

El vengador del pasado: Cinco cuentos de Philip K. Dick en el cine

Alberto Chimal

INTRODUCCIÓN

Este artículo discute la obra del escritor estadounidense Philip K. Dick y cinco películas que adaptan algunos de sus cuentos. Aquellas pretenden seguir el ejemplo de *Blade Runner* (1982), la primera y mejor adaptación dickiana, pero fallan al imitar sólo la superficie de ese filme tan influyente, pues las ideas de Dick – un escritor de estilo insignificante pero gran imaginación y profundidad – son hechas a un lado en favor de un énfasis constante en los códigos establecidos del cine de acción o de una serie de propuestas ideológicas más convencionales.

No es posible negar la influencia de *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott en el cine contemporáneo, tanto por su estilo visual –que ha influido en numerosas películas desde entonces– como por su mezcla de géneros y códigos. Además, la gran atención que mereció la propia trama de la cinta fue el punto de partida de la fama póstuma de Philip Kindred Dick (1928-1982), el escritor estadounidense en cuya novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968), se basó el filme de Scott.

Relegado durante casi toda su vida al grupo reducido, y en general poco respetado, de los escritores y aficionados a la ciencia ficción (o, con más exactitud, ficción especulativa), Dick fue (re)descubierto y convertido en autor “de culto” al percibirse la naturaleza visionaria de su trabajo: aunque su prosa es desaliñada, y breve su repertorio de asuntos y de técnicas literarias – por mucho tiempo no se le distinguió de otros autores célebres, pero de menor valía, como Isaac Asimov o Arthur C. Clarke –, su imaginación resultó capaz de

adelantar, o por lo menos de articular, varias de las obsesiones centrales del occidente finisecular. En especial, los dos temas centrales de Dick: el enfrentamiento de la conciencia humana con una realidad frágil o engañosa, y la voluntad individual puesta a prueba contra un poder o un universo invencible y hostil, hacen eco de muchos problemas del pensamiento contemporáneo, en una realidad donde “las maravillas de [...] la tecnología avanzada no han conseguido transformar la condición humana” (Pringle 1990: 107) sino para volverla más dudosa, más endeble en un imaginario del que va siendo expulsada “la creencia en un sentido último desde el que late una promesa de piedad” (Argullol, *et al.* 1988: 16-17).

Como estas ideas son tratadas por Dick casi siempre en los escenarios habituales de la ciencia ficción de su tiempo, desde los “otros mundos” convencionales de la *space opera* hasta versiones hipertrofiadas de su presente, su influencia ha parecido fácil de asimilar y en muchos casos se ha convertido en parte del *mainstream* de la cultura o el entretenimiento globalizados. Cuando menos, diversos cineastas, escritores y guionistas de fama mundial lo son por difundir conceptos que hallaron por vez primera en Dick¹ o aun han empleado directamente sus narraciones como fuente para citas, versiones o adaptaciones.

Hasta el momento, cinco largometrajes, todos hechos en los Estados Unidos y dentro de los estudios de Hollywood, han adaptado directamente cuentos de Dick. El examen de textos y filmes permite apreciar las razones por las que la obra del escritor continúa atrayendo a los medios audiovisuales, pero también qué de los intereses y obsesiones de Dick, y cómo, pasa efectivamente a los guiones y a la pantalla.



MONSTRUOS Y SIMULACROS: LOS CINCO CUENTOS

Entre 1947 y 1981, Dick escribió aproximadamente 121 cuentos, casi todos de ficción especulativa, pensados para su publicación en revistas especializadas. Estos textos, que fueron reunidos en cinco volúmenes publicados en 1987 en los Estados Unidos,² tienen dos conjuntos de precursores claramente diferenciados. El primero es la tradición de la ciencia ficción estadounidense de mediados del siglo XX, basada parcialmente en los postulados de la narrativa de anticipación al modo de H. G. Wells, pero más aún en las reglas tácitas de las historias populares, de diversos subgéneros, que llenaban las numerosas variedades de revistas para consumo masivo conocidas como *pulps* o *pulp magazines*.³

Dirigidas a la mayoría de clase baja y media-baja de los Estados Unidos, esas ficciones buscaban exaltar los valores aceptados y satisfacer las apetencias de su público—con el fin de aumentar sus posibilidades de éxito comercial—adosando un código moral simplificado y maniqueo a géneros “de pacotilla” previamente existentes y por lo común importados de Europa. Producidas invariablemente deprisa y con la intención de ser consumidas y desechadas rápidamente, las historias *pulp* exigían de sus autores, como de los creadores de folletines del siglo XIX que eran sus precursores más inmediatos, una gran capacidad de trabajo: una velocidad no sólo grande, sino sostenida, de escritura. Dick, que era un escritor compulsivo y rapidísimo, pudo adaptarse con facilidad a semejantes condiciones de trabajo, que también le impidieron interesarse, salvo en casos muy aislados, por el trabajo de “maduración” y pulimento que se supone necesario para las “grandes obras”.⁴

Dick tuvo contacto con su segundo grupo de influencias: una parte apreciable del canon literario moderno, y en especial de literatura alemana, escritores místicos y psicoanálisis, como parte de su formación en el ambiente caótico y efervescente de la *bohemia* californiana de los años cuarenta, centrado en la Universidad de Berkeley, justo antes de la aparición del movimiento *beat*. Carrère (2002: 12) resume el periodo de la siguiente forma:

Phil trasladó su colección de libros, discos y revistas, y su precioso tocadiscos Magnavox, a un apartamento ocupado por un grupo de estudiantes bohemios bajo cuya influencia sus gustos literarios evolucionaron. En aquel ambiente tan cultivado, sólo la “alta literatura” tenía derecho de ciudadanía: la moda de considerar con benevolencia los géneros populares surgió más tarde. Dick, cual dócil camaleón, dejó de leer ciencia ficción, escondió

las revistas baratas que habían cautivado su adolescencia y se consagró exclusivamente a Joyce, Kafka, Pound, Wittgenstein y Albert Camus. Ahora su noche ideal consistía en escuchar a Buxtehude o Monteverdi, junto a los poetas de vanguardia, citando de memoria párrafos enteros de *Finnegans Wake* en los que identificaba las huellas de la influencia de Dante. A su alrededor todo el mundo escribía, y, en medio de un frenético *name-dropping*, se intercambiaba manuscritos y consejos. En aquella época, aparte de un montón de cuentos que intentó colocar en algunas revistas, Dick escribió dos novelas de las que sólo se sabe lo que él quiso contar más tarde. La primera era un largo monólogo interior sobre una imposible iniciación amorosa y sobre los arquetipos junguianos; la segunda describía el complejo enredo de mentiras y de cosas no dichas de un amor a tres en la China maoísta. (Carrére 2002: 8-11).

De esta mezcla inusitada proviene el caudal de información y relaciones intertextuales presente en la mayor parte de la obra de Dick, infrecuente entre los escritores de ficción especulativa de su tiempo, pues no sólo supone un conjunto más abundante y rico de lecturas, sino un largo proceso de asimilación que rara vez resulta en citas directas. Los textos cumplen casi siempre las normas tácitas de estilo de su subgénero: oraciones cortas y rápidas, vocabulario limitado, planteamientos claros y esquemáticos, pero presentan, invariablemente, temas y argumentos distintos de los habituales en tanto giran alrededor de una serie pequeña y constante de obsesiones (la identidad, la realidad, la divinidad/el poder) ajenas al discurso habitual del subgénero, más proclive a describir los ejemplos *positivos* de personajes que luchan y triunfan sobre una realidad hostil a la que la ciencia o la tecnología pueden efectivamente domeñar. Además, Dick no incurre jamás en los deslindes morales de las historias *pulp* más típicas.⁵ El resultado es una serie de intertextualidades barrocas, y en especial de *asimetrías* y de *monstruos*:⁶ tanto para un grupo de posibles lectores de Dick (los aficionados a las *pulps*) como para el otro (los lectores de “alta literatura”), la obra del escritor propone una serie de inserciones desconcertantes, y muchas veces intolerables, de elementos ajenos a los architextos de cada grupo e incluso despreciados por éstos.⁷

Por semejante transgresión —semejante falta de respeto por las jerarquías y los prejuicios dominantes— Dick pasó relativamente inadvertido durante años. Sólo hasta los sesenta, cuando la contracultura californiana encontró en Berkeley un centro que se volvió famoso, Dick se insertó en los movimientos estudiantiles y artísticos de la época como una suerte de figura menor pero notable, cuya agudeza y capacidad de visión empezó a ser apreciada por lectores y

críticos. Aunque sus recursos narrativos no fueran menos limitados que los de un escritor cualquiera de *pulps*, como se ha dicho, Dick superaba a todos sus colegas debido a sus “saltos intelectuales” (Kipen), su intuición y su capacidad de extrapolar, a partir de pequeños detalles, numerosas implicaciones y rasgos periféricos de sus tecnologías, religiones y sociedades imaginarias. Los cuentos suyos que hasta ahora han sido llevados al cine son, todos, evidencia de esa capacidad de imaginar y de la genialidad de sus intuiciones. Hace ya treinta o cuarenta años que Todorov (1994) describió sucintamente el “movimiento” de los mejores textos de ciencia ficción como el proceso de “hacernos ver hasta qué punto esos elementos aparentemente maravillosos están, de hecho, cerca de nosotros y son parte de nuestras vidas” (Todorov 1994: 136). En el mejor Dick, esta constatación no devuelve nunca al lector a las certidumbres cotidianas, y en cambio lo enfrenta con situaciones límite: pruebas de la solidez —o la fragilidad— de cualquier visión del mundo. “When we read a Philip K. Dick novel” —como escribe Akgiray (2004)—, “at first, we see the structural and linear world of a SF writer, but as we go on, he consciously makes us lose the linear pace of the story and travels back and forth in many planes. This is not like the modernist use of snapshots from memory, but rather in Borges’ terms, it is a forking in ‘time’, which shows us [...] perspectives, worldviews and ideologies”.⁸

“La paga” (“Paycheck”, 1953), el cuento más temprano de los cinco que se han adaptado para el cine, fue publicado originalmente en *Imagination*, una revista menor incluso entre las *pulps*, y es, como muchos otros textos del periodo, una “paradoja temporal”: el relato de las consecuencias (que el lenguaje puede describir, pero son imposibles en el mundo natural) de un viaje por el tiempo.⁹ Sin embargo, este viaje no se “muestra” en el texto: el punto de partida de la trama es la confusión del protagonista, Jennings, un ingeniero que aceptó trabajar en un proyecto empresarial tan secreto que los recuerdos de lo que hizo debieron borrarse al terminar su labor y que, en vez del pago sustancioso que esperaba, se enteró de que aceptó permutar su dinero —antes de la *purga* de su memoria— por un conjunto de objetos sin valor.

Poco a poco, sin embargo, Jennings se da cuenta de que los objetos son precisamente lo que necesita para salvarse de una serie de peligros a los que se ve enfrentado; su conclusión es que, durante el tiempo en que trabajó en el proyecto secreto, fue capaz de *ver* su futuro, y ahora, gracias a ese saber que ya no posee, puede manipular en su favor las situaciones más desesperadas. Jennings avanza a ciegas,

como todos, pero protegido por una fuerza benévola: él mismo, provisto de una tecnología avanzada que se iguala con la magia.

El desarrollo del cuento, relativamente rutinario, continúa sin embargo hasta que el desdoblamiento del personaje lo eleva, casi literalmente, a la omnipotencia. Y el final es otra paradoja: un *deus ex machina* perfectamente razonable:

—Así que no me vas a decir dónde pusiste los papeles —sonrió de repente Jennings.

Kelly negó con la cabeza.

—Espera. —Jennings exploró su bolsillo. Extrajo un trozo de papel que desdobló lentamente y leyó con atención—. ¿Por casualidad los depositaste en el Dunne National Bank, a eso de las tres de la tarde de ayer, para que los guardaran en su caja fuerte?

Kelly jadeó. Se apoderó de su bolso y lo abrió. Jennings devolvió el trozo de papel —el recibo del paquete— a su bolsillo.

—Así que incluso vio esto —murmuró—. La última de las baratijas. Me pregunto cuál será su utilidad.

Kelly rebuscó frenéticamente en su bolso, con el rostro encendido de excitación. Sacó un trozo de papel y lo agitó en el aire.

—¿Te equivocas! ¡Aquí está! Aún lo tengo yo —se tranquilizó un poco—. No sé lo que tú tienes, pero esto es...

Algo se movió sobre sus cabezas. Un espacio oscuro, un círculo, se estaba formando. El espacio tembló. Kelly y Rethrick lo miraban, petrificados.

Una pinza surgió del círculo, una pinza de metal al extremo de una varilla brillante. La pinza descendió, dibujando una amplia curva en el aire. La pinza arrebató el papel de las manos de Kelly. Vaciló un instante, y luego retrocedió hasta desaparecer en el interior del círculo negro con el papel. Después, en silencio, la pinza, la varilla y el círculo se desvanecieron. No había nada en el lugar que ocupaban, nada en absoluto.

—¿Adónde..., adónde fue? —susurró Kelly—. El papel. ¿Qué era eso?

Jennings palmeó su bolsillo.

—Está a salvo, aquí dentro. Empezaba a preguntarme cuándo iba a intervenir él. Ya me tenía preocupado. (Dick 1990: 314-315)

“La segunda variedad” (“Second Variety”, publicado en *Space Science Fiction*) e “Impostor” (publicado en *Astounding Science Fiction*) son también de 1953, pero son más típicamente dickianos¹⁰ en tanto plantean el problema de la identidad humana como alimento de una trama paranoica. En el primer cuento, una guerra entre los Estados Unidos y la Unión Soviética (un tema popular de la ficción especulativa durante la Guerra Fría, por supuesto)

se complica con la aparición de “garras”, robots asesinos creados por el bando occidental, pero que, luego de varias etapas de creciente sofisticación, se reproducen solos, por medio de “maquinaria automática” (Dick 2003a: 18) y al fin deciden exterminar a todos los humanos. Para ello *toman* sus formas: haciéndose pasar por soldados heridos, niños y otras “variedades” de seres indefensos, engañan a los pocos supervivientes del conflicto el tiempo necesario para aniquilarlos o, más importante aún, para hacerlos dudar unos de otros y aun matarse entre ellos. El final es pesimista, pero la auténtica novedad del texto, luego de décadas de influencia soterrada de Dick y otros creadores semejantes en la cultura popular, debe estar en imágenes como las siguientes, en las que se describe a las “garras” y lo maquinal se agrega y contamina a lo patético:

Hendricks examinó las fotografías. Habían sido sacadas precipitadamente; estaban movidas y eran confusas. Las primeras mostraban... a David. David caminando solo. David y otro David. Tres David. Todos exactamente iguales. Todos con un astroso oso de felpa. [...]

La siguiente fotografía, tomada a gran distancia, mostraba a un soldado de elevada estatura herido sentado al borde del camino, con un brazo en cabestrillo, un muñón de pierna. Luego dos soldados heridos, los dos iguales. Hombro con hombro. (Dick 2003a: 18)

Por su parte, “Impostor” agrega al tema una complicación adicional que es, probablemente, el rasgo más importante y llamativo de toda la ficción dickiana alrededor de la identidad: la posibilidad de que un simulacro, un falso ser humano, *no sepa* que lo es y, por tanto, de que el lector pueda usarlo como ejemplo para figurarse más fácilmente lo inestable de su propia identidad y su memoria. En medio de una guerra (descrita de modo más bien rutinario) contra invasores extraterrestres, un importante científico, Olham, es arrestado; se le acusa de no ser él mismo, sino un arma alienígena, un androide con una bomba en el pecho y programado para insertarse en la sociedad de la Tierra, eliminar a su modelo y *creerse* él hasta el momento de explotar. Empeñado en demostrar el error de las autoridades, Olham escapa; hay una persecución, un enfrentamiento y un par de vueltas de tuerca, que concluyen, desde luego, con Olham descubriendo la verdad y mostrando su perplejidad en el instante previo a la explosión.

Debe hacerse notar, sin embargo, el desgaste de la novedad en el planteamiento de la historia: si su final era sorpresivo en el momento de su primera aparición, ahora el

texto, sumamente breve y menos compuesto de lo habitual aun para Dick, ha quedado subsumido casi del todo por la diseminación de las mismas ideas en obra posteriores, y más logradas, de su autor y sus sucesores. Algo semejante ocurre con “El informe de la minoría” (“The Minority Report”, publicado en 1956 en la revista *Fantastic Universe*), que repite, con modificaciones, el tema profético de “La paga”, pero cuya trama es, exceptuando algunos “acordes” auténticamente dickianos, un relato de “misterio” al modo de los de Asimos y escritores semejantes, con un protagonista que es forzado a actuar para resolver un problema, lo resuelve por medio de la razón y, al final, se pone a explicar su solución a partir de las reglas del mundo ficcional del cuento.¹¹

El policía Anderton, protagonista de “El informe de la minoría”, es el creador y jefe de “Precrimen”, una división especial que, con la ayuda de clarividentes, puede predecir quiénes cometerán crímenes y arrestarlos por anticipado. Anderton ya envejece pero se niega a dejar la obra de su vida en manos de otros, y teme que todos a su alrededor, incluyendo a su esposa y a Witwer, un ambicioso y joven asistente, deseen perjudicarlo. Entonces los clarividentes avisan que él mismo está predestinado a asesinar a un hombre —Kaplan, un militar y político deseoso de dar un golpe de estado, precisamente con la excusa de que la división de Precrimen es una institución totalitaria—, lo que lo fuerza a huir para escapar del arresto y el encarcelamiento. Mientras escapa de conjuras y contraconjuras, debe decidir si la misma “profecía” es parte de un plan en su contra, quiénes entre los que lo rodean podrían ser parte del complot, si vale más limpiar su nombre que impedir el desmantelamiento de Precrimen y si, efectivamente, puede o debe asesinar a Kaplan, quien desea aprovechar el predicamento de Anderton para sus propios fines.

La clave de su posible salvación está en que los clarividentes —que Dick llama *premonitores* o *precogs*— no siempre están de acuerdo en un vaticinio y a veces los crímenes se denuncian sólo con el informe de la mayoría de ellos: el informe del resto podría representar un segundo futuro factible, desprovisto de la comisión del crimen, para los acusados. Anderton descubre que quien conoce su futuro puede cambiarlo, y cuando esto sucede los informes no sólo

pueden contradecirse, sino que pierden sentido; como revelar esto significaría el descrédito de Precrimen, que dejaría de ser una herramienta infalible, Anderton comete en efecto el asesinato, pero se las arregla para no ser encarcelado y partir a un cómodo exilio.

Este desenlace sin mayores sorpresas sobre la naturaleza del mundo ficcional, y en el que todas las ideas de la historia son unidas en un racionamiento de supuesta verosimilitud, es atípico de Dick e insatisfactorio, al no tener en cuenta la paradoja implícita en el hecho de que el vaticinio del futuro resulta, al final, su motivo para que ese mismo futuro se cumpla,¹² con lo que el principio de causalidad se *invierte* en el tiempo de lo narrado.

Todo lo contrario ocurre con “Podemos recordarlo todo por usted” (“We Can Remember It For You Wholesale”, publicado en 1966 en *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*). En este cuento, uno de los mejores y más famosos de Dick, el escritor recurre a una estrategia narrativa que emplea también en varias de sus mejores novelas, como *Ubik* (1969) o *El hombre en el castillo* (*The Man in the High Castle*, 1962): la fractura deliberada del universo ficcional del texto, por medio de episodios o insinuaciones opuestas a las suposiciones originales planteadas en la historia y que se desarrollan sin reconocer la contradicción evidente, resultando en una perspectiva de la trama (un desarrollo, selección y orientación de los acontecimientos) distinta de la del mismo narrador,¹³ quien continúa con su discurso sin reconocer las fisuras que se abren en él. El efecto de quiebre puede ser violento, como en este caso.

Quail, un empleado de poca monta, sueña con viajar a Marte para escapar de su vida rutinaria; como no puede pagar tal viaje, recurre a los servicios de Rekal, una empresa dedicada a injertar recuerdos falsos, lo que resulta mucho más barato que salir en verdad de vacaciones. Además, en sus recuerdos puede representar el papel de un hombre distinto de sí mismo, más valiente y atractivo; por ejemplo, un agente secreto.¹⁴ Sin embargo, mientras los recuerdos se insertan en la memoria de Quail, los técnicos de Rekal descubren que éste *ya fue* a Marte y en realidad *es* un agente secreto: un asesino especialmente entrenado, cuya memoria del viaje fue borrada antes y ahora se ha restaurado parcialmente. Enterados de esto,



sus antiguos jefes persiguen a Quail y lo fuerzan a un trato: el borrado de todos sus recuerdos de Marte, reales e inventados, a cambio de la satisfacción (por medio de otro conjunto de falsos recuerdos) de una fantasía grotesca y megalómana de la infancia de Quail. Se espera que el recordar esta fantasía como verdad lo amanse; sin embargo, cuando comienza esta segunda operación, la fantasía (que incluye seres extraterrestres y varas mágicas) resulta ser verdad también y *mezclarse* con los recuerdos del viaje a Marte y la vida de agente secreto.

Tres realidades de Quail, por lo tanto: tres posibles versiones de su propia vida, chocan y se enfrentan sin que ninguna se imponga sobre las otras. Aunque el mundo ficcional del texto está desde el principio en el ámbito de lo que Todorov llama “lo maravilloso-puro” (Todorov 1994: 37-49), de otro mundo claramente diferenciado de la realidad cotidiana, y aunque no existe prueba de que Dick pudiese haber leído al teórico francés, el planteamiento de “Podemos recordarlo todo por usted” parece un guiño directo a otro postulado de Todorov (1994: 35): el de la ambigüedad fantástica, según el cual el efecto estético por el que la realidad del lector es cuestionada tiene siempre lugar debido a una vacilación provocada por el texto entre *dos* opciones de realidad, dos explicaciones de los hechos narrados.

SIMULACROS Y MONSTRUOS:
LAS CINCO PELÍCULAS

Como se ha visto, los cinco cuentos examinados, si bien tratan los temas familiares de Dick, no son una muestra uniforme de lo mejor de su trabajo, ni siquiera un conjunto verdaderamente representativo de sus aportaciones a la ficción especulativa como subgénero. La razón es que todas las consideraciones planteadas hasta ahora sobre la obra de Dick, aquí y en los otros (numerosos) textos académicos rea-

lizados alrededor de su trabajo, son irrelevantes para explicar el proceso mediante el que se eligen los textos merecedores de una adaptación cinematográfica en Hollywood.

A partir de Torop podríamos comprender esta situación considerando el hecho de que, si “el mismo texto puede existir simultáneamente en diferentes formas semióticas”, también es verdad que “la dinámica de la *recepción* del texto” depende principalmente de su entorno mediático y “bajo la perspectiva de la traducción total, el interés tradicional en los contactos entre textos y discursos se transfiere a los contactos entre los medios” (La cursiva es mía; Torop 2002: 15). En el caso del cine comercial estadounidense y la literatura, tales contactos son siempre desiguales y se rigen por ideas recibidas y mantenidas durante muy largos periodos sobre el poder relativo de los medios audiovisuales, el beneficio económico y el “gusto” popular.

El camino de prácticamente todas las adaptaciones fílmicas en Hollywood es trazado no por creadores, sino por grandes estudios: empresas que invierten –por lo común asociadas con compañías productoras más pequeñas– grandes cantidades de dinero en la creación y, más aún, la promoción global de sus películas, y cuyos líderes consideran que la recuperación del dinero invertido, con ganancias, es el único objetivo razonable de un proyecto. Este valor primordial de la rentabilidad de las películas causa que la producción de todas ellas sea sumamente accidentada: la hechura propiamente dicha de un filme cualquiera sigue a un largo trabajo de preproducción, que muchas veces se aborta mucho antes de que comience el rodaje y tarda, por lo común, varios años a partir de la decisión original de emprenderlo, mientras se reúne el dinero necesario y es posible seleccionar y reclutar un equipo de especialistas –director, guionista, reparto, técnicos, etcétera– que cuente con la anuencia de los productores.¹⁵ Éstos, además, acostumbran arrogarse la “última palabra” sobre todos los aspectos de cada filme, incluyendo las modificaciones que se hagan a las tramas y los subtextos de cualquier fuente literaria. En muchas ocasiones, estos cambios llegan a extremos que se podrían juzgar grotescos; todos se justifican, no sin cierto cinismo, con base en la noción de que el cine tiene más “penetración” que la literatura, y la versión “canónica” (o, por lo menos, más conocida) de cualquier historia será siempre la de Hollywood.

En el caso de Dick – como indican Rose (2003), Dretzka (2003) y McKie (2003) –, las adaptaciones de

sus textos han sido afectadas de forma crucial por la *percepción* inicial de su trabajo en ese ámbito cerrado y restringido. Akgiray (2004: 3) observa: “One of the reasons why Philip K. Dick’s fiction appeals to directors like Scott and Spielberg is the open-ended nature of his novels and short stories and their richness in metaphors, which lend themselves to multiple interpretations and infinite elaborations”,¹⁶ y es verdad, pero esta riqueza está matizada a los ojos de los productores de Hollywood: más que ficciones de inusitada profundidad e imaginación, el lugar común sobre los textos de Dick es que son combustible para películas *de acción*, un subgénero fílmico cuyas estrategias aparecen en escenas cruciales de *Blade Runner* y son la base de *El vengador del futuro* (1990), la primera cinta en tomar como base un cuento (“Podemos recordarlo todo por usted”) de Dick.

El filme fue dirigido por Paul Verhoeven a partir de un guión de Ronald Shusett, Dan O’Bannon y Gary Goldman, y es razonable suponer que su propia producción dio origen al prejuicio ya mencionado en relación con la “utilidad” de Dick. *El vengador del futuro* se parece poco al cuento en que se “inspira”: da más peso a los elementos de violencia y espionaje de trama del cuento original y reduce la ambigüedad fantástica de la trama a un planteamiento más convencional, con el protagonista convertido en un “hombre de acción” – de hecho, Arnold Schwarzenegger, por entonces un icono del subgénero – es incapaz de decidir si es de verdad un espía o sólo un obrero perdido en una fuga psicótica.

La violencia es más fácil de percibir que cualquier alusión sutil durante un visionado casual de *Blade Runner*, que para el estreno de *El vengador del futuro* ya era, pese a su tibia recepción en las salas de cine, un clásico popular, accesible mediante copias en video. Los testimonios ya citados, y muchísimos otros, ofrecen todos la misma descripción de las cabezas del *studio system*: individuos formados en la administración de empresas que ven a los artistas con suspicacia o desprecio, desconfían de cualquier innovación fuera de los caminos “probados” y describen los gustos de su público en los términos más simples, y en especial con base en los rasgos más superficiales de los “productos” (películas) de éxito reciente. Es muy probable que los jefes de estudio contemplaran a Dick desde un punto de vista estrecho, subordinado a lo más obvio de las “razones” por las que sus adaptaciones eran “rentables”; el juicio se perpetuó (se perpetúa) por la inercia del propio medio.

Rose (2003) refiere sobre este asunto una anécdota, digna de citarse, sobre el origen de la producción de *El vengador del futuro*, que partió del interés del propio Shusett:

Before Dick died, Shusett bought the film rights to “We Can Remember It for You Wholesale” [...]. He retitled it *Total Recall* and took it to Dino De Laurentiis, who put it into development.

Total Recall languished for years before all the elements—producer, director, star—came together. At one point, Richard Dreyfuss was attached. At another, David Cronenberg was going to direct and wanted William Hurt for the lead. “I worked on it for a year and did about 12 drafts,” Cronenberg recalls. “Eventually we got to a point where Ron Shusett said, ‘You know what you’ve done? You’ve done the Philip K. Dick version.’ I said, ‘Isn’t that what we’re supposed to be doing?’ He said, ‘No, no, we want to do *Raiders of the Lost Ark Go to Mars*.’” Cronenberg moved on.¹⁷

Las adaptaciones posteriores de Dick al cine llevan todas, hasta ahora, la marca del criterio de Shusett.

Luego de *El vengador del futuro*, *Asesinos cibernéticos* (*Screamers*) de Christian Duguay adaptó en 1995 “La segunda variedad” y trasladó la acción a un planeta distante, para evitar la referencia a la Guerra Fría. El resto de la trama fundamental se preservó en el guión de Dan O’Bannon y Miguel Tejada-Flores, incluyendo el pesimismo del final (las “garras” empiezan a matarse entre ellas, con lo que demuestran hasta qué punto se están humanizando), pero la película es perjudicada por la inserción de una trama amorosa explícita entre el protagonista, Hendricksson (Peter Weller) y la robot encubierta Jessica (Jennifer Rubin), una serie de actuaciones desiguales, numerosas secuencias gratuitas de batallas o peleas y una producción que, sobre todo en la iluminación y la fotografía, parece más interesada en imitar a *Blade Runner* que en crear un ambiente creíble. El único acierto de *Asesinos cibernéticos* es el mostrar los ataques de los “garras” de forma humana en secuencias más explícitas, rodadas de acuerdo con los cánones del cine de horror de “serie B”.¹⁸ Una de estas secuencias, un ataque de numerosos “niños” iguales, cada uno con su oso de peluche, traslada con éxito la atmósfera del texto original y profundiza, al representarlo con detalle, el horror que se insinúa en párrafos del cuento como el citado anteriormente.

La imitación ingenua, u oportunista, de *Blade Runner* marca también a *El impostor* (*Impostor*) de Gary Fleder, estrenada en 2002 y rodada sobre un guión de Caroline Case, Ehren Kruger y David Twohy basado en el cuento

del mismo título. Nuevamente la adaptación es más respetuosa que la de *El vengador del futuro*, y su primera parte sigue con fidelidad las incidencias del texto de Dick hasta en detalles muy pequeños; asimismo, un grupo de buenos autores de cuadro (señaladamente, Gary Sinise, Madeleine Stowe, Vincent D’Onofrio y Mekhi Phifer) ofrecen interpretaciones convincentes. Sin embargo, además de que el estilo visual de la cinta parece envejecido a fuerza de repetir clichés, y no faltan las ya habituales peleas con armas o a mano limpia, el guión no deja de forzar, hacia su conclusión, varios lugares comunes más de Hollywood, incluyendo un romance y una trama secundaria acerca de Olham (Sinise) amistándose con un hombre pobre, Cale (Phifer), que lo ayuda a escapar de sus perseguidores y le muestra la vida precaria de los desposeídos en el mundo futuro de la cinta. El propósito de esto, en apariencia, era dar a *El impostor* una duración suficiente para distribuirse como largometraje sin alargar la historia más allá del final propuesto por Dick. Sin embargo, la película concluye, pese a todo, en el mundo de Cale, cuando se revela que, pese a que Olham (al fin un impostor alienígena)¹⁹ ha explotado, matando a centenares o miles de otros, “algo bueno ha salido de todo”, pues Cale ha podido robar medicinas muy necesitadas por los miembros de su comunidad. A pesar de la buena intención de este final feliz, la historia de Cale y los suyos no encaja con el resto, el conjunto se vuelve incongruente y el filme es, sin duda, el más insatisfactorio de los cinco examinados aquí.

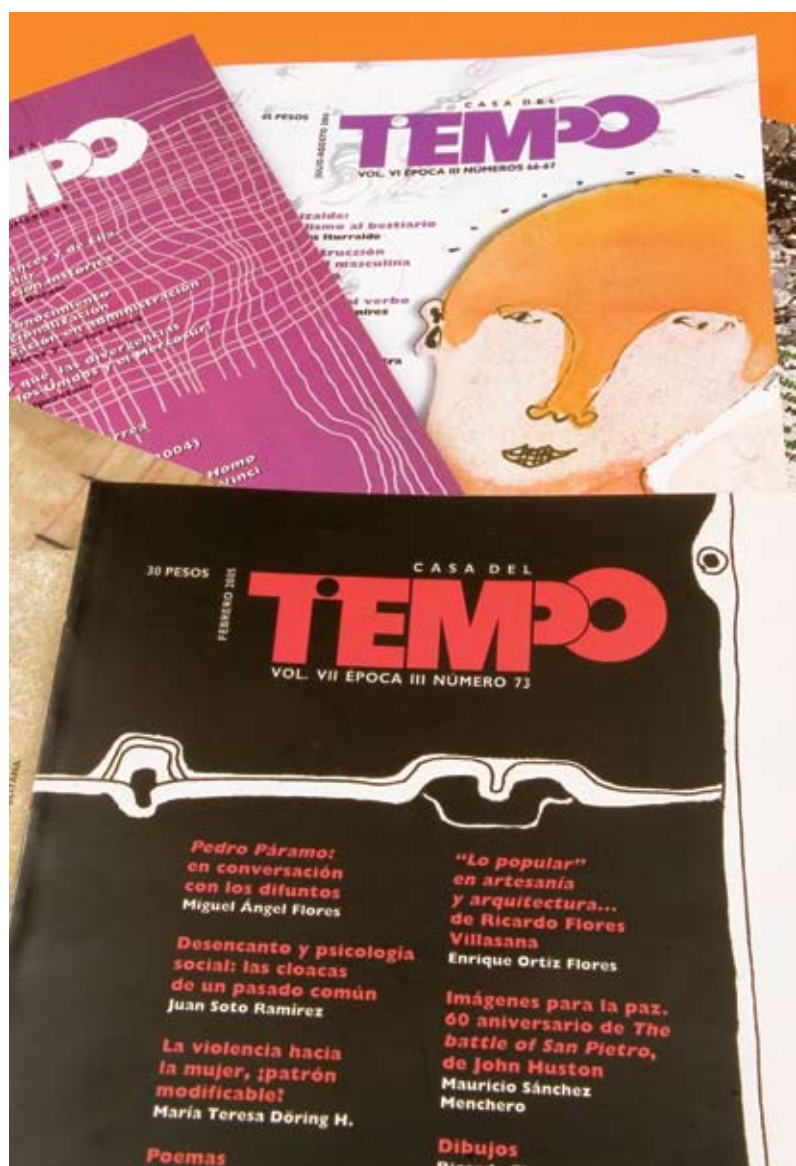
El guión de *El pago* (*Paycheck*) de John Woo (2003), hecho por Dan Geogargis a partir de “La paga”, tiene más éxito en la tarea de respetar la unidad de la trama original del cuento de Dick, contra la noción popular en Hollywood (Rose 2003) de que los finales abiertos de casi todas las historias del escritor dan, cuando mucho, para dos de los tres “actos” en que se divide una película convencional de estudio (Vogler 2002: 24-27). Pero ésta es, incluso más que la de Verhoeven, la cinta más servil a los preceptos del cine de acción, que durante los años ochenta y noventa tuvieron en el mismo Woo a uno de sus más grandes innovadores. Aunque su Jennings (Ben Affleck) es también un hombre que ha renunciado a su memoria y a su fortuna a cambio de objetos aparentemente inútiles, la cinta enfatiza las persecuciones y las peleas más que cualquier otra de este conjunto, con la idea de ajustar la historia de Jennings a un esquema común de los filmes policíacos: el del hombre que no recuerda haber cometido un crimen del que se le acusa,

y busca limpiar su nombre con la policía y sus enemigos pisándole los talones.

La modificación de un detalle crucial se convierte en un motivo visual recurrente de la película. En vez de que el último enfrentamiento de Jennings con sus enemigos se resuelva mediante la intervención, desde otro momento del tiempo, del propio Jennings, la pelea gira alrededor de la duda sobre si una bala –que avanza una y otra vez por la pantalla, en cámara lenta, disparada por el “malo”– matará o no al héroe. En el último segundo, un reloj con alarma programado de antemano para sonar en el instante justo permite que Jennings se salve, pero sacrifica el desdoblamiento del personaje y la presencia de su otro yo como una deidad benévola.²⁰

He dejado para el final, deliberadamente, la adaptación más interesante de las cinco: *Minority Report: Sentencia previa*,²¹ dirigida por Steven Spielberg a partir de un guión de Scott Frank y Jon Cohen y estrenada en 2002. Luego de treinta años de carrera desarrollada exclusivamente en Hollywood, Spielberg ha demostrado ser, a la par de un cineasta de gran talento y auténticos hallazgos visuales y narrativos, un director totalmente convencional, subordinado al sistema de estudios y promotor activo de su ideología dominante, que en su filmografía se manifiesta en los lugares comunes ya mencionados y en muchos otros, incluyendo varios que él mismo ha consagrado en películas de éxito. Difícilmente, por tanto, se podría imaginar a un director de temperamento más opuesto al de Philip K. Dick, quien, contra lo que Spielberg ha defendido de manera invariable en todos sus filmes, siempre desconfió de las instituciones gubernamentales y de la raíz puritana del *American way of life*, dudó de la razón cientificista en la que se basa el discurso positivo de la ciencia y la técnica de occidente y especuló, en más de una ocasión, sobre los azares que, contra el discurso habitual de predestinación y aun favor divino (como es el uso actual), condicionaron el ascenso mundial de los Estados Unidos como nación y podrían haber determinado situaciones geopolíticas muy diferentes.²²

Previsiblemente, *Sentencia previa* es la única adaptación de un texto de Dick que no se limita a soslayar o disminuir el énfasis en las ideas más perturbadoras de su autor (como hacen todas las películas mencionadas hasta ahora incluyendo, en buena medida, a la propia *Blade Runner*), y en cambio se propone, a la par que refiere los hechos más o menos puntuales de la trama original, invertir su significado y ofrecer un discurso afirmativo y optimista. En



este sentido, es la versión más consciente de la importancia de las ideas de Dick y, al combatirlas, *dialoga* con ellas de manera constante.

El Anderton de Spielberg (Tom Cruise) tiene una raíz distinta que el de Dick: más que su actividad como policía, se enfatiza su vida íntima. Divorciado tras la desaparición, nunca resuelta, de su único hijo, es un personaje fracturado, pues el hecho indica su fracaso como cabeza de familia en el sentido tradicional. Para escapar de la pena se droga: un signo (según el discurso del director) de debilidad y confusión, que le reprocha Burgess (Max von Sydow), en esta versión el inventor del sistema de predicciones de los *precogs* y jefe y padre sustituto de Anderton. Los dos están por perder el control de su proyecto: la película empieza cuando Witwer (Colin Farrell), un agente del gobierno federal de los Estados Unidos, llega a sus instalaciones de Precrimen para hacerse cargo de las mismas. La verdadera intriga, sin embargo, se desarrolla a partir de los pecados de otros padres, y no de manera espontánea, o inexplicable, como en el cuento. Anderton descubre que una de las *precogs*, Agatha (Samantha Morton), tiene visiones con el asesinato ya cometido de una mujer, y decide investigarlo. Al día siguiente se anuncia su crimen futuro; la víctima no será un líder político, como en el cuento, sino un tal Leo Crow (Mike Binder), a quien Anderton no conoce, pero cuando los dos se encuentran (tras varias persecuciones y combates escenificados para el lucimiento de Cruise y los técnicos de efectos visuales), el hombre afirma ser el secuestrador y asesino del hijo de Anderton, lo que en efecto lleva al policía, con toda su angustia convertida en rabia, a sacar su arma para asesinarlo.

Anderton se domina (con lo que repite la idea dickiana de que quien conoce su futuro puede modificarlo, pero a la vez muestra un carácter heroico, o por lo menos respetuoso de la ley); sin embargo, descubre que el “asesino” no lo era en realidad: chantajeado con amenazas contra la seguridad de su familia, se le pagó para que mintiese al policía y lo orillara al homicidio. No tarda en saberse que la muerte que obsesiona a Agatha es la de su propia madre, asesinada por Burgess para que nadie le disputara la custodia de la *precog* ni le impidiera utilizar su clarividencia. Al saber de las indagaciones de Anderton, Burgess dispuso el plan del asesino supuesto a sabiendas de que Anderton, de creerse ante el culpable de la desaparición de su hijo, trataría de vengarlo, y de que los *precogs* lo “verían”.

Como se ve, un hábito común de Spielberg: mostrar que la corrupción moral de sus villanos tiene profunda relación

con su falta de respeto por la santidad de los vínculos de la familia, se repite en *Sentencia previa* en un juego de espejos entre Anderton, Burgess, Crow y la madre de Agatha.²³ La conjura se explica con prolijidad en las secuencias finales de la película; superada su pérdida y castigado el auténtico villano, Anderton y su esposa se reúnen y conciben otro hijo. El resto es el fondo de esta historia y su resolución optimista, incluyendo una mirada mucho más esperanzada del futuro que la de Dick: el mundo de *Sentencia previa* es totalitario como el de “El informe de la minoría”, pero Spielberg lo presenta de manera amable, con muchas tomas espectaculares de los avances tecnológicos y la arquitectura del porvenir, más numerosas escenas destinadas a mostrar que, aun cuando están vigilados constantemente, los “buenos ciudadanos” nada tienen que temer de sus gobiernos.²⁴

Podría argüirse que la obra de Dick, de suyo un autor posmoderno que propone una transformación constante —a veces monstruosa, otras carnalesca— de sus propias fuentes, es capaz no sólo de resistir el falseo que suponen películas fallidas como *El impostor* o *El pago* sino la “discontinuidad” —para citar a Hutcheon (1989: 3-21)—, no necesariamente irónica pero sí activamente opuesta a la visión ética e ideológica del texto original, que propone *Sentencia previa*. Más cínicamente, se podría decir que, en todo caso, la discontinuidad se producirá, para la mayoría de los lectores futuros del texto, en sentido *contrario*, desde la película al cuento, y Dick podría leerse como una parodia de Spielberg, una re-hechura desesperanzada de su trama. El propio Dick, como desde la muerte, ya dejó en “El informe de la minoría” su opinión de todo esto: “[...] no voy a oír”, dice su Anderton, “la defensa de un código de conducta que ningún hombre inteligente estaría dispuesto a suscribir” (Dick 2003b: 77).•

Notas

¹ Un caso típico es el de los hermanos Larry y Andy Wachowski, quienes tomaron (sin reconocerlo) elementos de varios textos de Dick, y en especial de la novela *El tiempo desarticulado* (*Time Out of Joint*, 1959), como base del guión de su película *Matrix* (1999).

² Tan populares como sus novelas, una prueba inusual de su éxito está en que, si bien la editorial española Martínez Roca — que había comprado los derechos para traducir la colección completa — interrumpió sus actividades tras la publicación del tomo tercero en 1991, fanáticos de Dick emprendieron en 2003 la tarea de traducir los cuentos restantes y difundirlos. Para disponer de versiones en español de todos los textos examinados, el presente ensayo emplea tres de dichas traducciones.

³ Por estar hechas de papel barato de pulpa, frágil y que se desgastaba rápidamente. La palabra, desde luego, se emplea para establecer una analogía con el carácter deleznable que se atribuía a las historias impresas en ese tipo de papel, aunque entusiastas como Beaumont (1962: 3-4) ponderan su enorme atractivo y sus virtudes ocasionales.

⁴ Kipen (2002) resume la opinión de numerosos críticos al declarar que su prosa, en sus mejores momentos, era simplemente “artesanal”.

⁵ En el caso de la ciencia ficción tradicional, dichos ejemplos positivos son siempre (como en Julio Verne o en Hugo Gernsback, el gran precursor del subgénero en los Estados Unidos) elogios de la ciencia y la tecnología, en consonancia con el discurso racionalista que occidente heredó de la Ilustración.

⁶ Empleo la terminología propuesta por Zavala (1999: 135-138).

⁷ Muchos lectores de *pulps* juzgarían a Dick un escritor *highbrow* (pretencioso); muchos partidarios de la literatura *general* lo verían como un advenedizo, intentando redimir su carácter populachero mediante erudiciones ocasionales.

⁸ “Cuando leemos una novela de Philip K. Dick, primero vemos el mundo estructurado y lineal de un escritor de ciencia ficción, pero a medida que avanzamos, él conscientemente nos hace perder el ritmo lineal de la historia y viaja hacia delante y hacia atrás en muchos planos. Esto no es el uso modernista de instantáneas de la memoria, sino, más cerca de los términos de Borges, es una bifurcación en el tiempo, que nos muestra las [...] perspectivas, visiones del mundo e ideologías”.

⁹ Esta expresión, desde luego, también carece de sentido, pero evoca una imagen concreta desde la aparición de la novela *La máquina del tiempo* (*The Time Machine*, 1895) de H. G. Wells.

¹⁰ Vale decir, más cercanos a los lugares comunes difundidos sobre Dick y su obra desde *Blade Runner*, aunque también son importantes en la obra del escritor porque preceden a *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* y el resto de sus textos sobre “simulacros” de la naturaleza humana.

¹¹ Por lo común, este tipo de historias se limita a actualizar la estructura de los relatos analíticos inaugurados por Edgar Allan Poe en el siglo XIX, y que fueron los precursores, entre otras, de la tradición del *whodunit*, la novela enigma que cultivaron Agatha Christie y otros autores de la primera mitad del XX.

¹² El tema está tratado, de forma mucho más interesante, en relatos como “El factor letal” (Dick 1990: 275-284). Otros de sus textos, además, exploran en mayor profundidad la idea de los precogs como una actualización de las reflexiones que inspira la literatura profética.

¹³ En esto se sigue la terminología propuesta por Pimentel (1998: 121-126).

¹⁴ En este punto del texto, por cierto, se hace eco de la importancia de los objetos a la que hace referencia “La paga” pues se planea dar a Quail “objetos que no parecían tener aplicación alguna, pero que formarían, al unirse en [su] memoria [...] base sólida sobre su imaginario viaje: media moneda, ya antigua, de plata, y con un valor de cincuenta centavos, varias anotaciones de los sermones de John Donne escritas incorrectamente, cada una de ellas en un trozo de papel fino y transparente, varios sobrecitos de cerillas de bares de Marte, una cuchara de acero inoxidable en la que se leían grabadas las siguientes palabras: «Propiedad del *Kibutsim Nacional de Marte*», un diminuto rollo de alambre [...]” (Dick 2003c: 128).

¹⁵ Rose (2003), que presenta una relación somera del proceso de contratación, pago de derechos y demás trámites relacionados con la adaptación de los cinco cuentos examinados y varios otros de Dick. Además, en el caso de las adaptaciones, debe asegurarse el permiso – de ser necesario, de acuerdo con las leyes vigentes sobre derechos de autor – del escritor o sus representantes.

¹⁶ “Una de las razones por las que la ficción de Philip K. Dick atrae a directores como Scott y Spielberg está en los finales abiertos de sus novelas y cuentos y su riqueza metafórica, que se prestan a múltiples interpretaciones e infinitas elaboraciones”.

¹⁷ “Antes de que Dick muriera, Shusett compró los derechos para el cine de ‘Podemos recordarlo todo por usted’ [...] Le cambió el título a *El vengador del futuro* y lo llevó con Dino de Laurentiis, quien comenzó a desarrollar el proyecto. *El vengador del futuro* languideció por años antes de que todos los elementos —productor, director, estrella— pudieran reunirse. En un momento, Richard Dreyfuss estuvo ligado al filme. En otro, David Cronenberg iba a dirigir y deseaba a William Hurt como protagonista. —Trabajé en eso un año e hice cerca de doce versiones del guión —recuerda Cronenberg—. Al cabo llegamos a un punto en que Ron Shusett dijo ‘¿Sabes qué has hecho? Hiciste la versión de Philip K. Dick.’ Yo dije: ‘¿No se supone que es eso lo que debemos hacer?’ Él dijo ‘No, no, queremos hacer *Cazadores del arca perdida viajan a Marte*’. Cronenberg dejó el proyecto.”

¹⁸ La “serie B” se llama así por ser la clasificación de las películas de bajo presupuesto que se ofrecen como relleno en las programaciones comerciales. Al carecer de pretensiones, aunque también de grandes presupuestos, muchas de las más interesantes películas de horror de la historia del cine han sido de “serie B”, que impone grandes dificultades a sus realizadores pero también da más libertad creativa. Algunos rasgos de este cine son la violencia explícita, los finales pesimistas, las tramas retorcidas y, con frecuencia, un sorprendente contenido crítico.

¹⁹ Por cierto, a los “impostores” se les llama “replicantes”, como a los androides de *Blade Runner*, y el gesto resulta un guiño evidente-

mente extratextual, que llama aún más la atención sobre otras faltas de originalidad de la cinta.

²⁰ Este tema, que se ve con mucha más claridad en las novelas del que se ha dado en llamar el periodo “místico” de Dick, justo en los años anteriores a su muerte, no ha sido hasta ahora germen de ninguna adaptación fílmica del escritor, acaso por la dificultad de insertarlo en una trama de acción convencional.

²¹ Evidentemente, ni siquiera los encargados de traducir el título en México juzgaron haber hecho un buen trabajo, y prefirieron adosar a su versión el título en inglés del filme.

²² Los interesados en este tema deben leer las diversas “ucronías” o relatos de realidades paralelas escritos por Dick, y señaladamente el cuento “La fe de nuestros padres” (“Faith of our fathers”, 1968) y la novela *El hombre en el castillo* (*The Man in the High Castle*, 1962).

²³ Anderton se redime al sacrificar su sed de venganza por el bien común, que se logra si no renuncia a sus ideales de policía, padre putativo de la sociedad entera; en cambio, Burgess se condena al sacrificar a su “hijo” Anderton y a la madre de Agatha en aras de su gloria personal.

²⁴ En este sentido, Spielberg también se opone a *Blade Runner* y su mundo oscuro y nebuloso, saturado de color, con un estilo visual deliberadamente opuesto: tomas de baja saturación que en ocasiones llegan al blanco y negro, pero de gran nitidez y llenas de luz. •

Referencias bibliográficas

- Argullol, Rafael: “También Zeus debe caer”, en *Blade Runner*. Barcelona, Tusquets, 1988, pp.13-22.
- Carrère, Emmanuel: *Yo estoy vivo y vosotros estáis muertos. Philip K. Dick (1928-1982)*. Barcelona, Minotauro, 2002.
- Dick, Philip K.: “La paga”, en *Cuentos completos 1. Aquí yace el wub*. México, Roca, 1990, pp.285-315.
- Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nueva York, Routledge, 1989.
- Pimentel, Luz Aurora: *El relato en perspectiva. Estudios de teoría narrativa*. México, UNAM/Siglo XXI, 1998.
- Pringle, David: *Ciencia ficción. Las cien mejores novelas*. Barcelona, Minotauro, 1990.
- Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*. México, Coyoacán, 1994.
- Torop, Peeter: “Intersemiosis y traducción intersemiótica”. *Cuicuilco. Revista de la ENAH* 25 (mayo-agosto de 2002), pp.13-41.
- Vogler, Christopher: *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Barcelona, Robinbook, 2002.
- Zavala, Lauro. “Un modelo para el análisis textual.”, en *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Toluca, UAEM, 2ª.ed., 1999, pp.129-157.

Textos digitales

- Akgiray, Meva Ayşe. “From Science Fiction to Postmodernism in Three Novels of American Writer Philip K. Dick: *Do Androids Dream of Electric Sheep*, *The Man In The High Castle*, *Valis*.” 2004. (Tomado del sitio <http://www.donadordealmas.com>).
- Beaumont, Charles. “The Bloody Pulp.” *Playboy*. Septiembre de 1962. (Tomado del sitio <http://www.adventurehouse.com>).
- Dick, Philip K. *Cuentos completos 2. La segunda variedad*. 2003a. (Traducción colectiva; transcripción y digitalización realizadas por “Sadrac”. Tomado del sitio <http://www.donadordealmas.com>).
- . *Cuentos completos 4. Los días de Perky Pat*. 2003b. (Traducción colectiva; transcripción y digitalización realizadas por “Sadrac”. Tomado del sitio <http://www.donadordealmas.com>).
- . *Cuentos completos 5. La pequeña caja negra*. 2003c. (Traducción colectiva; transcripción y digitalización realizadas por “Sadrac”. Tomado del sitio <http://www.donadordealmas.com>).
- Dretzka, Gary. “Late writer’s clever ideas have launched many a Hollywood science fiction vehicle.” *San Francisco Chronicle*. 27 de diciembre de 2003. (Tomado del sitio <http://www.sfgate.com>).
- Kipen, David. “Visionary’s Total Precall. *Minority Report*’s Future World the Work of Sci-Fi Writer Philip Dick.” *San Francisco Chronicle*. 25 de junio de 2002. (Tomado del sitio <http://www.sfgate.com>).
- McKie, Robin. “What a Clever Dick.” *The Observer*. 23 de junio de 2002. (Tomado del sitio <http://www.donadordealmas.com>).
- Rose, Frank. “The Second Coming of Philip K. Dick.” *Wired* 11.12 (diciembre de 2003). (Tomado del sitio <http://www.wired.com>).

Filmografía

- Duguay, Christian. *Asesinos cibernéticos (Screamers)*. Estados Unidos, 1995. 108 minutos.
- Fleder, Gary. *El impostor (Impostor)*. Estados Unidos, 2002. 95 minutos.
- Spielberg, Steven. *Sentencia previa (Minority Report)*. Estados Unidos, 2002. 145 minutos.
- Verhoeven, Paul. *El vengador del futuro (Total Recall)*. Estados Unidos, 1990. 113 minutos.
- Woo, John. *El pago (Paycheck)*. Estados Unidos, 2003. 119 minutos.

ALBERTO CHIMAL es crítico de cine y profesor en la Universidad Nacional Autónoma de México. Correo electrónico: albertochimal@yahoo.com