



# BLADE RUNNER.

**VEINTE AÑOS ANTES,  
VENTICINCO AÑOS DESPUÉS**  
(Orden político y sujeto moral  
en el cine de ciencia ficción)

Septiembre 2008

**Autor: José Luis Pozo Fajarnés**

Han pasado veintiséis años desde que la película *Blade Runner* se llevará a la gran pantalla y mucha es la tinta que ha corrido en este tiempo, sea para hablar de ciencia ficción en general o sea para señalar la influencia de este filme en la ciencia ficción que se ha llevado y lleva, hoy día, al cine. Una influencia que se ha hecho notar en cuestiones que van desde la puesta en escena hasta el vestuario, desde los formatos más cercanos al cine negro hasta los más futuristas, o también, para sacar a la luz las cuestiones de fondo que trata este género cinematográfico, las cuales tienen que ver con temas puramente científicos o con otros que, pese a su importancia e interés, no tienen que ver con las ciencias sino con la filosofía. Aquí, no podemos atender a todos los problemas que han surgido en relación a este filme, por lo que nos vamos a circunscribir solo a tres cuestiones, y a cada una de ellas lo vamos a hacer en cada uno de los

tres apartados de este ensayo. En el primero, vamos a llevar a cabo un análisis del poder desarrollándolo a partir del texto de Dick *El hombre en el castillo*, además, tendremos en cuenta, por una parte, las propuestas del filósofo norteamericano Fredric Jameson, en concreto, las tres instancias por él desarrolladas: el inconsciente político, la postmodernidad y la cartografía cognitiva. El aparato analítico de este autor nos va a servir también en otros momentos de este ensayo; por otra parte, en este capítulo, vamos a contar con los trabajos de Carl Mitcham y Helmut Schelsky relativos a la filosofía de la tecnología y a su historia. En el siguiente apartado, veremos la construcción dickiana del concepto de *simulacro*, el simulacro tomado en su sentido político más que en el ontológico. Para realizar esta tarea aprovecharemos los textos sobre cine y filosofía de Gilles Deleuze además de los de Jameson más arriba mencionados. Por último, el tercer problema en que vamos a incidir es en el *estatus ético de las criaturas* facturadas por el ser humano, una cuestión enfatizada por Dick en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* y que el realizador de Blade Runner refleja en el filme impecablemente.

No sólo el último, los tres problemas que vamos a tratar se dejan notar claramente en la película de Ridley Scott y en los textos que tienen que ver con Blade Runner, los cuales están expresados y trabados con la maestría que caracteriza la prosa Philip K. Dick. Algunos de estos textos son: *El hombre en el castillo*, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, los cuales habíamos ya mencionado más arriba, *Simulacra*, *La penúltima verdad*, *Podemos construirle*, *La pistola de rayos*. Otros muchos, que aquí ni siquiera se nombran, merecerían el mismo estudio que los que ahora son objeto de análisis, pero el ensayo elaborado tiene los límites formales ya prefijados, y los que no tratamos serán, si es el caso, material para otros estudios futuros.



## Introducción

Gustavo Bueno nos recordaba, en el desarrollo de una conferencia que dio en Madrid y que llevaba por título *Contra la espiritualidad*, una anécdota que sirve aquí de introducción dada su afinidad con lo que a continuación vamos a tratar. Contaba Bueno que un día -de los primeros años del siglo XVIII- estaban charlando el obispo Berkeley y el padre Malebranche en casa de este último. Como junto a ellos había una perra que estaba preñada, y que no paraba de ladrar, el segundo llamó a su criado y le dijo que la sacara de allí “a palos”. Berkeley le preguntó asombrado que cómo no se apiadaba del animal, a lo que Malebranche le contestó que no se preocupara, que sólo era una *máquina*. Con tal vehemencia, Malebranche incidía en la tesis del *mecanicismo de las bestias*. Los animales son meros mecanismos, sin atisbo de racionalidad, y el cuerpo humano es -como ese cuerpo que es la totalidad del animal- también una simple máquina.

La novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Philip Kindren Dick, se convirtió en uno de los jalones de la ciencia-ficción después de que Ridley Scott la llevara al cine con el título de *Blade Runner*. Una denominación quizá inapropiada pues muchos son los que consideran una licencia excesiva de Scott el hecho de rebautizar así la labor policial del protagonista de la novela. Con todo, son muchos también los que consideran el cambio acertado, y más, teniendo en cuenta que la distancia que hay de la obra de Dick a la de Scott es enorme, lo que no es óbice para que ambas, novela y película, sean magníficas. *Deckard* es el nombre del protagonista de la novela. Con la elección de este nombre podemos imaginarnos lo que pasaba por la feraz mente del autor -y aquí conectamos con la anécdota que comenzamos esta introducción-. ¿Estaría Dick proponiéndonos una relación del protagonista de la novela con el filósofo racionalista Descartes? No puede ser una coincidencia y queremos pensar que sí nos propone este juego intelectual de relaciones. El protagonista mata a las “máquinas”, a los simulacros, sin ningún escrúpulo, como teniendo un derecho absoluto a hacerlo, por darse entre seres humanos y simulacros una barrera infranqueable que imposibilita absolutamente la comunicación u otra forma de relación equitativa susceptible de existir entre ellos. La distancia moral entre ambos seres es

tan grande como la separación entre las dos sustancias cartesianas, por mucho que el francés introdujera la fantástica función de la glándula pineal. Los androides son, para el Deckard del comienzo del filme, meras máquinas semovientes sin atisbo de alma pensante que les acerque a los humanos. Su inteligencia es la de un ordenador, y su memoria, simples implantes llevados a cabo en el origen de su factura. Las pronunciaciones de ambos nombres son demasiado similares pues sólo varían en la acentuación (en el filme, no así en la novela que puede que se acercara más al del francés, pero eso no lo podemos saber ya) cuando leemos *Deckard*, o cuando lo pronunciamos, los fonemas al uso son los mismos que cuando nombramos o leemos el nombre *Descartes*. Mientras que la pronunciación del nombre del filósofo es aguda, la del nombre del policía protagonista es grave: en inglés el acento lo soporta la “e”, en francés la “a”.<sup>1</sup>

Los androides de Dick, pese a los que los ven como meras máquinas semovientes, se nos muestran como criaturas compuestas de alma y cuerpo. Dos sustancias en conexión dentro del complejo unitario de un individuo raciocinante pero que, ahora, es artificial y que se pregunta: ¿quién soy?, ¿de dónde vengo? o ¿cuánto tiempo me queda? Los androides de la novela como los de la película son, por tanto, como los entes que replican, un compuesto de dos sustancias, el cuerpo y el aparato raciocinante. Todo ello falso, con la falsedad de los cuentos o, en este caso, de la ficción científica, pero que como en toda fábula, nos imaginamos sin dificultad. En *Blade Runner* los androides del título son simulacros de seres humanos, creados por un Padre/Dios/Doctor Frankenstein del siglo XXI que ha dejado tan desvalidas a sus criaturas como Jehová a sus dos primeros hijos cuando los expulsa del paraíso, como Epimeteo a los hombres tras repartir entre los animales los instrumentos que les sirvieran de salvaguarda o de arma para la supervivencia, o como fue repudiada también la criatura monstruosa del

---

<sup>1</sup> Dado que estamos a vueltas con los personajes que vemos en la película, podemos imaginar al policía en una nueva escena. En ella, acudiría a uno de esos típicos moteles de carretera y, tras decir su nombre, el recepcionista le haría el muy habitual requerimiento de que lo deletree. El policía diría: D-e-c-k-a-r-d. Si el que acudiera al motel fuese alguien que tuviera el mismo nombre que el filósofo francés pronunciaría lo mismo que el policía –salvo por la acentuación- pero deletrearía D-e-s-c-a-r-t-e-s.

romanticismo decimonónico por su cirujano-electricista creador tras ser reconocida, de un solo vistazo, como el más terrible de los seres vivos. Las criaturas de Jehová eran seres morales desde su origen, así los hizo su creador: buenos por *la gracia divina*. Los hombres de la Grecia preclásica tenían leyes que les cedió Zeus poco después de que el temerario Prometeo les regalara el fuego. La criatura fantástica de Mary Shelley se conformó como filósofo moralista a las pocas semanas de haber nacido en el laboratorio del Doctor Frankenstein. La diferencia con los simulacros de Blade Runner es que éstos nacen más perfectos que sus creadores en el plano físico y en el intelectual. Empero, en el plano moral son meros adolescentes, casi recién nacidos. Aquí está implícito un punto de vista en el que el ser humano tiene el papel de la divinidad, del ser creador, un punto de vista teológico que no sólo lo tiene en cuenta la ciencia ficción si no también las filosofías de la ciencia y de la tecnología. Disciplinas, todas éstas, que se van a desarrollar a partir de comenzado el siglo XX.<sup>2</sup> Concretamente, este punto de vista teológico relativo al papel de *creador* del ser humano lo desarrolló en los primeros años del siglo XX Fredric Dessahuer. Así nos lo muestra Carl Mitcham en su libro *¿Qué es la filosofía de la tecnología?*, en él señala que “la moderna tecnología no debe ser concebida simplemente como ‘el alivio de la conducta humana’ (Francis Bacon); ella es, además una *participación en la creación... la mayor experiencia terrenal de los mortales*”.<sup>3</sup> En este libro, Mitcham, estudia las distintas posiciones de los pensadores de la Modernidad: Dessahuer, Ortega, Mundford, Heidegger...<sup>4</sup> La idea de un *ser humano* partícipe en la creación es el punto de vista central en Dessahuer, uno de los sociólogos más importantes de la primera mitad del siglo XX. Dessahuer veía al hombre

---

<sup>2</sup> Con anterioridad hay autores, como J. Verne o H. G. Wells, que se les considera los padres del género. Incluso nos podemos remontar a cuatrocientos años atrás cuando Johannes Kepler escribió la que se considera primera obra de ciencia ficción. Con las filosofías de la tecnología y de la ciencia pasa tres cuartos de lo mismo, el siglo XX es el de la consolidación del sistema económico imperante -con lo que lleva aparejado en desarrollo científico y tecnológico- y es el momento en que estas filosofías comienzan a tener muchas cosas que decir.

<sup>3</sup> MITCHAM, C.: *¿Qué es la filosofía de la tecnología?* La cursiva es de Fredrich Dessahuer. Pág. 48.

<sup>4</sup> El filósofo que comenzó la crítica de la tecnología fue Hegel, cuando en su sistema analiza el trabajo (éste es analizado en el marco del Espíritu objetivo). Hegel analiza la herramienta y la máquina: aquella, positiva para el ser humano en su desarrollo dialéctico, ésta, negativa, al ser algo que se le enajena y termina por dominarlo. En esta línea se desarrollará la crítica de Feuerbach y más tarde la más importante, por lo fructífera, de Marx.

como a Dios mismo o como si el hombre fuera el auténtico creador dado que podía asemejar su potencia creadora a la naturaleza. Al equiparar naturaleza y Dios Dessahuer está revelando una nueva forma de panteísmo adaptada a los también nuevos tiempos.

Pero volviendo a la relación establecida entre el filósofo Rene Descartes y el autor de ciencia ficción Philip K. Dick, uno de los temas recurrentes de las novelas de éste es el que pivota en torno a la *duda*. Ésta es a veces el nexo de la narración. Para nuestro autor, la duda es casi un *método*, como en el francés. La duda de *lo que es real* es argumento repetido en muchas de las novelas de Dick. En la que es referencia de Blade Runner, los androides dudan de si lo que hay en sus mentes es real o si es el resultado de *implantes* efectuados por el *genio maligno* de su creador. En otros textos, y de forma muy marcada en los que escribió al final de su vida, la duda de *lo que es real* es también objeto de análisis, Dick plasma en ellos realidades múltiples que se suceden en paralelo, sueños que no se diferencian de la vigilia, cruzamientos temporales que hacen aparecer objetos o grandes construcciones de otros tiempos en el momento de la narración,<sup>5</sup> además de otros fabulosos y sugerentes productos narrativos que va desgranando en obras como *Valis*, *Radio libre Albemuth*, *El reporte de la minoría*, *Tiempo desarticulado*, *Podemos recordarlo todo por usted*, *Infiltrado*, *El hombre dorado*, *La segunda variedad*,<sup>6</sup> *Laberinto de muerte...* Esta última es una novela precursora de la película Matrix, aunque ello no se reconozca formalmente,<sup>7</sup> y cuyo tema principal es la construcción de un mundo irreal en el que las máquinas esclavizan a los seres humanos. El tema de la novela de Dick no es tan apocalíptico pero lo que les sucede a los personajes de la novela es una suerte de sueño virtual compartido por los que están conectados entre sí y, todos ellos a su vez, con un ordenador.

Dick era un autor de ciencia-ficción poco reconocido, o mejor dicho, de poco éxito –pese a tener en su haber un premio *Hugo* y otro *John*

---

<sup>5</sup> En *El hombre en el castillo* aparece por primera vez un cruce de realidades paralelas (páginas 240-5 del texto citado. Estos cruzamientos de realidades son más marcados en algunas de las novelas que hemos citado, en concreto, las que coinciden con las últimas que escribió.

<sup>6</sup> Este cuento fue llevado al cine con el título *Asesinos cibernéticos*.

<sup>7</sup> También lo fue de una de la novela de William Gibson: *Neuromante* -considerada como el primer referente del ciberpunk-, la cual trata del mismo tema que *Laberinto de muerte* y que luego tratará la película Matrix.

*Campbell Memorial*<sup>8</sup> y ser finalista en distintos años de los premios *Hugo* y *Nébula* por otros trabajos- y sólo tras que Ridley Scott llevara al cine la novela de que estamos tratando comenzó a adquirir una fama que, con el paso del tiempo, ha aumentado considerablemente. Verhoeven, Spielberg, Fleder y otros realizadores - entre los que podríamos incluir a Amenábar y su *Abre los ojos*- llevaron al cine con éxito sus narraciones. En el año 2006 Richard Linklater lo hizo con *Una mirada en la oscuridad*. En el verano de 2007, se estrenó en España *Next*, otro filme que tiene como base un cuento de nuestro autor (*El hombre dorado*), y que fue dirigido por Lee Tamahori. Para 2008 se espera el estreno de *Fluyan mis lágrimas, dijo el policía*.<sup>9</sup> Además de que cada vez se pueden ver más películas realizadas a partir de sus escritos de ciencia-ficción también hay un mayor acceso a los mismos pues muchos se han reeditado. Ya hay una legión de incondicionales de su obra escrita y que esperan con ansiedad la siguiente adaptación cinematográfica.



*¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* está escrita en 1968, se desarrolla en San Francisco a finales del siglo XX y tras la denominada *Guerra Mundial Terminal*. Dick no nos cuenta en ella quién fue el vencedor ni quién es el país más influyente en la tierra tras la conflagración. Ni siquiera señala el papel en la política mundial de los Estados Unidos en el momento de la narración. En una guerra de esas características nadie gana. El planeta había quedado devastado y totalmente contaminado. Los que

---

<sup>8</sup> En 1963 recibe en premio *Hugo* por su novela *El hombre en el castillo* y en 1974 por *Fluyan mis lágrimas dijo el policía* recibió el *John Campbell Memorial*, además de ser finalista por la misma el siguiente año al premio *Nébula*. En 1969 fue finalista también a esta última categoría de premios por *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*

<sup>9</sup> No podemos dejar de nombrar aquí la película de Michael Winterbottom *Código 46*, un filme muy dickiano, aunque no aparezca el nombre de Philip K. Dick en parte alguna de los títulos de crédito.

quedaban, si estaban sanos, habían partido para las colonias exteriores junto a *simulacros* que serían los nuevos trabajadores –esclavos- de la nueva tierra y la nueva industria:

*Además, nadie recordaba hoy por qué había estallado la guerra, ni quién – si alguien- había ganado... Permanecer en la tierra significaba la posibilidad de ser clasificado en cualquier momento como biológicamente inaceptable.*<sup>10</sup>

Si veinticinco son los años de literatura generados por la película *Blade Runner*, veinte años de literatura de ciencia ficción, salida de la pluma de P. K. Dick, fueron necesarios para construir el contexto del filme. Muchas de sus novelas tienen marcos de referencia continuistas, con temas claves que se repiten en ellos, por ejemplo, el de los precognitores, y esto lo podemos ver incluso sin acudir a sus escritos, pues en el cine tanto *Minority Report* como *Next* tienen como protagonistas a estos seres. *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* tiene un contexto histórico –en el sentido de una historia construida en las ficciones del autor- que viene de novelas como *El hombre en el castillo*, *Simulacra* o *Podemos construirle*-. De éstas vamos a tratar en adelante, antes de volver a la que será referencia directa de *Blade Runner*.

Para llevar a cabo el análisis de estos productos literarios y cinematográficos, de estas obras culturales en una palabra, vamos a apoyarnos en el pensamiento dialéctico de Fredric Jameson, este autor neomarxista elabora su aparato analítico en un contexto filosófico mundial en que imperan las nociones vagas del ser derivadas del postestructuralismo, el cual se caracteriza por su crítica a la realidad referencial. Esta crítica ha generado una metafísica del simulacro con la que se trata de expresar aquella *realidad* tambaleante y difuminada. Para Jameson la relación de filosofía y praxis política es obvia, es más, no hay ninguna teoría que no tenga influencia y que pueda ser abandonada sin más, por lo que su programa siempre parte del enfrentamiento, pudiéramos decir doctrinal, o dogmático. Su estrategia discursiva es el *metacomentario*, una forma de escritura hermeneútica que saca a flote la ideología intrínseca del texto. Dice Colin MacCabe, al principio de su introducción a *La estética geopolítica*, que Jameson es quizá “el crítico

---

<sup>10</sup> DICK, P. K.: *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Edhasa. Barcelona. 2008. Págs. 30 y 31.

cultural más importante de los que en la actualidad escriben en lengua inglesa. El ámbito de su análisis, de la arquitectura a la ciencia ficción, del tortuoso pensamiento del último Adorno a la novela *testimonio* del Tercer Mundo, es extraordinario; realmente podría decirse que nada relativo a la cultura le es ajeno”.<sup>11</sup>

Jameson quizá incluiría las obras que vamos a analizar en este ensayo, salvando las distancias, como “representaciones del *futuro próximo*”,<sup>12</sup> los filmes que pone como ejemplo de estas representaciones son *Escape from New York* (de J. Carpenter) o *The Warriors* (de W. Hill). Pero éstas deben enmarcarse en una categoría, como dice el propio Jameson, *realista*, la cual no compartirían con los textos de Dick o la película de Scott, ambas ficciones científicas. Más cerca de las últimas, estaría el análisis de las obras de los hermanos Strugatski, *Mil millones de años hasta el fin del mundo* y la más famosa *Picnic extraterrestre (Stalker)*, ambos filmes llevados al cine por Alexander Sokurov y Andrei Tarkovski,<sup>13</sup> respectivamente.

Para llevar a cabo nuestro análisis debemos articular tres instancias que constantemente aplica Jameson en su obra: el *inconsciente político*, la *cartografía cognitiva* y la *postmodernidad*. La *postmodernidad* es la forma cultural del capitalismo actual y para Jameson cobra una gran importancia pues hace de ella una de las piezas claves de su filosofía. En su libro *Teoría de la postmodernidad* la tarea que se propone es analizar las formas culturales del sistema capitalista, siguiendo así una trayectoria ya comenzada en otros ensayos anteriores. Para este autor, mientras que la postmodernidad es la forma cultural por excelencia del actual capitalismo, el realismo fue la forma artística privilegiada del primer estadio capitalista y el arte moderno lo fue del imperialismo. El realismo fue una reacción cultural al capitalismo de la época y trató de abarcarlo por completo. El arte moderno nos mostró cómo las representaciones están sujetas a formas sociales y económicas, las cuales mediatizan su comprensión y la relativizan. Un intento de escapar a

---

<sup>11</sup> MacCABE, C.: Prologo a *La estética Geopolítica*, obra de JAMESON, F., Paidós. Barcelona. 1995. Pág. 11.

<sup>12</sup> JAMESON, F.: *La estética geopolítica*. Ibídem. Pág. 71 (texto de nota al pie).

<sup>13</sup> A Jameson no le gusta mucho como lleva al cine Tarkovski la novela de los Strugatski, dice Jameson de *Picnic junto al camino* (o *extraterrestre*, que de las dos maneras ha sido traducido al español): “...novela incomparable, cuya superioridad frente a “Mil millones...” bien puede explicar la desazón que se siente ante el tratamiento que le da Tarkovski”. *La estética geopolítica*. Ibídem. Pág. 118.

ese relativismo fue la búsqueda de un público ideal, una tarea que se propuso y consiguió James Joyce, ejemplo diáfano de ese logro es su obra cumbre *Ulises*. En la postmodernidad, el papel preponderante lo tiene el cine, el cine -arte postmoderno por excelencia- tiene la característica de ser indisociable, en su génesis y desarrollo, de la economía, es el producto de las formas más refinadas de la industrialización, mucho más que cualquier otro arte, sea éste la pintura, la literatura, la arquitectura o cualesquier otros, y en él se muestra con gran precisión la tripartición en que estamos incidiendo. En concreto, el que se denomina *clásico* de Hollywood representaría al realismo, el cine europeo de los cincuenta y sesenta al arte moderno y, con el elaborado en los ochenta se plasmará el cine postmoderno.

Jameson parte del presupuesto de que la producción cultural se integra en la producción económica, lo que lleva a que la política cultural se incardine en la economía. Este punto de vista se opone al de Theodor Adorno, pese a ello, una de sus más claras referencias intelectuales. Adorno defendía que era imposible observar un pensamiento crítico si la referencia era el nuevo arte mercantilizado, dado que esta forma de arte ya no es libre y no puede, por lo mismo, garantizar la libertad de nadie. Las formas artísticas aferradas por el capital son por sí mismas instrumentos del poder: “Toda cultura de masas, bajo el monopolio es idéntica, y su esqueleto –el armazón cultural fabricado por aquel- comienza a desdibujarse. Los dirigentes no están ya en absoluto interesados en esconder dicho armazón; su poder se refuerza cuanto más brutalmente se declara. El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos...”<sup>14</sup> Nada más alejado del planteamiento de Jameson que parte de que los productos culturales, sean cinematográficos o literarios, igual que los arquetipos desde los que se han creado y recreado plasman el sistema de valores del momento actual, y generan una urdimbre en la que se engarzan los distintos discursos del poder y su desarrollo dialéctico a lo largo del

---

<sup>14</sup> HORKHEIMER, M., ADORNO, T. W.: *Dialéctica de la ilustración*. Fragmentos filosóficos 1944, 1947, 1969. Trota, Col. *Estructuras y procesos*. Edición de J. J. Sánchez. Madrid. 2003. Pág. 36.

tiempo.<sup>15</sup>

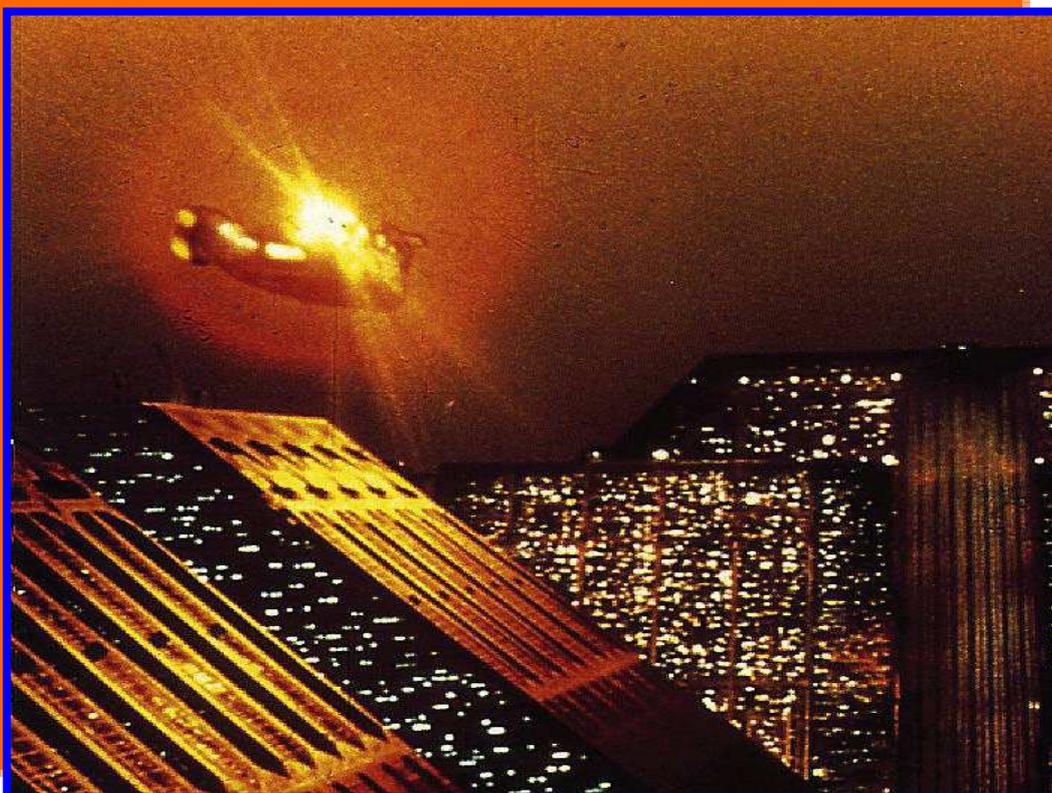
La segunda instancia es la que denomina Jameson *inconsciente político*. El inconsciente político sirve para analizar de forma novedosa la sociedad, y soluciona problemas que en el marxismo habían quedado anclados, como por ejemplo, el análisis de las formas culturales, siempre dependientes de la base económica y que las hace intrínsecamente burguesas en el modo de producción capitalista. Tal dependencia de lo económico lleva a que la crítica es siempre la misma y el analista no puede salir de ese círculo, con lo que se hace casi nulo su interés. Los textos para Jameson tienen la característica de ser fantasías políticas que articulan de forma dialéctica las relaciones humanas de todo tipo, desde lo ético a lo político, sean estas relaciones reales o ficticias, aunque no por ello imposibles de darse en un futuro. En este relacionarse los individuos se constituyen como miembros de una economía política concreta, ello es lo que permite a este autor mantener un análisis marxista, pues, para él, la relación con la economía es un elemento básico en el objeto cultural, pero no lo es en el sentido del proceso económico que rodea el objeto sino en el de procesos psíquicos que se dan en su producción y en la recepción por parte del sujeto.

La crítica cultural de Jameson trata de paliar la insuficiencia analítica del marxismo en los ámbitos histórico y psicológico. La segunda carencia, la psicológica, ya se había solucionado por parte de los miembros de la Escuela de Frankfurt mediante el psicoanálisis freudiano, pero Jameson subsana lo histórico y lo psicológico a la vez mediante su tercera y más atrevida propuesta: la *cartografía cognitiva*. La cartografía cognitiva disecciona el objeto estético tanto factual como simbólicamente, teniendo en cuenta que, en este caso, el objeto de análisis es la obra cinematográfica, y todo lo que forma parte de su creación: puesta en escena, decorados, entorno de filmación, literatura. Esta última, para Jameson, ocupa un lugar más que relevante, no en vano es, por oficio, especialista en Literatura y en su crítica. Como podemos ver, no sólo los hechos narrados y los instrumentos con que se transmiten al público -lo factual- son relevantes, también lo *simbólico* cobra una gran importancia para Jameson. Lo simbólico ocupa un lugar

---

<sup>15</sup> Esto es lo que Jameson denomina *escritura postmoderna*, o utilizando un lenguaje lacaniano: *esquizofrénica*. Estas ideas las desarrolla en *Teoría de la postmodernidad*. Ed. Trotta. Madrid. 1996. Págs. 47-52

privilegiado en este momento de su propuesta. Lo simbólico había sido dejado de lado por Marx y el marxismo, una laguna que ya señaló Jacques Lacan cuando analizó la dicotomía marxista entre ideología y ciencia en sus estudios sobre lo *Imaginario* y lo *real*. En Lacan, lo simbólico ocupa un lugar privilegiado. Después de este autor, con Jameson, lo simbólico se sitúa como una de las características clave del arte, sacándole un gran partido en el marco de su crítica cultural.



Tanto el inconsciente político como la cartografía cognitiva permiten que se pueda generalizar desde una información muy limitada, la cual es tan manejable por su simplicidad, o mejor dicho, por su abarcabilidad. Y, como siempre ha dicho el inductivismo, la generalización

se puede llevar, desde esa información limitada, hasta situaciones globales:<sup>16</sup> “una estética de la cartografía –una cultura política pedagógica que intente dotar al sujeto individual de un sentido más agudo de su lugar en el sistema social- deberá respetar necesariamente esta dialéctica de la representación, tan compleja en nuestros días, e inventar formas radicalmente nuevas de hacerle justicia”.<sup>17</sup> Las tres instancias que Jameson nos propone irán de la mano en nuestro análisis, entrelazándose en muchos casos, y serán el hilo conductor en este estudio que trata de aunar la literatura dickiana y su puesta en escena por parte de Ridley Scott.

---

<sup>16</sup> La defensa de tal premisa la podemos encontrar en Guillermo de Ockham o en el mismo Isaac Newton, para quien este principio era una de las cuatro *reglas del filosofar*.

<sup>17</sup> JAMESON, F.: *Teoría de la postmodernidad*. Pág. 72

## 1 – Antes de los androides: el nuevo orden geopolítico (*El hombre en el Castillo*)

*Todo ser racional existente sueña, aunque éste sea un androide, pero los androides no existen, por lo que los androides no sueñan*

Tanto la *Guerra Mundial Terminal* como los *simulacros* son referencias que vienen de otras novelas de nuestro autor. En 1962 escribió *El hombre en el castillo* que es una ficción científica que se desarrolla casi en tiempo real, todo sucede en el ecuador de la década de los sesenta del pasado siglo XX, pero en ese tiempo de la ficción, el contexto social y político es muy distinto, ya que, tras el final de la II Guerra Mundial los vencedores no han sido los aliados sino el Eje Berlín-Roma-Tokio. Por esta novela recibió su único premio Hugo en el año siguiente a su publicación, sin embargo no fue todo lo leída que se podía esperar -teniendo en cuenta el espaldarazo que significa tal reconocimiento- como sí lo fueron las obras de otros autores del género, entre los que podemos nombrar a Robert A. Heinlein, Clifford D. Simak o Roger Zelazny, por nombrar algunos de los que recibían premios Hugo por aquellos años sesenta.<sup>18</sup> El imaginario colectivo norteamericano no demandaba una historia donde los Estados Unidos estuvieran compartimentados, no haciendo honor ya a su nombre, de forma que hubiera una división entre el este (el Pacífico) y el oeste (el Atlántico) con gobiernos respectivos de japoneses y alemanes -aunque con clara preponderancia de los segundos- y a imagen de la división que se daba en el Berlín de la época. El imaginario colectivo demandaba literatura o cine en el que su país continuase triunfando, fuera sobre la tierra o en la recién estrenada carrera espacial. En la novela encontramos todo lo contrario:

*El Pacífico (la zona norteamericana controlada por Japón) había descuidado la colonización de los planetas. Había trabajado –se había*

---

<sup>18</sup> Las novelas premiadas de estos autores en los sesenta son, de Heilen: *Tropas del espacio* (1960), *Forastero en tierra extraña* (1962) y *La luna es una cruel amante* (1967); de Simak: *Estación de tránsito* (1964); y, por último, de Zelazny: *Tu, el inmortal* (1966) y *El señor de la luz* (1968).

*empantanado, en realidad- en Sudamérica. Mientras los germanos se esforzaban por lanzar al espacio enormes construcciones robóticas, los japoneses seguían incendiando las junglas del interior de Brasil, y construyendo rascacielos de barro para los ex cazadores de cabezas.*<sup>19</sup>

Los años cincuenta fueron años de literatura de ciencia-ficción en la que autores como Alfred E. Van Vogt pensarían los *aliens* que tres décadas después derrotarían en el cine Sigourney Weaver y los marines del espacio (*Alien, el 8º pasajero* y sus secuelas: *Aliens, el regreso, Alien 3...*). En los sesenta proliferó el género cinematográfico de ciencia-ficción, pero eso sí, siempre con los vencedores ultramarinos de la gran guerra como salvadores del mundo. Para los lectores de Dick de principios de los sesenta, que el Eje Berlín-Roma-Tokio hubiera ganado la guerra era aberrante<sup>20</sup>, algo inaceptable que sólo podía ser fruto de la imaginación de un antidemócrata, o de un antiamericano, como entonces era más común denominarlos. Pero la novela no tenía como finalidad convertirse en un documento literario sobre la realidad social y sus fantasmas y mitos aceptados, ni tampoco lo contrario, debilitar, mediante semejantes exotismos culturales, la “cohesión del imaginario colectivo compartido por millones de ciudadanos”.<sup>21</sup>

Ésta fue la causa de que el libro no fuese muy leído. Hubiera pasado lo mismo, por ejemplo, con la película *Johnny cogió su fusil* de Dalton Trumbo -calificada en su momento y durante años posteriores como el mayor alegato antibelicista de la historia- si la hubiese dirigido justo después de escribir el libro en 1938.<sup>22</sup> El motivo está perfectamente claro, ni el periodo de entre guerras ni el que siguió al final de la Segunda Guerra Mundial se caracterizaron precisamente en América del norte por su pacifismo. El imaginario colectivo demandaba la misma historia repetida: el enardecedor triunfo bélico que los elevaba a la condición de salvadores del mundo y la destrucción total del malvado enemigo y su inicua

---

<sup>19</sup> DICK, P. K.: *El hombre en el castillo*. Minotauro. Barcelona. 1994. Pág. 17.

<sup>20</sup> Un “hipertrofiado exotismo cultural”, en palabras de Román Gubern, en su libro *La mirada opulenta*. Gustavo Gili. Barcelona. 1992. Pág. 324.

<sup>21</sup> Román Gubern, autor español formado en Estados Unidos, analiza esta instancia, el *imaginario colectivo*, con profusión en la obra ya citada más arriba *La mirada opulenta*. El entrecomillado está en la página 324.

<sup>22</sup> Quizá es la única vez que ha sucedido en la historia del cine que el autor de una novela sea el director de su versión cinematográfica.

ideología. En 1971, cuando el exiliado por la *caza de brujas* del senador Mac-Carthy, filmó la película, sí que era momento propicio pues tanto el movimiento *hippie* como la oposición popular a la guerra de Vietnam estaban en auge. Ni las películas antimilitaristas antes de los setenta del siglo XX ni tampoco los libros con tales aberraciones culturales que iban contracorriente podían transformarse en éxitos de taquilla o en *best seller* respectivamente, pues unas y otros se colocaban, como hemos señalado, en oposición al imaginario colectivo de ese momento histórico.

Ya hemos dicho que para Jameson toda obra literaria –incluso más todavía, cinematográfica– es una ficción política que le sirve al autor para dar su punto de vista crítico. Dick elabora una aguda disección de su época utilizando para ello la narración en forma de ficción científica. *El hombre en el castillo*, como ya hemos señalado más arriba, se narra casi en tiempo real, pero en un tiempo que al lector se le presenta como esquizofrénico dado que el supuesto de partida es el de que la Gran Guerra ha sido ganada por los nazis. Se desarrolla en los Estados Unidos y la originalidad estriba en que lo que se narra no es quizá lo que ocurre en realidad, o al menos cabe la duda de que así sea: propone una suerte de universo paralelo o una sucesión de posibilidades históricas como marco para la acción: Alemania y Japón son los vencedores de la Gran Guerra (Italia también, pero no ha sabido rentabilizar su triunfo) y tienen el control político en todo el orbe. Pero el poder económico no lo tienen, pues éste parece estar en las mismas manos, o parecidas, a las que está en la realidad que el autor vive:

*Los grandes monopolios como Krupp und Sohnen de Nueva Jersey son los que mandan. Pero esto no es nazi; es el viejo poder europeo. Y algo peor. Los nazis como Rommel y Todt son hombres millones de veces mejores que los industriales como Krupp y los banqueros, y todos estos prusianos. Tendrían que haber pasado por las cámaras de gas. Todos esos caballeros de etiqueta.*<sup>23</sup>

Las adherencias que acompañan lo político salen a la luz de forma contundente en formas institucionales que se alejan de lo propiamente político: la etnia, el elitismo, los gustos por ciertos artefactos (uno de los protagonistas de la novela es un anticuario que surte a los japoneses ricos

---

<sup>23</sup> DICK, P. K.: *El hombre en el castillo*. Pág. 92.

con objetos antiguos pertenecientes a la cultura derrotada), los funerales de políticos prestigiosos.<sup>24</sup> Todas ellas son parcelas simbólicas e institucionales que están reflejadas en los textos de Dick y que utiliza para diseccionar las relaciones sociales de cara a mostrar su estructura más profunda, la que es más instrumental y que sirve siempre a los intereses de los pocos que tienen el poder económico, el cual, anega las ideologías y ata a los seres humanos. Unas y otros son meros instrumentos:

- *Pero conviene pensar qué produce el mercerismo –continuó el Amigo Búster-. Según sus fieles, la experiencia funde...*

- *Es la empatía de los humanos –dijo Irmgard.*

- *...a los hombres y mujeres de todo el sistema solar, en una sola entidad. Una entidad controlada por la supuesta voz telepática de 'Mercer'. Basta pensar qué ocurriría si una especie de Hitler en potencia, ambiciosa, con sentido político...*<sup>25</sup>

En el desarrollo de la novela una de las figuras claves es Hawthorne Abendsen, que bien pudiera ser un *alter ego* del propio Dick, el cual escribe una novela en la que los ganadores han sido los aliados. El asesino nazi de la novela de Dick conoce el libro de Abendsen y en sus palabras pone Dick un argumento que dibuja el mapa de la parcela del poder que se hubiese dado si el presente fuera el descrito por H. Abendsen:

*Churchill fue el único verdadero conductor que hubo en Gran Bretaña durante la guerra. Si lo hubieran retenido les hubiera ido mejor. Créeme, ningún país es mejor que sus gobernantes. Führerprinzip, principio del liderazgo, como dicen los nazis, y con razón. Aun este Abendsen tiene que reconocerlo. Claro, los Estados Unidos alcanzan una notable expansión económica luego de ganarle la guerra al Japón, arrebatándole los inmensos mercados de Asia. Pero esto no basta, no hay espiritualidad. No es que los británicos la tengan. Los dos países son potencias plutocráticas, gobernadas por ricos.*<sup>26</sup>

Tanto la ficción que Dick expresa en *El hombre en el castillo*, como

---

<sup>24</sup> En la novela *Simulacra* que analizaremos en el capítulo siguiente no se da un funeral sino algo de igual relevancia aunque de signo muy distinto pues se trata de que devuelven a la vida a Goebels para tener con él una reunión política de alto nivel.

<sup>25</sup> DICK, P. K.: *¿Sueñan los andróides con ovejas eléctricas?* Ibídem. Págs. 272-3.

<sup>26</sup> DICK, P. K.: *El hombre en el castillo*. Ibídem. Pág. 169.

esta otra que introduce dentro de la anterior mediante el personaje de su alter ego, proponen un análisis del momento político que vive Dick. El poder predominante es el económico y éste brinca por encima de las ideologías y de los seres humanos. Unas y otros son meros instrumentos:

*La SD puede estudiar mis antecedentes –dijo Baynes-. Usted puede denunciarme. Pero tengo amigos muy influyentes. Algunos son arios, otros son judíos que ocupan posiciones claves en Berlín. Descartarán la denuncia, y al cabo de un tiempo yo le denunciaré a usted. Y gracias a esas mismas influencias será usted detenido en averiguación de antecedentes.*<sup>27</sup>

En este momento hemos alcanzado el punto álgido de este estudio, pues vamos a incidir en la cuestión que nos parece más relevante para llevar a cabo un análisis de las formas de poder partiendo de lo que nos propone Philip K. Dick. El lector de *El hombre en el castillo*, puede pensar que está inmerso en algo que se asemeja a dos posibles mundos paralelos pero que se multiplican sin fin, en una suerte de *caja china*, que es esa caja de la que no dejan de surgir cajas una dentro de la otra. La cuestión sale a la luz con el personaje al que nos hemos referido en los párrafos anteriores, H. Abendsen. El análisis toma aquí un objeto de una gran consistencia y relevancia, pues con su introducción la crítica al poder se hace superlativa. La posibilidad de salir de esa paranoica relación de poder es imposible y Dick nos lo muestra mediante un artificio lógico-retórico: en *El hombre en el castillo*, el alter ego de Dick, que vive en esa América dividida entre el control nazi y el nipón, escribe la novela apuntada más arriba (una novela dentro de la novela), y en ella, los vencedores son los aliados. Aquí está la clave del juego que nos brinda el autor de Chicago, está allí para que el lector lo descubra: dentro de la novela de Abdensen habrá implícito “otro Dick” que a su vez escribirá nuevamente la novela que estamos leyendo. Y se hace necesaria una petición de principio pues en esa tercera novela volverá a ser escrito el personaje de Abdensen, que escribirá una cuarta novela... y así hasta el infinito. Los poderosos, hoy día, siempre lo serán. Es imposible salir de las redes de su poder como imposible es salir de un *círculo vicioso*. El poder se nos muestra mediante esta especie de juego lógico o metalógico como abismal, sublime,

---

<sup>27</sup> DICK, P. K.: *El hombre en el castillo*. *Ibid.* Pág. 48.

imposible de ser doblegado. Esta cuestión va mucho más allá de la pura anécdota, conociendo las propuestas literarias de este autor norteamericano para quien la reflexión filosófica es una constante en tantas de sus narraciones.



Dick muestra mediante esta fantasía política lo que cree que ocurre en la América de su tiempo y lo que ocurrirá en la del futuro próximo, y ello pese a algo en lo que ya hemos incidido, que la narración se desarrolla casi en tiempo real y sólo hay un desfase de unos tres o cuatro años hacia el futuro; un momento de ficción en el que la carrera espacial va algo más adelantada, también los productos tecnológicos, pero claro, desde el control nazi de la tecnología. Con esta ficción nos quiere mostrar que los pocos que tienen el poder económico lo van a tener siempre, hagan lo que haga los seres humanos que están bajo su control. En el capitalismo posterior a la Segunda Guerra Mundial, aunque hubiese llegado al poder un monstruo como Hitler, habría sucedido lo que ocurre hoy día. Esta es la pesimista tesis de Dick, y a la vez terrible.

## 2 – Androides al por menor: marco ideológico-político (*Simulacra*).

*Si los androides son máquinas semovientes y éstas no tienen imaginación, entonces los androides no sueñan.*

Philip K. Dick dibuja en su novela un estado técnico a pleno rendimiento en el que los poderosos, los dominadores, no tienen que preocuparse por revoluciones o por disensiones políticas, dónde es imposible que las relaciones de poder puedan cambiar. Los políticos no toman las decisiones últimas, los ingenieros armamentísticos, o los especialistas en cibernética, cumplen su función, pero fuera de toda relación de dominio. La ficción política que Dick plasma en su novela se relaciona íntimamente con las tesis de muchos científicos sociales del siglo XX. Uno de los cuales es Helmut Schelsky que, en los años sesenta del siglo XX, analizó la sociedad industrial de su tiempo, una sociedad industrial que, aunque tiene un desarrollo tecnológico superlativo en lo que toca a formas de dominio, no ha cambiado mucho en las últimas cuatro décadas, en lo que sí ha cambiado es en la sofisticación de esas formas. Sus análisis conservan toda la frescura y coinciden, salvo en la forma de presentárnoslos, con los de nuestro autor de ciencia ficción. Schelsky tiene en cuenta estudios elaborados con anterioridad, como son los que elaboró años antes Jacques Ellul, que clasifica las técnicas<sup>28</sup> y señala como las que son más relevantes para la última la época a “las técnicas de la modificación, dominio y creación de la vida interior, anímica y espiritual del hombre... (las cuales) trabajan activamente en esta manipulación técnica del hombre”.<sup>29</sup> También Dick nos muestra magníficamente mediante sus fantasías políticas como se da esta manipulación, en su novela *Podemos construirle* relaciona tanto las sensaciones placenteras que producen las drogas como los denominados

---

<sup>28</sup> Como antes habían hecho Ortega y Gasset o Lewis Mumford.

<sup>29</sup> SCHELKY, H.: *El hombre en la civilización científica y otros ensayos*. Sur. Buenos Aires. 1967. Pág. 12.

*organos de sensaciones*<sup>30</sup> con unas técnicas de manipulación mental muy similares a las que define Ellul, la cuestión es la consecución de los distintos estados catárticos que promueven los dirigentes políticos. En la novela de Dick, mediante las drogas y el uso de estas máquinas el Gobierno dejó de utilizar medios mucho más expeditivos como eran la extracción de los lóbulos temporales de los ciudadanos en desacuerdo con el statu quo:

“Prefiero no ser intervenido-coincidí-. Tengo amigos que han pasado por eso... pero personalmente me da escalofríos. Déjeme preguntarle una cosa. ¿Tiene por casualidad una droga que, en términos del Órgano de sensaciones, corresponda a fragmentos del Movimiento Coral de la Novena de Beethoven?<sup>31</sup>

-No que yo sepa -dijo Horstowski.

-Me siento particularmente bien en un Órgano de sensaciones cuando interpreto la parte en que el coro canta Mus' ein Lieber Vater wohnen, y luego muy alto, como los ángeles, los violines y la soprano cantan como respuesta Ubrem Sternenzelt.

-Debo decir que no estoy familiarizado con todo eso -admitió Horstowski.

-Se está preguntando si existe un Padre Celestial, y entonces la respuesta muy alta es sí, sobre el reino de las estrellas. Esa parte, si puede encontrar la correspondencia en términos de farmacología, podría beneficiarme mucho”.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> El *Órgano de sensaciones* es un artilugio que cumple un papel importante también en la novela ¿Sueñan los androides...?, no así en el filme de Scott.

<sup>31</sup> Es casi necesario incidir en el significado de esta pieza musical, pues fue considerada durante el periodo en que Hitler gobernó el himno alemán. A Dick quizá no le hubiera sorprendido que pocos años después de su muerte fuese tenida durante un tiempo como el himno de la Europa unida

<sup>32</sup> DICK, P. K. *Podemos construirle*. Martínez Roca. Barcelona. 1988. Pág. 49. Estas técnicas de manipulación humana van aparejadas a la construcción de robots humanos, de simulacros. Dick desarrolla su ficción haciendo correr paralelos los dos argumentos, de manera que consigue que su fantasía política se transforme en instrumento de análisis y de crítica cultural.



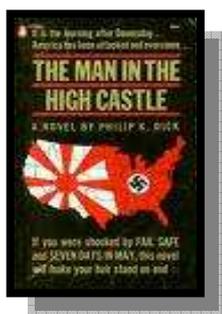
Schelsky decía que la técnica es el hombre mismo, pero, el hombre, transformado en ciencia y trabajo. La técnica es algo que se le ha enajenado y que se enfrenta a él como “otro”. Con esta tesis, Schelsky sigue la tradición crítica que comienza en Hegel, que tiene su máxima repercusión con Marx, y que a partir del último se irá debilitando. Schelsky incide en que esta tradición ha sido demolida con el paso del tiempo hasta quedar en nada; ello ha ocurrido por el hecho de que la crítica se ha acallado, ha perdido toda su fuerza en el océano de informaciones, como *lágrimas en la lluvia*. Hoy los que ostentan el poder son casi omnipotentes. El estado técnico es el nuevo ámbito de la política en el que “los antiguos dominadores pueden quedar tranquilos en donde están y no serán sustituidos por otra clase dominante. El estado técnico elimina la relación tradicional de *dominio*” (tesis muy similar a la que hemos extraído del texto dickiano, y con la que hemos concluido el capítulo anterior).<sup>33</sup> La idea de la técnica de Schelsky definida como *otredad* que se enfrenta al propio creador de la misma, tiene un modo de hacerse, de construirse, que Dessauer ya había explicado con detalle: la invención no es mero acto imaginativo ni un simple sueño, surge del control mental de lo que construimos con nuestras cabezas, de nuestros proyectos. “La invención tecnológica comprende la *existencia real originada en ideas*, esto es, el engendro de una *existencia fuera de la essentia*, el material imbuido de una realidad trascendente”.<sup>34</sup> Desde este punto de vista de Dessauer, y que es recogido por Cal Mitcham en su libro, se ve con claridad la técnica como algo existente fuera del creador. Lo que luego Schelsky señalará como *lo que se enfrenta* con el ser humano para dominarlo, pero que no por ello deja de ser él mismo. Con todo, el sociólogo que comienza estas disquisiciones, Fredrich Dessauer, no tiene en mente una crítica sino una concepción filosófica de la tecnología, o como ya apuntamos más atrás, teológica: “Los seres humanos crean la tecnología, pero su poder –que se asemeja,

<sup>33</sup> SCHELKY, H.: *El hombre en la civilización científica...* Ibidem. Pág. 25.

<sup>34</sup> MITCHAM, C.: *¿Qué es la filosofía de la tecnología?* Anthropos. Barcelona. 1989. Págs. 47-8. La cursiva es textual de Dessauer, citado a su vez por Mitcham en la explicación de las ideas de este autor.

dice, al de *una cordillera, un río, un glaciar o un planeta-*, va más allá de lo esperado por el hombre; pone en juego algo más que estas fuerzas terrenales. La moderna tecnología (...) es, además una *participación en la creación... la mayor experiencia terrenal de los mortales*”.<sup>35</sup>

En la novela de referencia para Blade Runner *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, a esos productos tecnológicos creados por el ser humano en su actividad pseudos divina y que se conforman como robots que deben servir como *trabajadores*<sup>36</sup> en el espacio exterior, Dick les da el nombre de *androides*, algunas veces, peyorativamente, *andrillos*. En su novela de 1964, intitulada *Simulacra*,<sup>37</sup> a estos androides los había llamado *simulacros*. Ésta es una novela de lectura casi obligada para la definición del marco político y social en el que se desarrolla tanto *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* escrita en 1968 como la película de Scott del 82. Con el nombre de *simulacros*, los androides quedan definidos como copias o réplicas de los seres humanos que son utilizados como trabajadores/esclavos de las familias que emigran para las colonias exteriores. Este contexto político es continuista con el de *El hombre en el castillo*. En *Simulacra*, han pasado muchos años y en Estados Unidos gobiernan los norteamericanos y no el tándem formado por japoneses y alemanes, pero queda la impronta de un control nazi de la política y la ideología:



*Eso podría incluir a Julie, pensó Vince, puesto que es estéril. Como no podía tener hijos, no se le permitía votar..., una asociación bastante neurótica, posible solamente para una mente centroeuropea como la alemana. La cola que sacude al perro, se dijo mientras se secaba la cara. Nosotros en Nord Amerika, somos el perro; el Reich es la cola. Que vida. Tal vez debería emigrar a una colonia, vivir bajo un sol pálido y agradable...*<sup>38</sup>

<sup>35</sup> MITCHAM, C.: *¿Qué es la filosofía...?* Ibídem. La cursiva es de Fredrich Dessahuer. Pág. 48.

<sup>36</sup> El término *robot* (Acuñado por Karel Capek) viene de una palabra checa que significa trabajador, esta palabra tiene la misma raíz que en idioma ruso pues “работа” (rabota) significa *trabajo*. Ocurre algo similar en alemán con el término “arbeit”.

<sup>37</sup> En la primera edición española de Martínez Roca se tituló: *Los simulacros*. Lo que viene a ser lo mismo, pues lo único que hace esta editorial es respetar el latín del título de Dick.

<sup>38</sup> DICK, P. K.: *Simulacra*. Minotauro. Barcelona. 2003. Pág. 30.

El inconsciente político implícito en esta nueva ficción política de Philip K. Dick vuelve a remitirnos al análisis del capítulo anterior, pues quién ostenta el poder es quién controla la política. Pero la forma de presentárnoslo es muy distinta, en *Simulacra* el mandatario de los Estados Unidos de Europa y América (EUEA) es un androide, un androide que tiene un corto periodo de vida/funcionamiento –como los de *Blade Runner*, que viven cuatro años- y que debe sustituirse, debido a ello, por otro androide igual a él cada muy poco tiempo. Estos androides van sucediéndose en la tarea de presidente. Lo más absurdo, pero a la vez plenamente significativo para la intención de Dick en esta obra, es que estos simulacros también son cónyuges siempre de la misma mujer, una mujer que ostenta inmutablemente el cargo de presidenta y por la que los años no pasan como si tuviera en su poder el secreto de la piedra filosofal. Si el primero es un androide -un *sim*, utilizando la abreviatura de la novela- la segunda es una actriz que lleva a cabo su papel, imitando durante un periodo de tiempo a la que fue presidenta original, hasta que le releve una nueva actriz que hará el mismo papel. En el primer caso, el simulacro es un robot, como los de *Blade Runner*; en el segundo, el simulacro es una actriz, un ser humano. Son dos formas distintas de copia, atendiendo a su factura. Lo que los acerca entre sí, en tanto que réplicas, es que tanto el uno como la otra se duplican como simulacros al hacerse imágenes televisivas. Ambos son simulacros por partida doble, en dos sentidos distintos de *ser simulacro*. En primer lugar, como copia de un modelo original, en segundo lugar como imágenes que *se envían a* y que *se reciben en* cada hogar, en cada receptor, de los espectadores que esperan cada día las noticias políticas, y a los cuales, tales imágenes, les traen a la mente una esencia originaria.<sup>39</sup>

*Rudi* (el presidente) es un muñeco, una creación sustitutiva del sistema de multinacionales, y sin embargo es el oficial de más alto grado elegido en los

---

<sup>39</sup> Así define Deleuze sus simulacros frente, por ejemplo, a los de Perniola o Baudrillard, que serían, copias sin origen y sin referencia. MARTÍNEZ, F. J.: *Metafísica*. UNED. Madrid. 1988. Pág. 306.

EUEA. *La gente ha votado por él y por los der Alte anteriores a él durante cincuenta años...*<sup>40</sup>

La crítica del poder que Dick llevaba a cabo en *El hombre en el castillo* continúa siendo válida en *Simulacra*. Aquí, observamos como los entresijos de la política real son controlados por los que siempre la han controlado en el sistema capitalista, los cuales selecciona una empresa, que debe llevar a cabo la tarea de hacer un nuevo *der Alte*, en detrimento de la que antes construyó y mantuvo el simulacro, lo cual había hecho que se fortaleciera en demasía:

*Karp und Sohnen Werke eran capaces de construir simulacros, habían tomado como ejemplo a Kalbfleisch y habían hecho un buen trabajo con él manteniendo a este der Alte durante su reinado. Sin embargo, otra firma construiría el siguiente der Alte igualmente bien, y al erradicar los lazos económicos con Karp, el gobierno impedía que el enorme cártel participara de los privilegios económicos que ahora disfrutaba... en perjuicio del gobierno.*<sup>41</sup>

En 1972 Dick escribe la última novela relacionada con estos simulacros, *Podemos construirle*<sup>42</sup> -citada ya en el capítulo anterior- en ella narra, a modo de las piezas de un puzzle, las funciones primeras de los simulacros más comunes, no los que replican a presidentes sino los trabajadores que se envían al espacio exterior:

*...Bob Bundy, a pesar de ser un genio electrónico, no tenía experiencia con los órganos. Había diseñado circuitos de simulacro para el Gobierno. Los simulacros son los humanos sintéticos que siempre imagino como robots; los utilizan para la exploración lunar, y los lanzan de vez en cuando desde el Cabo.*<sup>43</sup>

Pero a estas cuestiones ya hemos dedicado el capítulo anterior. A partir de aquí trataremos de dejar el análisis del poder –aunque no

---

<sup>40</sup> DICK, P. K.: *Simulacra*. Ibídem. Pág. 88 y 89.

<sup>41</sup> DICK, P. K.: Ibídem. Págs. 38 y 39.

<sup>42</sup> Con ella se produce un cambio en los intereses argumentales de Dick: el mundo de las drogas, y el papel destructor en la mente de los que las usan es hilo conductor de las siguientes novelas que va a escribir. En *Podemos construirle* hay dos momentos diferenciados: el que más nos interesa aquí, que es la reflexión que lleva a cabo sobre su concepto de *simulacro*, el cual había introducido y construido en las anteriores novelas que estamos aquí comentando, y el segundo, que trata sobre los problemas psíquicos que padecen dos de sus protagonistas, este segundo tema será el que vertebrará su obra a partir de 1972. Dick, P. K. *Podemos construirle*. Martínez Roca. Barcelona. 1988.

<sup>43</sup> DICK, P. K.: *Podemos construirle*. Ibídem. Pág. 12.

totalmente pues esté vertebrada los textos y el filme que estamos comentando- y nos vamos a centrar en las cuestiones que tienen que ver con el simulacro pero en su sentido ontológico. Los simulacros que Dick había definido en los años sesenta del pasado siglo se hicieron famosos de la mano de autores de filosofía de los años ochenta: Gianni Vattimo, Jean Baudrillard, Mario Perniola o Gilles Deleuze, cada uno desde su perspectiva filosófica ha definido la categoría de simulacro más o menos de la misma forma (sea la de una *concepción del ser* débil, los primeros, o fuerte<sup>44</sup>, la del último): los simulacros son imágenes, son mensajes de prensa, radiofónicos, aunque a partir de los años 60, en los que escribe Dick, los más relevantes son los televisivos.<sup>45</sup> Unos simulacros, estos últimos, al modo de las *copias* que nos narra Platón en *el mito de la caverna*. Estas copias son sombras a la vista de aquellos espectadores que están encadenados ante un más que rudimentario mecanismo de *tele-visión*.<sup>46</sup>

En las obras de Dick tenemos representado el abanico de significados del concepto *simulacro* que hemos mencionado: robóticas, copias humanas (actrices), imágenes televisivas. En un primer momento, hemos incidido en los androides como simulacros, pero en otras de sus novelas se refiere a simulacros no robóticos. Concretamente podemos mencionar aquí un texto del mismo año que *Simulacra* que lleva por título *La penúltima verdad*, y que trata, empero, de *la gran mentira*, una mentira que mantienen los que tienen el poder. El argumento de esta novela es que en

---

<sup>44</sup> Aquí, uso *fuerte*, en relación al *débil* de los anteriores. Pero éste es un concepto muy relativo. El *ser, lo real*, como concepción *fuerte* sería el planteamiento metafísico de Emanuele Severino, el cual quiere retomar las tesis de Parménides. El *simulacro* de Deleuze es sólo *fuerte* en comparación con los *simulacros* de Vattimo o Perinola.

<sup>45</sup> Vattimo, a principios de los 80, cuando habla de “La aventura de la diferencia” o en su propuesta de *pensamiento débil*, define los *simulacros* como “copias sin origen y sin fundamento que configuran un mundo falso en el que todo está permitido” (esto también lo describió Baudrillard en 1978, en su “Cultura y simulacro”. Perinola, también por esas fechas, los define como hemos visto unas pocas notas a pie de página más arriba. Pese a que Vattimo -de cara a conectar con un modo de hermenéutica que trataría de dar sentido a lo real, mediante la relación del *simulacro* presente con el pasado en vistas a un posible futuro- llega a decir que los *simulacros* son sombras que pueden reenviar a algo más fundamental, su pensamiento débil lo aleja de una concepción fuerte del ser, una concepción a la que podría mirar la propuesta de Deleuze -pues su simulacro es “energético, vital- si no estuviera tan impregnada de la conceptualización nietzscheana. Para más información puede acudir al texto de *Metafísica* de Fco. José Martínez ya citado. Págs. 300-308.

<sup>46</sup> Para explicar esta relación entre televisión y mito de la caverna, debemos acudir al texto de BUENO, G.: *Televisión: apariencia y verdad*. Gedisa. Madrid. 2000.

inmensos tanques, debajo de la tierra, viven seres humanos fabricando robots para enviarlos a una guerra total que se desarrolla en la superficie del planeta. Lo que no saben, éstos que viven bajo tierra, es que la guerra terminó hace mucho más de una década y que la Tierra ahora es un inmenso jardín en el cual viven los poderosos en sus grandes fincas y rodeados de los servidores-robots que aquellos hombres-topo fabrican. Los simulacros de *Blade Runner* o el *Der Alte* de *Simulacra* son falsos seres humanos, réplicas mecánicas y eléctricas, los simulacros de esta novela son de otro tipo pues no *replican* a otro ser, son imágenes falsas de lo que está sucediendo. Estos simulacros de *La penúltima verdad* son, en cierto modo, como los que ya había introducido George Orwell en *1984*: en esta novela los continentes estaban en una situación de guerra constante, interminable, y el *Ministerio de Información* cambiaba al vencedor de las batallas, o al promotor de las mismas, según el interés del *Gran Hermano*. El funcionario de turno transformaba la noticia recolocando fotografías o titulares, y poniendo un término por otro en los textos para volver a ser retransmitidos. Las noticias transformadas de esta forma eran observadas y escuchadas por los ciudadanos a través del canal de televisión. También en *Simulacra* podemos observar algo parecido:

*Pero ¿qué pasaba? No comprendo nada. Esta mujer no es realmente Nicole (la presidenta) y, aún peor, no hay ninguna Nicole; después de todo, es sólo una imagen televisiva, una ilusión de los medios, y tras eso, tras ella, otro grupo gobierna sobre todo. Una corporación de algún tipo. Pero ¿quiénes son y cómo consiguieron el poder? ¿Cuánto tiempo lo han mantenido? ¿Lo sabremos alguna vez? Hemos llegado tan lejos; casi parecía que conseguiríamos saber lo que pasa. La realidad tras la ilusión, los secretos que nos han ocultado toda la vida.<sup>47</sup>*

Los medios de comunicación de masas y la cultura de la imagen, del simulacro, que llevan asociada son el género privilegiado para desvelar en nuestras sociedades postmodernas las intimidades del poder y sus mecanismos más ocultos de control humano. En la postmodernidad la realidad es *simulacro*. Los filósofos postmodernos que retoman el término dickiano lo utilizan para elaborar su análisis en torno a la *referencia*, a lo *real*, y definen el *ser*, como hecho de imágenes que pueden o no evocar una

---

<sup>47</sup> DICK, P. K.: *Simulacra*. Ibíd. Pág.168.

realidad originaria, o ser ellos mismos el único y autentico *ser*. Ante el debilitamiento de la *referencia*, o como la denominan los filósofos de este periodo, la *crisis del referente*, se da una cosificación de los significantes, una suerte de sustancialización de los objetos ideales. Lo mismo que tanto se criticó a finales del siglo XIX y principios del XX, y que hizo que la metafísica quedase aparcada como forma de saber, ha retornado con la filosofía postmoderna como acontecimiento, como simulacro. La realidad de las ideas vuelve a la palestra filosófica mediante la sustantivación de estos objetos. Vuelve “una nueva superficialidad, que se prolonga tanto en la teoría contemporánea como en una nueva cultura de la imagen o del simulacro”.<sup>48</sup>



Con lo señalado en el párrafo anterior no estamos reelaborando o reexponiendo las tesis postmodernas, sino que lo que intentamos es

---

<sup>48</sup> JAMESON, F.: *Teoría de la postmodernidad*. *Ibid.* Pág. 28.

defender la prioridad dickiana en el uso del término *simulacro* y su significación filosófica implícita. El término *acontecimiento*, que hemos apuntado como sinónimo del anterior, había sido tomado y definido por Martin Heidegger en su hermenéutica, un forma de filosofar en el que prima el debilitamiento del concepto de *ser*. Pero la debilidad de su propuesta fue en consonancia con el marco filosófico en que debía desarrollarse. El filósofo Alain Badiou retomó el vocablo, frente a sus colegas contemporáneos este término tan poco apreciado por ellos, en su texto *El ser y el acontecimiento*. Los postmodernos Vattimo, Baudrillard o Deleuze, empero, elaboraron sus propuestas en torno al nuevo término *simulacro*, pero ninguno de ellos explica la emergencia de este nuevo término que se define como una “imagen hecha a semejanza de alguien o algo, especialmente sagrada”,<sup>49</sup> con los postmodernos el simulacro se definirá como *el ser mismo*.

Ningún filósofo postmoderno cita a Philip K. Dick, que casi veinte años antes, lo había definido implícitamente en sus textos. Lo que aquí defendemos es una prioridad en la utilización de un término tan conspicuo para la filosofía postmoderna. La prioridad en el uso y en su definición es dickiana, pero ninguno de aquellos postmodernos que lo utilizan, definiéndolo y redefiniéndolo, lo reconoce. Con ello no señalamos que haya *mauvaise foi*,<sup>50</sup> pues en la historia ha habido emergencias paralelas, sólo incidimos en que tal emergencia tiene un margen de diferencia temporal muy amplio, de casi dos décadas; que uno y otros están tratando de lo mismo, pero que fue Dick quien primero definió el simulacro como la misma realidad objetual, humana o cuasi divina, o simplemente como su copia.

---

<sup>49</sup> Cuando Dick hace simulacros de presidentes, sobre todo de tiempos pasados, parece tomar este carácter sagrado que tiene la primera acepción de simulacro en español (Diccionario de la RAE), sobre todo si atendemos a la tesis de Ernest Renan de que los dioses mitológicos fueron construidos a partir de figuras de grandes hombres ya fallecidos y cuya humanidad hizo que fuesen narradas sus vidas y elevadas a la categoría de personalidades divinas.

<sup>50</sup> Utilizando el término hecho famoso por Jean-Paul Sartre, aunque en un sentido que no tiene nada que ver con el que el le dio.

### 3 – La rebelión de los androides: marco ético (*¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*)

*Si los androides son seres racionales y todos los seres racionales tienen imaginación, entonces los androides sueñan.*

En *Simulacra*, Dick introduce una subtrama muy interesante relativa al futuro de la humanidad en el planeta que es origen de la misma. Mientras que la mayoría de los seres humanos emigran a colonias que están situadas fuera de la Tierra, los que quedan ven como inexorable la destrucción paulatina del planeta que ha sido trampolín para la colonización del mundo. Por otra parte, una regresión evolutiva ha provocado una mutación en los seres humanos que todavía lo habitan, de tal manera que grupos de Neandertales esperan el momento en que sean los únicos *Homo* que pueblen el planeta. El dato antropológico que baraja Dick hoy no está tan claro como lo estaba para los interesados en esta rama de la ciencia en 1964. En esos días la tesis mejor argumentada era la de Charles L. Brace, que defendía precisamente eso, una evolución unilineal desde los *Homo neanderthalensis* a los *Homo sapiens sapiens*. Estas ideas fueron nuevamente definidas poco después por Milford Wolpoff al afirmar que sólo cabe hablar de una especie de *Homo*, la misma a la que pertenecemos nosotros, y en la que se dieron cambios de grado, los cuales no justifican postular especies distintas. A principios del siglo XXI ningún paleontólogo es partidario de la evolución desde los neandertales. Se considera, por parte de los más renombrados, que la especie desaparecida hace alrededor de treinta mil años, sólo convivió con los actuales *sapiens*, y que es un desarrollo paralelo que surge quizá de un antepasado común, el *Homo antecesor*. Sólo se acepta una posible mezcla cromosómica con ellos, teniendo en cuenta que su herencia, si es que se dio tal mezcla, ha sido la menos prolija.

En *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, no tenemos regresiones evolutivas. Los neandertales no son los que viven junto a los humanos de la trama de la novela sino que éstos sólo están acompañados por los que le

dan título, por los andróides. Estos seres, no son naturales si no artificiales, un sofisticado producto de la tecnología humana. El contexto de la novela y que la película de Scott refleja fielmente es continuista con las novelas anteriores: un mundo devastado tras lo que Dick denomina *Guerra Mundial Terminal*, unos Estados Unidos con gran cantidad de ciudadanos de etnia oriental controlando la economía, la tecnología y la ciencia (en el libro todo sucede entre San Francisco y Seattle, el filme también se desarrolla en el oeste, donde Japón gobernaba según la trama de *El hombre en el castillo*). Muchos nombres de los que da a los personajes nuestro autor siguen siendo, como en las anteriores novelas, germánicos y el aspecto de los andróides de la película es muy teutón.

Volviendo a retomar los aspectos teóricos que comenzamos a desglosar mucho más arriba, y que son las herramientas de análisis que estamos utilizando en este estudio sobre *Blade Runner* y la literatura dickiana a partir de la cual esta película es creada, debemos señalar que desde una perspectiva teórica diferente a la de Fredric Jameson se expresa Gilles Deleuze en *La imagen-movimiento (Estudios sobre cine-1)* y *La imagen-tiempo (Estudios sobre cine-2)*. En estas dos obras confronta y articula las filosofías de Henri Bergson y Charles S. Peirce para llevar a cabo su propósito analítico. El instrumento que genera es tan amplio como para abarcar todo el marco filosófico: desde la ontología hasta la ética, y sin dejar de lado, por supuesto, la política. Aquí aprovechamos sólo las parcelas necesarias para un análisis práctico de nuestro tiempo a partir de la obra cinematográfica. La filosofía de Bergson, en su análisis de *la durée*, había incidido ya en el cine, en la *imagen-movimiento*. Sus conclusiones son estudiadas y reelaboradas por Deleuze en estos textos en los que ahora estamos incidiendo.<sup>51</sup>

El segundo autor que sirve de trampolín al filósofo postmoderno es Peirce, el cual divide la realidad en tres categorías. Por incidir nuestro análisis en cuestiones relativas a lo ético y lo político, nos va a interesar sobre todo la tercera categoría peirciana: la terceidad, que tiene que ver con *la ley*, con las normas éticas (la primeidad es la categoría ontológica: el

---

<sup>51</sup> Bergson formula tres tesis, las cuales están expuestas en su libro *La evolución creadora*, y Deleuze las expone en el primero de los ensayos señalados (*Estudios sobre cine 1*. Paidós comunicación, Barcelona. 1986), en el capítulo primero estudia la primera de ellas, que es la tesis sobre el movimiento. Págs: 13-26.

ser tal cual es, la *esencia*; la segundeidad es la actualidad o, si se prefiere, la pura *existencia*. Cuando la dualidad que fundamenta la imagen-acción<sup>52</sup> se desborda es porque se ha llegado a una nueva instancia que convierte las imágenes y los elementos. Peirce denominó a esta instancia terceidad. Esta nueva especie de imagen es lo mental. La terceidad surge cuando un término remite a un segundo término por mediación de otro. La relación será la que procure el surgimiento de la nueva instancia. La imagen-acción ya relacionaba dos términos, pero ese tipo de relación era espacio-temporal y la nueva relación es lógica. Más allá de la terceidad no hay nada. Más allá, todo se reduce a combinaciones posibles entre las tres instancias: primeidad,<sup>53</sup> segundeidad y terceidad. Peirce intentó solventar la oposición entre esencia y existencia, eliminando la primera de entrada, por el contrario, Deleuze, no acepta la solución de Peirce y se decanta por la metafísica de Bergson. Aparte de por esa causa, también se desconecta del materialismo de Peirce por ser el pensamiento del francés un pensamiento *débil*,<sup>54</sup> acategorial, dependiente de una noción de ser que se expresa como acontecimiento o, mejor dicho, como simulacro.

La segundeidad, que Deleuze nos explica con detalle, relacionándola sobre todo con el cine del oeste que es el cine ético por antonomasia, podría ser explicada con todo lujo de detalles también en Blade Runner si tenemos en cuenta el enfrentamiento entre máquinas y policía, máxime si atendemos en el desenlace al duelo final entre el cada vez más y más maltrecho policía y esa máquina de matar casi perfecta que nos muestra Ridley Scott con el personaje de Roy Baty.<sup>55</sup> Podemos considerar que este último es un duelo en *estricto senso*, sobre todo porque a

---

<sup>52</sup> También podemos decir en relación a la segundeidad que está en el lugar en que se encuentren dos, por tanto es el marco de referencia donde se dará lo social y lo político. *La imagen-movimiento*. Ibídem. Pág. 204.

<sup>53</sup> Según Peirce, la primeidad, más que concebirse, se siente: son cualidades o potencias consideradas por sí mismas, sin referencia a ninguna otra cosa, independientemente de toda cuestión sobre su actualización. Deleuze, G. *La imagen-movimiento*. Ibídem. Página 145

<sup>54</sup> El adjetivo *débil* lo toma directamente Vattimo para su propuesta.

<sup>55</sup> En la novela también está definido este duelo: “-Estoy ebria (le dice Rachel a Deckard). No puedo acompañarte. Si te vas –hizo un gesto de despedida- me quedaré a dormir, y luego me contarás que ha ocurrido./ -No habrá ningún luego. Roy Baty me vencerá”. *¿Sueñan los androides...?* Ibídem. Págs. 248-9.

estas alturas el Deckard del principio ya ve en los simulacros mucho más que las máquinas semovientes originarias.<sup>56</sup>

En la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, los androides del título son seres artificiales, producto de la tecnología humana, máquinas que se mueven mediante una inteligencia fabricada por un productor humano y que, en la fantasía de Dick, como en la de otros muchos autores desde Mary Shelley, han dado un salto adelante y han recibido -quién sabe cómo- el don de pensar por sí mismos. El creador les ha dado la vida, pero ésta tiene un tiempo muy limitado, los cuatro años a que ya hemos hecho más arriba mención. Los androides de Blade Runner buscan a su creador, quieren saber *quiénes son*, quieren saber *cuánto tiempo* les queda, o lo que es lo mismo, *por qué deben morir*. Las tres, son las preguntas que los seres racionales se han hecho siempre, o quizá deberíamos decir que son las preguntas que los han conformado como seres racionales. Con las criaturas de Tyrell,<sup>57</sup> el creador, sucede lo mismo: son nuevos seres racionales que se preguntan lo mismo, tienen las mismas preocupaciones que el ser humano tuviera antes que ellas. Acaban de comenzar a ser y su *ser* ya es para ellos un serio problema. Estamos ante una de las cuestiones claves de la filosofía: el problema de la *identidad*, el problema del *yo*. El problema de la identidad en la Ciencia Ficción no se plantea de forma habitual, el hecho de que sea un tema recurrente en la obra de Philip K. Dick diferencia a éste de la mayoría de sus colegas, muchos de ellos menos sesudos que él, aunque, como es lógico, lo acerca a algunos de esos pocos. Podríamos poner como ejemplo a Walter M. Miller Jr. que en 1959 escribió su obra cumbre *Cántico por Leibowitz*. La *identidad* es un concepto problemático, oscuro, el cual ha provocado, y lo seguirá haciendo, ríos de tinta. En esta novela señala, en relación al problema de la identidad una cuestión que muestra la tremenda dificultad que surge al tratar de ser clarificada, veámoslo:

---

<sup>56</sup> En la novela el personaje no tiene este carácter de acción, sino uno más complejo que pone más el acento en el liderazgo. Como estamos en el texto que es origen directo del guión cinematográfico, no vamos a hacer muchos distinguos entre filme y novela, con lo que conseguiremos darle fluidez al análisis.

<sup>57</sup> En *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, el personaje que construye -crea- los nexos-6 tiene por nombre Eldon Rosen, Scott lo cambia en el filme por el también teutón apellido Tyrell. En *podemos construirle* el protagonista es, podemos suponer, el padre del Rosen de la novela anterior, el cual se describe así al comienzo del texto: “Mi nombre auténtico es tal como lo digo: Louis Rosen, que es como se dice rosa en alemán” (*Podemos construirle*. Ibídem, pág. 11).

“-Entonces, no lo noto... Bien, olvidémoslo. Pero..., ¿quién es Rachel? ¿Por qué no la bautizan? ¿Es la hija de esa mujer?

El abad sonrió sin humor.

-Esto es lo que la señora Grales pretende, pero existen dudas entre si se trata de su hija, su hermana o simplemente una excrescencia que le ha crecido en un hombro

-¡Rachel! ¿Su otra cabeza?

-No grite tanto, que todavía puede oírle.

-¿Y quiere que la bauticen?

-Y con mucha urgencia, ¿no le parece? Es como una obsesión.

-Josua agitó los brazos.

-¿Cómo se resuelven esta clase de asuntos?/ -No lo sé ni quiero saberlo. Le doy las gracias al cielo por no ser yo quien deba pensarlo. Si fuese un caso simple de gemelos siameses sería fácil. Pero no lo es. Los viejos dicen que cuando la señora Grales nació, Rachel no estaba”.<sup>58</sup>

Siguiendo con *Blade Runner*, tanto en la novela como en la película de Scott, estas nuevas *personas cibernéticas*, que son los especímenes *nexus-6* - lo último en desarrollo tecnológico- tienen en muchos casos, una inteligencia incluso superior a la humana: en el filme, destacan en este aspecto Roy Baty y Rachel, la que replica a la sobrina de Tyrell, en la novela todos ellos.<sup>59</sup> Pero Dick señala que, pese a ser superior, la inteligencia de los *andrillos* es solamente del ámbito científico, por lo que son seres racionales

---

<sup>58</sup>. MILLER, W. M. *Cántico por Leibonitz*. Ediciones Barcelona. 1992. Pág. 301. Dos cuestiones son relevantes para esta cita de Miller. La primera tiene que ver con el sacramento del bautismo. El texto no incide en algo importante, que el bautismo es el único que puede impartir cualquier cristiano (quizá porque Juan el bautista fue el que lo instituyó, antes del propio cristianismo). La segunda se refiere a la aparente simplicidad afirmada para el caso de los siameses. Cómo esta cuestión daría para otro ensayo, remitimos al tratamiento del problema que hace Gustavo Bueno en su libro *El sentido de la vida*, en concreto la lectura tercera: *Individuo y persona (Pentalfa. Oviedo.1996. Págs 115-236)*. Si aquí desarrolláramos esta cuestión, la película que podría servir de objeto de análisis sería *La doble vida de Verónica*, de K. Kieslowski, pues en ella se da el acercamiento más interesante, de los que conozco, al problema de la identidad desde el punto de vista filosófico (y teológico también): Pozo Fajarnés, J. L., *«La doble vida de Verónica» y «Una pura formalidad». La magia que se quiere ver y la religión que no se quiere reconocer*. En la revista digital “El Catoblepas”, número 94. Diciembre 2009. Pág. 18.

<sup>59</sup> En el texto de Dick, los propios andróides se reconocen a sí mismos como con inteligencia superior: “Te diré en que cosa confiamos y nos traiciona, Roy. En nuestra maldita inteligencia superior.” DICK, P. K.: *¿Sueñan los andróides...?.* Ibíd. Pág. 220.

a medias pues no han desarrollado la racionalidad *práctica*: los simulacros se expresan eruditamente, son técnicos especializados, saben química y biología, incluso relatividad, pero la voluntad la tienen un tanto dislocada, y ello les lleva a adolecer de normas éticas desarrolladas.<sup>60</sup> Esta falta en los androides no es óbice para que tengan al menos unas normas básicas, sencillas, y ésta es la cuestión más relevante de la propuesta dickiana y que refleja claramente también el filme de Scott.

Esta narración es una nueva propuesta de explicación del origen de la racionalidad. La racionalidad teórica no tiene nada de nuevo: las empresas de robótica crean los androides con un cerebro mecánico que incluso supera las *prestaciones* de cualquier cerebro orgánico, mejor dicho natural. Donde sí hay una gran diferencia es cuando se trata el tema de la adquisición de racionalidad práctica. Aquí se plasma una diferencia total con mitos anteriores que explican el surgimiento del ser racional. Novela y filme nos muestran el problema ético que vamos a analizar, que es, el estatus moral de unas criaturas de racionalidad práctica incipiente<sup>61</sup>.

*Se había preguntado, como casi todos en un momento u otro, por qué precisamente los androides se agitaban impotentes al afrontar el test de medida de empatía. Era obvio que la empatía sólo se encontraba en la comunidad humana, en tanto que se podía hallar cierto grado de inteligencia en todas las especies, hasta en los arácnidos. Probablemente la facultad empática exigía un instinto de grupo sin cortapisas. A un organismo solitario como una araña de nada podía servirle.<sup>62</sup>*

Aunque parece ser que entre ellos se empiezan a desarrollar sentimientos cercanos a la benevolencia, quizá derivados de la solidaridad que los une de una forma casi necesaria para enfrentarse a los seres humanos, los androides son incapaces del más mínimo sentimiento de piedad para con *los* otros. Sean éstos otros seres humanos o sean meros animales, los androides son incapaces de sentir compasión. La benevolencia que los simulacros humanos comienzan a desarrollar está

---

<sup>60</sup> Para discernir entre los seres humanos y sus copias no se lleva a cabo un test de inteligencia o unas pruebas físicas si no un test moral, un test que mide reacciones endopáticas: el test Voigt-Kampff de medida de la empatía.

<sup>61</sup> En la introducción (páginas 5 y 6) ya hemos dado unos pasos en este sentido al comparar los androides de Blade Runner con los hombres a los que Prometeo dio el fuego, con la creación de lo más semejante a sí mismo del Dios de las Escrituras o con la criatura de Frankenstein.

<sup>62</sup> DICK, P. K.: *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Ibíd. Pág. 49.

demasiado en ciernes y son tan crueles como lo puede ser un niño de poco más de diez años cuando inyecta cinco mililitros de alcohol en el vientre de una lagartija para ver cómo reacciona, o como cuando este mismo -u otro cualquiera- ata a un gato para lacerarlo con un palo puntiagudo hasta quitarle la vida.<sup>63</sup>

*Pris, con las tijeras, cortó otra pata más a la araña (era la quinta que le cortaban, además de quemarla con un mechero). Bruscamente, John Isidore la hizo a un lado, cogió a la criatura mutilada y la llevó al fregadero. Allí la ahogó, y mientras tanto se ahogaban también su mente y sus esperanzas, tan rápidamente como la araña.*<sup>64</sup>

*Empatía*, es el término que utiliza Philip K. Dick. Un término que se haría famoso, a partir de aquellos años, sobre todo entre intelectuales, especialistas y personas de cultura media, pero que todavía no ha entrado a formar parte del vocabulario común. Esto sí ha sucedido con otros términos que, con el paso del tiempo, se han ido haciendo muy populares, un claro ejemplo es el del apuntado más arriba de *solidaridad*. Tanto uno como otro tienen sinónimos mucho más eficaces a la hora de provocar una reacción en el receptor, *solidaridad* es sinónimo de fraternidad, pero este segundo tiene connotaciones no deseadas por los que hoy día ostentan el poder, ya que fraternidad fue, en su día, un término revolucionario.<sup>65</sup> El vocablo *empatía* se utiliza hoy día en lugar de distintos términos que han caído en desuso, uno de ellos es *compasión*, el cual aunque tiene un significado inequívoco se le trata de eliminar del acervo. *Empatía* tiene también mucho en común con otra palabra todavía más impopular, la *piedad*. Dick retoma esta problemática en muchas de sus obras, una de ellas es *La pistola de rayos*, de 1967, que acaba de ser traducida

---

<sup>63</sup> Ambos casos son hechos que recuerda vívidamente el que ahora escribe estas páginas.

<sup>64</sup> DICK, P. K.: *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Ibíd. Pág. 275.

<sup>65</sup> Duró su éxito lo que duró el periodo revolucionario francés. Los burgueses hijos de la revolución lo harían desaparecer. Aunque tal tarea fue ardua y la tuvieron que continuar muchos de los que fueron en aquellos tiempos teóricos del nuevo sistema político occidental. Así, el que comenzó con la transformación del vocablo fue Pierre Lerroux, que definió *solidaridad* de cara a poner tal término en lugar del de fraternidad. La *solidaridad* se fue enriqueciendo, y a la vez complicando como idea filosófica, con autores como Comte, Durkheim o Weber. Con estos últimos, la *solidaridad* se ha llegado a configurar como el valor moral por antonomasia de la época actual. Estas ideas están ampliamente desarrolladas en *Proyecto para una trituración de la Idea general de Solidaridad*. Publicado en *El Catoblepas*. Número 26. Abril de 2004. Página 2.

a nuestro idioma. De ésta les extraemos este pequeño fragmento que condensa algunas de las cuestiones en que aquí hemos incidido:

*Se trata de un juguete muy avanzado psicológicamente: enseña al niño a amar, respetar y valorar a otras criaturas vivientes, no por lo que puedan hacer por él, sino por sí mismas.*<sup>66</sup>

Las criaturas artificiales que protagonizan esta ficción científica sólo son descubiertas por medio de un test moral, por medio del test de empatía. Es aquí donde la obra de Dick se muestra más original, pues nos regala una expresión del surgimiento de las normas morales en el nuevo ser racional. Pero una explicación que tiene un carácter novedoso al ser la primera que es absolutamente profana.<sup>67</sup> Ninguna de las anteriores explicaciones del surgimiento/creación de los seres racionales se caracteriza por su no dependencia de lo sagrado. Ni la de los griegos pues Zeus es quien da la justicia a los hombres tras que Prometeo les entregara al fuego, saltándose a la torera el mandato divino. Tampoco la cristiana, la más cercana a nosotros, y que es obviamente sagrada: el creador da las normas escritas, en las famosas tablas, a Moisés. Por el contrario, los androides de Blade Runner están, en este aspecto, solos, dejados de la mano de su creador, y deben elaborar por sí mismos la ética. Tienen la tarea de crear nuevamente la ley, su ley moral en este caso, como hicieron los humanos a lo largo de la evolución. Los androides tienen la tarea de elaborar las leyes y luego mejorarlas. O dicho de otra manera, tienen la tarea que el ser humano reconoció como hecha por él mismo tras que se percatara, hace unos pocos siglos, de la poca actuación de Dios en la Naturaleza. Tampoco las famosas *tres leyes* de la robótica de otro de los grandes autores de Ciencia Ficción, Isaac Asimov, tenían ese carácter profano, pues pivotaban en torno a su creador (en este caso el ser humano). En Blade Runner las criaturas son morales de forma autónoma, aunque lo sean sólo de forma incipiente, no hay ley que venga del exterior. El texto de Dick lo expresa en distintas ocasiones:

---

<sup>66</sup> DICK, P. K.: *La pistola de Rayos*. Gigamesh. Barcelona. 2005. Pág. 202.

<sup>67</sup> Y también a la película Blade Runner pues Scott lo refleja perfectamente, aunque debemos tener en cuenta que la idea es de Dick, además de que la desarrolla ampliamente en su novela, aquí solo extraemos el significado de tal planteamiento novedoso.

- *El problema está en la empatía –insistió vigorosamente Irmgard (otro nombre germánico para uno de los androides de esta novela). Con los puños apretados se dirigió a la cocina y enfrente a Isidore-. ¿Acaso no es la forma de demostrar que los humanos pueden hacer una cosa que nosotros no podemos? Sin la experiencia de Mercer, sólo tenemos la palabra de los seres humanos. Sólo su palabra de que sienten esa empatía, esa cosa compartida, de grupo. ¿Cómo está la araña? –se inclinó sobre el hombro de Pris, que estaba terminando de cortar otra pata con sus tijeras.*

- *Ahora tiene cuatro –empujó al animal-. No quiere moverse. Pero puede.*<sup>68</sup>

El test de empatía mide una carencia en el aparato anímico de la criatura que le hace distinta del creador pero que a la vez señala la posibilidad, dicho de un modo hegeliano, de conseguir metas que conocen. Los androides tienen delante, a modo de obstáculo, a sus amos y máximos enemigos. Aquí damos un salto que enlaza el final de este pequeño ensayo con el origen: ese análisis del poder que llevamos a cabo en *El hombre en el castillo*, el primer texto analizado en este ensayo que estudia, además del filme *Blade Runner*, algunas obras de Philip K. Dick que lo gestaron.



---

<sup>68</sup> DICK, P. K.: *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Ibíd. Pág. 273.

Entre los humanos y los andróides, o dicho de una forma socio-política más concreta, para lo que nos interesa: entre ambas *clases*,<sup>69</sup> la tensión hace temblar la situación social dada. Si comparamos esta relación creador/simulacro con la realidad histórica europea, no podemos dejar de utilizar el término *clase*: la clase oprimida en un momento dado provoca la rebelión. Para clarificar esta situación que es el tema de fondo de *Blade Runner* vamos a seguir apoyándonos en el texto de Jameson que hemos trabajado con anterioridad: la *Estética Geopolítica*. Allí podemos encontrar tipos similares al análisis al que estamos desarrollando. Jameson nos habla de la teoría de la conspiración y una de las películas a que se refiere es *El único testigo*. En este filme se da una rebelión contra el aparato burocrático: el protagonista del filme nos muestra una gran agresividad cuando lo desplazado de su entorno social habitual, Jameson señala que “el rebelde puede encarnar la pura violencia injustificada, una energía que rompe violentamente la convención social y no necesita más justificación ideológica que el odio a los amos y al orden social: algo que se pone de manifiesto en la pura agresividad como tal”.<sup>70</sup>



---

<sup>69</sup> Si se nos permite traer hasta aquí este concepto marxiano, que tantas dificultades tiene incluso para ser trasladada a modos de producción que no sea el capitalista, para el cual se definió.

<sup>70</sup> JAMESON, F.: *La estética geopolítica*. *Ibíd.* Pág. 82.

## Conclusión

Ahora se trata de, en unas pocas páginas, recapitular lo dicho hasta ahora, siguiendo el orden establecido, vamos a atender en primer lugar a la cuestión relativa al problema planteado por Dick sobre la relación entre hombres y máquinas<sup>71</sup>. En la novela de 1972 termina la saga de los androides que han colonizado, junto a sus amos, el mundo exterior. Esta colonización la han llevado a cabo desde un *primer mundo* germanizado, dado la vuelta a partir de la segunda gran guerra. Los androides, los simulacros de la realidad, copias de los seres humanos que los han fabricado, son estos seres de moralidad todavía por construir, que están en muchos aspectos desvalidos y que, por lo mismo, ejercen una violencia cuasi patológica ante el creador. Ellos y sus acciones son el eje vertebrador del dramatismo que ha llevado a *Blade Runner* a convertirse en una obra magnífica, con un lugar privilegiado en el acervo cultural de la humanidad. El concepto de *simulacro* acuñado por Dick, les vino muy bien a los autores postmodernos, pues habían desarrollado por otras vías el análisis de Martin Heidegger en torno al ser como acontecimiento. En las obras de Dick hemos visto que los simulacros no son sólo las criaturas nombradas, también lo son las noticias de radio, al modo del *1984* de George Orwell. Eran simulacros: los gobernantes, títeres del poder real, fueran robots o meros actores; las informaciones a la población; los animales de compañía: las ovejas con que sueñan los androides del título de la novela... Con ese futuro cargado de copias de lo real, Dick nos presentaba en los años sesenta una crítica social del poder que acierta en su diagnóstico de forma contundente: hoy día, años incluso después de la propuesta de futuro dickiana, vivimos en una sociedad similar, donde nuestros animales -no tardarán mucho, pues ya hay prototipos- son copias del modelo originario

---

<sup>71</sup> Las reflexiones relativas a esta cuestión están en todas las obras citada, aquí reproducimos una del último texto de este grupo de novelas que hemos analizado: "Entonces señor, ¿qué es una máquina -le pregunto el simulacro a Barrows./ -Usted es una. Estos tipos le construyeron. Les pertenece./ La cara larga y arrugada mostro diversión cuando el simulacro miró a Barrows./ -Entonces, señor, usted es una máquina, pues tiene también un Creador. Igual que 'estos tipos'. Él le hizo a su imagen. Creo que Spinoza, el gran erudito judío, sostuvo esa opinión referente a los animales; que eran máquinas listas. Creo que el punto crítico es el alma. Una máquina puede hacer cualquier cosa que pueda hacer el hombre... estará de acuerdo con eso. Pero no tiene alma./ -No existe el alma -dijo Barrows-. Eso es una paparrucha./ -Entonces una máquina es lo mismo que un animal -dijo el simulacro, con paciencia-. Y un animal es lo mismo que un hombre...". *Podemos construirle*. *Ibíd.* Págs. 94-5.

que ya se fue; donde los gobernantes simulan que mandan en un país que controlan otras fuerzas y otras leyes globalizadas, de las que no puede ningún país desligarse. El estado científico-técnico, que es marco de las obras de Dick analizadas aquí, es reflejo del contexto político que surge tras la Segunda Guerra Mundial y que, en estos primeros años del siglo XXI, se ha consolidado del todo. En él, “se crea una nueva relación fundamental entre hombre y hombre, en la que el dominio pierde su antigua vinculación personal del poder de personas sobre personas; en cambio, en lugar de las normas y leyes políticas aparecen legalidades concretas de la civilización científico-técnica que no pueden ser impuestas como decisiones políticas y que no pueden ser entendidas como normas que respondan a una convicción o a una concepción del mundo<sup>72</sup>”.

Los mandatarios de las obras de Dick tienen asegurado su papel, es imposible que dejen de ostentarlo. Y hoy día, casi cincuenta años después, pasa tres cuartos de lo mismo, el sistema económico es una gigantesca maquinaria, un aparato que está en marcha y que sólo necesita atención para que siga funcionando, una atención que le prestan los ciudadanos de cada orbe del mundo globalizado pues conocen sus necesidades como el conductor conoce las de su propio vehículo. Sin embargo, las decisiones democráticas de los ciudadanos no sirven de nada y, políticamente, elegimos entre simulacros de hombres poderosos que son meros teatralizadores de problemas, unos problemas que son, a su vez, imágenes falsas, simulacros, también. Mientras, los amos de esa maquinaria imparable, los que rigen hoy los designios de la humanidad, siguen haciéndolo sin preocuparse por las *criaturas*.



---

<sup>72</sup> SCHELISKY, H.: *El hombre en la civilización científica y otros ensayos*. Ibíd. Pág. 21.

## Bibliografía

- Bueno, G.** *El sentido de la vida*, Pentalfa. Oviedo. 1996. *Proyecto para una trituración de la Idea general de Solidaridad*. Publicado en *El Catoblepas* (Internet). Número 26. Abril de 2004
- Deleuze, G.** *La imagen-movimiento (Estudios sobre cine-1)* y *La imagen-tiempo (Estudios sobre cine-2)*. Paidós comunicación. Barcelona. 1986
- Dick, P. K.** *Podemos construirle*. Martínez Roca. Barna. 1988. *El hombre en el castillo*. Minotauro. Barna. 1994. *Simulacra*. Minotauro. 2003. *La penúltima verdad*. Minotauro. Barna. 2004. *La pistola de rayos*. Gigamesh. Barna. 2005. *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Edhasa. Barna. 2008.
- Gubern, R.** *La mirada opulenta*. G. Gili. Barna. 1992
- Horkheimer, M. y Adorno, T. W.:** *Dialéctica de la ilustración*. Fragmentos filosóficos 1944, 1947, 1969. Trotta, Col. Estructuras y procesos. Edición de J. J. Sánchez. Madrid. 2003
- Jameson, F.** *La estética geopolítica*. Paidós. Barna. 1995. *Teoría de la postmodernidad*. Trotta. Madrid. 1996
- Martínez, F. J.** *Metafísica*. UNED. Madrid. 1988
- Miller, W. M.** *Cántico por Leibowitz*. Ediciones B. Barna. 1992
- Mitcham, C.** *¿Qué es la filosofía de la tecnología?* Anthropos. Barna. 1989
- Schelsky, H.** *El hombre en la civilización científica*. Sur. B. Aires. 1967.

