

EL PRODUCTOR Y LA PRODUCCIÓN EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA



Javier Marzal Felici
y Francisco Javier Gómez Tarín (eds.)

La alteración del relato: cambios narrativos por el conflicto de autores en *Blade Runner*

ÁNGEL PABLO CANO GÓMEZ
MIGUEL ÁNGEL MARTÍNEZ DÍAZ
Universidad Católica San Antonio de Murcia

135

El rodaje de *Blade Runner*, filme de ciencia-ficción dirigido por Ridley Scott, es una de las producciones más problemáticas de la industria hollywoodiense de los últimos veinticinco años. Problemas presupuestarios, discusiones con el equipo técnico, peleas entre actores y alteraciones varias en el guión provocaron que el rodaje de esta obra visionaria fuese calificada como de *monumento al estrés* (M. Sammon, 2005: 188).

La persona que por primera vez se planteó la posibilidad de llevar a imágenes la sugerente novela de Philip K. Dick *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* fue un actor sobrenido a guionista, Hampton Fancher. La atracción que le producía la obra de Dick y la posibilidad de comprar algo que los estudios consideraran comercial fueron su principal aliciente para intentar adquirir los derechos del libro. Tras una primera negativa y pasados dos años, un amigo de Fancher, Brian Kelly, consiguió los derechos de la adaptación por 2.000 dólares. Era el momento de plantearse cómo sacar adelante la película.

De esta manera, y tras un año en la elaboración de un guión que aún guardaba el mismo título que la novela, se lo presentaron al productor inglés Michael Deeley (que había rechazado varios borradores anteriores) para que lo evaluara, y en el invierno de 1978 aceptó el proyecto atraído *por esa maravillosa mezcla de thriller y de historia de amor*.

El siguiente paso fue encontrar un director adecuado para visualizar el texto de Fancher y un estudio para financiar la labor. Entre los posibles candidatos para la realización del filme estaban Adrian Lyne, Michael Apted y Ridley Scott, los cuales, por

diferentes motivos, no eran del agrado de Fancher. Robert Mulligan fue, en un principio, el elegido para llevar a cabo *Dangerous Days*, título en vigencia del proyecto. Pero la relación con él no tardó en deteriorarse, *Después de conocernos se hizo evidente que no teníamos puntos de vista comunes respecto al material* (Prieto, 2005: 42), y con ella el apoyo que la Universal había prestado inicialmente.

Finalmente, Ridley Scott, que había sido en todo momento la primera opción del productor Michael Deeley, aceptó entrar en el proyecto. En esos momentos, Deeley había contactado con CBS Films, una productora nacida de la cadena de televisión homónima para financiar la cinta. Pero la entrada de Scott y su visión estética del guión produjo la elevación del presupuesto a los 11 millones de dólares. Demasiado para CBS, que se desvinculó. Deeley y Fancher tuvieron que empezar de cero.

Scott aceptó dirigir *Blade Runner* después de una serie de circunstancias profesionales y vitales. Tras la muerte de su hermano mayor necesitaba una vía de escape inmediata, y ahí estaba Michael Deedley, con el que había trabajado anteriormente, para concedérsela. Pero si CBS Films había declinado *Dangerous Days* por el excesivo coste que implicaba la visión de Scott, la presencia de éste en el filme, muy valorado en la época tras el éxito de *Alien, el octavo pasajero*, atrajo a la productora Filmways Pictures. Se autorizó un presupuesto de 13 millones de dólares, aunque insuficiente para el enfoque del realizador británico, y siguieron adelante esperanzados en conseguir financiación suplementaria una vez comenzada la preproducción.

En los meses siguientes, y en las instalaciones de los estudios Sunset-Gower de Hollywood, los integrantes del proyecto perfilaban el guión definitivo. Tras varias reescrituras los problemas surgieron entre Fancher y Scott. La idea moral romántica del guionista contravenía el enfoque más duro del director; así, y con la complicidad de Deedley, la persona que dio origen al proyecto fue apartada. De esta manera, David Peoples, el guionista que más tarde firmaría el libreto de *Sin Perdón*, fue contratado para retocar las páginas de Fancher.

Aunque el mayor problema al que se enfrentaron en esos momentos fue la repentina salida del proyecto de Filmways, motivos económicos y de confianza en el proyecto son los más factibles. Así, Katy Haber, productora ejecutiva de la cinta, nos dice: *teníamos a todo el personal trabajando, con sueldo, y con el rodaje a pocas semanas de distancia. La retirada de Filmways era una pesadilla* (M. Sammon, 2005: 78). Apenas diez días más tarde, Michael Deeley encontraba financiación de varias fuentes, siendo todo un logro en tan poco tiempo. Si hubiera persistido la ausencia económica la película no se habría llevado a cabo y el equipo se hubiera disgregado sin posibilidad posterior de reunión.

Los acuerdos económicos definitivos se acordaron de la siguiente forma:

The Ladd Company aportó siete millones y medio a través de Warner Brothers, que a cambio recibiría los derechos de distribución de la película en Estados Unidos. [...] Sir Run-Run Shaw aportó otros siete millones y medio a cambio de los derechos de distribución

fuera de Estados Unidos. [...] El tercer y último participante era Tandem Productions, compañía dirigida por el productor y director Bud Yorkin y por Jerry Perenchio (M. Sammon, 2005: 79).

Tandem Productions se involucró en calidad de garante de bonos para terminar la película, lo que representaba que si el presupuesto final excedía del 10% del total asumían dicho exceso, pero tomaban el control de la película. Aportaron siete millones de dólares por los derechos complementarios.

Obtenida la financiación, actores y equipo técnico, el rodaje comenzó el 8 de marzo de 1981. Pero según nos cuenta Katy Haber, *Tandem estaba furiosa con Michael y Ridley, Ridley y Michael se peleaban con Tandem, y el actor principal y el director llegaron a un punto en el que apenas se hablaban. Ridley también estaba irritado con el equipo técnico, y muchos miembros del mismo odiaban a Ridley. Todo era espantosamente horrible, de verdad* (M. Sammon, 2005: 188). Las tensiones aumentaron a lo largo del rodaje; las tres primeras semanas tuvieron que ser fotografiadas de nuevo al resultar demasiado oscuras a gusto de Scott, provocando la animadversión de Jordan Cronenweth, director de fotografía. A partir de ese instante, el retraso y las exigencias económicas se acumulaban. Esta situación la acrecentaba Ridley con su extremado perfeccionismo visual. Así, Bud Jorkin, en una entrevista concedida a *The Angeles Time Magazine* el 13 de septiembre de 1992, nos afirma: *Jerry (Perenchio) y yo nos metimos en esto con los ojos vendados. Sabíamos que sería un rodaje difícil... Pero seguíamos siendo sólo dos tipos que sacaban el dinero de su propio bolsillo o que pedían un préstamo a un banco. E ir al plató y ver cómo alguien tarda cinco horas más de lo normal en preparar un plano, ver cómo se malgasta tu propio dinero, es algo que nadie necesita ver, a no ser que tenga un corazón muy sano* (M. Sammon, 2005: 190). El concepto que tenía Tandem del filme no se correspondía con lo que estaban contemplando. Creían quizás estar financiando una nueva *Star Wars*, pero la visión de Ridley distaba mucho de eso. Una vez finalizado el rodaje, que duró más de cuatro meses y que se había desarrollado completamente de noche, el presupuesto de la cinta se había pasado en cinco millones de dólares. El enfrentamiento que se produjo entre la parte económica encabezada por *Tandem* y la artística de la mano de Ridley Scott y Michael Deeley tuvo su punto álgido dos días después de la finalización del rodaje. Escenas eliminadas o simplificadas aparte, Scott estaba satisfecho con el resultado final, pero el 11 de julio de 1981 *la clásica batalla hollywoodiense entre el arte y el dólar* llegó en forma de comunicado a manos de Michael Deeley: *... recibí una carta de los abogados de Tandem diciendo que Ridley y yo habíamos incumplido con esta y aquella cláusula de nuestro acuerdo de producción, ya que la película se había salido del presupuesto. Y, por tanto, la película sería terminada por Tandem Productions. Estábamos, y cito, «fuera de la película»* (M. Sammon, 2005: 192).

Aunque el despido no se hizo realmente efectivo, el control artístico de Tandem en la producción fue mucho mayor. Y comenzaron las exigencias narrativas. A raíz de unos

pases previos en Denver y Dallas, en los que la reacción del público no fue nada positiva, afloraron adjetivos como ambigua, oscura o desconcertante entre las opiniones recolectadas. La inquietud dentro del equipo era palpable, así que se plantearon una serie de cambios. El primero que se propuso fue la creación de una voz en *off* que explicase de manera más clara el argumento del filme. La idea de que Deckard hablara de fondo no fue totalmente imposición del estudio, como se podría creer en un principio, ya aparecía en el guión original de Fancher, que otorgaba al personaje protagonizado por Ford un aire de cine negro que en esos momentos vieron adecuado. Pero tal deseo, como nos comenta Peoples, se fue diluyendo conforme avanzaba la producción: ... *por febrero de 1981, tanto Ridley como yo decidimos que quedaría mejor eliminar casi toda la voz de fondo del guión de rodaje. Tomamos esa decisión por dos motivos prácticos. El primero era que queríamos asegurarnos de que la trama no dependía de la narración. [...] El segundo motivo era que el guión cambiaba continuamente durante el rodaje, y se alteraba esta o aquella escena. Algo que habría alterado por completo el ritmo, contenido o localización de la narración original escrita antes del rodaje* (M. Sammon, 2005: 263). Pero tras los pases de Denver y Dallas, Tandem Productions quiso rehacer la narración de fondo, y por tercera vez, Harrison Ford fue instado a realizar una nueva locución, que fue la que finalmente se estrenó. A esta sesión de grabación no fueron invitados ni Michael Deeley ni Ridley Scott, ya caídos totalmente en desgracia. De esta manera se obtuvo la voz en *off* que aparece en la copia de 1982, una átona recitación de explicaciones, en muchos casos superfluas, y que Ford realizó sin el menor convencimiento, hastiado ya de la película. Así, Terry Rawlings, el montador de *Blade Runner*, nos aclara que *no me cansé de decirles durante toda la producción que estaban enfocando mal la narración. Si vas a incluir una narración de fondo, no se busca que diga «¡Mira eso! ¡He encontrado un lápiz!», mientras se ve a un personaje cogiendo un lápiz. Es de idiotas* (M. Sammon, 2005: 259).

Otro de los elementos que produjo la confusión de las dos primeras *previews* fue la inclusión a última hora de un final feliz que mitigase la ambigüedad que para los directivos de Tandem producía el final original ideado por Scott. En ese *happy end* se nos descubre a Deckard y Rachel huyendo por un paisaje verde, mientras éste explica que Tyrell le había dicho que ella era especial, que no tenía fecha de terminación. La historia del final feliz, a la par que la narración en *off*, tiene una historia plagada de rumores y especulaciones. La supuesta imposición del mismo por parte de Tandem, nos descifra Sammon, es en parte cierta, aunque esta escena estaba en principio guionizada. Pero, explica Michael Deeley, que *el final nació de esos pases. Pese a estar escrita y planificada antes de empezar a rodar, nos quedamos sin recursos para rodar ese final. Después, durante el montaje, Ridley cambió de opinión respecto al final, y pensó que sería mucho mejor acabar visualmente la película con una nota mucho más dura y ambigua: con las puertas del ascensor cerrándose tras Deckard y Rachael. [...] Dejaba una impresión enigmática y duradera en la película* (M. Sammon, 2005: 261).

Con estos cambios ya introducidos se realizó un último pase de prueba en San Diego, con una aceptación mucho más positiva que en las ocasiones anteriores. Así el 25 de junio de 1982 *Blade Runner*, y con un presupuesto final de 28 millones de dólares, se estrenó en 1.290 salas de todo Estados Unidos. Pero la reacción de la crítica fue feroz: *ciencia-ficción pornográfica, toda sensaciones y nada de alma* (M. Sammon, 2005: 275), de esta manera la describió Oat Berman en el *State and Columbia Record*. La prensa especializada, aunque con honrosas excepciones, achacaba al filme de Ridley Scott un exceso visual que aplastaba cualquier atisbo de historia. La acogida del público fue también fría: aunque un esperanzador primer fin de semana auguraba mejor suerte, los resultados de taquilla fueron en descenso poco a poco. Este fracaso pudo deberse a muchos factores; es indudable que la oscuridad, ambigüedad y crudeza de *Blade Runner* no era plato de buen gusto para la sociedad de la época. Atrapado en el cine espectáculo de *Star Wars* e *Indiana Jones* y cautivado por la conmovedora historia de un pequeño alienígena llegado a la Tierra, *E.T. El Extraterrestre*, estrenada poco antes, el público no quería ver un antihéroe que asesinaba a mujeres por la espalda en un universo negro y lluvioso. En definitiva, la población mundial no estaba preparada para el enfoque pesimista y apocalíptico de *Blade Runner*.

Pero la indudable fuerza estética y argumental de la película resurgió de las cenizas de las salas cinematográficas. *Blade Runner*, en una pirueta inaudita, pasó de fracaso comercial absoluto y pieza denostada por la crítica, a filme de culto por excelencia, siendo en la actualidad un icono cultural postmoderno, imitado hasta la saciedad y generador de controversia continua. Diversos fueron los motivos de este renacer; entre ellos destaca la tremenda difusión que se produjo en los años ochenta del video doméstico y la televisión por cable en Estados Unidos, lo que propició que un nuevo público se acercara al film. Así Sammon nos aclara que *tenerla en video significaba que cualquiera que la hubiera visto o no la hubiera entendido debido a su sutileza narrativa y su sobrecarga visual podía volver a verla por segunda, tercera y hasta cuarta vez* (M. Sammon, 2005: 282). A medida que la cinta encontraba su público, la prensa especializada comenzaba a desdecirse. De igual forma, en el ámbito universitario y gracias a la contribución del volumen titulado *Retrofitting Blade Runner* publicado por la Bowling Green State University, nació un interés académico por la película. En los noventa, Internet proporcionó el empujón definitivo en la consagración de *Blade Runner* como la mayor obra de culto de los últimos tiempos.

Diez años después de su estreno y tras numerosos litigios, Ridley Scott comenzó la supervisión de una versión alternativa de *Blade Runner* llamada Versión del Director (Director's Cut) con la intención de mostrar el enfoque original que tenía sobre el filme.

Se ve a Deckard tocando una melodía inconexa en el piano. La imagen se funde con la de un unicornio corriendo por un bosque. El animal galopa hacia la cámara, gira y se desvía hacia la

derecha de la pantalla. Entonces agita la cabeza. Un fundido nos muestra a Deckard al piano. Fin de la escena (M. Sammon, 2005: 308).

Esta escena, rodada en los estudios Pinewood en la postproducción de la película, fue la aportación más polémica del director Ridley Scott a la versión estrenada en 1992. Este onírico plano, ensoñación alcohólica del protagonista hacia el ecuador de la cinta, supone un giro de 180 grados en la interpretación final del filme.

140

Así, Michael Arick, restaurador de la cinta, nos comenta que esta nueva visión fue en respuesta a una copia de trabajo que Warner Brothers comenzó a comercializar con el sobrenombre de «versión del director» y que coincidía con unos pases previos que se proyectaron en Denver. Esta copia, además de no cumplir con las especificaciones técnicas necesarias para su proyección pública en una sala comercial, no poseía los elementos que Ridley Scott quería incluir.

El sueño del unicornio fue una apuesta personal del director. A diferencia de la narración de fondo y el final feliz, esta escena no estaba en el guión. Durante el rodaje, a Ridley Scott se le ocurrió la idea de introducir una ensoñación inusual cuando Deckard tocaba el piano, pero Tandem no estaba de acuerdo en su inclusión: «*Eliminadlo. Es demasiado vago*», decían. Así que la secuencia original del unicornio se eliminó muy pronto (M. Sammon, 2005: 309). Ahora Scott no quería renunciar; así, en agosto de 1992, se estrenó *Blade Runner-Director's Cut* con sueño de unicornio, única versión de la película donde aparece.

La inclusión de esta escena hace de la Versión del Director una película particularmente distinta a la estrenada en 1982. Que el personaje de Deckard sueñe con un unicornio que cabalga por un paisaje forestal está claramente vinculado con la figura de *origami* que Gaff deja en casa de Deckard, otorgando a la última secuencia del filme una carga de profundidad mucho mayor. Esta figura de papel de estaño no sólo nos dice que Gaff ha estado allí y ha dejado vivir a Rachel, sino que el propio Deckard podría ser un replicante, única explicación al hecho de que Gaff conozca la íntima ensoñación del protagonista (implantación de recuerdos). Así nos lo corrobora el propio Scott: *Pensé que si antes mostraba que le brillaban los ojos, alguien del público se daría cuenta y pensaría: «Oye, igual también es un replicante».* Entonces, cuando Deckard cogiera el unicornio y asintiera, señal de que sabe que lo ha dejado Gaff, esos mismos espectadores pensarían que se habían confirmado sus sospechas (M. Sammon, 2005: 336). De esta manera, es evidente que la intención de Ridley Scott en la versión de 1982 fue truncada, siendo la propuesta de diez años después la auténtica *Blade Runner*. Además de la inclusión de la escena antes mencionada, fue eliminada la voz en *off* y el final feliz, dejando una cinta más pesimista y ambigua, a gusto del realizador británico.

De forma reciente, la edición por parte de los directores de una versión personal posterior a su estreno cinematográfico ha permitido a éstos completar, ahondar o perfi-

lar algunas cuestiones que, fundamentalmente por motivos economicistas, fueron obviadas en un primer momento. Pero convertir a Rick Deckard en un replicante, obvio en la versión de 1992, supone un cambio radical en la concepción de la película. La convierte en otra. La relación individuo-replicante se diluye, la humanidad se democratiza y todos *son más humanos que los humanos*, tal y como nos dice Tyrell en su fastuosa presentación. Deckard replicante abre posibilidades narrativas difíciles de encontrar en su primera versión. De esta manera, las injerencias financieras que atosigaron a Ridley Scott y a Michael Deeley de la mano de Tandem provocaron la deriva narrativa de la primera versión del filme, obligando a sus autores a una serie de claudicaciones críticas en su concepción de la cinta.

Pero Ridley Scott no quedó totalmente satisfecho con su Versión del Director. Las premuras impuestas también en esta ocasión por Tandem, poseedores de los derechos de distribución, impidieron la recuperación de algunas escenas no incluidas en versiones anteriores. Así se prepara para finales de 2007 *The Final Cut*, una edición mejorada con la actual tecnología digital que pretende transmitir el esplendor que Ridley Scott ideó originalmente para la obra de Dick.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1998), *Blade Runner*, Barcelona, Tusquets Editores.
- Barlow, A. (2003), *¿Cuánto te asusta el caos?* Granada, Editorial AJEC.
- Bukatman, S. (1997), *Blade Runner*, Londres, British Film Institute.
- Gorostiza, J., y Pérez, A. (2002), *Ridley Scott. Blade Runner*, Barcelona, Paidós.
- Jacoste Quesada, J. G. (1996), *El productor cinematográfico*, Madrid, Editorial Síntesis.
- K. Dick, P. (1992), *Blade Runner: ¿sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Madrid, Mediasat.
- Marzal Felici, J. J., y Rubio Marco, S. (2002), *Blade Runner: Ridley Scott*, Valencia, NAU Llibres.
- M. Sammon, P. (2005), *Cómo se hizo Blade Runner. Futuro en negro*, Madrid, Imágica Ediciones.
- Prieto, M. A. (2005), *Colección making of: Blade Runner*, Madrid, T&B Editores.