pues estaba hecho de materia humana) del doctor Frankenstein, es una sublevación desencadenada, por así decirlo, por una incontrolada soberbia intelectual. Y es que Radius sólo tiene *audé, sthenos*, un hipertrófico *nóos*, y quizá un simulacro de alma, porque cuando la revolución ya está consumada le confiesa a Alquist que el terror y el dolor les ha puesto alma<sup>72</sup>

No obstante, el Dr. Gall, a petición de Elena, se afanó en la tarea de construir almas para los robots. Y, sin duda, lo logró con Primus y Elena, dos jóvenes enamorados recién fabricados que vibran con la salida del sol al amanecer, disfrutan con el canto de los pájaros, suspiran por una casita con jardín, juegan, son capaces de llorar, y, sobre todo, manifiestan que se pertenecen mutuamente.

De no haberse logrado esta pareja, habría terminado por desaparecer cualquier vestigio humanoide. En efecto, cuando acaban con la especie humana, y puesto que Elena (la de carne y hueso) había quemado el manuscrito Rossum que contenía los secretos de la construcción de los robots, Radius y el resto de los robots descubren que no pueden reproducirse. Como las bajas son cada vez mayores, caen en la cuenta de que en poco tiempo también ellos habrán desaparecido. Su única esperanza entonces será Alquist, al que concederán todo lo que desee en la tierra si consigue poner en marcha de nuevo la producción de humanoides. Alquist se vuelve intocable hasta tal punto que no se molestará ni siquiera en tratar con respeto o delicadeza a los robots pues sabe que no le harán daño. Pero Alquist sólo era un jefe de taller, a pesar de lo cual lo intentará. Pero ¿cómo? Cuando Primus y Elena entran jugando en su gabinete, [229] la joven se fija en algo que ha escrito Alquist sobre un libro que, según Primus<sup>73</sup>, está leyendo continuamente:

ELENA: ...mira, Primus, ¿qué ha escrito aquí el hombre?

PRIMUS: No mires eso, Elena. Es un secreto (*tajemství*, en el original checo)

ELENA: ¿Qué secreto?

PRIMUS: El secreto de la vida (*životá*, en el original checo)

ELENA: Esto es interesantísimo. No hay más que números (*číslíce*, en checo) ¿Qué es?

PRIMUS: Eso son fórmulas (*vzorve*, en el original)

<sup>72</sup> En la versión inglesa de P. Selver, esto no lo dice Radius si no un robot anónimo.

<sup>73</sup> En la versión de la obra de teatro de *Oxford University Press* no aparece la mención al libro. Sin embargo, sí aparece claramente, con comentarios entre corchetes, en la edición de Kessinger.

Un libro que se lee infatigablemente, y fórmulas numéricas incomprensibles. Alquist no es un ingeniero. De hecho, desprecia la ingeniería, el nuevo paradigma del progreso. En efecto, cuando se encuentra asediado por los robots junto con el resto de los humanos de la isla, mientras unos y otros hacen sus cábalas sobre lo que ha podido ocurrir, dice Alquist: “Yo acuso a la ciencia. Acuso a la ingeniería. A Domin. A mí mismo. A todos nosotros. Todos, todos somos culpables. Por habernos engrandecido, por el lucro, por el progreso...”<sup>74</sup>. En realidad, Alquist es lo que sugiere su nombre, un alquimista que a través del estudio obsesivo del libro y de las combinaciones numéricas herméticas pretende descifrar el gran secreto, el misterio de la vida. Alquist, en la Praga de 1920 está intentando crear a un nuevo hombre con el método golémico. Pero afortunadamente, antes de que se llegase el apocalipsis robótico, el Dr. Gall había logrado a Primus y Eva, de quienes Alquist se despedirá con indisimulado júbilo llamándolos por su nuevo nombre, Adán y Eva, y suspirando aliviado, cuando por fin se queda solo, “¡Oh festival del sexto día”. Primus y Elena, pues, ya no son robots. Porque hay algo que los diferenciará de las sirvientas doradas de Hefesto, de Pandora, y de Radius: además de habla humana (*audê*) e inteligencia (*nóos*), tienen *thymós*, tienen emociones. Y es que resulta absolutamente imprescindible la posesión de *thymós* para que haya alma humana. Es decir, sin *thymós*, como mucho, habrá *inteligencia artificial*. Y un detalle definitivo. Primus y Elena sueñan, y no en un sentido figurado, sino real, es decir tienen ensoñaciones mientras duermen.

#### IV

Rick Deckard, en *Blade Runner*, se halla en el Cuartel General de la Policía frente al Capitán Bryant. No sabe para qué lo han conducido hasta allí, pero pronto saldrá de su ignorancia: “Hemos tenido un escape de las [230] colonias extraterrestres hace dos semanas- dice el Capitán Bryant. Seis *réplicas*, tres machos y tres hembras. Mataron a veintitrés personas y se metieron en un enlace regular. Una patrulla aérea encontró la nave en el desierto. Sin tripulación”. Mientras tanto, en unos monitores van apareciendo los datos de las *réplicas*, ante lo cual Rick no manifiesta demasiado interés. Entonces aparece la ficha de Roy Batty. Deckard por fin ve algo que le llama la atención y pregunta por esa *réplica*. “Es un Nexus 6 –dice Bryant- Fecha de puesta en funcionamiento 2016, modelo de combate óptimo autosuficiente. Probablemente el líder”. Después de intercambiar algunas palabras, el Capitán de Policía añade: “El Nexus 6 fue diseñado para copiar en cada manera a los seres humanos excepto en sus emociones. Pero sus creadores calcularon que después de unos pocos años podrían desarrollar *sus propias respuestas emocionales (their own emotional responses)* –odio, amor, miedo, rabia, envidia”

El único medio disponible por la policía para distinguir a las réplicas de los seres humanos era el Test Voight-Kampff. Pero el accidente sufrido por otro cazarecompensas mientras pasaba la prueba había despertado las dudas del Capitán Bryant en cuanto a la fiabilidad del Voight-Kampff con los Nexus 6. Por eso, la primera misión que deberá acometer Deckard será ir a la Tyrell Corporation para comprobar sobre un modelo de demo si el test seguía siendo fiable o no. Pero en vez de seguir a Deckard a la Tyrell de *Blade Runner* vayamos tras él a la *Rosen Association* de *Do Androids dream of electric sheeps?*

Rick Deckard ya se halla en la sede central de *Rosen Association* con el fin de comprobar en un modelo Nexus 6 la fiabilidad del test Voight-Kampff. Esta prueba, como ya he comentado, es un procedimiento para detectar a los androides, a las *réplicas* humanas, y así poder retirarlos.

---

<sup>74</sup> K. Capek, *op.cit.*, pág. 91.

El test V-K consiste en una batería de preguntas sobre cómo actuaría el sujeto analizado ante determinadas situaciones sociales, sin duda pavorosas o embarazosas para cualquier ser humano. Antes de comenzar cada prueba el analista debe colocar en la cara de los sujetos unos sensores que medirán la dilatación capilar del área facial, pues saben que esta reacción es una *respuesta autónoma primaria* disparada por la vergüenza o el rubor ante un estímulo moralmente chocante. Además, la máquina del equipo Voigth-Kampff también mide con precisión la tensión ocular, pues la vergüenza y el rubor van acompañados de un pequeño pero detectable movimiento de...<sup>75</sup> Rick no llega a terminar la frase. Pero no importa. Porque ya se sabe que algunos pueblos antiguos creían que la *psyché* residía en el ojo, creencia que los griegos seguramente poseían, según Bremmer, quien añade que, con probabilidad, el doble significado de *kóre*, “niña” y “pupila” sea una herencia de esa creencia<sup>76</sup>. En cualquier caso, el principio hermenéutico de las reacciones fisiológicas [231] registradas por la máquina Voigth-Kampff es que la vergüenza y el rubor no se pueden controlar voluntariamente, a diferencia de la conductividad de la piel, el ritmo cardíaco y la respiración.

Decía Aristóteles, en su *Ética a Nicómaco*, que las emociones eran una de las tres cosas que llegaban a producirse en el alma humana. En la misma obra se preguntaba, como ya he escrito en otro sitio<sup>77</sup>, si hay algún *pathos* o emoción exclusiva, particular, de la *psyché*, o, en cambio, todas las emociones, todas las *pátthe* son comunes con el cuerpo (*Ética a Nicómaco* 403 a 3-5). Aristóteles concluye inequívocamente que las *emociones* del alma se dan conjuntamente con el cuerpo, que el cuerpo sufre (*paschein*) con todas las *pátthe* (*Ética a Nicómaco* 403 a 18-9). Dicho de otro modo, no es posible que desde la *psyché* se produzca una emoción y a la vez, necesariamente, no se manifieste en el cuerpo de la manera que sea; por ejemplo, cuando se teme, se da a la vez un cierto movimiento determinado del corazón (*Ética a Nicómaco* 408 b 7), o, como se diría hoy, se produce inevitablemente una alteración del ritmo cardíaco.

Establecido lo anterior, dirá Aristóteles algo absolutamente fundamental: las emociones se producen en el alma sin “elección previa” (*EN* 1106 a 2-3), esto es, sin razón (*lógos*) ni pensamiento (*diánoia*). Es decir, instantáneamente.

Los Nexus 6 eran tan perfectos que habían logrado simular *sus propias* reacciones de pavor o vergüenza. Pero sus *propias emociones* eran necesariamente *réplicas de emociones*, razón por la cual implicaban una “elección previa” que se traducía inevitablemente en una demora temporal infinitesimal en la activación de la vergüenza o del rubor con respecto al tiempo de respuesta que los humanos afectan ante los mismos estímulos, porque en estos, las emociones se producen de manera autónoma e instantánea, no dependen de elecciones racionales o de la voluntad de tenerlas, lo cual, por rápido que se haga, siempre tomará un tiempo. Pues bien, precisamente ahí, en esa demora casi imperceptible, ínfima cifra delatora de la naturaleza replicada de las emociones de los Nexus 6, se interpone el extenso e insalvable vacío que separa a los robots de los seres humanos.

---

<sup>75</sup> Philip K. Dick, *op.cit.*, págs. 40-1

<sup>76</sup> Jan N. Bremmer, *op.cit.*, pág 101 n. 25. En este lugar ofrece Bremmer unas cuantas referencias bibliográficas con respecto a la relación entre el ojo y el alma.

<sup>77</sup> V. Domínguez, "El miedo en Aristóteles", *Psicothema* vol. 15, n°4 (2003), págs. 662-666.

## V

Los Nexus 6, pues, tenían *réplicas de emociones*, es decir, *simulacros de emociones*. Esta es la otra diferencia principal entre las *réplicas* Leon, Zhora, Pris o Batty y las asistentas doradas de Hefesto. Ambas creaciones tienen habla humana, fuerza corporal, poseen habilidades (para eso son robots, esclavos) y, por supuesto, están dotadas de *nóos*, de inteligencia. Sin embargo, las *réplicas* de *Blader Runner*, además, tienen *thymós*, o más [232] exactamente, un simulacro de *thymós*. Por tanto, necesariamente, deberán tener también un simulacro del alma.

Cuenta la versión latina del *Martyrium Polycarpi* que cuando San Policarpo, Obispo de Esmirna, fue conducido por los infieles paganos a la hoguera se produjo un milagro. Al prender la pira, de repente, una especie de cápsula se interpuso entre el fuego y el Santo, de manera que nada de su cuerpo ardía. Y por si fuera poco, empezó a propagarse un delicioso olor a incienso y mirra. Puesto que los pecadores empezaron a creer que el cuerpo de San Policarpo era ignífugo, entonces ordenaron al encargado de la hoguera que le clavase un puñal. Y obedeció: “Hecho esto, he aquí que, de repente, entre una oleada de sangre que brotaba, salió una paloma del cuerpo”<sup>78</sup>. Esa paloma era el alma del Santo.

Roy Batty persigue a Deckard por los tejados de la casa de Sebastian. En un momento determinado coge una paloma y continúa su persecución. Finalmente encontrará a Deckard colgado de una viga metálica que ase con sus manos heridas mientras lucha desesperadamente por no precipitarse al vacío. Justo cuando sus manos ceden definitivamente, Roy lo agarra con la mano que tiene libre, lo alza y lo deja sobre el tejado. Entonces comienza a hablar como un mártir, palabra griega que significa literalmente ‘testigo’: “He visto cosas.... cosas que muy pocos creerían... etc.”. Cuando termina su monólogo, un gesto de infinita tristeza se ha dibujado en el rostro de Batty. Entonces susurra que es tiempo de morir. Justo en ese instante suelta la paloma que tenía en la mano y se queda inerte, desactivado. Sus baterías se han agotado, y de la misma manera que cuando un ser humano expira su alma con el último aliento, Batty en el segundo postrero de carga eléctrica escenifica el simulacro supremo. La liberación de la cárcel del cuerpo, como diría un órfico, de su simulacro del alma<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> *Martyrium Polycarpi*, en Daniel Ruiz Bueno, *Actas de los Mártires. Texto Bilingüe*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1975, pág. 276.

<sup>79</sup> Aunque no tenga ningún valor desde un planteamiento como el de estas páginas en las que la preocupación principal siempre ha sido la *intentio operis* de las obras aludidas, tampoco estropea nada mencionar que Rutger Hauer relaciona la paloma, entre otras cosas, con el alma de Batty (ver Paul M. Sammon, *Future Noir. The making of Blade Runner*, Londo, Orion Media, 1996, pág. 192)