

Androides deconstruidos: de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* a *Blade runner*

Reflexión de Fernando Ángel Moreno
Profesor de Teoría de la Literatura

«Nuestros cuentos imaginarios extraen
de la realidad su sustancia»
(Hans Christian Andersen)

Plantearse un estudio comparativo siempre supone un encuentro. Supone acercar posturas entre diferentes obras, entre artes diferentes e incluso entre diferentes disciplinas. Pero ese encuentro no siempre resulta conciliador, y el conflicto y las conclusiones extraíbles del mismo parecen el fruto más enriquecedor de las actividades comparatistas. Los objetos comparados revelan siempre enfrentamientos entre autores coetáneos o de diferentes épocas, inevitablemente; quizá se deba a la célebre «angustia de las influencias» proclamada por Harold Bloom, por la cual un autor pretende superar al autor admirado y es capaz de retomar elementos de éste último redefiniendo, adaptando, enriqueciéndose con ellos.

Por otro lado, diferentes artes pugnan por expresar de la mejor manera el tema, los personajes, las ideas; sus naturalezas diferentes parecen un esfuerzo titánico en las grandes obras por demostrar qué medios alcanzan las más altas cumbres poéticas. Dicho esfuerzo resulta ser una falacia inútil, el hombre culto sabe disfrutar por igual y encontrar las verdades estéticas en cine, literatura, ópera, escultura, pintura, arquitectura... sin pararse a entrar en consideraciones jerárquicas improcedentes. Pero la lucha por expresar «mejor» el mundo donde vive Rick Deckard –el protagonista de nuestras dos obras– se antoja como un inevitable desencuentro en el que palabra e imagen pugnan por la poeticidad con armas muy diferentes.



Androides deconstruidos

Todos estos problemas se acentúan cuando una obra pretende ser adaptación expresa de otra anterior. En base a esta cuestión, Linda Seger habla continuamente de respetar el espíritu de la obra inicial. Pero ¿es esto tan sencillo para un director cinematográfico?

En estos tres primeros párrafos, no menos correctos o fundamentales por obvios, se encuentran mis inquietudes a la hora de afrontar el análisis conjunto, comparado, de dos obras tan distintas como la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* y el largometraje *Blade runner*. Y quiero volver a esta idea del encuentro, porque pese a lo conflictivo que pueda resultar (y en este estudio será, como veremos, muy conflictivo), en él reside la esencia de mis opiniones sobre cualquier actividad comparatista. Porque nunca debemos dejar de preguntarnos: ¿por qué perder el tiempo en comparar dos obras? Nunca me hago suficientemente esta pregunta. ¿Por qué no leerlas sencillamente y evitar simetrías y asimetrías? La respuesta aparece, a mi modo de ver, con contundencia: porque podemos plantearlo de un modo enriquecedor, en vez de estudiarlas desde el desencuentro. Podemos realizar una deconstrucción de ambas, fundiéndolas.

En la novela, Deckard forma parte de esa sociedad alienada y no se para a pensar en todo ello

De este modo, podemos afirmar que *Blade runner* podría no acabar en sí misma, ni *El gatopardo* podría ser sólo la película o sólo la novela. Y de este modo una obra nos aclara y nos enriquece aspectos de su hermanastra. Las obras comparadas pueden terminar siendo una misma idea expresada por medio de la unicidad formal que representan sus dos realizaciones. Por esto hablo de encuentro, porque si ese «espíritu» del que habla Seger, esa «forma interior», une las creaciones, las diferencias con que es tratado nos enriquecen en nuestra visión en torno a él, como los sonetos de Quevedo y de Garcilaso nos acercan al amor desde sus diferentes realidades.

Pues bien, todo este estudio se basará en acercarnos a un mismo espíritu, el que ha motivado a tres autores: Philip K. Dick (autor de la novela), David Webb Peoples (como representante de la autoría del guión) y Ridley Scott (director de la película) a encontrarse y distanciarse.

El análisis habrá de funcionar hacia ese encuentro de ambas obras. Analizando lo que las une, hallaremos lo que buscan como un todo único y, al mismo tiempo, sus diferencias nos descubrirán diversos aspectos de ese tema nuclear.

La medida en que los autores cinematográficos se distancien del tema nuclear de la novela será por todo lo dicho tan importante como la manera en que pretendan acercarse de maneras muy diferentes al tema mencionado. Haremos comparatismo cuando consigamos dialéctica.

La adaptación se muestra más compleja, quizá, al saber que el autor de la novela y el director de la película colaboraron estrechamente en todo el proceso cinematográfico. No implica esto un acercamiento radical (como veremos), sino que por el contrario parece que se buscó ir más allá en la profundización de los aspectos más centrales de la novela creando dos unidades con personalidades propia, independientes, pero complementarias. Fuera o no la intención de los autores, voy a contemplarlo desde ese punto de vista, porque me parece muy interesante.

Respecto a la metodología, plantearé una profundización inicial en cada elemento por separado. Por ejemplo, la psicología del protagonista. Esto se hará de manera independiente para cada obra. A continuación estudiaré los puntos comunes y los divergentes para extraer una conclusión concreta acerca de ese aspecto. Diversas conclusiones nos comunicarán ciertos datos referentes a elementos mayores. Por ejemplo: psicología, función y relacio-



Androides deconstruidos

nes interpersonales de Deckard nos aportarán una hipótesis acerca de este personaje. La puesta en común de datos referentes a varios personajes habrá de relacionarse con las conclusiones extraídas de un estudio similar referente a cada uno de los restantes elementos: música, estructuras, espacios... Una vez clasificadas, examinadas y comparadas todas las conclusiones, tendríamos que estar en condiciones de extraer, clarificar y analizar los verdaderos protagonistas de este estudio: las obras como dos entidades cercanas y diferentes.

Con suerte, a lo largo del recorrido habremos descubierto mecanismos inherentes a las dos artes, plasmados en ambas obras, y habremos observado aspectos insólitos de creación y recepción que enriquezcan aquello que Hans Robert Jauss defendía como máxima meta de la creación y de la observación artística: el disfrute de nuestra propia experiencia estética.

1. El cine prospectivo. Las distintas versiones

En la actualidad, las fronteras entre el género de aventuras y el prospectivo se encuentran menos claras en cine que en literatura. En el séptimo arte cualquier argumento, sea de terror (*Alien, el octavo pasajero*), de intriga policiaca (*Atmósfera cero*), de aventuras (*Flash Gordon*) o de catástrofes (*Independence day*) puede considerarse prospectivas con muy escaso rigor. De aceptarse estas películas dentro de lo prospectivo, las características inherentes al género se reducirían básicamente a tres: salida de los personajes al espacio exterior, presencia de criaturas extraterrestres o presencia de una sociedad del futuro (o la aparición de adelantos tecnológicos propios de una sociedad más avanzada que la del autor). Ni siquiera sería necesario que se dieran los tres elementos al mismo tiempo.

Este alejamiento de las reglas más específicas de la literatura prospectiva se debe sin duda al éxito comercial de la saga de *Star Wars*; seis películas de difícil clasificación a causa de los numerosos elementos de distintos géneros que se funden en su creación (novela de caballerías, western, hagiografía, aventuras, bélico, ciencia ficción...) y que contaron con un considerable apoyo del público. Tanto dicho público como una crítica desconocedora del género literario comenzaron a respaldar como «de ciencia ficción» un cine que, con unas películas mejores y otras mucho peores, fijaban gran parte de su atención en el asombro ante unos efectos espaciales espectaculares y unos ritmos frenéticos de montaje

La película cuenta más rápida y sintéticamente los elementos primarios desarrollados por la novela: muerte, incomunicación, artificialidad, ambigüedad, identificación androides/humanos

y argumento. Con ello se continuaba una tradición que se remonta a las películas de bajo presupuesto de los años 50 y 60 del tipo *La humanidad en peligro* o *Plan nine from outer space*, cuyo único interés se basaba en asustar –si lo conseguían– a un espectador predispuesto.

Paralelo a este cine de consumo rápido, se desarrolló sin embargo otro género hermano que miraba más hacia las creaciones de la literatura prospectiva, primando la especulación sociológica, psicológica y antropológica y desarrolló una especie de competición en la que el espectador medio e incluso la crítica más perspicaz llegaba a confundir ambos géneros. Así aparecen *2001, una odisea del espacio*, *THX 1138*, *Naves misteriosas*, *1984*, *Dune*, *Proyecto Brainstorm* o *2010, odisea dos*. En el centro de esta situación se encuentra *Blade runner*.

Blade runner fue un proyecto nacido de la intención de unir ambos géneros, prospectiva y ciencia ficción cinematográfica, de dar entidad y madurez al denominado comúnmente: «cine de ciencia ficción». Los productores aceptaron el ambiente sórdido, decadente; el anti-héroe ambiguo y de moral confusa; el ritmo pausado, cansino... a cambio de lo que parecía una trama rica en malvados inquietantes, disparos... y con Harrison Ford como protagonista de moda. Y aún así, los mismos productores no esperaban lo que Ridley Scott, director de la película, creó. En permanente colaboración con Philip K. Dick, Scott profundizó en los puntos más oscuros



Androides deconstruidos

Toda *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* habla de la vida, desde la cita hasta el capítulo final

En la película, siempre que se habla de «asesinos» al respecto de los blade runner

del guión e incluso llegó a destruir la propia personalidad del protagonista, convertido en uno más de los enemigos. Tras duros enfrentamientos acerca de la comprensibilidad del argumento y de la dureza del mensaje que Scott pretendía transmitir, los productores obligaron a cortar ciertas escenas fundamentales, a introducir una voz en *off* explicativa y a presentar un desenlace feliz, matizadamente contrario al desasosegador final planteado por el director. Con esta decisión inapelable, la película se estrenó en 1982, con enorme éxito de crítica.

Pero ¿realmente ganó o perdió el largometraje con estos cambios? Es difícil imponer una valoración. La voz en *off* enriqueció la ambientación de la película recordando a las novelas de Raymond Chandler y permitía mostrar aspectos de los conflictos interiores del protagonista sin limitarse a ser una repetición de lo que se podía ver en la pantalla (excepto en el final); lo cual añadía cierto carácter poético al ya propio de las imágenes. Respecto al final feliz: es innegable cierta inverosimilitud respecto a lo postulado a lo largo de las dos horas, como estudiaremos más adelante. Y el corte de las escenas que nos hacían dudar del protagonista mutila una dimensión psicológica que quizá habría convenido respetar. De todos modos, diez años después se estrenaba en los cines *Blade runner*. *The director's cut* y más adelante la última revisión, tal y como supuestamente había previsto Ridley Scott que fuera la obra total, resultando un nuevo éxito de público, aunque no tanto de crítica.

El análisis combinado de estas versiones ha de suponer una extensión interesante del trabajo comparatista y lo abordaré cada vez que enriquezca el estudio principal y nuestra visión de las obras.

Lo cierto es, como sabemos, que *Blade runner* cambió la forma de ver el futuro en el cine y hoy nos encontramos con atmósferas y personajes muy influidos por Rick Deckard, Roy o la ciudad de Los Ángeles en ese imposible año de 2014. Abrió perspectivas y logró dos horas de planteamientos acerca de la propia identidad y de nuestra concepción de la alteridad.

El mundo de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* y su extensión en *Blade runner*

Las sociedades de ambas obras son muy similares. En la novela se nos habla de una guerra mundial que ha provocado un desastre ecológico. Nadie recuerda las causas de la guerra y nadie sabe quién la ganó. Los animales se extinguieron, la sociedad



Androides deconstruidos

se degradó. Una constante lluvia ácida obliga a los ciudadanos a efectuarse continuos análisis ante la muy probable esterilidad y la progresiva pérdida de inteligencia. La mayor parte de la población ha escapado a las colonias del espacio exterior. Los que se han quedado en la Tierra se sienten rechazados y observan cómo el planeta se está muriendo. Todo se degrada.

Pero uno de los problemas que más afectó a la población fue la muerte súbita de casi todos los animales durante la guerra. Nadie pudo hacer nada y a ningún gobierno pareció importarle. A causa de esto, una extraña convención social se ha extendido entre estos últimos terrestres: tener animales. Fuera de los apartamentos, cada familia tiene una especie de jardín con su propio animal; el estatus crece dependiendo de la cantidad de animales de la especie que queden, de su belleza y de su tamaño. La razón de esta costumbre es la demostración de «empatía». Tras la guerra, en el estado en que se encuentra el planeta, el mostrar cariño se ha convertido en algo por demostrar. Pero los animales se han vuelto muy caros y algunas familias encargan animales eléctricos que imitan a los verdaderos para aparentar ante vecinos y amistades.

Nos encontramos ante una sociedad que pretende ser proyección de la nuestra. Philip K. Dick muestra cómo los seres humanos son obligados continuamente a respetar normas sociales pero, aunque éstas hayan tenido unas causas más o menos nobles, todo acaba en apariencias. Lo que se ve son ilusiones, imitaciones de la realidad. El ser humano es incapaz de preservar lo vivo y sólo puede engañarse y esconder sus errores. La sociedad presentada por Dick vive de falacias.

Otros dos aspectos relevantes destacan en el mundo de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*: el «mercerismo» y la televisión.

El mercerismo es una especie de religión por realidad virtual. Los creyentes se conectan a un sistema electrónico y se les hace creer que sienten empatía entre sí. Durante la experiencia pueden sufrir dolor, o incluso morir, pero los seguidores lo aceptan a cambio de ser capaces de sentir emociones.

Otro medio de alienación social lo representa la televisión, con un programa de humor cruel seguido por casi toda la población. También representa una manera irreal de cobrar conciencia del propio vivir. Esta función se observa sobre todo casi al final del libro, cuando el programa de televisión demuestra que el mercerismo es un fraude.

Ninguno de estos dos aspectos es recogido en la película, pero ambos representan al fin y al cabo elementos secundarios y, por otra parte, están más relacionados con los seres humanos que con los replicantes. Tendremos espacio para ellos más adelante).

Peoples se muestra más interesado por dichos replicantes, quienes demuestran en el libro una total indiferencia a tales engaños. Por otro lado, la sociedad de la novela ha desarrollado, por malos que sean, mecanismos de salida como son esa televisión y ese mercerismo. Dick no se resigna a un mundo ni a unos seres humanos alienados por completo. En cambio, no posee ninguna salida la sociedad de la película, su alienación es irrevocable y a nadie más que a Deckard parece importarle. Esto se acentúa de manera más inquietante al mostrar la película unas actitudes sociales muchísimo más cercanas a las nuestras.

La novela pretende fijarse, de todos modos, en la decadencia hacia la que se dirige la Humanidad, incapaz de vivir por sí misma, dependiente de mecanismos ajenos a su propia naturaleza para obtener sensaciones que debería poseer cualquier ser humano de forma natural.

Este punto de vista es menos evidente en la obra de Ridley Scott. En la película no se habla de una guerra pasada, no hay referencias a la lluvia ácida. La película no precisa introducir este tipo de elementos contextuales, no se molesta en situarnos; le basta con esos legendarios planos iniciales, con las columnas de fuego. El espectador sufre por intuición; sabe que algo ha ido mal, pero nadie le dice qué. Sólo se percibe que algo se ha roto, que todo se ha degradado; es el propio espectador quien deduce de la atmósfera un futuro inevitable (no dependiente de guerras o desastres específicos). He aquí un interesante proceso de decodificación por parte del espectador; al no recibir explicaciones, la más inmediata se queda en la imaginación del espectador como obvia: los hombres acabarán por contaminarlo y destruirlo todo. Funciona mucho mejor la impresión intuitiva al formar parte de un proceso llevado a cabo por el receptor.

Esta idea de degradación y decadencia es el elemento primario respecto a la sociedad de la novela y no sólo está recogido en la película sino que ha sido muchísimo más desarrollado al poder mostrarse mediante un lenguaje visual (favoreciendo así una codificación intuitiva que en literatura habría de ser interpretada por sugerencias poéticas). Esta degradación asumida de manera más o menos



Androides deconstruidos

El espectador medio confunde el cine de aventuras espaciales con el cine prospectivo

inconsciente queda vinculada a la escasa diferencia existente entre nuestras convenciones sociales y las presentadas. Se espera del receptor que establezca una relación inmediata con su propio mundo.

En mi opinión, la sociedad de la película sufre una decadencia mayor a todos los niveles que la de la película. Presentaré otro ejemplo: así como en la novela Deckard trabaja para comprarse un animal no eléctrico, en la película no hay móvil; en general, los seres humanos de *Blade runner* no tienen aspiraciones (salvo, si acaso, Tyrell) ni conviven con otros seres humanos. La sociedad parece detenida, todo se mueve por inercia. Los únicos con meta en la vida son los replicantes.

Hay quien ha afirmado que una de las innovaciones de *Blade runner* fue la unión entre tecnología del futuro y degradación. Esto no es del todo cierto; precisamente una de las innovaciones de *Star Wars* fueron las naves especiales, los edificios del futuro, los robots... gastados, viejos y sucios (incluso en *Alien, el octavo pasajero* se encuentra cierta decrepitud en algunas partes de la *Nostromo*). La innovación de *Blade runner* parte del sentido otorgado a esa decadencia y a la visión que ofrece de la Humanidad (en realidad traslada al cine lo que ya se estaba escribiendo en prospectiva literaria desde hacía décadas).

Por otra parte, ambas obras presentan un contraste entre espacios: los barrios centrales de las ciudades, masificados, y las zonas periféricas, llenas de edificios abandonados. La Humanidad se comprime en busca de cobijo y como último suspiro ante una desertización que está invadiendo el planeta. En las calles, todos están apretados. En las casas domina la soledad y el silencio. Podemos afirmar que las atmósferas de ambas obras responden a una misma idea. Supone una proyección clara para el receptor quien acaba dudando de lo fantástico del escenario, pues su propio espacio se asemeja a estas aberraciones de la ficción.

En este sentido, el vestuario de la película pretende insistir en lo aberrante, basándose en trajes de cierto hibridismo que acompañan a la perfección el ambiente desasosegador, remarcada por una mezcla de futuro y pasado, de lo futurista con lo medieval, por la presencia de lo moderno junto a lo arcaico (presente también en edificios, armas, vehículos...) sin mostrar nada puro o auténtico. No existen raíces definidas, incluso uno de los personajes, Gaff, habla una mezcla de español, portugués, inglés e italiano.

Antonio Miró –diseñador– concedió una interesante entrevista para hablar del vestuario de *Blade runner*. Afirmó en ella que le gustaba la normalidad de la ropa, impresionante cuando se habla del 2019. Sólo los replicantes visten con cierto *look* futurista. Al parecer, los diseñadores Charles Knode y Michael Kaplan buscaron una línea conservadora, intuyendo la moda como algo cíclico. Miró defiende que la moda responde a la forma social de vivir. Por tanto, si la moda en el 2019 es igual a la nuestra, el espectador puede deducir sin dificultad que las formas y conciencias sociales tampoco tienen por qué haber cambiado tanto; de este modo se relaciona enseguida los hechos presenciados con la propia realidad.

Todo ello provoca una desagradable sensación de horror. Este ambiente visual queda completado con la presencia de mendigos y de un humo constante brotando del suelo, acompañando una atmósfera infernal, donde la niebla formada tiende a convertir a los personajes en vaporosos y misteriosos fantasmas oscuros caminando entre las tinieblas. Los vagabundos se muestran como sombras perdidas, sin identidad, que recorren las calles aumentando uno de los principales motores de la estética: la absoluta soledad. La unión de todos los elementos se fija como una sugerencia inquietante en la mente del espectador, quien asume la idea de encontrarse



Androides deconstruidos

ante algo reconocible de forma vaga como el lugar donde vive.

La soledad en medio de lo degradado representa la conclusión de la película y, en cierto sentido del personaje de Deckard de la novela.

La literatura prospectiva insiste constantemente en esta hipótesis acerca de nuestro futuro por la cual la soledad de la gente se incrementará sin poder remediarse (idea que por sí misma podría dar para un estudio particular sobre el género). Todo ello se ve acompañado por una dirección artística pretendidamente atemporal, pues Scott buscaba una estética que pudiera disfrutar aunque pasaran cuarenta años.

Por todo lo dicho, podemos hablar de una atmósfera social medieval (momento incierto en el que el clasicismo ha quedado atrás y el futuro aún no ha llegado del todo, en el que un Gran Señor feudal gobierna desde su castillo). Podría casi hablarse de una caricatura de nuestro presente (tanto la novela como la película); es decir, una deformación al máximo de nuestra realidad sin perder del todo la semejanza.

2. Los personajes

2.1. Rick Deckard

2.1.1. Personalidades comparadas

¿Cuál es la principal característica de Rick Deckard, tanto en la novela como en la película? Un conflicto interior: es incapaz de matar a personas artificiales, llámense androides o replicantes. Y ése es su trabajo. Este conflicto simboliza el tema nuclear de las dos obras: la vida. Dentro de este tema principal aparecen cuatro subtemas:

- a) La alteridad: una vida diferente a la nuestra.
- b) El amor a la propia vida.
- c) La propia identidad.
- d) Lo engañoso de la existencia.

El estudio de estos planteamientos ha de merecer capítulo propio, pero para llegar hasta ellos podemos profundizar en cada uno de los elementos de ambas obras, a su vez símbolos, proyecciones y consecuencias del desarrollo de estos cuatro conflictos inherentes al ser humano.

El elemento principal para el abordaje del análisis ha de ser el protagonista, pero tenemos dos (un Rick Deckard por cada lenguaje artístico) y no son el mismo en las dos obras. Tres inquietudes mue-

ven al protagonista de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*:

–Primera inquietud. En la novela nos encontramos con un Rick Deckard principiante y no muy competente. El héroe de Deckard es Holden, el más antiguo cazador de bonificaciones, y nuestro protagonista no cree poder estar a su altura. Para él supone un reto que le encarguen «retirar» a seis peligrosos Nexus-6. Este reto funcionará como viaje iniciático, dándole una estructura común a la de muchas novelas de aprendizaje.

–Segunda inquietud. Su mujer Iran odia el mundo en el que vive y le es indiferente su marido. Deckard nunca consigue animarla, pues ella se auto-provoca depresiones. Deckard cree que conseguir un animal vivo la animaría y sabe que cazar androides le dará dinero suficiente para comprarlo. El razonamiento parece éticamente aceptable: matar vida artificial para conseguir vida real. Aquí ya deben plantearse problemas éticos al lector.

Los despiadados blade runners aparecen representando un ridículo y peligroso papel de salvadores y vigilantes, plenamente integrados en la decadencia que pretenden salvar



Androides deconstruidos

—La tercera inquietud de comienzo para Deckard parte de esta necesidad de conseguir un animal. A él no parecen importarle las convenciones sociales, al principio de la novela confiesa a un vecino que su oveja es eléctrica. Pero quiere cuidar un ser vivo, verlo alimentarse, crecer. Necesita sentir cuanto no puede lograr por sí mismo y, al mismo tiempo, odia a su oveja porque no es real. Él mismo se da cuenta a menudo de que lo artificial invade la sociedad y lucha por huir de esta situación.

El Deckard de la novela es una persona insegura a quien ni siquiera el lector respeta. Vive una rutina porque no sabe vivir de otra manera; en todo momento nos encontramos ante un funcionario poco interesado por su trabajo. El lector debería recibir por tanto una impresión inesperada: el trabajo de este «funcionario» dista mucho de lo entendido normalmente por rutinario. Se trata de coger una pistola y eliminar algo parecido a personas. Pero Deckard forma parte de esa sociedad alienada y no se para a pensar en todo ello. Por eso es difícil cogerle simpatía al principio (el lector ha de aprender a lo largo de la novela a diferenciar lo que existe de individuo en Deckard de lo que hay en él de componente e hijo de una sociedad). Su actitud ya simboliza la alienación a la que tiende este mundo. Nos cuenta Dick que Deckard escucha a menudo «los apartamentos vacíos» pero, a diferencia de Iran, él los ignora, lucha por continuar con su rutina ignorando cómo el mundo desaparece a sólo un metro de distancia. Como buen escritor prospectivo, Dick representa en un protagonista lo que cree que es una tendencia de la sociedad en que él mismo vive.

Pero el engaño de Deckard (como el de cualquier individuo) flaquea a menudo. No puede ser un asesino sin hacerse preguntas. En ocasiones busca excusas por las que justificar su trabajo: él mata sólo a Asesinos (con mayúscula en la novela). De este modo puede cumplir con la ética exigida por el mercerismo: «Sólo matarás a Asesinos»; se justifica así el «ojo por ojo» de una manera muy bíblica. Pero la inconsistencia de esta excusa será uno de los mecanismos estructurales semánticos de la novela hasta que Deckard es incapaz de asesinar a Luba Luft.

El planteamiento del «ojo por ojo», la problemática de sus causas y consecuencias, es otro intento de mostrar el respeto por lo vivo, sea o no diferente al individuo. Al cambiar la perspectiva de Deckard sobre los androides hay un replanteamiento de la realidad; el cazador cobra conciencia de que se encuentra ante un ser pensante con una conciencia propia. Así, el lector puede sentir con él una inquietud

tante empatía hacia el Asesino, que mata por sobrevivir. Aquí se presenta, al mismo tiempo que Deckard hace sus descubrimientos, la inconsistencia de la realidad, escondida y deformada por nuestros prejuicios y por nuestras convenciones vitales.

El Rick Deckard de *Blade runner* es, como un personaje literario de nuestro siglo, un anti-héroe, un hombre acabado. Sus pensamientos están expresados mediante una voz en *off*, para que pues nos interesa su conflicto interior tanto como sus acciones o quizá incluso más. Este conflicto interior se refleja en el conflicto entre lenguajes dentro de la misma película. Comienza mostrándose exteriormente como un personaje imperturbable, despreciativo hacia sus compañeros y sus superiores; él mismo confiesa que su mujer le despreciaba por su frialdad. Igual que el personaje de la novela, Deckard quiere no pensar acerca del mundo. Igual que en la novela, los acontecimientos le obligan a replantearse las cosas.

Ya no ejerce como blade runner, lo dejó hace tiempo, pues él mismo los llama «asesinos». Aquí encontramos, mediante el lenguaje verbal, un personaje diferente del mostrado por imagen. Un buen ejemplo se halla en una significativa antítesis respecto de la novela: en la película, siempre que se habla de «asesinos» es respecto de los blade runner. Esta visión de sí mismo como «asesino» unido a su renuncia al trabajo representa el choque más evidente entre exterior frío e interior conflictivo. Y no queda sólo aquí; esta visión introduce un dato nuevo: a diferencia de lo que ocurre en la obra de Dick, en la película la sociedad desprecia a los blade runner y, por supuesto, no se les respeta. De este modo, por monólogo interior expresado valiéndose del elemento paraliterario de la voz en *off*, la película amplía y da forma a los personajes «cazabonificaciones» de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*

De la unión de todos estos elementos, el espectador puede descifrar una imagen del personaje de Rick Deckard, se trata de una primera imagen social, psicológica y de comportamiento. Esta imagen recuerda, como se ha dicho tantas veces, a los protagonistas de Raymond Chandler, pero queda enriquecida por el nuevo ambiente en el que se sitúa y con el cual choca de una manera sólo relativamente similar a la de la novela negra.

Lo que es conclusión en la novela (Rick Deckard en su momento de gloria profesional) aparece como punto de partida en la película. Esto se refleja en Deckard, quien abandona su trabajo al acabar el



Androides deconstruidos

libro y hace tiempo que lo hizo al comienzo de la película. Este contraste de estructuras demuestra que Ridley Scott no pretendía hacer una mera adaptación sino desarrollar, profundizar en lo expuesto literariamente y ya podemos verlo a partir del análisis del protagonista.

A menudo me he preguntado si pretendía hacer Ridley Scott una evolución del personaje de Deckard, si quería mostrarnos al Deckard viejo tras haber leído en la obra de Dick sobre el Deckard joven. Visto de esta manera, ambas obras podrían tener cierta linealidad:

Novela:

- Primer trabajo serio de Deckard.
- Casado.
- Preocupado por los animales y por la sociedad que le rodea.
- Defensor de los «cazabonificaciones».
- No comprende a los replicantes y casi le dan igual.

Película:

- Deckard ha dejado el trabajo.
- Divorciado o viudo.
- Indiferente a cuanto le rodea.
- Preocupado por los replicantes.

Observado desde este punto de vista, podríamos no hablar de dos personajes con el mismo nombre en circunstancias parecidas, sino de un personaje que ha acabado degradándose con su entorno (también parece más decadente y acabado el ambiente de la película que el de la novela). Si en la novela existe una crítica a una sociedad, en la película hay ya un distanciamiento radical: Deckard no es el rutinario agente, sino un hombre al margen de la sociedad. Tenemos, llegados a este punto, un nuevo y fundamental conflicto: el existente de manera temporal, espacial y conceptual entre ambas obras. El Rick Deckard de la película odia matar y, como ya hemos apuntado, no muestra interés alguno por lo que le rodea, excepto por el alcohol.

En ningún momento hay en *Blade runner* una declaración explícita del alcoholismo del personaje, pero éste aparece bebiendo en cuanto está solo. El espectador percibe esa aversión a la soledad, esa aversión que le lleva a Deckard a beber. Nos encontramos aquí con un cambio de perspectivas respecto a la novela. Si en ésta la soledad y la incapacidad de comunicación eran expresadas por la importancia dada al mercerismo y a la televisión, en *Blade runner* todo ello está transmitido por los numerosos

momentos de soledad en que encontramos a Rick Deckard. Especialmente significativo es el momento en que tras completar un trabajo, sale a su terraza con una copa de alcohol. Toda la ciudad bulle, se mueve en medio de la oscuridad, pero él está por encima de todos ellos. El plano le muestra en un extremo de la imagen mirando hacia abajo, con la cámara situada a su altura. Es decir, la cámara no se pone por encima ni por debajo del personaje, sino que le acompaña, ejerciendo con él de testigo, que, al mirar hacia abajo, se presenta omnisciente y superior al horror que fluye a sus pies. El espectador resulta tentado de percibir cómo este personaje es el único consciente de cuanto ocurre y cómo el director le sugiere de esta manera que Rick Deckard se ha convertido en un ser superior por la mera conciencia de su falta de sentido. Pero Deckard no puede soportarlo y bebe mientras observa la ciudad. El conflicto interior del personaje emerge si consideramos, como quizá haga el espectador, que aún siendo superior a sus semejantes, Rick Deckard no alcanza un grado mínimo de dignidad.

Sin embargo no muestra mayor soledad en estos planos que cuando, en el cabaret, rodeado de una multitud de gente extraña hacinada contra él, pide una copa de alcohol. En este momento la soledad del personaje se muestra insoportable. Tanto Harrison Ford como el director y los guionistas han focalizado la idea de la soledad a través de pequeños elementos muy visibles: composición del plano (Harrison Ford suele quedar apartado en un extremo), vestuario (tonos sucios), expresividad gestual, alcoholismo...

Su decadencia es muchísimo mayor que la del personaje de la novela. Si Deckard ha de guiar al espectador por su superioridad moral respecto de la de sus conciudadanos, la película marca un nivel más profundo de degradación de la sociedad y una mayor desesperanza. El abismo de separación se amplía al ser este Deckard un personaje autosuficiente. Deckard es el mejor blade runner, a diferencia del de la novela. Y, sin embargo, el mejor blade runner, el mejor asesino, no puede hacer nada por mejorar. A él no le importa ningún aspecto que le pueda ofrecer la realidad, mientras que el protagonista de la novela, un héroe capaz de superarse a sí mismo, se integraba en su mundo y se interesaba por la compra de animales y por el mercerismo. En la novela se defendía la posibilidad de superación personal y, por extensión, social cuando existe voluntad para ello. En la película esta posibilidad queda negada ya que, por otro lado, la desesperan-



Androides deconstruidos

za es lo único que da fuerzas al personaje cinematográfico.

Hasta aquí hemos analizado elementos que, siendo válidos por sí mismos, se muestran aún más atractivos observando una evolución del personaje desde la novela hacia la película. Pero nunca debemos olvidar que es sólo un punto de referencia, una hipótesis de trabajo. No existen referencias explícitas en la obra de Scott que conlleven esta teoría. Por ejemplo, nada de los gustos que definen el personaje de la novela queda en la película (hubiera podido tratarse de tics, *gags* quizá, para el conocedor de la novela que hubieran permitido percibir la idea). Por ejemplo, el Rick Deckard de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* posee virtudes que podrían haberse retomado sin dificultad. La idea de un personaje novelesco más heroico crece al adjudicársele ciertos rasgos ennoblecedores como, por ejemplo, el gusto por la ópera y la admiración por la voz de Luba Luft. Esto actúa para el lector como una nota de cultura en el personaje literario, la cual (compartida o no por el lector) enriquece la idea de un personaje que muestra inquietudes más allá de su propio trabajo. Pero la película no intenta apoyar sus sugerencias con mensajes explícitos. Recordemos cómo Ridley Scott y Syd Mead (diseñador estético) plantearon por un proceso exhaustivo, lógico y coherente la razón del estado visual de la ciudad sin aportar luego dicha razón a los espectadores. Ellos mismos declaran que pretenden dar una impresión sensorial, intuitiva, para que la imaginación del lector decodifique significados paralelos.

Por fin, deconstruyo los finales de ambos personajes.

El Deckard novelesco consigue la paz interior al admitir, como simétricos, diferentes sistemas de vida; al aceptar la sociedad tal como es y al no conformarse con ello. Le gusta poseer un sapo, aunque sea artificial, y puede dormir tranquilo. Así su conflicto interior queda en paz por la mera aceptación de la realidad.

El Deckard cinematográfico renuncia a continuar viviendo en la sociedad, huye. Su final es muy abierto, no se sabe a dónde va, pero seguro que no le irá bien. También ha conocido cierta paz gracias a tres factores: una relación con otro ser (Rachael), la aceptación de que no tiene lugar en la sociedad y una meta en la existencia: salir adelante protegiendo a Rachael. En una entrevista a Ridley Scott, el director habla de Rick Deckard como de un personaje gótico, un héroe solitario a la manera medieval

y romántica. Así termina Deckard, como un caballero errante.

En ambos finales encontramos la aceptación de la realidad, por cruda que sea; la unión entre lo artificial y lo real, nacida de la aceptación de lo primero; la paz interior. Por tanto en este aspecto cabría hablar de «adaptación» y no de «versión libre»: los dos Deckard alcanzan un conocimiento existencial que les permite seguir viviendo. Ambas obras conducen al mismo núcleo temático en su retrato del protagonista; los planteo, por tanto, como distintos lenguajes para un mismo mensaje o, mejor aún, la secuela cinematográfica del texto literario.

2.1.2. Funciones narrativas comparadas en Deckard

Una de las primeras imágenes de la película es el ojo de un blade runner (Holden) observando la ciudad. Se trata de un plano violento, por ser un detalle muy pequeño en cuyo interior se encuentra toda una ciudad, una sociedad, un mundo. En la pantalla grande de un cine, el ojo aparece gigantesco como una exhortación: ¡observa! Como vimos al comentar el plano en el que Deckard sale a beber a la terraza, ésta es una función de Rick Deckard: el lector debe observar a través de él, debe conocer a los replicantes. En estos dos planos existen invitaciones explícitas a contemplar con ojo crítico lo mostrado.

Si Deckard fuera un replicante, su lucha con Roy retomaría el mito de Caín y Abel



Androides deconstruidos

En este sentido encontramos una diferencia profunda con el personaje de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*: el Deckard novelesco representa a la sociedad y en él la sociedad ha de encontrar su modelo de superación, sin embargo el cinematográfico la observa y nos la cuenta mediante la voz en *off*.

Por ello cabría hablar del Deckard de *Blade runner* como de un personaje-testigo y no sólo como protagonista. Es cierto que como protagonista dinámico (tanto física como intelectualmente) interviene de manera muy importante en el desarrollo de la trama, pero respecto al mundo planteado, el testimonio de este protagonista resulta mucho más iluminador que el de la novela. Philip K. Dick toma una postura de narrador omnisciente mucho más autoritaria que la del director cinematográfico, por lo que mueve la información desde muchas perspectivas al mismo tiempo. Mientras en la novela tenemos tantas visiones del mundo como personajes, en la película vamos encontrarnos apenas con dos: la de Deckard y la de Roy (con algunas apariciones de Rachael y Sebastian que acaban siendo dominadas por la personalidades de Deckard y de Roy). Por ellos se focaliza casi toda la película.

Sí es cierto, tras lo apuntado en el epígrafe anterior, que ambos protagonistas representan diferentes actitudes hacia la sociedad, pero no es menos cierto que mientras el novelesco lo hace sobre todo de manera simbólica (aunque también tenga un matiz testimonial), el cinematográfico comunica de manera testimonial (aunque tampoco carezca de matices simbólicos).

El mensaje del Rick Deckard de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* soporta ante todo funciones simbólicas porque sus acciones representan acciones comunes a casi todos los seres humanos occidentales de nuestro tiempo; por ejemplo, la obsesión por los animales como símbolo del consumismo y de la alienación social. A pesar de ello, sus decisiones finales muestran una postura personal como guía vivencial.

El Rick Deckard de *Blade runner* expresa una postura autónoma desde su presentación. Sus acciones toman a menudo significación simbólica (especialmente las que expresan su soledad o su carácter de testigo), pero el mayor valor del personaje reside, como hemos visto, en su carácter de excepcionalidad ante la sociedad que le rodea.

Como protagonistas, ambos personajes son muy dinámicos, mueven la acción de sus respectivas tramas (el novelesco con más problemas que el cinema-

tográfico) y sus movimientos sirven para vertebrar las estructuras, lo cual convierte sus personalidades en símbolos muy dinámicos, omnipresentes.

2.1.3. Relaciones de Deckard con otros personajes

Como ya se ha expuesto en varias ocasiones, ambas obras se estructuran desde a la relación entre Deckard y los replicantes. Es fundamental en este sentido comentar las diferentes perspectivas bajo las que se presenta esta relación.

En *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* acompañamos a Deckard en su progresivo conocimiento de los replicantes porque casi desde el principio se plantea el conflicto interior del personaje ante unos androides muy similares a los seres humanos. Cada vez que surge el tema, conocemos un poco más la naturaleza de estos seres artificiales y nuestra simpatía hacia ellos va en aumento: parecen hacerse cada vez más humanos ante nuestros ojos porque así le va creyendo Deckard. Sus preguntas nos hacen plantearnos preguntas y el narrador le conduce hacia la clarificación del conflicto.

Por el contrario, en la película odiamos a los replicantes durante el 95% del tiempo. Nos ocurre como a Deckard: nos dan miedo y sentimos que hay que acabar con ellos porque son unos asesinos. La relación de Deckard con los replicantes apenas varía, excepto en dos momentos: cuando Rachael le salva la vida y cuando se encuentra ante el Roy moribundo, quien también le salva la vida. Lo artificial permite vivir a lo natural al mismo tiempo que lo pone en peligro. Y es al final, sólo al final, cuando comprendemos absolutamente a los androides, como lo hace Deckard.

Respecto al propio Roy, es similar la sensación que sienten los Deckard de ambas obras hacia él. Pero mientras en la novela la relación entre ambos apenas se desarrolla, en la película todo el tercer acto depende de dicha relación. Deckard teme a Roy, sabe que es más fuerte, más inteligente y más frío que él. Y podemos ver cómo toda la lucha final de la película demuestra este enorme poder de lo artificial, la relación entre ambos simboliza la lucha entre lo artificial y lo natural, venciendo de sobra lo primero. En imagen, bajo la codificación narrativa, Roy vence por completo a Deckard.

Las diferencias entre película y novela son muy evidentes en este aspecto. Philip K. Dick parece más interesado en explicar el desenvolvimiento de Deckard ante una sociedad que se acaba: cómo podemos sobrevivir, cuál es la esperanza. Ridley



Androides deconstruidos

Scott, por el contrario, parece estar muy interesado en una sociedad que se impone sobre otra que muere; interesado en cómo lo hace, en qué poco podemos hacer por evitarlo. El Roy de la película llama a Deckard: «hombrecito», habla del Infierno que supone para Deckard enfrentarse a una máquina superior a él, e incluso al final el espectador puede llegar a preguntarse: ¿no es este ángel oscuro llamado Roy el superviviente con el que debemos identificarnos? Es cierto que todo espectador, por las opiniones escuchadas tras cada pase de la película, puede identificarse con su último monólogo. ¿Cómo no iba a ser así si Roy toca uno de los temas universales?

En cuanto a Rachael, el Deckard novelesco la utiliza. No se enamora de ella, la emplea como quien emplea un electrodoméstico, pues nuestro protagonista necesita salir del engaño, diferenciar, conocer. Por eso Rachael, al darse cuenta, se venga matando el animal que el cazador ha comprado.

Si Rachael representa cuanto dudamos y cuantos miedos tenemos, Deckard representa la manera de vencerlos y de superarse a sí mismo. La relación de Deckard con Rachael es de autoafirmación y de conocimiento, equivalente a una posible recepción de la novela en su conjunto por parte del lector. Conocer a Rachael supone comparar con su mundo, el elemento extraño le permite analizarse a sí mismo y analizar cuanto le rodea para después poder desenvolverse y desarrollarse de una manera más satisfactoria ante su realidad, ante su esposa y ante sí mismo.

En cambio la Rachael de la película supone para Deckard una salvación. Su sitio no está en esa sociedad humana y debe buscar algo «extra-ordinario» para salir de su situación. Por otro lado, Rachael es alguien a quien proteger, por quien vivir. En este sentido, es lo que el Deckard de la novela busca al comprar el animal y que acaba por no necesitar. La relación entre los personajes cinematográficos es patética por que es instrumento y meta al mismo tiempo, la relación entre la Rachael y el Deckard de la novela es vulgar por instrumental, pero mediadora hacia algo y no fin en sí mismo.

La relación de Deckard con el creador de los androides también es diferente en ambas obras. En la novela, Rosen tiene miedo del cazador, pues éste representa a la policía y la capacidad de las instituciones de cerrar una empresa si no cumple con ciertas condiciones éticas y sociales. La relación muestra el poder de la integridad y la realidad sobre lo deshonesto y lo artificial.

La extinción de los animales marca el límite de la decadencia humana y conlleva significaciones no sólo ecológicas, sino ante todo filosóficas



Androides deconstruidos

En la película, Tyrell casi se burla del blade runner, muestra una gran superioridad sobre él y es quien pide hacer la prueba para ver cómo funciona el test Voigt-Kampff y poner a prueba los implantes artificiales de Rachael. Desde esta perspectiva, Tyrell Corporation domina el mundo por encima de cualquier ética u obligación social y esto supone un motivo más de indiferencia hacia el mundo por parte de Deckard.

En cuanto a Iran, esposa del personaje, parece evidente que sirve de contrapunto y de motivo dinamizador en la novela, aspectos que quiere evitar Ridley Scott en la película. Incluso existía una secuencia (rodada, pero no montada) con Deckard visitando a su esposa, yaciente en coma en un hospital. La supresión de esta escena, que hubiera incidido en la visión de la película como una secuela de lo contado en el libro, fue sustituida por un comentario en *off* que indica que Deckard está divorciado. La decadencia de la película y del personaje se acentúan de esta manera, así como su cercanía con la novela negra. El contrapunto del Deckard cinematográfico es Roy, como hemos visto.

2.1.4. Comparación entre las versiones cinematográficas de Deckard

La más importante diferencia entre la primera versión y la llamada *Director's cut* la encontramos en el protagonista. En una primera versión que la productora no aceptó por confusa y deprimente, se apunta que Rick Deckard es un replicante. Diversos detalles sugerían esta posibilidad:

- 1.- Deckard, en algunos momentos de la película, aparece con los reflejos rojos en los ojos que se identifican siempre con los replicantes.
- 2.- Tiene la misma afición a coleccionar fotografías, que él mismo pone de manifiesto que es común entre los replicantes.
- 3.- Rachael le pregunta: «¿Te has hecho alguna vez el test a ti mismo?» Él no contesta. En la novela, en una escena similar, Deckard sí contesta: asegura habérselo hecho, dando negativo. Incluso llega a hacérselo expresamente el cazador Phil Resch, resultando humano. Al guionista del largometraje no le costaba obviar la pregunta o responder con un simple: «Sí, negativo». Dejar la incertidumbre denota una ambigüedad significativa muy reveladora.
- 4.- El blade runner compañero de Deckard, Gaff, se dedica hacer figuritas de papel que ex-

presan su opinión acerca del protagonista: una gallina, un hombre con una erección... En el montaje inicial, se veía a Deckard soñando con un unicornio y Gaff hace uno al final de la película dando a entender que conoce los sueños de Deckard, igual que todo blade runner conoce la memoria implantada artificialmente en los replicantes (como demuestra Deckard con Rachael).

5.- Explica, por tanto, la presencia de Gaff en la película, pues apenas tiene otras funciones.

6.- En todo momento Deckard se muestra incluso más frío y con menos sentimientos que los replicantes a los que caza.

7.- La idea ya había quedado apuntada en la novela, al dudarse de la identidad de Phil Resch. En la novela se sugiere que lo más efectivo para cazar a un replicante sería otro replicante.

8.- Roy llama por su nombre a Deckard la primera vez que se encuentran en la película (¿ya se conocían o es un fallo de guión?).

9.- Los replicantes fugados eran seis. Uno muere antes de llegar a la Tierra, vemos morir a otros cuatro. ¿Dónde está el sexto? ¿Fallo de guión o es el propio Deckard, con recuerdos artificiales para cazar a sus compañeros?

Si esta teoría es sostenible, el trabajo comparativo ya no debería limitarse a la novela, si no que las versiones cinematográficas deberían ser estudiadas también desde un punto de vista comparativo. Este nuevo final puede enriquecer la película, al observar el espectador los elementos presentados. Establezcamos posibles conclusiones extraíbles (consciente o inconscientemente) de la película y reflexionemos sobre ellas:

1. Al final de la película, al ver el unicornio de papel que soñara Deckard, el espectador puede reflexionar sobre la fragilidad de la propia identidad: es imposible estar seguro de nada, pues el único asidero real (Deckard en el caso de esta película) deja de serlo. El propio yo se convierte en una ilusión, moldeable, programable. ¿Nuestros recuerdos forman parte de nosotros mismos? Si no podemos fiarnos de nuestros recuerdos, ¿podemos fiarnos de cómo somos? ¿Podemos fabricarnos cómodas realidades, a la manera de Deckard, para autosatisfacer nuestros traumas? ¿Lo hacemos durante nuestra vida cotidiana?

2. La compasión que llega a sentir Deckard y su amor por algo artificial (Rachael) no debe importarnos, todo ha sido fruto de las dudas de una



Androides deconstruidos

máquina; es decir, Deckard puede enamorarse de una máquina; a nosotros no podría ocurrirnos. No debemos sentir simpatía alguna hacia lo artificial, pues nos engañaríamos respecto a nosotros mismos. Y, en definitiva, nos da igual lo ocurrido entre Roy, Zhora, Pris, León, Rachael y Deckard. ¿Por qué vamos a sentir simpatía hacia un replicante si en la película sólo la siente otro replicante? Los humanos jamás nos interesamos por lo que es diferente a nosotros mismos, parece querer afirmar esta línea de lectura.

3. Gaff siente compasión por Deckard, pues debería haberle matado y no lo hace. Siente compasión porque Deckard es autodepresivo, decadente y desesperanzado; porque así son los replicantes. Y Deckard ha sido obligado a acabar con sus semejantes.

4. Los seres humanos no somos capaces de percibir la realidad, sólo puede alguien ajeno a nosotros mismos.

5. La lucha entre Roy y Deckard retomaría el mito de Caín y Abel. Las reflexiones en este sentido me parecen muy interesantes, puesto que toda la película podría basarse en la envidia de Deckard por Roy, el replicante más favorecido por su creador. Ésta envidia podría motivar a un replicante para aceptar un trabajo de blade runner. Por muy inquietante que resulte esta teoría, una reflexión más profunda choca con el desconocimiento por nuestra parte de los background de los personajes. Es decir, deberíamos crear toda una nueva película que se desarrollara antes de los acontecimientos narrados en Blade runner y que siguiera esta premisa. Si el espectador descubre la identidad replicante de Deckard puede llegar por sí solo a esta conclusión, quizá de manera inconsciente: él ve a dos seres de igual naturaleza, pero de distinto poder, intentando matarse (mensaje muy similar al del mito). Pero el desarrollo narrativo de este mensaje quedaría oculto y libre para una interpretación más o menos fantástica del receptor.

La presentación de Deckard como replicante me importa además porque habría partido de una hipótesis apuntada en la novela por el propio Philip K. Dick. La aparición de esta idea en la película implica una invitación a plantear diferentes lecturas o incluso a lecturas no válidas de la novela antes que a elaborar otra obra. En este sentido la doble realidad (las dos primeras versiones de la película) que supone la experiencia cinematográfica de la adaptación llega quizá a superar ciertos esquemas no desarrollados en la novela. En este desarrollo nada tienen que ver las posibilidades de uno u otro lenguaje, pues se trata de elecciones meramente narrativas y, al profundizar, conceptuales. Las formas más propias de la literatura se enfocarían por unas direcciones distintas (con diferentes matices y ramificaciones), es cierto, pero el mensaje transmitido hubiera sido paralelo al de la película. Una posible conclusión se deduce de este hecho; Dick contempló una vía, pero quizá optó por otra que le parecía en ese momento más interesante. La adaptación de un lenguaje a otro permite, por tanto, retomar esta idea salvándola del vacío en que hubiera quedado de no haberse rodado el largometraje.

Los finales de ambas versiones conllevan otra diferencia: si en el *Director's cut* la película acaba con Rachael y Deckard saliendo de la casa de éste para coger el ascensor, en la primera versión estrenada se veía un prado de verde hierba iluminado

El contraste entre Deckard y Zhora está marcado por el calculado y hábil paso de fotogramas: Deckard se mueve en tiempo real; Zhora, en cámara lenta, en una agonía que se hace eterna



Androides deconstruidos

por el sol con la voz en *off* de Deckard explicando que Rachael era «especial» pues, según se afirmaba, Tyrell había dicho que podía vivir más de cuatro años. Por supuesto este final (que se contradice con las primeras palabras de Tyrell) agradó a más a los productores (e incluso en un principio al propio Ridley Scott, en contra de la opinión de Peoples) y resultaba menos amargo para un estreno comercial. En mi opinión, este final carece de dos tipos de justificaciones:

1. Narrativas: Tyrell niega rotundamente la longevidad de los replicantes.
2. Simbólicas: ¿algo en la película invita a tener esperanzas?. La película no parecía estar orientada hacia un final feliz; consuela al espectador, pero, ¿es «armonioso» con el resto de la película? Aquí sólo cabe el propio juicio de cada espectador.

2.2. Rachael

2.2.1. Personalidades comparadas y funciones

Como ya he apuntado, Rachael puede leerse como símbolo de la propia novela, de lo que debemos descubrir y conocer. En *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* es el primer androide que aparece y, por supuesto, nos sorprende cuando la conocemos. En la película aparece primero León, pero inmediatamente dispara contra Holden, por lo que no llegamos a «intimar» con él. Pero enseguida entramos en el conflicto interior de Rachael. Dicho conflicto supone nuestro primer acercamiento a los pensamientos interiores de los personajes, tanto en la novela como en la película.

Y no va a ser muy diferente la función del personaje, al menos durante la primera parte de su actuación. Al principio de ambas obras, resulta inevitable sentir compasión por Rachael. Ella representa el mayor miedo reflejado por los autores: la mentira de nuestra propia existencia. Rachael cree ser en ambos casos alguien que no es: la sobrina de Rosen o una empleada de Tyrell. En ambos casos el ingeniero genético la utiliza como experimento para observar si los androides son capaces de desarrollar emociones (si aceptáramos a Deckard como replicante, veríamos repetido en él la simbología manifestada en Rachael, de manera quizá un tanto reiterativa).

Sólo hay una pequeña diferencia en esta presentación: en la novela Deckard descubre en muy poco

tiempo la verdadera identidad de Rachael, a lo cual responde Rosen que ella vivió hasta los veinte años en una estación espacial sin contacto con la Tierra, lo cual explica sus respuestas «frías» al test Voigt-Kampff. Con ello Rosen pretende demostrar que no se puede distinguir a un humano de un androide.

En ese momento Deckard hace una pregunta que requiere una respuesta emocional no motivada por convenciones sociales, sino por predisposición antropológica; de este modo la descubre.

La escena demuestra que un ser humano dispone de características naturales no convencionales y diferencia absolutamente a un androide de un ser humano. Por tanto una conclusión de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* es ésta: jamás replicantes y humanos podrán ser iguales.

¿Se puede concluir lo mismo del largometraje? En mi opinión, desde el punto de vista de los sentimientos de los personajes, no. Este conflicto va a tener su máximo desarrollo en el personaje de Rachael. Las preocupaciones de Rachael aparecen proyectadas desde una de sus reflexiones:

«¿Cómo es tener un hijo? ¿Y cómo es nacer? Nosotros no nacemos, no crecemos. En lugar de morir de vejez o enfermedad nos vamos desgastando. Como hormigas, eso es lo que somos. No hablo de ti, sino de mí. Máquinas quitinosas, con reflejos, que no viven de verdad. (...) ¡No estoy viva! No te vas a acostar con una mujer. No te decepciones, ¿quieres?»

He aquí el encuentro del lector consigo mismo. El lector descubre en este momento cómo sería su vida sin emociones ni sentimientos. La distancia que separa en este punto a los replicantes de los humanos se muestra insuperable.

Por el contrario, en la película Deckard tarda en descubrirla (el extenso cuestionario queda plasmado por una curiosa elipsis¹). Dice que suelen necesitarse veinte o treinta preguntas para descubrir un replicante y que él ha necesitado más de cien. Esto demuestra que Rachael ha desarrollado sentimientos y emociones por sí misma. Así, la descubre Deckard porque su desarrollo aún no es perfecto, pero no porque exista algo inimitable en los seres humanos.

Por consiguiente, la unión de lo artificial y lo natural es mucho más estrecha en *Blade runner*; apenas hay distancia entre ciertos replicantes y los humanos. Llegados a este punto, el «espíritu» de la película se muestra muy diferente al de la novela y en este caso cabría hablar de adaptación libre, a menos que deconstruyamos hacia la explicación de que al desarrollarse la película años después de la



Androides deconstruidos

novela, la tecnología para la creación de replicantes se ha desarrollado mucho más.

Se debate en este sentido algo tan trascendental como la naturaleza convencional o natural del ser humano al preguntar el guionista si los sentimientos pueden programarse o si un alma puede desarrollarse por sí misma a partir de un ser artificial.

Quizá así de terrible se presenta el descubrimiento de Rachael. Todos sus recuerdos de la infancia, la adolescencia y la juventud son recuerdos falsos implantados en un androide que no existe desde hace más de tres o cuatro años. Y aquí vuelve la misma pregunta de Deckard: ¿somos nuestros recuerdos? Esto demuestra cómo se duplica un personaje, si aceptamos la «replicantidad» del protagonista. A la Rachael de la película parece no importarle al principio; defiende que esos recuerdos son suyos, que los siente vivos, hasta que Deckard insiste en que no son reales; él ha estudiado esos recuerdos. Pertenecen a la sobrina de Tyrell.

Este problema representa uno de los más célebres e inquietantes aspectos de las dos obras. Esta pregunta es la misma en ambos ejemplos; las sensaciones provocadas por novela y película son muy parecidas. La pregunta consiguiente (explícita en la novela, implícita en la película) es la misma: ¿sueñan los androides con ovejas eléctricas? ¿Son diferentes a nosotros? ¿Son malas copias? ¿Representan lo que no podemos ser, nuestra perfección? ¿No importa que sean artificiales o sí importa? Todo se reduce a nuestra propia identidad y a nuestra relación con los otros. Debemos tocar estos temas en un capítulo aparte.

La separación entre novela y película aparece en base a las diferentes respuestas a esta situación. En la novela Rachael no es capaz de sentir empatía porque no es humana y jamás se parecerá a un ser humano. Lo intenta acostándose con Deckard e incluso declara que le gusta, pero no deja de ser fría. En la película podemos ver su tristeza y su reacción es la de salvar a Deckard de León. Aquí aparece, por tanto, un claro rasgo de empatía: los replicantes son capaces de sentir. Aún así la apariencia exterior continúa siendo fría. En la novela, Rachael es descrita como una mujer estilizada, exquisita, pero un tanto hosca. En la película carece de expresividad. Sean Young apenas gesticula o cambia la expresión. Su maquillaje la hace parecer una muñeca de porcelana, hermosa pero sin alma: la piel blanca, los labios muy rojos, los párpados pintados cuidadosamente.

En este punto el trabajo del adaptador se pone en tela de juicio. Plantea, como hemos visto, las mis-

Plantearse un estudio comparativo siempre supone un encuentro

El matrimonio entre Deckard e Iran está destruido, precisan de esta máquina para soportarse



Androides deconstruidos

mas preguntas, invita al espectador a los mismos conflictos, incluso retrata un personaje casi idéntico al original (con sus mismas funciones narrativas y sus mismas funciones comunicativas hacia el receptor), pero Ridley Scott y David Web Peoples cambian la respuesta. ¿Están en su derecho? Philip K. Dick así lo pensó y, de todos modos, se trata de una obra estética completamente distinta como objeto en sí. La película vuelve a mostrarse entonces como una lectura alternativa de determinados aspectos de la novela o como una proyección de la misma.

2.2.2. Relaciones de Rachael con otros personajes

Rachael es quizá el personaje que permanece más fiel a la novela. Lo podemos ver en su relación con Deckard y con su creador, así como en sus reacciones frente a los otros replicantes. Deckard significa para ella la salvación, una tabla a la que agarrarse. Pero al ser diferente el personaje de Deckard, las consecuencias en la relación han de ser diferentes. Las consecuencias me parecen principalmente narrativas; aunque interesantes, las consecuencias conceptuales se deducen, creo, de los estudios de ambos personajes.

En cuanto a Rosen/Tyrell, Rachael le desprecia como en el mito de Frankenstein, por haberla convertido en lo que es. Este aspecto se relaciona con la relación paterna en los casos en que el padre fuerza al hijo por el camino que él desea, por conveniencia. Rachael sirve como catalizador del desprecio que debe sentir el receptor hacia el ingeniero genético que ha creado a los androides.

Y, por último, Rachael cruza en ambas obras al espacio del ser humano, gracias a sus implantes de recuerdos. Esto la distancia de sus compañeros replicantes y no duda en ninguna de las obras en traicionarles, aunque en ninguna llega a poder integrarse en la sociedad humana. En ambos casos la huida de una sociedad no hecha para ella se vuelve inevitable. Para Dick, Rachael se comporta como un monstruo porque seguramente es un monstruo. De esa monstruosidad la salva Deckard en la película. Por tanto, podemos afirmar la unicidad y coherencia que muestra la película: los autores plantean un mundo destruido en el que se mueven unos personajes al borde del abismo. Estos personajes están destinados a unirse y así lo hacen en la película, huyendo juntos. Deberemos preguntarnos en su debido momento por la coherencia que aporta Iran, esposa de Deckard, en la novela. Este hecho provocará el abandono de Rachael.

2.3. Roy: personalidades y funciones comparadas por la relación con otros personajes

Roy comienza siendo el antagonista de *Blade runner* y termina siendo su protagonista con solo unos segundos.

En la novela está presentado como el mejor de los androides, su líder. Todos parecen temerle y se comporta de manera cruel con cuantos le rodean, demostrando una absoluta falta de emociones. A Deckard no le cuesta nada engañarle y matarle. La causa de todo ello reside en que el personaje de Roy no está desarrollado literariamente, no evoluciona, no importan su actitud ni sus conflictos interiores, ni importan apenas sus relaciones con los demás personajes. Dick no ve sentimiento alguno en los androides y ésta es su innovación en la novela: mostrar unos seres casi humanos a los que sólo les faltan los sentimientos. Por ello son frías, asépticas y sin apenas interés las apariciones de Roy en la novela. ¿Está buscado a propósito por Philip K. Dick? No podemos saberlo, pero esa posibilidad no resulta extraña.

No tiene nada que ver con el Roy de *Blade runner*. Ya desde el principio, este Roy representa el ideal de perfección humano. Se informa al espectador de sus capacidades físicas e intelectuales, superiores a las de cualquier ser humano. El actor, Rutger Hauer, representa el prototipo de héroe occidental: alto, fuerte, atlético, rubio, ojos claros. Roy representa en la película el eslabón más alto al que puede llegar el hombre en su evolución: su bendición y su peligro.

Casi insensible al dolor físico, muestra una total indiferencia hacia los seres humanos, a los que considera muy inferiores. Las similitudes con el estereotipo nazi son evidentes.

Y de este modo se comporta durante casi toda la película y, sin embargo, aunque le comprendemos desde el principio, no nos identificamos con él hasta el final. Roy es el personaje más trágico, condenado a ser superior, condenado a muerte por ello, por una sociedad que admite a cualquier personaje mediocre como Bryant (jefe de Deckard) o Gaff (compañero de Deckard), pero no a un ser superior. No nos damos cuenta de ello hasta el final.

Roy es la criatura del doctor Frankenstein; ha venido a la Tierra para hacerle una petición y una pregunta a su creador, para que éste le escuche. En este caso, la pregunta de Roy es: ¿puedo vivir más? Y la petición: quiero vivir en el mundo como lo hacen los otros seres. En este sentido también nos



Androides deconstruidos

supera a nosotros mismos, que no podemos acceder a Dios. Él sí.

Para conseguir ambos objetivos no duda en torturar al ingeniero que fabricó sus ojos y en aprovecharse de las necesidades afectivas de Sebastian. Todo ello repugna al espectador, que sólo comienza a dudar de la maldad de Roy cuando comunica a Pris la noticia de la muerte de Zhora y León. Roy se muerde el puño para no llorar y declara su amor apasionado por Pris. Entonces recordamos el comentario de Deckard: «Se entiende que los replicantes no sienten emociones». Y nos replanteamos la pregunta que nos hacíamos ante Rachael y Deckard: si Roy no tiene implantes artificiales, ¿son los sentimientos algo desarrollable por todo ser inteligente?

Me permitiré recordar otra novela prospectiva: *2010: odisea dos*, de Arthur C. Clarke, en la que un ordenador pregunta antes de ser desactivada: «¿Soñaré?», a lo que responde su creador: «Toda criatura inteligente sueña». Tema recurrente en la literatura prospectiva, la película lo retoma con sutileza, creando personajes en base a esta premisa. Y Roy es el personaje más inteligente de la película; por tanto, siguiendo un proceso menos lógico de lo que pudiera parecer, Roy sufre unas emociones más fuertes que cualquier otro personaje. En este aspecto es el más humano de todos ellos, por su amplia conciencia de la realidad. Por ello es el líder, el conocimiento le da poder y le hace levantar a sus compañeros en contra de la ley.

Muchas preguntas podemos hacernos acerca de por qué Roy desarrolla sentimientos.

1. Instinto de supervivencia propio de toda criatura viva. Lo vemos cuando se abraza a Pris tras morir sus compañeros. Dice: «Ahora sólo quedamos tú y yo».
2. Los sentimientos son fantasías de la imaginación motivadas por asociaciones intelectuales de necesidad. En este sentido toda criatura inteligente acabaría sintiendo emociones.
3. Lo ha aprendido de los seres humanos. Todo puede aprenderse. Cabe preguntarse entonces: ¿amamos por convención social tras un proceso de aprendizaje? Hormonas y psicoanálisis compiten en este terreno.
4. Fue programado para ello.

No son gratuitas estas preguntas, sino que representan la base del personaje de Roy en su relación con los replicantes y con los seres humanos.

Roy se vuelve loco al ver el cadáver de Pris, apareciendo ante nosotros un ser artificial enamorado de un ser artificial; en este punto, el espectador siente miedo por Harrison Ford (héroe cinematográfico por excelencia), que sólo ha cumplido con su obligación al matar a un monstruo. Ahora Harrison Ford huye de otro monstruo, que ha matado de manera mucho más cruel a su propio creador.

Me permitiré aquí un pequeño *flashback*.

Ya sintió el espectador una primera compasión por Roy durante su encuentro con Tyrell. Con Tyrell demostró su increíble capacidad intelectual y lloró en los brazos de su creador tras demostrarle éste que apenas le queda tiempo de vida. Si deseábamos no ser nunca como Roy, ahora le envidiamos menos cuando Tyrell dice: «La luz que brilla con doble potencia dura la mitad de tiempo, y tú has brillado mucho, Roy». La muerte es, por tanto, el precio que debemos pagar por nuestras respectivas vidas y una vida intensa conlleva, dentro de una justicia poética, una muerte temprana, como si todo formara parte de un patrón. La idea de un Destino inamovible convierte en tragedia la existencia de estos replicantes (pero no mucho más que la de todo

En las dos obras se iguala lo natural con lo artificial, otorgándoles el mismo valor



Androides deconstruidos

ser humano). Pero tras aquel fugaz momento, cualquier compasión que sintiéramos por Roy se desvanecía cuando éste asesinaba a Tyrell cruelmente mientras le llamaba «padre» (cabría aquí, de disponer de más tiempo y espacio, un estudio a partir de las relaciones filiales del héroe con sus víctimas, según las trata Otto Rank).

Unos minutos después tenemos a Roy persiguiendo a Harrison Ford, el monstruo a la caza del héroe. Ya hemos dudado una vez más al contemplarle llorando junto al cadáver de Pris. La relación entre cazador y presa ya ha sido estudiada en el epígrafe dedicado a Deckard. También hemos tratado cómo salva Roy a Deckard y cómo se sienta frente a él bajo la lluvia (símbolo a menudo de purificación, cuando en la novela lo era de degradación). Roy tiene una paloma blanca en su mano y Harrison Ford le pregunta con la mirada por qué le ha salvado. Muchos espectadores en el cine se lo preguntarán, seguramente (incluso los que ya hemos visto la película). Roy le devuelve la mirada a Harrison Ford y dice:

—Yo he visto cosas que vosotros no creeríais. Atacar naves en llamas más allá de Orión. He visto rayos C brillar en la oscuridad más allá de la puerta de Tanhauser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo como gotas en la lluvia. Es hora de morir.

Y Roy muere.

El espectador no debe aceptar las palabras de Roy porque justifiquen sus actos (o no puede reducirse a eso), porque Roy no dice nada que no haya expresado ya durante la película (soledad tras la muerte de Zhora y León, tragedia junto a Tyrell, dolor junto al cadáver de Pris). La situación es especialmente parecida a aquella en la que mata a Tyrell, cuando se siente morir. Pero ahora, el personaje ha calado con más fuerza por dos razones:

1. Por primera vez el espectador se identifica plenamente con Roy. El símbolo lo representan esas maravillas de las que habla el replicante: la Puerta de Tanhauser, Orión, los rayos C. El espectador no ha visto esas maravillas (aquí el lenguaje literario favorece y acompaña con exacta armonía la imagen de Rutger Hauer conteniendo el llanto). Esto puede despertar dos tipos de desasosiego: o bien el espectador no quiere que se pierdan todos esos recuerdos, porque no los ha vivido y comprende por tanto la magnitud de la pérdida, o bien tiene otros recuerdos maravillosos que identifica con los de Roy y que no quiere que desaparezcan.

2. Roy, el enemigo, el antagonista, alcanza el estado más alto de nivel ético. Salva a Deckard, asesino de su amada Pris, superando así con un acto a cualquier otro personaje, humano o replicante. Lo hace porque él mismo no quiere morir y, como dice la voz en off, porque amaba la vida más que cualquier otra cosa. (Explicar esto me parece casi irreverente por su obviedad, pero en fin... El crítico acompaña en la lectura e invita a disfrutar la obra por segunda vez y en compañía y en un proceso de mutua reflexión, así que ahí queda la obviedad.)

El espectador, por primera vez, no sólo se identifica con Roy, sino que desearía alcanzar su nivel ético, le envidia; por supuesto, esta afirmación es más intuitiva que objetiva, pero funcione o no en cada receptor, ésta ha sido la base buscada en la película. El androide alcanza mayor plenitud espiritual,

Oscuridad y luz se unen tanto en los personajes de la novela como en los de la película, pero en ésta última la idea se complementa con la fotografía



Androides deconstruidos

emocional, empática que la que posee Rick Deckard, Harrison Ford, EL HÉROE. Las conclusiones de la película llegan, en este aspecto de la relación Roy/Deckard, más lejos desde el punto de vista de un encuentro dentro de la dualidad natural/artificial de lo que llega la novela. ¿Por qué?

1. El hombre puede crear seres mejores que él mismo. Encuentro generacional cuando el acuerdo se alcanza (replicante salva a humano).

2. El reconocimiento de alteridad es la más alta cumbre ética del hombre; Roy salva a Deckard porque se ve a sí mismo en él, porque le ve a él en sí mismo.

3. Todo ser vivo tiene derecho a vivir y a alcanzar su plenitud (esta idea queda muy desvirtuada en la novela, donde se apuesta por la naturaleza y por «lo humano»). Fernando Savater afirma: «La muerte nos acerca a la naturaleza, pero la consciencia de la muerte nos distancia de ella. Ni el animal ni la máquina se saben mortales».

4. Nuestros sentidos nos engañan, las apariencias dominan nuestros juicios. Nadie otorgó una oportunidad a Roy, no se le permitió vivir, huyó para no ser esclavo. Es muy interesante cómo a partir de conceder un matiz ético de suficiente altura al personaje, esto ayuda a aceptar y calibrar en mayor medida otras dimensiones éticas. Lo interesante e innovador de este planteamiento reside en nuestra inclinación a mostrar respeto por aquello que posee cualidades éticas. Roy había mostrado muchas virtudes, pero sólo la ética nos ha acercado a él. Hasta este momento sólo era un robot, una máquina muy capaz; a partir de aquí, nos parece humano. Por tanto, existiría una asociación automática: humanidad igual a ética; aceptamos a Roy cuando alcanza ésta y no por sus otras cualidades (esta idea queda menos definida en la novela, en la que la autosuperación personal parece más epistemológica que ética). Esta asociación humano igual a ético, establecida intuitivamente por el espectador, quedaría rota al recordar que, se mire como se mire, un replicante es un ser artificial, no un ser humano (aunque haya sido hecho a semejanza de éstos).

5. De nuevo nos engañan las apariencias, el héroe no es más que un instrumento de intereses superiores y no necesariamente honestos. Nos encontramos de nuevo con la antítesis héroe/monstruo tan característica de nuestro siglo.

6. Ante la decadencia y la degradación, la ética y la aceptación de la alteridad son la única salida.

En ese momento, Roy suelta la paloma blanca, que se pierde por un agujero entre las nubes. Es la primera vez que se ve la luz del día (y la última en el *Director's cut*), es una huida del mundo degradado y decadente. La simbología puede ser muy amplia, pero siempre estará relacionada con la libertad; Roy no la pudo tener en vida.

Vemos por ello que mientras en la novela Roy cumple una función de antagonista, en la película su función es la de mártir-guía del espectador y soporte catalizador de los temas nucleares de la obra.

Mi conclusión personal es que, en el personaje de Roy, *Blade runner* es mucho más complejo que el original. El motivo se encuentra en una diferente postura frente a la capacidad de lo artificial y a ciertos intereses, presentes ya en una temprana inventio anterior a la redacción del manuscrito. Esto queda apoyado por la satisfacción de Dick tras conocer el monólogo escrito por Peoples; en relación con este hecho, reveló una obsesión sentida por él durante la escritura de la novela: «El tema trágico de que, si luchas contra el mal, acabas por formar parte del mal, y ésa es una condición de la vida».

Deckard no muestra mayor soledad que cuando, en el cabaret, rodeado de una multitud de gente extraña hacinada contra él, pide una copa de alcohol



Androides deconstruidos

2.4. Tyrell o Rosen

2.4.1. Personalidades y funciones comparadas

No se entiende el cambio de nombre, quizá demasiado florido el de la novela para una estética tan oscura como la de la película. El nombre de Tyrell tiene, desde luego, la raíz de *tirant* (tirano) y fonéticamente ambas palabras pueden llegar a asemejarse con un poco de esfuerzo. Desde luego, no es razón suficiente, pero deconstruiré a partir de ahí.

¿Es Tyrell un tirano? Sí, desde luego.

¿Lo es Rosen? No parece que pueda.

Rosen parece un empresario importante (pero con peso político en la novela). Philip K. Dick lo presenta sólo para apoyar la idea de que los replicantes son indispensables en las colonias, así como para tener justificante, contrapunto y apoyo en el encuentro entre Deckard y Rachael. Es decir, sus funciones narrativas están muy claras, pero estéticamente aporta mucho menos que el Tyrell cinematográfico.

La primera aparición de Eldon Rosen en la novela queda subrayada por la frase «con una expresión de preocupación, como si todo hubiese empezado a desarrollarse con excesiva rapidez». Es decir, todo lo contrario a Tyrell, quien merecería el acompañamiento literario de «con una expresión de suficiencia». De todos modos, resulta curioso cómo la descripción física literaria se corresponde exactamente con el aspecto del actor en el cine: «Un hombre mayor, pulcro y delgado», pero ahí acaba el parecido. No podemos defender aquí que por una similitud física haya una cercanía más próxima entre ambos personajes, ni mucho menos.

Tyrell habla despacio, solemne y sentencioso.

¿Podemos imaginar así a Rosen? Los planos dedicados a Tyrell casi siempre son cerrados, es el centro de la imagen desde que entra. La idea de un «hombre mayor, pulcro y delgado» que le hace parecer insignificante en la novela, muestran en el cine un carácter fuerte, inteligente y controlado. Hay toda una relectura del personaje ya desde su actitud externa. Rosen es un peón de la gran maquinaria que es la Humanidad; Tyrell gobierna sobre la Humanidad desde una pirámide, el edificio más alto de la ciudad. Toda la ciudad es una extensión de esta pirámide. Tyrell queda definido desde que vemos la ciudad de Los Ángeles y se nos habla del poder de las corporaciones. Tyrell soporta y comunica la crítica de Ridley Scott contra los sistemas financieros que dominan la sociedad. Y, sin embargo, no

existe ninguna referencia política (prácticamente nunca los hay en las buenas novelas prospectivas), sólo representa la ambición sin límites; no sólo de poder, también de conocimiento. Tyrell disfruta con sus criaturas, se divierte mientras Deckard descubre cómo ha intentado engañarle con Rachael. En la novela, Rosen sólo muestra preocupación.

¿Podemos hablar aquí de elementos primarios y elementos secundarios? Por supuesto, y podríamos decir que, al igual que en el caso de Roy, con Tyrell hay un respeto del autor a parte de la idea implicada en su carácter (ambición, en este caso). Pero en el largometraje se le da muchísima más importancia hasta el punto de convertir en elemento primario del personaje lo que en la novela era secundario. Y no sólo la ambición se convierte en tema principal del personaje, sino que influye de forma muy importante en la trama principal de toda la película. Es el eje central de la trama de los replicantes: Tyrell es lo que ha traído a Roy a la Tierra. Es el esclavista y el símbolo del progreso de la Humanidad. El espectador no puede identificarse en ningún momento con Tyrell (como sí lo hace con Rachael), ni puede admirarle (como a Roy), porque Tyrell es el verdadero antagonista. Esto no supo verlo Philip K. Dick en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* mientras lo escribía, pero todo en la concepción del mensaje apuntaba a Rosen.

En la novela Rosen sólo aparece en un par de capítulos y jamás llega a encontrarse con Roy ni habla de sus creaciones con la pasión con que lo hace en la película. En ésta representa los tópicos de científico loco y empresario desalmado al mismo tiempo, pero Peoples no desarrolla más el personaje. Al limitarse a completar lo que Dick no recogió, equilibra un personaje que desde este punto de vista es fallido.

Podemos decir que las funciones narrativas de Rosen y de Tyrell son similares, pero no las poéticas: mejores o peores, no llevan a las mismas connotaciones.

2.4.2. Relaciones de Rosen/Tyrell con otros personajes

Como todos los personajes humanos de la novela y como todos los de la película (a excepción de Sebastian), ¿podemos decir que Tyrell o Rosen no comprenden a sus propias criaturas? Quizá. Ambos los esclavizan y ambos muestran una gran crueldad con Rachael, pero sin embargo Tyrell demuestra comprender las inquietudes de Roy. Como afirmé más arriba, la relación entre Tyrell y Roy responde al esquema del héroe mitológico defendida por Otto Rank:



Androides deconstruidos

El lector descubre cómo sería su vida sin emociones ni sentimientos

1. Del mismo modo que Teseo o Hércules, Roy va superando peligros hasta el último enfrentamiento con su padre, a quien asesina.

2. Roy nació en condiciones extraordinarias y fue alejado de su padre; ahora vuelve para reclamar su derecho al trono. En este sentido, las relaciones se multiplican, puesto que no estamos hablando en realidad de un solo hijo, sino de todos los replicantes. Y no hablamos tanto de un nacimiento biológico como de una creación artificial, contra la Naturaleza, prohibida. Por extensión, el mito se amplía hasta tratar de manera alegórica la relación de todo el género con sus creaciones, que acaban destruyéndola, como en el mito moderno del doctor Frankenstein.

De este modo, podemos releer toda la película desde el mito del héroe y recoger la idea planteada más arriba de que el verdadero protagonista de la película es Roy.

Por este juego de relaciones observamos cómo ganan importancia Roy y Tyrell en detrimento de Rachael y, sobre todo, de Iran. Con ello insisto en que la película gana solidez con este personaje respecto a la obra literaria (no por ello la novela tiene que ser peor; como veremos, otros elementos de ésta adquieren protagonismo al perderlo Roy y Tyrell).

2.5. J.F. Sebastian o J.R. Isidore

Personalidades y funciones comparadas por la relación con otros personajes

Llegamos a uno de los aspectos más complejos en la comparación de ambas obras: el personaje que esconde a los androides.

Respecto a este personaje, el receptor que acude a la novela después de haber visto la película sufre dos sorpresas, equivalentes a otros tantos cambios de elementos primarios:

1. Isidore es co-protagonista de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Los capítulos sobre la vida de Deckard y la de Isidore llegan a alternarse. Esto no ocurre en *Blade runner*.

2. Además del cambio de nombre, Isidore no es ingeniero genético, sino conductor de la furgoneta de un taller de reparaciones de animales eléctricos.

John R. Isidore es lo que se denomina en la novela como un «especial», un ser humano que por causa de la lluvia ácida ha bajado del mínimo de coeficiente de inteligencia. En este aspecto, Isidore es un gran acierto de Philip K. Dick, sacrificado por David Webb Peoples debido quizá a necesidades argumentales. ¿Amortizan los aciertos visuales obtenidos por el personaje cinematográfico la gran pérdida simbólica? Queda a juicio de cada receptor.

Isidore vive solo en los exteriores de la ciudad, combatiendo contra el «kippel» que avanza intentando dominarlo todo. Isidore llama «kippel» a la basura que van acumulando los seres humanos y que crece en cada lugar. Le explica Isidore a Pris:

Kippel son los objetos inútiles, las cartas de propaganda, las cajas de cerillas después de que se ha gastado la última, el envoltorio del periódico del día anterior. Cuando no hay gente, el kippel se reproduce. Por ejemplo, si se va usted a la cama y deja un poco de kippel en la casa, cuando se despierta a la mañana siguiente hay dos veces más (...). Es la primera Ley de Kippel. El kippel expulsa al no-kippel.

Y aquí debemos reconocer que no hemos hablado apenas del tema de la Vida propiamente dicha. Toda la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* habla de la vida, desde la cita hasta el capítulo final. Y de esto mismo habla Isidore:



Androides deconstruidos

Nadie puede vencer al kippel salvo, quizá, en forma temporal en un punto determinado, como mi apartamento, donde he logrado una especie de equilibrio entre kippel y no-kippel, al menos por ahora. Pero algún día me iré, o moriré, y entonces el kippel volverá a dominarlo todo. Es un principio básico: todo el universo avanza hacia una fase final de absoluta kippelización.

Es difícil no sonreír ante la filosofía de este «especial». Esta aportación de Dick funciona de una manera parecida a la figura del «gracioso» en el teatro del Siglo de Oro, disparando continuamente despropósitos que, mirados con cierta distancia, muestran un aspecto muy amargo de la existencia. El kippel, observado atentamente, no es más que la herencia de lo vivo, lo que queda a su paso. Es lo que estuvo vivo, lo muerto crece cuando lo vivo desaparece. En la película no se habla de kippel, pero el espectador siente su presencia en la atmósfera; rodeando la composición de cada plano, delante y detrás de los personajes, la basura degrada la atmósfera de *Blade runner* (Syd Meal y Ridley Scott se basaron en el kippel para el diseño del Los Ángeles del 2019). Así, como una especie de bufón o de Quijote venido a menos, Isidore observa la realidad y la reinterpreta a su manera o quizá sencillamente la ve cuando nadie es capaz de verla.

El problema, el conflicto interior del personaje, reside en los sentimientos de Isidore, que le dominan hasta no poder decidir por su propia seguridad. En él se simboliza la impotencia del ser humano ante lo artificial, que acaba introduciéndose en su cotidianeidad hasta destruirle. Isidore comprende la naturaleza fría de los androides cuando descubre a Pris en su bloque de apartamentos vacíos. Desde entonces empieza a cuidarla sin importarle quién es. Después extiende su ayuda a los amigos de Pris, incluido Roy, quien afirma en la novela con indiferencia que acabarán matando al «especial». Isidore está absolutamente necesitado de cariño y por eso considera amigos a los androides, aún sabiendo lo que son. Los acepta sin preguntar ni cuestionarse ninguna consecuencia.

Esta relación de Isidore con los androides muestra la imposibilidad de la convivencia con lo artificial en igualdad de condiciones. Así como Deckard domina la situación con Rachael tanto en la película como en la novela, Isidore se encuentra sometido a su necesidad de lo artificial porque lo natural no le satisface.

Por otro lado, Isidore es el único ser humano que aprecia realmente a los animales, que siente verdadera empatía hacia ellos. Y él siente, igual que Deckard e Iran, el silencio de los apartamentos vacíos:

Sentía el silencio como algo visible y, a su modo, vivo (...). Vivía solo en ese ruinoso edificio de mil apartamentos deshabitados (...) permanecía en esa lamentable habitación, a solas con el silencio mundial que imperaba omnipresente y sin pulmones.

Un personaje muy diferente es J.F. Sebastian. Sebastian vive feliz alejado de la Humanidad, en medio del silencio. Sin duda el guionista se preguntó cómo conseguir reunir a Roy con Tyrell y la respuesta se la proporcionó el personaje de Isidore. Si se pretendía otorgar mayor protagonismo tanto a Tyrell como a Roy, así como a la relación entre Deckard y Rachael, el papel de Isidore debía sufrir considerables recortes y su importancia quedaría reducida entonces a funciones meramente narrativas. Además, con Deckard y Roy de protagonistas, el guión ya estaría suficientemente cargado, así que optaron por emplearlo de enlace con Tyrell.

Algunos aspectos de Isidore han quedado en el personaje. Sebastian también es, de alguna manera, «especial»; padece una enfermedad de envejecimiento rápido: una ironía hacia quien puede crear seres vivos. De este modo se explica también por qué no se ha ido aún a las colonias (donde sólo se admite a los «normales»). En la figura de Sebastian aparece la tragedia del científico que puede dar vida a otros, pero no a sí mismo. En Sebastian volvemos a encontrar el motivo del envejecimiento y de la muerte. Como señala Pris, esto le acerca de alguna manera a los replicantes; de ahí su importancia en la novela, donde se nos muestra un caso «real» en el que podemos reflejar las ideas transmitidas por la ficción: en nuestra realidad no existen replicantes, pero sí gente que no es como nosotros y a la que no atribuimos nuestras mismas sensaciones. Dick se muestra muy hábil al echarnos a la cara este «especial», parece decirnos: «mira, esto es tu mundo, no una invención».

Igual que Isidore, Sebastian no tiene miedo a los replicantes y confía en ellos. Pero también en la película debe quedar el peligro del juego insensato con lo artificial y, sin remedio, Sebastian acaba siendo asesinado por Roy, quien confirma así el conflicto interior arrastrado a lo largo del largometraje.

Sebastian es un personaje tan sensible como Isidore aunque, sin duda, mucho más consciente de



Androides deconstruidos

sus emociones de sí mismo. Sebastian crea simulacros de vida, pequeños androides con una inteligencia mínima que le sirven de compañía y a los que quiere tanto como Isidore a los animales. Sebastian sobrevive mientras ejerce un dominio sobre sus creaciones. Muere al perderlo. He aquí otra de las posibles conclusiones: el hombre no puede esperar controlar sus creaciones si las acerca a sí mismo.

Como hemos visto, la capacidad simbólica de Sebastian es muchísimo menor que la de Isidore, aunque parte de su función poética queda cumplida en su trágico final.

2.6. Los androides/replicantes: Pris, Max (León) y Luba (Zhora)

Personalidades y funciones comparadas

Los mecanismos artificiales que imitan a los seres humanos son el tema primordial que une ambas obras. Se puede decir que representan el elemento básico que interesó para escribir un guión y rodar una película. Y se puede decir también que las inquietudes desprendidas del texto literario se mantienen como cimientos de la construcción cinematográfica, pero no conviene olvidar que el peso específico de éstas en cada obra es muy dispar. Esto se percibe ya desde los aspectos visual y descriptivo-lingüístico. En *Blade runner*, la imagen de los replicantes impresiona desde su vestuario hasta sus movimientos, muy lentos, controlados, dominando las situaciones.

Sin embargo, la novela nos describe a los androides como personas normales cuya única diferencia con los seres humanos se basa en sus reacciones, en su tono al hablar. No hay descripciones que incidan en aspectos particulares de los personajes artificiales, pues el planteamiento de la novela reside en que se les confunde con seres humanos. Por el contrario, en la película reconocemos a un replicante en cuanto lo vemos.

Tras esta capacidad de sugerencia se esconde un intensivo trabajo de los actores, quienes construyen una estirpe de personajes de aspecto grave. Si los androides de la novela se caracterizan por adjetivos y sintagmas que se fuerzan a marcar su inexpressividad, en la película se pierde este «realismo robótico». Por ejemplo, Luba Luft se muestra fría en la novela, el narrador incide en la falsedad que se esconde tras su ira aparente. En cambio, su alter-ego Zhora, muestra un desprecio absoluto hacia Deckard y un miedo atroz al ser perseguida por el

El hombre culto sabe disfrutar por igual y encontrar las verdades estéticas en cine, literatura, ópera, escultura, pintura, arquitectura... sin pararse a entrar en consideraciones jerárquicas improcedentes

blade runner. No hay duda: los androides de la película no tienen sentimientos, sólo los simulan; los replicantes de la película sienten.

Como vemos, la caracterización constituye un factor fundamental. En la novela se nos describen las ropas de androides, similares a las de cualquier ser humano. El aspecto del vestuario de los replicantes es espectacular en *Blade runner*. Tanto León como Roy como Pris visten de negro. Los hombres llevan largos abrigos de cuero negro, que les da un aspecto tenebroso, de ángeles de la muerte. Pris lleva siempre los ojos pintados de color negro, con una sombra roja que perfila los ángulos del rostro, agudizándolos; su aspecto es el de un depredador. Zhora viste sensualmente, con una especie de bikini y un chubasquero transparente; tiene una leonina melena roja y un aspecto feroz. Pero cuando es perseguida por Deckard, la que nos ha parecido un animal despiadado, produce lástima.

El contraste entre Deckard y Zhora está marcado por el calculado y hábil paso de fotogramas: Deckard se mueve en tiempo real, Zhora en cámara lenta, en una agonía que se hace eterna. Zhora va atravesando mamparas de cristal, como atravesando niveles de realidad, mientras recibe uno primero y, tras lo que parece una eternidad, un segundo disparo por la espalda. Para Deckard, en ritmo real, el trabajo es una rutina; es la primera vez que le vamos actuar como blade runner.



Androides deconstruidos

El acierto del diseñador del vestuario de Zhora reside en ese biquini y en ese chubasquero transparente: la sensualidad feroz, casi erótica, de la actriz Joanna Cassidy se vuelve patética cuando a través del plástico transparente vemos ensangrentarse su cuerpo dos veces. La sangre contamina la pureza de lo transparente del traje y de los cristales quebrados a su paso. No hay duda: todos los elementos del lenguaje cinematográfico se encuentran aprovechados al máximo. Música (martilleante, melancólica), luces, composición de los planos, colores, vestuario, montaje, interpretaciones de los actores... alcanzan la plenitud de la tragedia. La imagen exterior de ferocidad de la replicante contrasta con la indignidad con la que muere (como un zorro en una cacería) y el espectador puede sentir compasión y, ¿quién sabe? Quizá culpa por haberse descubierto diferentes sentimientos en la presentación del personaje.

¿Cómo lo consigue Scott? No cambia absolutamente nada en la apariencia de Zhora respecto a Luba. Sólo toma esa mujer y la rodea de elementos (incluso narrativos) que contrasten con su aspecto: todos los enumerados y más (tamaño del plano, altura de la cámara, decorado...). La idea que pretende sugerirse al espectador es la misma que se nos mostrará al final, con mayor fuerza, respecto a Roy (del miedo y el odio a la compasión y la tristeza). Pero con Roy hay un cambio significativo en el conflicto interior del personaje.

¿Puede hacer esto el lenguaje escrito? Sí, pero de otra manera. La novela no pretende mostrar la misma idea respecto a la muerte de una androide y por ello no muestra tal explosión de elementos significativos formales (metáforas, recursos sintácticos, sonoridad...). La muerte de cada androide en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* aparece fulminante y fría. La muerte de Luba Luft en el libro tras un tiro del cazador Phil Resch no resulta tan expresiva, a pesar de que representa un momento clave en la novela: Deckard descubre que es incapaz de matar a una androide.

La diferencia reside en que mientras la película transmite su mensaje, en esta escena, mediante la plasticidad visual de las imágenes, la novela recurre a lo intelectual. Dick narra a través de ideas, no de imágenes plásticas (no es Proust, él narra –salvando las posibles distancias de visiones estéticas diferentes– desde la intencionalidad de un Unamuno). En este sentido, la película plantea una estética espectacular, fuera de lo común para mostrar la tragedia. La novela se limita a expresar con una crudeza sobria un hecho cotidiano para Phil Resch

que mata sin inmutarse. Tras las súplicas y muerte de Luba, Resch culmina la escena hablando del dinero que va a ganar por haber retirado un androide. Desde este punto de vista, el mensaje transmitido por los dos lenguajes, literario y cinematográfico, sí es el mismo, pero los medios no pueden ser más opuestos (más cercana a la muerte de Luba puede estar la del Roy de la película, más intelectual).

La mayor diferencia psicológica entre androides y replicantes reside en su capacidad intelectual. Los androides de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* son incluso menos inteligentes que Isidore. Por ello la «kippelización» profetizada por Isidore, la sustitución de los seres humanos por los androides, se muestra más degradante en la novela que en la película. Por el contrario en *Blade runner* los replicantes representan un paso adelante en la Humanidad, no un retroceso.

Por otra parte, en la novela los androides se limitan a vagar, a escapar. No controlan sus acciones y mucho menos sus vidas. No podemos considerarlos personajes dinámicos y, por tanto, sus funciones narrativas se reducen a la de antagonistas pasivos. Son criaturas trágicas.

Un estudio comparativo muy interesante se presenta en el capítulo XII. Resch y Deckard localizan a Luba en un museo de pintura. En dicho museo, antes de matar a la androide, Resch fija la vista en un cuadro de Munch, su célebre grito. La habilidad de Philip K. Dick para describir las sensaciones de los androides ante su falta de emociones es un gran hallazgo, pues tiene lugar a través del cuadro de Munch. Ésta es la descripción de Dick, según la ven los cazadores: «El hombre, o la mujer, estaba encerrado dentro de su propio aullido. Se cubría los oídos para protegerse de su propia voz. La criatura estaba de pie en un puente, y no había nadie más. Gritaba a solas. Aislada por el grito o a pesar de él».

Inmediatamente, Resch se pregunta si es así como se sienten los androides. Cualquiera que recuerde el cuadro, puede pensar en el mundo colorido alrededor de esa criatura, un mundo distorsionado por el grito silencioso. La criatura en cambio viste de oscuro y su piel muestra un color indefinido, que contrasta con la calidez del mundo que le rodea. La posible conclusión es que los androides viven dentro de un silencio emocional.

Esta idea muestra una percepción diferente de la nuestra al relacionar el cuadro con los androides y es una nueva metáfora del título del libro: *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Un editor avezado podría emplear este cuadro como portada de



Androides deconstruidos

La transformación de funciones narrativas motivada por el cambio de un lenguaje literario a uno fílmico conlleva un cambio en la caracterización de los personajes y, por extensión, un cambio en sus funciones poéticas

la novela, pues expresa con fuerza las inquietudes de Dick. Pese a que la película se caracteriza por su esteticidad visual, no incluye ningún momento que iguale este acierto de Dick. Los androides, desde esta perspectiva, son criaturas indefensas, atrapadas en una realidad que no son capaces de superar.

En cambio, en la película son precisamente los replicantes los que mueven la acción. Deckard sigue el rastro que van dejando en su camino hasta Tyrell. Los replicantes tienen una meta que les aporta tanto un sentido narrativo como un sentido poético y al mismo tiempo metaforiza sus acciones, planteadas en pos de la inmortalidad. En *Blade runner* los humanos no luchan por sobrevivir, no se mueven, no viven... Los replicantes sí. Pero no deberíamos criticar la decisión de Dick de otorgar menor protagonismo dramático general a los androides y existen dos razones para no hacerlo:

1. Como ya he apuntado varias veces, la novela plantea la problemática desde los conflictos provocados en los seres humanos y, en ese sentido, ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas? resulta autosuficiente y cerrada.

2. A la película le interesa arrastrar al personaje degradado de Deckard, no al contrario. En la novela el matrimonio del cazador e Iran constituye un elemento primario, difícil de complementar con una mayor protagonismo de los androides y, lo que es más importante, al que le resulta innecesaria una mayor presencia de los androides.

Dick hace crecer la ansiedad del lector ante los androides mostrándoles como seres terribles que decepcionan en el enfrentamiento con Deckard. Dicha decepción puede extenderse a la impresión general despertada por la novela tras ver *Blade runner*. Pero recordemos que aquí hemos establecido una relación de desarrollo de una obra a la otra a través de los replicantes, lo cual exige no intentar buscar elementos primarios de la película no pertinentes para la valoración de la obra original (por mi parte, renuncio en este punto a ofrecer valoraciones comparativas generales, pues considero que éstas forman parte de las competencias del lector).

Este desarrollo parte sobre todo de la tragedia compartida por androides y replicantes: la esclavitud. El ser humano somete a su propio beneficio cuanto crea. De nuevo las relaciones entre padres e hijos exigen aquí una atención especial. La sociedad de ambas obras parte de la opinión de que el



Androides deconstruidos

hecho de «crear» un ser otorga suficiente autoridad sobre él como para emplear dicho ser al antojo del creador. Es la autoridad del padre sobre el hijo. Los androides se rebelan contra ello y la rebelión es castigada con la muerte. La teoría se ve reforzada por una idea básica, común para ambas obras: las colonias dependen de la esclavitud de los androides (como algunas culturas grecolatinas de los prisioneros militares). El padre depende del hijo, por eso ha de esclavizarle; el equilibrio resulta imposible.

Éste es un elemento primario en ambas obras y debe asumirse como lugar común al compararlas. Dice Rachael en la novela: «Escapar ya era un riesgo. Y también venir a la Tierra, donde ni siquiera se nos considera animales, donde un gusano es más deseable que todos nosotros juntos».

Tomando cada personaje por separado, se debe incidir en la profundidad ganada en la película con León y con Pris y la menor importancia que se otorga a Zhora (compensada en parte por su «preciosa» muerte).

En la novela Max, el personaje equivalente a León, apenas interesa. Dick lo plantea como una prueba para Deckard, una manera de que le veamos actuando como cazador y una nueva y quizá innecesaria confusión de identidades (Max aparece disfrazado de colaborador de Deckard). En cambio, en *Blade runner*, León aparece como estereotipo de los replicantes y aguanta, como antagonista, todo el peso narrativo del primer acto.

Los guionistas introducen una variante exquisita en la construcción de este personaje, otorgándole una dimensión mucho más redonda que las de la novela: León colecciona fotos ajenas, se fabrica un pasado. Se nos informa en la película de que éste es un hábito común entre los replicantes. Si León se muestra todo el tiempo como un personaje atormentado y furioso, esta debilidad nos acerca a la tragedia de los replicantes. El motivo de las fotos sugerido por Peoples es muy interesante desde dos perspectivas, coincidentes con las dos razones por las que los replicantes guardan fotos:

1. Por descubrir cómo pensamos los humanos (por parecerse a nosotros, al Creador, a lo que suena fuera de su silencio o de su grito).

2. Porque somos nuestros recuerdos. En este sentido cabría hablar casi de una base antropológico-psicológica: nuestro presente se sostiene por nuestro recuerdo del pasado. Es decir, los replicantes guardan fotos por la misma razón por la que nosotros guardamos fotos, porque nos cons-

truyen nuestra identidad que a pesar de no ser cierta (en nuestro caso ya pertenece al pasado), nos sirve para definirnos (ya he profundizado un poco en este tema dentro del capítulo dedicado a Deckard).

Este motivo, muy intelectual, equivale en términos funcionales al del cuadro de Munch: plasmación de la visión de la realidad por parte de los replicantes. Por otra parte, como motivo narrativo, las fotos se muestran muy valiosas, pues es una de las pistas por las que Deckard llega hasta Zhora y, al ir a recogerlas, la razón por la que León da con Deckard y puede seguirle.

León aporta también su visión sobre significa qué ser un replicante. Ocurre cuando le dice a Deckard, intentando matarle: «Es penoso vivir con miedo (...). Eso es lo que significa ser esclavo». Esta tragedia sirve sólo en parte para los androides de la novela (¿son ellos capaces de sentir miedo?).

El personaje de Pris obtiene también un desarrollo muy significativo mediante el cambio de lenguaje. Si en la novela se explica que el empleo de androides con fines pornográficos está prohibido, en la película la definición de Pris es: «replicante diseñado como “modelo de placer”». Esta definición del personaje no sólo nos presenta a Pris, sobre todo muestra hasta qué punto llega la relación entre androides y seres humanos y nos habla de la esclavitud de éstos, llamados a sustituir a los hombres en todos los oficios, incluso en «el más viejo del mundo».

Pris queda definida, como consecuencia, por su sensualidad. Con su sensualidad expresa su relación con Roy, con su sensualidad seduce a Sebastian para que la invite a su casa. Pero en Pris, como en todos los replicantes, percepción y esencia chocan: la sensual Pris es una de las más peligrosas, como demuestra en su pelea con Deckard.

De todos modos, los autores cinematográficos no transforman la forma de ser del personaje y esto los agradezco a título personal (siempre me ha gustado el personaje de Dick y, por tanto, el de *Blade runner*). Pris se muestra al mismo tiempo inocente y cruel, tanto en la novela como en la película.

Quiero llamar la atención sobre este aspecto. El guionista no ha precisado en ningún momento alterar las funciones narrativas del personaje, quizá porque dichas funciones narrativas de la novela se adaptan perfectamente a la historia cinematográfica. Como veremos más adelante, la transformación de funciones narrativas motivada por el cambio de



Androides deconstruidos

En la novela nos encontramos con un Rick Deckard principiante y no muy competente. El de *Blade runner* es un hombre acabado

un lenguaje literario a uno fílmico conlleva un cambio en la caracterización de los personajes y, por extensión, un cambio en sus funciones poéticas (así ocurría con Isidore/Sebastian y con Rosen/Tyrell). Por tanto, es posible que Pris no cambie porque su papel en la trama tampoco cambia.

Por último, el personaje de Zhora sufre la transformación más radical. En la novela, Zhora huye de la vida de esclavitud en las perforaciones mineras y en las casas de los colonos para ser cantante de ópera, dotada de un don artificial pero sublime: su voz. Deckard reflexiona sobre este aspecto preguntándose qué mal existe en la opción de Luba: «¿Sueñan los androides? –se preguntó Rick. Era evidente: por eso de vez en cuando mataban a sus amos y venían a la Tierra. A vivir una vida mejor, sin servidumbre. Como Luba Luft, a cantar Don Giovanni y Le nozze en lugar de labrar un campo árido y sembrado de rocas, en un mundo-colonia básicamente inhabitable».

Volvemos a encontrarnos aquí ante la idea del ser presuntamente superior (la Humanidad) que decide a su conveniencia (y en este caso en perjuicio de sí misma) acerca de la existencia del ser inferior (los androides). De nuevo estamos ante una relación filial (padres/hijos), social (clases altas/clases bajas) y racial (podríamos llamarla, sin problemas, racista). Este aspecto no queda reflejado, y Luba se convierte en Zhora, cantante en un cabaret del centro de la ciudad, obligada por las circunstancias a trabajar en un show (¿erótico?) con una serpiente.

No veo aquí ninguna necesidad narrativa (huir de la carga que hubiera supuesto la extensa subtrama de la novela no debería conllevar modificaciones visuales, a mi juicio); en mi opinión, el cambio estético se debe sólo a razones estético-visuales: el ambiente degradado plasmado en la película no aceptaría jamás la belleza de una ópera. El cabaret muestra un mundo muchísimo más decadente (y por tanto más valioso para la temática de *Blade runner*) y apoya la decisión de transformar la historia en una película de cine negro.

Tras este análisis podemos afirmar que los replicantes de la película, planteando las mismas inquietudes primarias, son antítesis claras de los androides de la novela, al producirse un cambio de lenguaje, una transformación de elementos secundarios y una desviación de algunas de las funciones narrativas.

Sólo queda comentar los diferentes nombres: ¿por qué «androides» en la novela y «replicantes» en la película? A Ridley Scott le enfadaba que los llamaran androides, porque no era la idea que quería dar (lo explica en varias entrevistas). Mientras los androides son seres mecánicos, los replicantes son réplicas de nosotros mismos, pero perfeccionados. Con ello se revela que el enemigo no es el ser extraterrestre, ni un dios, ni un monstruo, sino nuestra réplica, nuestro espejo. Realmente el ser humano se encuentra solo en el Universo y su enemigo está en sí mismo. Esto se une con la trayectoria cultural cristiana: hechos a imagen y semejanza de Dios. El ser humano es también un reflejo. Los replicantes son a los seres humanos lo que los seres humanos a Dios. Pero mientras los humanos dudamos en nuestras actitudes hacia un posible dios, las réplicas luchan contra los seres humanos. Si reflexionamos un poco, tampoco existen grandes diferencias entre lo exhibido por Dick y lo declarado por Scott.

Cuando le preguntaron a Dick sobre cómo se le ocurrió la idea de la novela, explicó:

Hay algo en nosotros de humanoide, morfológicamente idéntico al ser humano, pero que no es humano. No es humano quejarse, como un miembro de las SS hace en su diario, de que los niños hambrientos no le dejan dormir (en un campo de concentración). De ahí mi idea de que en nuestra especie hay una bifurcación entre lo que es humano realmente y lo que sólo imita lo que es humano realmente.

Dick habla de esto; Scott y Peoples, también.



Androides deconstruidos

2.7. Iran: personalidad y función narrativa

Iran es la mujer de Rick Deckard en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Podríamos pensar que su presencia ha quedado fuera del montaje final de la película, pero si analizamos el personaje descubrimos que no ha desaparecido por completo de la obra de Ridley Scott.

Es interesante plantear a Iran como representación de los ojos del autor implícito ante la sociedad: desprecia el mundo decadente en el que vive. Consciente de que nadie percibe la realidad de la existencia, se autoprovoa depresiones para ser capaz de comprender cuanto le rodea. Llegados a este punto, cabría plantear el análisis del personaje como una proyección del autor, que se sumerge en el proceso de creación de la novela para percibir y discutir lo oscuro de la existencia.

Este personaje-testigo es salvado finalmente por Deckard, su pareja, cuya desgracia le devuelve el ánimo de vivir.

El personaje de Iran es muy parecido en planteamiento al Rick Deckard de la película, como podemos deducir tras el análisis desarrollado más arriba. El largometraje recoge un personaje equivalente a Iran en *Blade runner* al desarrollar en esta línea a Deckard, y de este modo esa línea nihilista, decadente, desgarradora permanece en el cambio de lenguaje. Además constituye un medio por el cual hablarnos de elementos de la novela obviados para el cine (como son la televisión y el mercerismo), a los que dedicaré algunas líneas más adelante. Por otro lado, apenas interacciona Iran con otros personajes que no sean Deckard, tal y como hemos visto en el epígrafe correspondiente.

2.8. Los policías: Bryant, Holden y Resch. Funciones narrativas

Bryant representa un personaje casi idéntico en ambas obras, adaptado en la película a la estética de cine negro. No hay cambios sustanciales y cumple una función introductora e informativa. Por él se define a ambos Deckard: en la novela muestra superioridad y cierta indiferencia, en la película sólo puede obligar al personaje ético mediante el chantaje y muestra el lado mezquino del ser humano, desinteresado por el lado ético de sus actividades cotidianas. A Scott y Peoples les sirve a la perfección para el giro hacia el género policiaco y aporta su profesión y aspecto prototípico como punto de referencia para el espectador. Además llama

«pellejados» a los replicantes, aportando el enfoque racista contenido por el tema.

Holden funciona en ambas obras como sujeto de comparación con Deckard; en la novela Deckard se supera comparándose con él, en la película introduce la idea del peligro que suponen los replicantes e introduce la estética inicial (como veremos más adelante). En ninguna le veo mayor importancia poética o narrativa.

De Phil Resch toma Peoples la problemática acerca de la posibilidad de que Deckard sea un replicante. Por lo demás, toda la trama relacionada con Resch en la novela resulta una digresión innecesaria en la película, que funciona por otros derroteros.

De todos modos, en ambos lenguajes la «policía» aparece como el lado poco ético de la trama. Ninguno de los colegas de Deckard merece una felicitación por sus actitudes respecto a los seres artificiales; si acaso, todo lo contrario.

Representan el punto más alto de la autoridad humana: responden a las necesidades de una sociedad que no necesita ni admite ni quiere a aquellos que luchan por su libertad ni se hacen preguntas sobre sus motivos. Bryant, Holden y Resch simbolizan la Ley. Las dos obras representan un claro ataque en contra de la Ley, por estar escrita desde cuestiones que están por encima de la ética. Ningún replicante mata sin necesidad; hasta cierto punto, la Humanidad «necesita» la esclavitud de los replicantes, pero no parece una excusa tan sólida como la de ellos. Ley y policía demuestran ser más mecánicos, fríos e insensibles en sus acciones que aquellos seres a los que persiguen.

Todo ello resulta más trágico si contemplamos lo que significaría un blade runner en nuestra época: el blade runner es «policía, juez y verdugo» a la vez.

3. Los animales

Incluso más que los androides, los animales son la metáfora nuclear de la estructura simbólica de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Representan la principal preocupación de Deckard, su meta, y juegan el papel de elemento caracterizador de la sociedad planteada por Dick.

Los animales de la novela representan la necesidad de todo ser humano de acercarse a lo vivo, de sentirlo cerca e incluso de cuidarlo. La extinción de los animales marca el límite de la decadencia humana y conlleva significaciones no sólo ecológicas, sino



Androides deconstruidos

ante todo filosóficas: el ser humano es incapaz de convivir con otra forma de vida y destruye cuanto le rodea debido a su falta de percepción de la realidad; los animales mueren sin que los hombres sepan por qué, tan solo saben que es por su culpa.

Este hecho se presenta cómo la mayor tragedia: ignorancia ante la muerte, ignorancia ante las causas del propio pecado. ¿Qué hicimos mal?, se pregunta la sociedad entera. La sociedad se autorregula entonces con la idea de la «empatía», es decir, el impacto del crimen se sufre de tal modo que las personas tienen que demostrarse a sí mismas y a los demás que no hay una intención malvada en sus acciones y que son capaces de amar algo sin destruirlo. Es una respuesta de toda la sociedad al propio crimen, un intento de rectificación debido a un complejo de culpa. Contra la ignorancia: el autocontrol más radical.

Hasta tal punto llega la obsesión por los animales, que la mayoría de los personajes humanos viven pegados a su «catálogo de animales», llegando a convertirse en el centro de sus vidas. Y la consecuencia terrible es ésta: la solución planteada por la sociedad de la novela no es más que otra perversión que esconde otra realidad, la «empatía» acaba por convertirse en otra mentira ignorante pues todo queda reducido a una convención social. La hipocresía social defendida por Dick demuestra la incapacidad de la humanidad para mejorar. Tanto el argumento escogido para mostrar este hecho como las consecuencias sociales tienen mucho que ver con las propuestas de Ballard en novelas como *Rascacielos* o *Super-Cannes*. Es una línea prospectiva —la de la perversión social a partir de perversiones de comportamiento— que en sí podría haber constituido un subgénero.

Hasta aquí tenemos los planteamientos de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*.

Al centrarse en los replicantes, Scott reniega del problema nuclear de los animales. Sin embargo, aprovecha la misma situación contextual, estética, de ambientación: en varias ocasiones se nos informa de que la mayoría de los animales que quedan es creación artificial de ingenieros genéticos. La metáfora funciona en ese mismo sentido y en el de la ambigüedad de la realidad (también muy importante en la novela) sin desarrollar todas las posibilidades obtenidas en la novela de Dick. De nuevo, la película iba dirigida a otras inquietudes.

Sin embargo, otro sentido simbólico podemos encontrar desde la presencia de animales en *Blade runner*. Como afirma Pedro Alcántara, en un in-

teresante artículo para el fanzine *Bucanero*, cada replicante ha sido asociado con un animal, que le define y le caracteriza simbólicamente:

1. León con la tortuga. Tanto la interpretación del actor como la tranquilidad mostrada ya desde el guión durante la mayoría de sus acciones le dan esa imagen.
2. Zhora con la serpiente (y con un zorro durante la cacería).
3. Pris con un mapache (tal y como se maquilla y se mueve, incluso en su muerte).
4. Roy con un lobo durante la película y con una paloma al final.
5. Rachael con una araña (durante el test Voigt-Kampff y por aspecto, en esto soy muy subjetivo, pero no dejo de verla como una araña por autosugestión o por magia del equipo de la película).
6. Deckard con el unicornio (representa la pureza de espíritu en la mitología nórdica).

Los animales sirven para definir a los personajes y dejar una huella intuitiva en el espectador. Por otro lado, no dejan de ser una especie en extinción. La belleza natural queda simbolizada en ellos, representaciones de lo maravilloso que existió y que está muriendo. Declaran los guionistas la dificultad de introducir a los animales en la película de una manera narrativa similar a la de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, pero consiguen de manera muy sutil comunicar la misma impresión de nostalgia y tragedia que despertaban aquéllos.

Ridley Scott consigue el equilibrio entre virtuosismo y academicismo



Androides deconstruidos

4. Comparación estructural

4.1. Las fábulas

Como ya he apuntado en diversas ocasiones, uno de los principales aciertos de la adaptación al cine, a mi juicio, lo representa la trama paralela dedicada a los replicantes. Si, en la novela, el autor podía perderse en digresiones acerca del mundo literario creado, el guión cinematográfico optó por un mayor movimiento. Como hemos visto, era fundamental para ello quitarle protagonismo a Isidore (personaje muy estático) y otorgársela a los androides. De este modo, se consiguen unos antagonistas muy activos, en constante movimiento por toda la ciudad.

No obstante, el juego de tramas no era posible si estos androides se limitaban a huir, por lo que los guionistas aciertan al fijarles una meta: encontrar a su creador. ¿Qué fue primero la necesidad narrativa o la necesidad temática, el huevo o la gallina? A menudo, suelen crearse la una a la otra, aunque las primeras inquietudes que se le plantean a un guionista a la hora de afrontar una adaptación de cualquier tipo suelen ser narrativas (¿qué personaje puedo quitar? ¿Cómo expresar narrativamente esta descripción o este pensamiento interior?, etcétera). Esta meta del encuentro con el creador no sólo deshacía el encorsetamiento producido por el paso de un lenguaje escrito, fundamentado en una lectura distendida abarcable incluso en varias sesiones, a un lenguaje visual que, a pesar de limitar el tiempo de atención del receptor a dos horas, precisa muchísima más movilidad visual y narrativa en general. Podemos afirmar sin lugar a dudas que la transformación funcional narrativa de Rosen y de Isidore a Tyrell y Sebastian, tal y como lo hemos visto en sus respectivos epígrafes, se debe al cambio de lenguaje artístico. El acierto, en mi opinión, reside en apoyar estos cambios (necesarios por el trasvase de formas) con un significado poético. Es decir, si llevamos a cabo un cambio en funciones narrativas, éste debe ir acompañado de un cambio en las funciones poéticas y viceversa, para preservar la cohesión de la obra estética.

Sea como sea, se trata de uno de los problemas más graves que pueden llevar al no entendimiento de una adaptación de una obra literaria. La fábula interna se resiente a menudo, a cambio de que la historia pueda «funcionar» cinematográficamente. No es tan importante en este sentido valorar si el adaptador es un «traidor» como valorar si es un traidor creativo.

De la misma manera, podemos contemplar cómo algunas tramas podrían haber provocado un metraje excesivo con su mantenimiento. Por ejemplo, la del triángulo Deckard-Iran-Rachael. Los guionistas se desprenden en su argumento del personaje de Iran, ganando libertad para profundizar en el personaje de Deckard por unos derroteros originales, como pueden ser su decadencia (mimética a la decadencia del mundo, con lo que se gana en coherencia poética y unicidad sin necesidad de mostrarla a través de la esposa) y las dudas acerca de su posible dualismo Ser humano/replicante.

Muchos guionistas acostumbran a comenzar sus guiones desde la fábula (en forma de sinopsis de unas diez páginas) y van añadiendo material según va cubriendo necesidades narrativas. Este proceso «de bola de nieve» se separa del habitual en la construcción de una novela, en las que puede tenerse una visión global de su estructura, e incluso de su final, pero que depende tanto de su argumento como de la geometría de sus digresiones, se sea escritor de brújula o de mapa. En este sentido, me atrevería a afirmar que el guión cinematográfico se deja influir mucho más en personajes (por ejemplo) por las necesidades narrativas que la novela, cuyos personajes son centro motor por lo general (por supuesto, esta teoría depende de los casos concretos y de los géneros, no podemos tratar del mismo modo una novela de aventuras que una naturalista). Dicho proceso, menos claro en guiones originales, se acentúa en las adaptaciones libres, como es el caso de *Blade runner*.

La función narrativa resulta también muy complicada en el cine por motivos materiales: decorados, presupuestos, disponibilidad, trabajo de equipo, necesidades comerciales... Recordemos que rodar una película como *Blade runner* costaría hoy millones de euros y esto ha de influir necesariamente en las posibilidades narrativas, lo que implica consecuencias inevitables en los elementos poéticos (algunas escenas incluso no pudieron llegar a rodarse).

Por otro lado, los autores cinematográficos hacen una lectura libre de la novela al ver en Rick Deckard un detective típico de serie negra. Sin duda dicha lectura participa a partes iguales de necesidades narrativas y de sugerencias estéticas muy evidentes en la película.

4.2. Estructuras macrotextuales comparadas

Tras los cambios narrativos producidos en el tratamiento de la fábula, la estructura ha de verse



Androides deconstruidos

inevitablemente trastocada. En primer lugar, la novela está estructurada por capítulos. Cada uno de estos capítulos responde inicialmente a necesidades expresivas del autor y a partir del capítulo VII a necesidades narrativas. Ordenados por temas, los primeros capítulos de la novela podrían clasificarse de la siguiente manera:

I. Vida artificial. Los seres humanos precisan de las máquinas para cualquier actividad e incluso para sentir emociones.

II. Muerte y silencio. Todo lo artificial está muerto y los seres humanos viven incomunicados entre sí.

III. Relación entre los androides y los humanos. Visión de la sociedad de lo correcto y de lo incorrecto.

IV. Rachael.

V. Dudas ante la autenticidad de la vida. Rachael es un androide. El lector despierta ante la invalidez de lo informado por sus sentidos. Rachael es más humana de lo que el lector pensaba que podía ser un androide.

VI. Lo muerto crece sobre lo vivo: el kippel.

VII. El peligro de la ambigüedad. Isidore deja morir un gato real creyendo que se trataba de un gato artificial. Nuestra incapacidad cognoscitiva puede conllevar la muerte.

A partir del capítulo octavo, comienzan las pesquisas y la aventuras de Deckard. Lo impresionante en el paso de un lenguaje a otro se revela cuando descubrimos que la base de lo expresado en los capítulos I-VII se resume visualmente en las dos primeras secuencias de la película. La película comienza con la ciudad degradada, asfixiada, «kippealizada», decadente mientras la observa un hombre desde una ventana (capítulos II y VI). La segunda secuencia reproduce una acción narrada en la novela por discurso directo de un personaje: el encuentro entre el cazador Holden y uno de los androides. La secuencia es impecable poética y estéticamente. En contraste con la oscuridad exterior, Holden deja de mirar por la ventana volviéndose hacia la entrada de León. La luz interior es azul, fría, artificial. Holden y León no consiguen conectar, hay una enorme distancia entre ellos. Holden le hace el test Voigt-Kampff, un examen psicológico basado en una máquina que estudia las reacciones. En medio, los dos personajes tienen una larga mesa que les separa. Los planos han sido tomados desde lejos, con un gran angular, acentuando la distancia que existe

Si se realiza un cambio en funciones narrativas, éste debe ir acompañado de un cambio en las funciones poéticas y viceversa, para preservar la cohesión de la obra estética y academicismo



Androides deconstruidos

entre ambos y favoreciendo una gran profundidad de campo, con todos los detalles enfocados. Holden se comporta con un cierto tono de superioridad, como policía (véase el epígrafe correspondiente). León se comporta de manera extraña, pero aún así nos sorprende su reacción cuando Holden le pide que le cuente los recuerdos que guarda de su madre; León dispara dos veces a quemarropa contra Holden.

Nos encontramos ante un lenguaje que cuenta más rápida y sintéticamente los elementos primarios desarrollados por la novela: muerte, incomunicación, artificialidad, ambigüedad, identificación androides/humanos. ¿Lo hace mejor? No, pues sólo hablamos de elementos primarios. Cambia la estructura y cambia el proceso de información, pero ambos consiguen su objetivo: comunicar esos elementos primarios. Lo que cambia realmente son los elementos secundarios.

Como hemos visto anteriormente, en estas dos obras las preguntas son casi los únicos elementos primarios realmente importantes y las respuestas ofrecidas, diferentes en cada obra, llegan incluso a ser secundarias o, por decirlo de otro modo, quedan en segundo plano ante las preguntas planteadas por ambas obras. En ambos lenguajes se busca sobre todo la propia reflexión del espectador; se sugiere más que se afirma.

Como toda película norteamericana, *Blade runner* ha sido estructurada en tres actos marcados por dos *plots* o «puntos de giro» que los abren o cierran según sea el caso. Los *plots* (acontecimientos sorprendentes y coherentes en la trama que empujan a los personajes en una dirección distinta) son la parte más importante de la estructura cinematográfica, pues mueven la narración, simbolizan los conflictos y los temas y provocan la evolución de los personajes.

El primer *plot* lo representa el disparo de Rachael contra León. Cumple las tres reglas:

1. Ser sorprendente. El espectador no se lo espera.
2. Ser coherente. Deckard la había invitado a ese lugar, porque se sentía solo. Ella le salva porque no tiene a nadie más y se siente atraída por él.
3. Marcar una nueva dirección en todos los elementos de la película. Roy pierde a su aliado León y decide actuar a la desesperada. Rachael se rebela contra su propia especie. Ella y Deckard inician una relación.

Este *plot* queda exigido por las necesidades argumentales derivadas de la trama estudiada en el epígrafe anterior. Las novelas no suelen tener *plots* tan diferenciados, tan exclusivos. El *plot* es un mecanismo propio de las artes escénicas introducido para organizar la atención del espectador a lo largo de la representación. Un cambio de lenguaje literario a lenguaje cinematográfico implica a menudo la entrada fulminante y decisiva de dos *plots* que articulan y estructuran la película. A menudo se encuentran con mayor o menor fuerza en el material original (como en *Ben-Hur* o en *Lo que el viento se llevó*), pero otras veces deben ser introducidos por el guionista para reorientar la historia por el lenguaje filmico, como en el caso que nos ocupa.

El segundo *plot* viene dado por la constatación del nuevo protagonista: Roy, quien mata a Tyrell y a Sebastian, poniendo a Deckard sobre su pista y simbolizando el fracaso de los replicantes en su intento de vivir más.

Como vemos, la estructura del largometraje responde a la coherencia de su planteamiento, narrativa, simbólica y poéticamente y, por extensión, responde también a la óptica de desarrollo desde la que debemos observar la película. Es decir, los *plots* simbolizan un desarrollo de los personajes de la novela que estaba implícito en sus caracteres, pero que no había disfrutado de una plasmación narrativa: Rachael salva a Deckard por empatía, en camino hacia su humanidad (problemática menos evolucionada en la novela); Roy destruye a su creador (también implícito en la novela como destino de los androides, pero tampoco desarrollado).

El final de la película debería constituirlo el *plot* más cuidado y, en este sentido, el monólogo y la muerte de Roy redondean al personaje iniciado en la novela.

Observemos cómo Deckard, centro de todas las acciones decisivas a lo largo de la obra literaria, deja en los *plots* su protagonismo a los replicantes, verdaderos protagonistas de la película.

5. Estéticas comparadas

Pese al epígrafe, no voy a realizar directamente un estudio comparativo, pues reclamaría un espacio y un tiempo muchísimo mayores que los disponibles. De este modo, cuanto explique en los apartados siguientes va a referirse principalmente a la película por tratarse realmente del término de comparación respecto a lo adaptado. En este sentido, si escribo sobre la luz y su incidencia en la psicología



Androides deconstruidos

Deckard se muestra incluso más frío y con menos sentimientos que los replicantes a los que caza

de los personajes retratados, esta expresividad ha entenderse como una plasmación fílmica visual muy difícil de obtener literariamente; sobre todo en una novela de Philip K. Dick, que escapa de adjetivos, descripciones y metáforas centrándose en una frialdad intelectual opresiva.

Por tanto, más que un retrato de la novela, lo que se estudia en este capítulo es una proyección de la misma que sugiere atmósferas, ambientes y elementos generales y concretos implícitos en la novela o que la enriquecen. Pese a la pérdida que el paso de literatura a cine ha de padecer por definición, la estética visual cinematográfica actuaría en ciertos momentos (desde la opción deconstruccionista que he enunciado al principio del artículo), de alguna manera, como si acompañáramos con música apropiada un texto poético de, por ejemplo, Antonio Machado. Es decir, no sólo explica o representa al texto, sino que lo matiza, lo alimenta, lo proyecta y le otorga nuevos significados o ilumina los ya conocidos.

6. Los espacios

6.1. La calle

Ya en la calle observamos cómo un futuro tecnológicamente muy superior contrasta con una sociedad degenerada. Pero quizá en la película se insista en el ambiente urbano mucho más que en la novela.

El director de los efectos especiales, David Dryer, recuerda:

Las cosas han de funcionar día a día, y se hace lo que sea para que funcionen (...). Si el aire acondicionado se estropea o le pasa algo, pues se aplica algo al edificio, un añadido en el exterior, antes que detenerse a arreglar la avería. Ese componente averiado se deja y encima se coloca otra cosa, y después se seguirá construyendo encima de todo eso.

Siempre parece de noche, elemento que juega con ese universal antropológico de que la noche expresa soledad, misterio, inquietud. Todos los rincones pueden esconder algo desconocido. La película juega mucho con esta impresión. Por otra parte, tampoco se puede afirmar que sea siempre de noche. La constante lluvia implica un cielo cubierto, falta de luz; ausencia, más que oscuridad. Cuando aparece, el cielo tiene un aspecto enfermizo, amarronado y se presenta saturado de luces y anuncios luminosos, artificiales.

Lo que debería ser luz del sol ha sido sustituida por luces de neón, de anuncios. Naves informes, parecidas a enormes escarabajos negros, envían focos de luz acentuando la oscuridad más que iluminándola. Como alumbrada por numerosas linternas, la calle sufre una intermitencia de luminosidad, que contribuye al aspecto enfermizo y antinatural de la ciudad. La calle es un lugar insano, la mugrienta y gastada tecnología lo invade todo. Lo único orgánico que queda es la Humanidad. Grandes pantallas de televisión han sido levantadas en las azoteas de los edificios, con publicidad interminable que martillea con la invitación a huir de este lugar, a las colonias, al Paraíso. Pero de las colonias vienen huyendo los replicantes, al Infierno (Roy, al morir, parece sentir nostalgia por su Paraíso perdido). Parece una mezcla de Soho de Nueva York, Tokyo y Los Ángeles.

Ridley Scott y Syd Mead siguieron un proceso lógico en la configuración de la atmósfera, en absoluto aleatorio. De este modo se observa una totalidad



Androides deconstruidos

coherente y homogénea, y se refuerza con ella la verosimilitud de las escenas. Dicha coherencia se basa en aspectos conceptuales y narrativos, como la idea de que toda la tecnología puntera ha sido orientada hacia las colonias, quedando en la Tierra sólo objetos viejos que se reciclan una y otra vez hasta el infinito. Se puede ver en el hecho de que tomaron una calle de decorados de la Warner y reflexionaron sobre cómo se degradaría si se dejara pasar el tiempo. Por ejemplo, los aparatos eléctricos serían más baratos si se colocaban en el exterior de los edificios y una tras otra todas las reformas se irían superponiendo hasta crear un entorno asimétrico e irregular.

Este aspecto sucio y oscuro general queda interrumpido sólo por grandes llamaradas que escupen intermitentemente los edificios, creando un espacio irreal y misterioso. Ésta imagen (cuya explicación falta en la película) es el primer plano que contempla el espectador: una ciudad comprimida explota expulsando columnas de fuego. Lo sugerente vence sobre lo explícito, lo abstracto sobre lo explicativo.

Todo ello aumenta bajo el efecto irreal producido por el humo que sale de coches y alcantarillas. La impresión de agobio y de calor recubre una atmósfera pesada y pegajosa, aplastante.

¿Encontramos todo esto en la novela? No y sí. La novela plasma de manera intelectual lo que la película expresa sensorialmente, por la sugerencia. En *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, los telediaros advierten a los ciudadanos los límites de radiactividad y las horas en las que se puede salir a la calle. Los hombres llevan protectores en los genitales para no quedarse estériles. La lluvia ácida produce degeneración cerebral. Este ambiente enfermizo queda grabado en ambas obras sin emplear en absoluto los mismos elementos.

Lo que se adjetiva visualmente en *Blade runner*, había sido proyectado en la novela a partir de ideas, de retazos de información. Dice Rafael Argullol que en la película existe un decorado invisible por detrás del que vemos, detrás de esa calle y esos edificios. En mi opinión, ese decorado invisible pertenece a todas connotaciones despertadas por el trabajo de dirección artística y tiene la forma de las personas y los muros y los muebles que no se nos muestran en la película pero que nosotros intuitivamente creemos ver.

6.2. Tyrell Corporation o Rosen Association

En la novela, la Rosen Association trata de mostrar la suciedad implícita en la fabricación de androides y en el ambiente general de la sociedad. En la empresa hay corrales y jaulas con un ambiente malsano. La iluminación es completamente artificial, como en el resto de los lugares.

Como ya hemos visto al analizar al personaje del empresario, la Tyrell Corporation transmite una idea diferente. Si en la novela, el lujo se expresa a partir de la presencia de animales, en la película (lenguaje muy visual) encontramos el único lugar espacioso en esta central de la Tyrell. La mirada puede viajar por la estancia sin encontrar los obstáculos y el horror al vacío que saturan el resto de los espacios; se une esta falta de agobio a un ambiente impoluto que contrasta con el exterior. Por si fuera poco, un enorme ventanal domina la suciedad de Los Ángeles con un cielo más luminoso (ninguna ventana similar existe en el resto del metraje). Esta luz marca los contrastes, muy importantes dentro de la estética general. La sensación de calma se completa con una iluminación cálida y por primera vez natural, acompañada de reflejos de agua en las paredes. En este lugar, por encima de la inmundicia, vive Tyrell.

Como apreciamos en ambos lenguajes, los edificios ayudan en la descripción de los personajes. Me parece interesante citar en este sentido la opinión de José Luis Guarner: el mundo por el que pasean Tyrell y Rachael (con sus muebles, vestidos y modales) recuerda la estética nazi de los años 30. Esa mezcla de crueldad, frialdad, lujo y refinamiento capta de inmediato la atención de un espectador avezado que puede, incluso, sentir un *dejà vu* poco definido de algo amargo o desagradable (a mí me ocurre). De todos modos, de esta manera funcionan las grandes obras en cuanto a muchas de sus referencias.

6.3. Domicilios

En la novela, Deckard vive en un piso que parece bastante normal, propio de una persona medianamente de recursos, con un tejadillo con jardín para los animales. Hay dos elementos muy importantes en todos los hogares reflejados en la novela: la televisión siempre encendida, absorbente, y el regulador de emociones Penfield. Como puede apreciarse, la alienación no finaliza al abandonar la calle, sino que tiene su origen en el propio hogar.



Androides deconstruidos

Scott quiso que el Deckard cinematográfico viviera solo, que fuera el único inquilino de un bloque de 4.000 apartamentos vacíos, pues era, según Scott, «una idea muy gótica porque se trata de un personaje muy gótico». Las paredes del estudio, estrecho, agobiante, están cubiertas de relieves y fotografías. Es un ambiente de soledad y decadencia, de agobio y tristeza. También por sus respectivos hogares podemos apreciar la diferencia de personajes ya explicada en el epígrafe correspondiente.

Como el Deckard cinematográfico, el Isidore novelesco vive en un bloque de edificios totalmente abandonado, en donde el kippel lo inunda todo, casi con vida propia (a Scott le gustó aplicar la idea a su protagonista). La mayor parte de los edificios de ambas obras están vacíos, pues ya casi no queda nadie en la Tierra. Como se ha afirmado, a Isidore no le gusta demasiado la soledad ni el silencio y por eso acepta sin dudar la compañía de los androides.

Como Isidore, Sebastian vive en un piso elevado, en un edificio enorme y tétrico, lleno de basura, espacioso, que él ha rellenado creando seres fantásticos con ingeniería que le acompañan en su soledad. El lugar muestra también la idea que expresa la personalidad de J.F. Sebastian: un ser solitario y con una característica peculiar que le hace separarse del resto de los humanos. Isidore vive allí por obligación, Sebastian lo ha escogido.

Curiosamente en la película ninguno de los dos personajes, ni Deckard ni Sebastian, vive en un piso bajo, sino que han elegido un piso elevado, situándose por encima del resto de la población. Los dos personajes comprenden su entorno, lo que les vuelve de alguna manera superiores. Pero mientras Deckard se amarga, Sebastian muestra una calma que le presenta como el personaje más positivo de la película. En este sentido, la amplitud de espacios de su hogar aparece como un desahogo para el espectador y como un refugio para los replicantes, pese a la también de saturación de objetos que lo caracteriza.

7. La fotografía de Blade runner

7.1. La trascendencia de la luz

Quizá el elemento visual que más caracteriza en la película las psicologías y las relaciones entre los personajes es el uso de la luz, tratada prácticamente a base de claroscuros. Predomina la oscuridad con toques laterales de luz provocados en parte por los neones y la luz artificial y, en menor parte, por la luz natural. Esta luz es importante para crear un ambiente misterioso de novela policíaca. Los espacios exteriores suelen ser fríos y los interiores cálidos.

Hay algunos momentos especialmente remarcados por la trascendencia de la luz:

1. Las primeras apariciones de los replicantes están encuadradas en una atmósfera azul. Esto muestra la frialdad y la artificialidad de lo que se está presentando.

2. El test de Rachael está protagonizado por el papel compositivo primordial que se otorga al sol, por composición de los planos y por fotografía: no sabemos si amanece (nacimiento de una nueva Rachael) o si se representa el ocaso (muerte de la antigua Rachael). Sea como sea, la fuerte intensidad de la luz lateral y su tono cálido, muy rojizo, impresionan al espectador que contempla la escena, que constituye uno de los ejes fundamentales de la trama.

3. Cuando Sebastian y Roy acuden a ver a Tyrell, el ascensor está iluminado pobremente, casi a oscuras en tonos azules; Roy parece, con su abrigo negro, un ángel de la muerte. La conversación con Tyrell muestra de forma paralela el dormitorio del empresario, en tonos cálidos y fuertes.

La máquina del Voigt-Kampff
mira, respira, juzga



Androides deconstruidos

4. El dormitorio de Tyrell está repleto de velas. La estancia, encuentro de Roy con su creador, tiene un aspecto medieval, con el señor feudal enfrentado a su siervo, y un aspecto sacro. El ambiente parece propio de una catedral o una iglesia hogareña, pero solemne.

5. El descenso de Roy en ascensor tras matar a Tyrell está remarcado por una luz cenital blanca que apenas le ilumina. Roy ha matado a su creador, descendiendo a lo más negro de su alma.

6. Las vistas más panorámicas de la ciudad muestran un contraste entre el naranja del cielo, el negro de los edificios y el rojo de las columnas de fuego. Parece el Infierno.

7. A menudo los personajes, sobre todo Deckard, tienen los rostros recortados por sombras de persianas dando un aspecto de rejillas que les encierran.

8. Los contrastes laterales de luz en los rostros de los personajes (ya muy utilizados para marcar ambivalencias morales, por ejemplo en *El padrino*) presentan los continuos conflictos interiores. Oscuridad y luz se unen tanto en los personajes de la novela como en los de la película, pero en ésta última la idea se complementa con la fotografía.

Conviene observar cómo la luz no sólo viene del Este. Dice Eduardo Urculo: «No viene de ninguna parte y está en todas».

Podríamos extendernos mucho más en este epígrafe, pero los ejemplos expuestos sirven como representación de la expresividad que se ha querido resaltar con la luz.

7.2. Semántica de la composición

Por supuesto, no cabe aquí un estudio pormenorizado de la planificación total de la película, por lo que nos limitaremos a plasmar un tono general en cuanto a lo que a la semántica de la composición se refiere.

Recordemos en primer lugar que Ridley Scott rueda fielmente sus *story boards*, sin dejar apenas nada a la improvisación. Es decir, otorga gran importancia a este elemento.

Si algo debe decirse de originalidad en este sentido es en cuanto a la caída de las composiciones. Se entiende que la mirada del rostro retratado debe mantener una distancia considerable entre sus ojos y el borde del plano, pero a menudo los personajes tienen los ojos pegados al borde de la pantalla, en

posiciones forzadas y violentas; se entiende que los objetos retratados (anuncios volantes, coches, edificios) deben mantener una posición central en el plano con una leve diferencia horizontal y vertical, pero a menudo quedan relegados a las esquinas, con todas las líneas de fuga confluyendo de manera radical en los extremos; se entiende que los ojos suelen quedar a la altura de la cámara, pero abundan los planos muy picados, mostrando los personajes desde arriba y las miradas bajas.

Por supuesto, se trata de academicismo frente a innovación, pero el uso narrativo de esta innovación (poco frecuente en el cine comercial) se plantea desde el punto de vista de la violencia y la inquietud. Los planos forzados mantienen la mirada del espectador en tensión porque fuerzan la actividad intuitiva de la mirada, pues el ojo está acostumbrado a unas normas visuales más cómodas. A menudo un personaje da la espalda a otro (como Rachael y Tyrell se dan la espalda con cierta profundidad de campo), como si lucharan por el protagonismo. El espectador debe dividir su atención a menudo entre uno u otro, provocando una mayor violencia. Por otra parte, los planos picados remarcaban la bajera moral y social de los personajes (podemos verlo desde la primera entrevista de León con Holden hasta la entrada de Deckard buscando a Roy) y complementa de este modo lo transmitido por el resto de los elementos.

Todos estos detalles los percibe intuitivamente el espectador como percibe los efectos fonéticos de una poesía.

7.3. Tamaños de plano. Función simbólica

Ridley Scott juega continuamente con los tamaños de los planos. El resultado, pese a lo que pudiera parecer, crea más tensión y agobio que apertura. A menudo emplea grandes angulares para mostrar espacios muy amplios, pero no consigue el efecto usual de apertura y respiro, puesto que elementos interiores como el humo, las columnas o las masas de gente impiden una amplia perspectiva. Sólo se halla respiro con los planos elevados sobre la ciudad, en los que el campo se abre con gran amplitud intentando abarcar la mayor cantidad de espacio posible. En estos momentos de relativa relajación, la sensación de agobio queda a cargo de los colores (como hemos visto en el apartado de la luz).

Los planos abiertos, unidos al buen trabajo de iluminación, integran a los personajes con sus entornos aumentando la implicación espacio-psicológica.



Androides deconstruidos

Frente a estos planos muy amplios, abundan los primeros planos muy cerrados. Con ello se consiguen dos efectos:

1. Una mayor interiorización del trabajo del actor, en una película que trata principalmente conflictos internos.
2. Un nuevo intento de acentuar la sensación de opresión y de agobio que ha de reflejarse sobre los personajes.

No debemos olvidar la importancia de los planos detalle, como la mano de Roy, blanca, muerta, agarrándose con el *rigor mortis* o la escena en que Roy hunde sus pulgares en los ojos de Tyrell, fundiéndose criatura y creador. En mi opinión, Ridley Scott consigue el equilibrio entre virtuosismo y academicismo. Nunca emplea estos planos detalle para retratar acciones, sino para metaforizar.

Se podría hablar mucho más, pero con estos dos apuntes basta para ver cómo elementos ya presentes en el texto literario adquieren una forma particular y significativa al plasmarse en el contexto cinematográfico.

En la novela, se reincide en la idea del ser presuntamente superior (la Humanidad) que decide a su conveniencia (y en este caso en perjuicio de sí misma) acerca de la existencia del ser inferior (los androides)

8. La música de Vangelis para Blade runner

La música de *Blade runner* me ha parecido siempre de carácter espiritual, sublimadora y a la vez inquietante. Vangelis utiliza ritmos lentos a base de instrumentos como el saxofón o de instrumentos extraídos del sintetizador. El saxofón como instrumento cálido se contrapone con la melodía suave que se le obliga a interpretar. Queda un ambiente musical muy característico.

A pesar de emplear sintetizadores, Vangelis transmite emociones muy cálidas. No intenta hacer una música techno o minimalista, sino que recurre incluso a melodías características de la primera mitad de nuestro siglo. Esto produce un nuevo contrapunto con la atmósfera tecnológica. Es un efecto parecido al que hemos observado al estudiar las calles y la luz. Este contrapunto se refuerza con insistencia a lo largo de todo el largometraje mediante latidos de tambor que acompañan la ansiedad de los personajes. Recrean una atmósfera a la vez decadente y misteriosa, al mismo tiempo que una sensación de espacio enorme y vacío y ante, todo, de soledad.

9. Arquitectura en Blade runner

El elemento futurista queda muy reflejado por la arquitectura. Existe todo un diseño de producción para dar una simbología al entorno. Por momentos podría decirse que el verdadero protagonista llega a ser la ciudad, fotografiada desde todos los ángulos y desde todas las alturas.

Quizá los edificios más impactantes (tomados quizá de *Metrópolis*) sean las dos pirámides gemelas de la Tyrell Corporation. Resulta paradójico que el edificio más rico y moderno de la ciudad se base en una construcción del Antiguo Egipto. Las connotaciones históricas y religiosas son obvias. Desde el punto de vista medieval que hemos tocado en otros epígrafes, las enormes construcciones simulan castillos, que protegen la ciudad con una clara significación jerárquica. Tyrell vive y se comporta como un señor feudal.

El diseñador de los decorados trabajó sobre edificios reales; el de Sebastian, por ejemplo existe realmente en Los Ángeles. Esto provoca un clima de desagradable realismo y verosimilitud que obliga a proyectar la realidad del espectador en la de la película.

Otros elementos inquietantes los presentan las incontables columnas. Recuerdos de un pasado ar-



Androides deconstruidos

caico, su presencia insiste en la anacronía y en la paradoja que rodea toda la película.

Todos los edificios están cubiertos de un negro impenetrable; sólo se ven las luces que irradian, remarcando lo alejado de las vidas individuales de la colectividad. En algunas escenas pueden observarse altos rascacielos junto a edificios de principios del siglo XX, aumentando la sensación de decadencia y decrepitud.

La piedra parece haber sido el elemento preferido, quizá porque carga la atmósfera de rotundidad, crudeza y claustrofobia. Por otro lado, los enormes edificios de piedra constituyen recuerdos desgastados de una época más gloriosa. Este hecho fue buscado a propósito por Scott y Mead.

10. El poder de los objetos (ausencia y presencia)

Los objetos juegan papeles muy importantes en las dos obras, aunque quizá su trascendencia sea mayor en la novela que en la película. Representan lo frío, lo artificial y, en la novela, lo muerto. En la novela tienen presencia casi dinámica y, desde luego, opresiva. Dominan a los personajes, no son los personajes quienes los dominan a ellos. Todo el desagrado del receptor parte de la importancia otorgada a los objetos, extensión con seguridad de las inquietudes de Dick ante una sociedad de consumo.

Los objetos representan pequeñas metáforas de los androides y complementan a éstos en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*

Su papel en la película es menor, limitándose normalmente a la creación de una atmósfera artificial, opresiva y decadente.

10.1. El test Voigt-Kampff

Quizá se trate del motivo más célebre de la película, por el que siempre se recuerda *Blade runner*, pero es una de las más atinadas invenciones de Philip K. Dick y las preguntas incluso varían muy poco.

El receptor implícito en ambas obras responde a las preguntas al mismo tiempo que los replicantes y valora las respuestas de éstos de una manera similar a como lo hace el cazador/blade runner. Mediante el test, el receptor se implica directamente en la trama, tanto en la película como en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*

El significado simbólico del test es grande: supone que, en definitiva, todo es producto de nuestra mente e incluso de nuestro subconsciente.

Dick reconoce la importancia de su invención y, con un significativo acierto, lo emplea para que Rachael demuestre su «amor» por Deckard: «Me gustas. Si entrara en una habitación y viera un sillón tapizado con tu piel marcaría un punto muy alto en la escala de Voigt-Kampff».

Como puede apreciarse, el objeto sirve como símbolo de la psicología de Rachael (brutal, sin delicadeza para mostrar unos sentimientos que son nuevos para ella) y de la relación inevitable entre los dos personajes (androide-víctima/cazador). El Voigt-Kampff representa en ambas obras una guía del espectador para observar tanto la relación concreta (Rachael/Deckard), como la general (androides-replicantes/cazadores-blade runners), como la abstracta (androides-replicantes-artificial/humanidad-natural). Las preguntas se basan en un estereotipo de humanidad, que se antoja universal al posibilitar la diferenciación entre un androide y un humano. La existencia y uso del Voigt-Kampff implica una concepción esencialista del ser humano y, por lo tanto, el tema nuclear de ambas obras.

Los guionistas dedujeron la importancia de este motivo y lo emplearon como inicio de la película. Dice Seger que las primeras imágenes deben ser símbolo de todo lo que se nos ha de contar, para que el espectador se introduzca cuanto antes en el nuevo mundo que se le ofrece. La implicación psicológica que conlleva el Voigt-Kampff le hace idóneo para cumplir con esta función.

El aspecto del Voigt-Kampff en la novela recuerda la paradoja de la máquina que parece viva. Para la película se creó un desagradable conglomerado entre mecánico y médico: un haz de luz blanca es dirigido al ojo mientras un disco de malla metálica queda adherido a la mejilla del sujeto. Y parece incluso más viva aún, pues la máquina mira, respira, juzga.

Con su sobriedad característica, describe Dick de una manera similar el aspecto físico del test. Pero no lo muestra así el director. De nuevo encontramos un significativo contraste entre la sobriedad de Philip K. Dick y la plasticidad de Ridley Scott, esta vez en la presentación de la parte física del test: la máquina parece un ser vivo. La célula de luz proyectada hacia la pupila del sujeto tiene la apariencia de un verdadero ojo sostenido por un brazo. Un fuelle se dilata y se comprime con el ritmo de un pulmón al respirar. La apariencia monstruosa de la máquina introduce la atmósfera artificial y degradante, en este caso intermediaria entre dos seres «vivos»: replicante y blade runner.



Androides deconstruidos

10.2. El órgano de ánimos Penfield

Este objeto sólo aparece en la novela, por lo que tampoco me extenderé demasiado en su análisis. Se trata de un mecanismo por el que es posible cambiar los estados de ánimo de los seres humanos. Representa la falsedad de los seres humanos: toda la novela habla de su capacidad de sentir, pero dependen de su Penfield para estar alegres o tristes. Como metáfora expresa tres aspectos:

1. El ser humano alienado se autoimpone unas sensaciones para sobrevivir en su realidad cotidiana, pero éstas sólo representan una mentira falseada de la que llega a depender.
2. El ser humano está perdiendo su capacidad de sentir y de emocionarse por sí mismo.
3. Función narrativa: el matrimonio entre Deckard e Iran está destruido, precisan de esta máquina para soportarse.

La ausencia en la película se debe, en mi opinión, a dos razones:

1. Desaparición del personaje de Iran.
2. De nuevo importan más las sensaciones de los replicantes que las de los humanos.

10.3. Los coches aéreos

Si el Penfield sólo aparecía en la novela, los coches sólo tienen un papel significativo en la película, por lo que tampoco me extenderé con ellos.

En las dos obras hay implícita una crítica ecológica, que en *Blade runner* se plasma en que sólo los blade runners pueden conducir coches aéreos.

Pero la idea posee una dimensión más significativa. No se trata sólo de plantear una estética de ciencia ficción (aunque también se trate de eso), pues el director insiste mucho en planos dedicados a estas naves aéreas. Syd Mead, incluso, explica las molestias que se tomaron en su diseño, aplicando el principio de la aerodinámica por una tobera que iguala la masa del vehículo con la del aire.

La película casi comienza con una patrulla de estas naves sobrevolando la ciudad de Los Ángeles. Esta imagen muestra a los blade runners, bajo una música solemne, casi épica, en su posición dentro de la estructura social: sobre el resto de los ciudadanos. Los coches aéreos simbolizan plásticamente durante toda la película a los blade runners, temidos y odiados por los replicantes. La

visualización simbólica de este hecho cobra mayor fuerza en el lenguaje visual que la que hubiera tenido en el escrito. Al despegar el coche se alza sobre una columna de humo blanco, como interponiendo una barrera entre su realidad y la de los humanos comunes.

Vale la pena recordar un plano de particular carga simbólica, al comenzar la misión de Deckard, con el coche mostrado en un ascenso circular desde una posición contrapicada de la cámara. El coche aéreo se muestra en un movimiento perfecto, en pleno ascenso simbólico, por encima de la decadencia; pero por sus colores, sus formas y sus reflejos, también aparece plenamente integrado en la estética oscura de la ciudad. Bajo esta perspectiva, los despiadados blade runners aparecen representando un ridículo y peligroso papel de salvadores y vigilantes, contrastado por la épica de las imágenes y de la música y por el significado simbólico: son salvadores y vigilantes, sí, pero plenamente integrados en la decadencia que pretenden salvar.

Tyrell queda definido desde que vemos la ciudad de Los Ángeles y se nos habla del poder de las corporaciones



Androides deconstruidos

10.4. Las armas

Una decisión curiosa toma Ridley Scott respecto a las armas. En *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, los cazadores emplean pistolas que disparan rayos láser en la línea más tópica de la ciencia ficción de los años sesenta. Las heridas provocadas por estas armas se caracterizan por su limpieza aséptica (algo poco útil para un arma, pues se supone que debe producir el mayor daño posible), de nuevo en consonancia con la sobriedad narrativa de Philip K. Dick.

Ridley Scott sustituye estas armas láser por pistolas de gran calibre. ¿Lo hace por no insistir en una estética de ciencia ficción? Quizá, pero recordemos cómo se recrea la película con las imágenes de coches aéreos.

Sí es cierto que recogen las armas de fuego la línea estética de cine negro (superpuesta a la de ciencia ficción), pero su función principal quizá mucho más directa. Las balas atraviesan los cuerpos de Zhora y Pris con desagradables impactos que hace salir una considerable cantidad de sangre y que provoca un efectista desgarramiento de la carne. Su función es mostrar la cercanía de los replicantes con la humanidad, nos muestran de qué están hechos: de carne y sangre, como los seres humanos. Hubiera sido más sencillo si tras los impactos hubiera aparecido una explosión de aceite y cables, pero la película persigue más la idea del aspecto evolutivo de la raza humana que la representación de una raza extraña. En esto se distancia también de la novela, incidiendo en un elemento importante que quizá no alcance la importancia de uno primario, pero que supone gran relevancia a la hora de enjuiciar a los replicantes y de extraer conclusiones sobre ellos.

Toda esta reflexión se presenta más de manera intuitiva que de manera racional, directamente desde la plasticidad de un lenguaje visual que despierta un posible error más o menos subliminal del espectador cuando identifique a los androides con seres humanos olvidando el gran conflicto de la película.

11. Wilbur Mercer

El mercerismo se mueve entre las ideas de objeto, de filosofía y de sugestión. Dick no describe adecuadamente en qué consiste, dejando una manifiesta ambigüedad que debe completar el lector. Sus características de unión de la Humanidad mediante la

empatía y el dolor parecen una crítica contra las religiones, especialmente contra aquéllas que más castigan psicológicamente al creyente, como algunas ramas del catolicismo y del protestantismo. Wilbur Mercer se comporta ante sus seguidores como un mesías. Pero ésta parece una interpretación demasiado simplista.

La función poética del mercerismo se relaciona con esa incapacidad de los individuos para aprehender la alteridad por sí mismos y también con la incapacidad de sentir. De nuevo todas las impresiones literarias son reemplazadas en la película por la dirección artística, presentando la soledad alienante reflejada por el mercerismo mediante el contraste entre la soledad de los caminantes y la masificación y, sobre todo, desde el punto de vista del protagonista Rick Deckard.

La razón de la ausencia de este objeto hipnótico o religión en la película hay que buscarla quizá en que representa una digresión demasiado grande, en que resulta complicado visualizarlo cinematográficamente y, finalmente, en que apenas tiene conexión con el mundo de los replicantes, verdadero centro de la película.

Por otra parte las connotaciones religiosas sí están presentes en la película; aunque no sea a través del mercerismo, aparecen tres posibles símbolos cristianos:

1. Los replicantes caen del cielo y vienen a luchar contra sus creadores (como en el mito de los ángeles caídos tal y como se narra en el apócrifo de al Antiguo Testamento Libro de Henoc y en el Paraíso perdido), volviendo a la tierra de la que fueron expulsados. Ya Hemos visto algunos puntos relacionables con esta idea.
2. Como Cristo, Roy se taladra una mano con un clavo en los últimos momentos de su vida.
3. Como ya hemos visto, Tyrell vive en una pirámide y Roy, como un Moisés, acude a él en busca de la libertad.

12. Tematología comparada

12.1. Tema nuclear

Deberemos dilucidar en principio si existe un mismo tema nuclear común a novela y largometraje. Podemos afirmar que ambas obras tratan de la Vida. La primera página de la novela cuenta una historia sin relación aparente con lo narrado a continuación: habla de una tortuga que vivió casi 200



Androides deconstruidos

El espectador sufre por
intuición; sabe que algo ha
ido mal, pero nadie
le dice qué

años. Lo trata como de algo maravilloso, trascendente. La novela habla de la Vida, de un tremendo choque entre unas vidas que nacen y otras que mueren. Deckard despierta a la vida tras matar a los androides. La novela es un grito de supervivencia por la Vida.

¿Es éste el tema de la película? Desde luego. Podemos observarlo al final, tras el monólogo y la muerte de Roy. Los replicantes se mueven y actúan en busca de vida, para sobrevivir.

En ambas obras la tragedia fundamental de los androides/replicantes reside en su corta esperanza de vida: no más de cuatro años. He aquí la metáfora respecto a nuestra propia realidad, condenados a vivir un tiempo limitado. Al ser expresado en términos prospectivos, bajo la figura de seres artificiales, la desautomatización ante los significados proyectados despierta la experiencia estética en el receptor. Esta desautomatización viene provocada por el efecto de extrañamiento vinculado a la observación de este hecho en una realidad diferente. Los diferentes elementos secundarios favorecen la construcción de esta realidad al configurar un mundo coherente desde cualquier punto de vista estético (narrativo, simbólico, psicológico, plástico...). Los mundos de ambas obras están contruidos en base a este tema nuclear, que puede ser considerado elemento primario.

La vida aparece valorada en este contexto por encima de cualquier valor tras el monólogo final de Roy (por encima de la venganza, la justicia, la desesperación...). La alteridad no es más que la idea por la cual somos capaces de percibir la vida ajena. La novela explicita más esta idea a partir del concepto de «empatía», pero tiene la misma importancia en la película aunque no se evidencie tan a menudo como en la obra literaria.

12.2. Subtemas

Hemos visto numerosos subtemas a lo largo del estudio. Algunos de ellos aparecen en los dos contextos.

El primer elemento secundario que encontramos es el de la sociedad decrépita que va consumiéndose poco a poco, destruida por su dependencia de lo artificial. Tendríamos por tanto dos subtemas vinculados el uno con el otro. La novela incide mucho en el de lo artificial, metaforizado por los androides y por los animales eléctricos. Al tener unas normas coherentes, los subtemas no pueden desvincularse entre sí. De este modo, lo artificial simboliza tanto la incapacidad propia del ser humano moderno para vivir como la destrucción que el abuso de lo moderno, para dicho fin, conlleva.

Para Fernando Savater, el tema de *Blade runner* es el tiempo y de hecho su importancia crece según avanza el metraje y según van apareciendo elementos expresivos. Se ve en la ciudad gastada y vieja, se ve en la trama. Un dato curioso y terrible lo constituye el que todos los personajes que se dedican a la construcción de replicantes muestren formas de vejez (Tyrell, el fabricante de ojos, Sebastian). Y finalmente se acaba el tiempo para Roy quien, cadáver bajo la lluvia, parece una estatua griega que ya no siente el tiempo.

Lo artificial es lo que produce la decadencia; la naturaleza imperfecta y autodestructiva del hombre es lo que produce lo artificial. El hombre debe aprender a controlar lo artificial, puede convivir con ello si consigue dominarlo y le concede el valor que merece. Ésta es la conclusión de la novela cuando Deckard se queda el sapo eléctrico; es la conclusión de la película con la muerte de Roy.

Tampoco conviene olvidar los momentos a lo largo de las dos obras en los que se iguala lo natural con lo artificial, otorgándoles el mismo valor. Desde la identificación del espectador con Roy y Rachael hasta la escena de amor de la novela entre Rachael y Deckard o la muerte de Luba, encontramos diversos planteamientos que invitan a preguntarse si cabe distinguir de verdad entre lo humano y lo artificial. El conflicto se relaciona con la problemática de la propia identidad y del valor de lo que perciben nuestros sentidos.

Debe considerarse también, como en muchas obras prospectivas, la visión del futuro que aporta Philip K. Dick: el hombre no hará más que empeorar, porque está en nuestra naturaleza social. A lo largo de toda la novela podemos observar una deca-



Androides deconstruidos

dencia más significativa e irremediable en la sociedad, pero el individuo puede escapar a ella si aprende a valorar equilibradamente la realidad; por esto, Deckard e Iran alcanzan la salvación. En cambio, la película no admite salvación alguna. Como en la mayoría de las novelas policíacas, cuanto consigue el protagonista es un refugio muy insatisfactorio, un momento de relajación. La idea expresada por Ridley Scott concluye con un individuo incapaz de liberarse, más que en una mínima parte, de la alienación provocada por una sociedad degradante y corrompida.

Rafael Argullol afirma que el eje alrededor del cual se mueve la película es el deicidio, pero no puedo estar de acuerdo. Pese a la enorme importancia de este tema, recordemos que toda la película confluye hacia el descubrimiento de Roy de la alteridad y de la importancia de la vida. Por otro lado, este hecho lo encontramos de alguna manera en la lucha de los androides de la novela por sobrevivir. El enfrentamiento con Dios me parece una muy acertada consecuencia de ello, pero no la causa ni el motor (si acaso sería el motor narrativo, eso sí).

Un último punto a considerar viene dado por una concepción esencialista del Hombre (más evidente en la novela que en la película). La diferencia entre lo vivo y lo muerto y entre lo natural y lo artificial residiría en la empatía y en la capacidad de sentir emociones. En la novela, se trata de algo inherente al ser humano, no dependiente de convenciones sociales. En la película, se relaciona con la inteligencia y con la vida.

13. Una novela y varias películas. Conclusiones

Como hemos podido comprobar a lo largo del análisis, la película emplea la novela como punto de partida para profundizar. A Peoples y a Scott no les interesa sólo contar la misma historia cambiando de lenguaje artístico, sino ir más allá aprovechando dos factores:

1. Posibilidades de desarrollo que el nuevo lenguaje favorece.
2. Nueva oportunidad para reescribir lo ya expuesto en 1969, hecho demostrado por la participación de Philip K. Dick en el proceso creativo cinematográfico.

Por lo tanto, la película no es un retroceso respecto a la novela, sino un paso hacia delante. Las dos obras interesan como un todo único, en el que la individualidad de cada una complementa a

la otra otorgándole más sentido del que tiene por sí misma, como si de elementos menores de una misma obra coherente se tratara.

La misma lectura cabe respecto a las dos versiones cinematográficas: excepto la posible incoherencia del final de la estrenada en 1982, ambas incluyen elementos que invitan a la reflexión y que enriquecen la poética de la obra. Dos ejemplos: la sugerencia de que Deckard sea un replicante en el *Director's cut* o la voz en *off* en la versión de 1982.

Algunos de los elementos que he considerado subtemas pueden ser considerados elementos primarios y difieren en ciertos aspectos entre sí. Otros elementos quizá primarios, como la relación del Rick Deckard de la novela con su mujer Iran, no aparecen en las dos obras. Por tanto no podemos hablar en absoluto de una adaptación fiel de la novela; incluso la misma trama se ha visto considerablemente alterada, así como ciertos personajes (incluido el protagonista). Podemos plantearnos la legitimidad del uso libre de la novela pero, se admita o no dicha legitimidad, lo cierto es que la película recoge el «espíritu» de la novela, como hemos visto al tratar el tema nuclear y los subtemas. Y no sólo recoge muchos elementos, sino que la obra conseguida puede ser, al menos, tan interesante como la obra literaria.

Legítima o no, la adaptación cinematográfica de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* ha sido considerada a menudo como una de las mejores películas de la Historia del cine y sin duda tiene pocas competidoras en su propia época. Espero haber ayudado a aceptar esta postura, que comparto, y a haber enriquecido un poco más el disfrute de ambas obras estéticas. ●

Nota:

(1) La voz de Deckard no parece mostrar paso de tiempo, pero sí el montaje mediante fundidos

Jamás replicantes y humanos podrán ser iguales