

# SEMIÓTICAS DE LA TRANSPOSICIÓN EN NUEVAS PANTALLAS: LA CONSTRUCCIÓN DE DISTOPÍA EN ‘CARBONO ALTERADO’, UNA SERIE ORIGINAL DE NETFLIX

Semiotics of transposition on new screens: the construction of dystopia  
in *Altered Carbon*, an original series by Netflix

Nahuel Almirón Rodríguez

Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Moreno (Argentina)

La «relación cine-literatura» ha sido generadora de múltiples controversias a lo largo de la historia del séptimo arte. La pantalla grande, siempre vinculada a la narración de historias, logró que la literatura pregunte por su relación y hasta dependencia de esta característica. Hoy día, la disputa trascendió tanto el campo cinematográfico como el literario para situarse en las «nuevas pantallas». Es por ello que el presente artículo se propone analizar, mediante un trabajo de transposición, la construcción de distopía en *Altered Carbon*. Para esto, se usará la novela de Richard Morgan y la serie producida por Netflix inspirada en tal obra literaria.

#### Palabras clave

Transposición, estética, narrativas audiovisuales, literatura, nuevas pantallas

The «cinema-literature relationship» has generated multiple controversies throughout the history of the seventh art. Cinema, always linked to storytelling, made literature ask about its relationship and even dependence with this characteristic. Nowadays, the dispute transcended both (cinematographic and literary field) to be placed on VoD platforms (also known as «new screens»). For this reason, the present article will analyze, through a transposition job, the construction of dystopia in *Altered Carbon*. To reach this purpose, the novel written by Richard Morgan and the series produced by Netflix (content inspired by homonymous literary work) will be used.

#### Keywords

Transposition, esthetics, cinema narration, literature, VoD platforms

## A modo de inicio

*Altered Carbon* es una novela escrita por Richard Morgan en 2002. La obra es una novela negra de ciencia ficción que también posee componentes del género ciberpunk y policial. El libro es el primer tomo de la trilogía *Takeshi Kovacs* y fue galardonado en 2003 con el premio Phillip K. Dick. La primera historia de esta saga literaria de tres libros fue transpuesta a las nuevas pantallas por Netflix. La serie se estrenó el 2 de febrero de 2018 y la primera temporada contó con diez episodios. La tira, producida y dirigida por Laeta Kalogridis, tuvo gran éxito y repercusión en la audiencia, por lo que fue renovada para una segunda temporada de ocho episodios. Cabe destacar que, al ser una producción original de Netflix, la distribución del audiovisual fue solo para los usuarios de esta plataforma. El sitio especializado en cine *Rotten Tomatoes* calificó la adaptación de Kalogridis con un puntaje de 76/100. La web *IMDb*, por su parte, le otorgó una nota de 8,1/10.

El personaje principal de *Altered Carbon* es Takeshi Kovacs, un exsoldado de las fuerzas especiales de la ONU y también antiguo rebelde proveniente del planeta Harlen. El protagonista es capturado por el Protectorado Interestelar de las Naciones Unidas, administración que gobierna la Tierra y toda la galaxia. Doscientos años después de ser detenido, Kovacs es descongelado por el multimillonario Laurens Bancroft para resolver su propio asesinato. La historia sucede en el siglo XXV, en una sociedad que se adjudica como principal avance tecnológico la existencia de la pila de carbono. Un elemento que se implanta en el cuerpo humano, almacena los recuerdos de vidas pasadas y permite vivir eternamente.

La propuesta central del artículo será analizar desde el aspecto diegético, es decir, en el desarrollo narrativo de los hechos, la construcción de distopía en la novela *Altered Carbon* de Richard Morgan y su transposición audiovisual producida por Netflix. Asimismo, la presente investigación indagará, desde la historia propuesta en ambas diégesis, los siguientes problemas: ¿Es la pila de carbono un nuevo elemento de acumulación y status social en la sociedad del siglo XXV? ¿Inspira este avance miedo o esperanza? ¿Hay diferencias entre la historia literaria y fílmica a la hora de denunciar este propósito? ¿Qué elementos nos brinda la ciencia ficción desde las artes para reflexionar sobre posibles avances de la tecnología que se salen de control?

Para llegar a las conclusiones y poder responder las dudas planteadas en el párrafo anterior, el presente artículo se dividirá en tres apartados. Primero, el texto abordará qué es la distopía y cómo

este sentir es un elemento prototípico en la obra de ciencia ficción. Luego, para entender cómo la distopía llega a ser un pensamiento propio del nihilismo y posteriormente generador de un temor, será vital concebir «lo utópico» como un pensamiento de ideas dialécticas entre una identidad y lo posible. Este primer segmento concluirá con las formas de distopía que existen actualmente en las obras de ciencia ficción. En segundo lugar, se analizará la novela de Richard Morgan con el ojo puesto en el ciberpunk. Se presentarán las características más importantes de este género literario y, luego, la manera en la que aparecen en la novela. El análisis literario, desde ya, será esencial para describir cómo lo distópico se construye en la versión escrita de *Altered Carbon*. Finalmente, en el último apartado, se estudiarán algunas nociones de adaptación que serán útiles para entender la construcción de distopía a partir de una nueva obra audiovisual serial en nuevas pantallas, sin dejar de lado su par escrito.

El análisis transpositivo será la herramienta metodológica para desglosar *Altered Carbon* tanto en su variante literaria como fílmica. Este accionar encuentra motivación en el entendimiento del procedimiento adaptativo como la relectura de un texto. En palabras más sencillas, transponer para hablar de dos obras de arte independientes y autónomas entre sí, es decir, adaptar para crear un nuevo producto a partir de una interpretación basada en otro texto existente (Steimberg, 1980).

## **Carbono alterado, una novela de Richard Morgan**

### **Distopía: los miedos y temores del futuro**

Para comenzar a realizar un análisis de la construcción de distopía en ambos textos (tanto la novela literaria como la serie de Netflix), se tratarán en este primer apartado algunas nociones referentes a utopía, distopía, tipologías de «lo distópico» y nihilismo distópico. Esta instancia es fundamental, ya que *Altered Carbon*, tanto en su formato literario (partiendo del género literario ciberpunk) como en su variante fílmica (centrada en la ciencia ficción), contiene en su historia estos elementos.

### **Utopía/distopía: de un deseo a la catástrofe**

Es útil aclarar desde un primer momento que, durante la historia de la humanidad, la utopía no fue nunca un asunto solo referido a las artes. Lo utópico, aquello posible en un futuro incierto no muy lejano, fue y es hasta nuestros días un problema de la política, la economía y, desde ya, lo social<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Véase la recapitulación histórica realizada por Frederic Jameson (2005) en «II. El enclave utópico», disponible en *Arqueologías del*

En otras palabras, el pensamiento de cualquier política utópica es una relación dialéctica entre la identidad y la diferencia, en la medida en que esta política tenga por objetivo imaginar y a veces incluso hacer realidad un sistema completamente distinto a lo conocido (Jameson, 2005). Así las cosas, lo utópico comienza a percibirse como una pelea entre algo propio y una diferencia frente a eso conocido que, con el pasar del tiempo, podría sentirse amenazado.

Si bien se ha dicho que se realizará un análisis de la construcción de lo distópico en las narrativas de *Altered Carbon*, partir de lo utópico es esencial para arribar a tal objetivo. Volviendo al aporte de Jameson, hablar de utopía es imaginar un mundo posible y hasta potencialmente real. Ahora bien, ¿la distopía es la consecuencia de un pensamiento utópico?

Lo que está por venir, ese «incluso hacer realidad un sistema radicalmente distinto» del que Jameson habla, refiere a una posibilidad. Esa posibilidad, por más ideal y futurista que sea, conlleva un supuesto que no posee seguridades. No hay que olvidar que estos pensamientos se sitúan en el marco de prácticas sociales específicas. Esto es importante, ya que cada cultura es consciente de su propia historia y proyecta con estas posibilidades nuevas imágenes y nuevas identidades (Retamal, 2016).

Desde ya que estos pensamientos, tal como se ha afirmado al inicio de este apartado teórico, ocuparon distintos sentires a lo largo de la historia de la humanidad. La experiencia cotidiana de los sujetos no se encuentra en la actualidad amenazada por religiones, instituciones o privaciones a la intimidad (como sí sucedió en otras etapas de la historia, como el medioevo, la Revolución Industrial o la modernidad). Estas nuevas identidades, estos pensamientos acerca de «lo posible» cambiaron radicalmente su forma y ahora proyectan otros tipos de miedos donde el calentamiento global, el agotamiento de los recursos naturales, algunas variables medioambientales y el fin de la raza humana hacen que el futuro no sea muy prometedor (Retamal, 2016).

Esta impresión totalmente negativa da lugar a lo distópico, o bien, a lo mencionado al inicio de este segmento: diferencias que originan una relación dialéctica con las ideas proyectadas en un primer pensamiento utópico. Estas diferencias no toman cualquier forma, son miedos propios del nihilismo distópico que irrumpe de forma abrupta en la cotidianidad de los sujetos, que, en contraposición a otros momentos de la historia, dejan de ser pasivos e intentan comprender por sí mismos (gracias a la desidia de los nuevos Estados modernos) por qué lo desconocido genera esta sensación.

---

futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción.

### La ciencia ficción no es cavilación fantástica

Ahora bien, ¿por qué lo desconocido comienza a tornarse, de repente, en un miedo casi propio del género fantástico? Sin ir más lejos, el miedo es la reacción frente a algo que está sucediendo y es ajeno, desconocido. En suma, algo que nos genera temor, pero que no logramos saber bien qué es.

Umberto Eco (2013) sostiene al respecto lo siguiente: «Diremos que el contrafactual con que juega la literatura fantástica es de este tipo: ¿qué sucedería, si el mundo real no fuera semejante a sí mismo, es decir, si su estructura fuera distinta?» (p. 221). Lo que el autor quiere expresar con esta pregunta es la característica fundamental de los relatos de ciencia ficción, historias que se originan mediante la imaginación de un mundo posible donde la ciencia y los avances tecnológicos son protagonistas y, a veces, destructores del mismísimo progreso creado.

Distinto sucede en los relatos fantásticos, donde priman la cavilación y un elemento sobrenatural exento a la justificación científica. En este sentido, Tzvetan Todorov (1981, pp. 18-19) afirma sobre lo fantástico lo siguiente:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos.

Este aporte de Todorov reafirma lo propuesto por Umberto Eco en líneas anteriores. Lo fantástico es aquello que se da mediante la cavilación, sensación provocada por un acontecimiento sobrenatural que escapa a la racionalidad y a la explicación científica<sup>2</sup>.

En *Altered Carbon*, los miedos de los sujetos ajenos al extracto *mat*<sup>3</sup> nacen en la mismísima existencia de la pila de carbono, un avance científico. Si bien este descubrimiento es el más importante en la diégesis de la historia, no es el único avance de

---

<sup>2</sup> Para ampliar la diferenciación entre hechos fantásticos y hechos científicos, se recomienda consultar los aportes que Daniel Link (1993) compila en «Capítulo 1. Por una definición», del libro *Escalera al cielo: utopía y ciencia ficción*.

<sup>3</sup> En ambos textos, los *mats* son el extracto más pudiente de la sociedad. Empresarios, políticos y personalidades excéntricas conforman este grupo, al que es muy difícil acceder. Los *mats* poseen un capital simbólico, económico y político de gran influencia que fue acumulado a lo largo de siglos gracias a la pila de carbono.

vanguardia y tampoco es singular en la generación de miedo y control (en el análisis literario del trabajo se ahondará en estos descubrimientos, que son, a su vez, elementos propios del género ciberpunk).

Lo que propone *Altered Carbon* es una sociedad de control administrada por el Protectorado Interestelar de la ONU en la que desde las estructuras (casas en lo más alto del cielo para los *mats* y edificios en la tierra para el resto de la población –y no es un detalle menor el espacio donde Kovacs experimenta casi todos los acontecimientos de la historia–) hasta el uso de la tortura frente a cualquier ilícito son los métodos para conservar el orden en el siglo XXV. Orden que se verá amenazado desde el momento en el que el protagonista de la historia es descongelado.

---

## Hablar de utopía es imaginar un mundo posible y hasta potencialmente real. Ahora bien, ¿la distopía es la consecuencia de un pensamiento utópico?

---

### Nihilismo distópico: los miedos pueden ser aún peores

Se ha sostenido a lo largo de este primer apartado teórico que la distopía no es una consecuencia de la utopía, sino que ambas son partes de un pensamiento dialéctico originado por la idea de un futuro posible. En suma, la distopía nace con lo utópico como parte del propio pensamiento de un posible y no como algo contrario o independiente a él. La distopía es un sentir negativo, se expresa mediante el miedo a un avance tecnológico que irrumpe en el día a día de los sujetos y pone en peligro la normalidad y continuidad de la vida tal como se la conoce (Retamal, 2016).

En la novela de Morgan, el componente nihilístico se materializa y se vuelve denunciado para el lector cuando Takeshi Kovacs sale de la estación de transferencia y su personalidad ya ha sido trasladada al cuerpo de un policía. El protagonista, mientras observa lo que está sucediendo, relata lo siguiente:

Aquella gente no reconocía a sus seres queridos con sus nuevas fundas; correspondía a los recién llegados presentarse. La alegría del reencuentro

inminente se veía enturbiada por una inquietud: ¿qué caras y qué cuerpos iban a tener que aprender a querer? O quizá se trataba de descendientes, dos o tres generaciones más jóvenes, que aguardaban a unos parientes que para ellos no eran más que un vago recuerdo de infancia o personajes de una leyenda familiar (p. 16).

La narración en primera persona enfatiza una impresión o pensamiento de alguien con experiencia, entrenado y acostumbrado a las múltiples transferencias de personalidad en distintos cuerpos. Kovacs fue miembro de los CTAC (fuerzas especiales del Protectorado Interestelar de la ONU). Luego, traicionó a esta administración y se unió a las fuerzas rebeldes, lideradas por Quellcrist Falconier, con el objetivo de destruir para siempre la existencia de la pila de carbono.

De forma totalmente distinta, en la serie de Netflix, esta situación se escenifica cuando el protagonista se halla en la estación de transferencia, antes de encontrarse con Laurens Bancroft<sup>4</sup>. Entre la gente que se reencuentra con sus seres queridos o allegados, observa a una anciana que se dirige a dos personas de edad mucho más joven. La octogenaria no puede formular muchas frases, porque en la pila de carbono de ese cuerpo se encuentra almacenada una niña que no ha aprendido a hablar todavía. A esto, uno de los empleados de PsychSec (empresa encargada de los almacenajes y transferencias de personalidad) aclara a la familia de la niña: «Es lo mejor que se puede conseguir por lo que pagaron». La sensación de disconformidad que expresa Kovacs, lograda a través del montaje de estos planos, es notable. La escena visibiliza un nuevo problema que trae consigo la pila de carbono: no solo es un bien suntuario, sino que, a mejor cuerpo, características físicas y edad, más caro es el acceso a la vida eterna.

Estos dos ejemplos, ambos provenientes del inicio narrativo de cada historia, buscan ubicar al espectador en un contexto temporal que será posteriormente lo que *Altered Carbon* denuncie; una relación dialéctica entre la vida mortal tal cual la conocemos hoy en el siglo XXI (en palabras de Jameson, una identidad) y el acceso a la vida eterna mediante la compra de un almacenaje en el que pueda ser transferida una personalidad (en términos del mismo autor, una diferencia).

El goce de lo eterno, tal como lo presenta *Altered Carbon*, se transforma en el miedo principal de la sociedad que nos muestra la diégesis de ambas narraciones. El temor es sentido por un gran porcentaje de la población, con excepción de los *mats*. Los *mats*

<sup>4</sup>El fragmento citado puede encontrarse en el minuto 16:30 del «Capítulo 1. Retorno al pasado», de la temporada 1 de *Altered Carbon*.

no solo logran vivir eternamente, sino que, mediante el descubrimiento de la pila de carbono, consiguen hacer reconocibles nuevas formas de acumulación. A saber, el capital financiero, social y simbólico ya no es suficiente para ser reconocidos como parte de esta élite; la cantidad de cuerpos comprados y disponibles para garantizar una vida eterna a millones de años comienza a serlo. Se puede deducir, entonces, que, en algún momento del siglo XXV, la pila de carbono dejó de ser un descubrimiento científico para mejorar la vida de las personas y se transformó en un bien acumulable que otorga cierto estatus social de reconocimiento.

A modo de conclusión de este segmento, se afirma que ambos textos (tanto el novelístico como el fílmico) presentan desde un primer momento un componente distópico: la pila de carbono. Este avance tecnológico se presenta desde el inicio de la historia no como una novedad que mejoró la calidad de vida de las personas, sino como un bien sustantivo que es otorgador de estatus social, inaccesible para el total de la población y, a la vez, propio del estrato *mat*, es decir, del cuartil mejor ubicado económicamente en el Protectorado Interestelar de la ONU. En este sentido, puede citarse otro aporte de Retamal (2016) que proporciona algunos elementos teóricos para este entramado social que convive en ambas diégesis: «El actual nihilismo se instala como desesperanza estructural cuyos síntomas los encontramos en el auge de la depresión, el estrés, y la ansiedad y más ampliamente en una sensación de estar a la deriva» (p. 13). Los pensamientos de Kovacs en la versión literaria y su reacción gesticular en la sala de transferencia expresan esto. Un sentir de abandono que será la principal motivación del protagonista para nivelar las diferencias sociales.

### Tipologías de la distopía

Umberto Eco (2013) sostiene que la literatura fantástica, la de ciencia ficción específicamente, tiene cuatro caminos o tipologías: relatos alotópicos, relatos utópicos, relatos ucrónicos y relatos metatópicos/metacrónicos. *Altered Carbon* responde a las características del último grupo.

En este tipo de historias, el mundo que se piensa representa una fase futura del mundo real presente tal como lo conocemos; y por más distinto que lo veamos, es verosímil para el lector porque las transformaciones que sufre no hacen más que completar tendencias del mundo real. En suma, un relato metatópico/metacrónico es la hipótesis de un mundo posible que no es más que una conjetura formulada a partir de tendencias reales del mundo real (Eco, 2013). Cabe destacar que el nihilismo distópico, forma que el miedo adopta en una utopía cuando

las identidades se ven amenazadas, se corresponde con lo metatópico/metacrónico. En este sentido, Jameson (2005) afirma: «Hasta nuestras imaginaciones más desatadas no son más que collages de experiencia, constructos compuestos de fragmentos y trozos del aquí y ahora» (p. 10).

*Altered Carbon* es un relato que representa una extensión del mundo real, porque ocurre en el siglo XXV en un contexto donde la humanidad se ha expandido por toda la galaxia y la ONU, mediante la figura autoritaria del Protectorado Interestelar, supervisa cada planeta. Es importante aclarar en este punto que las diferencias en estratos sociales, ideologías políticas y hasta en creencias religiosas se mantienen, siendo estas las huellas y conexión directa con nuestro siglo. Sin ir más lejos, en la serie literaria la conexión del mundo real con un mundo posible aparece al inicio de la historia, luego de que Takeshi Kovacs es enfundado dentro del cuerpo de Elias Ryker (expolicía relacionado con el asesinato de Bancroft, por cuyo crimen Kovacs es contratado):

—¿Podría decirme dónde estoy? Leerme mis derechos o algo por el estilo.

—Kovacs, por el momento usted no tiene ningún derecho.

Una sonrisa sombría le iluminaba la cara. Expelí por la otra narina encogiéndome de hombros.

—¿Va a decirme dónde estoy?

Vaciló un momento, miró hacia el techo de tubos fluorescentes como verificando algo y también se encogió de hombros.

—Por supuesto. ¿Por qué no? Bienvenido a Bay City, amigo. Bay City, en la Tierra. —Volvió a sonreír—. Cuna de la raza humana. Disfrute de su estancia en el más antiguo de los mundos civilizados. *Tata-tachín*.

Tal como cuenta este diálogo de la novela literaria (p. 12), Kovacs se encuentra en la ciudad de Bay City, en la Tierra. Según los personajes de la historia, esta ciudad es la más antigua y, también, ha sido víctima de un proceso de modernización. Por su parte, en la serie fílmica, existe una huella de continuidad que coincide con lo metatópico/metacrónico en relación al mundo tal como lo conocemos actualmente cuando Kovacs se reencuentra con Raileen Kawahara, su hermana, en medio de una operación que tiene a la mafia Yakuza como protagonista<sup>5</sup>. Esta organización criminal japonesa funciona en el audiovisual como la continuidad entre el siglo XXI (el mundo como lo conocemos hoy) y el siglo XXV (el tiempo en el que se desarrolla el relato).

<sup>5</sup>El fragmento citado puede encontrarse en el minuto 09:00 del «Capítulo 7. El perro rabioso», de la temporada 1 de *Altered Carbon*.

## ¿Es el ciberpunk una corriente exclusivamente literaria?

Si bien la respuesta a la pregunta planteada en este epígrafe es sencilla («No, el ciberpunk no solo es una corriente literaria, pero sí es un subgénero que nació en los libros»), su desarrollo y traslado al fílmico es menester recapitularlos.

El ciberpunk nació durante los años ochenta como un subgénero de la ciencia ficción (CF). Esta tendencia buscaba responder a las necesidades y temores de los jóvenes estadounidenses de la época, que se veían influenciados tanto positiva como negativamente por el surgimiento de las nuevas tecnologías (Carvajal Villaplana, 2001). Su creador, Bruce Sterling, sostenía que el nacimiento de este subgénero era una especie de «rótulo platónico» que serviría para designar ciertos rasgos que con el tiempo serían definitivos y aceptados en la CF (Armesto, 2014).

Si prestamos atención a la afirmación de Sterling, veremos que la CF, hoy día, no se piensa lejana a estos elementos. A partir de la introducción de este subgénero, aparece en la CF una actitud ética. Posición que conlleva un pensar crítico y se adelanta a los efectos reales de la ciencia y la tecnología. En suma, se trata de una visión pesimista sobre las innovaciones técnicas y, en algunos casos, apocalíptica (Carvajal Villaplana, 2001).

El ciberpunk agrupa distintas características que lo hacen subgénero:

La estética de la ciudad es decadente y el clima siempre es desfavorable por las intervenciones humanas que sufrió el espacio natural. Asimismo, este subgénero se nutre de la superficie; experimenta con los sentidos; introduce técnicas de efectos especiales; se experimenta con sus personajes que hacen regir su propia ley; sus protagonistas son proscritos y autodestructivos, capaces de perderlo todo por lograr su cometido; la tecnología es penetrante, al punto de estar debajo de nuestra piel e instalada como software en nuestra mente. El ciberpunk presenta todas estas características como parte de un catálogo que intenta poner en primer plano un problema latente: la deshumanización de las personas. (Armesto, 2014).

*Altered Carbon* contiene cada uno de estos elementos citados, propios del subgénero mencionado. En el siguiente apartado, se desarrollará cómo cada uno de ellos es usado en la versión novelística de la historia.

## Takeshi Kovacs, *Bay City* y *PsychoSec*: retrato de una vida eterna en distopía (análisis literario)

A continuación, se citarán y ejemplificarán los componentes propios del género ciberpunk que aparecen en el texto de Richard Morgan. Todos estos avances tecnológicos acompañan a la pila de carbono; la mayoría de ellos fueron creados como instrumentos de control para los *mats* y, a la vez, generan miedo, incertidumbre y opresión en los individuos que no pertenecen a este segmento social.

### Existencia de autos voladores

Como en *Blade Runner*, los transportes son aéreos y es uno de los pocos avances accesibles a casi toda la población de Bay City. En el capítulo 5 de la novela (p. 47), puede encontrarse un fragmento que ilustra este elemento:

Con la esperanza de que esto reflejara más una tradición de servicio que decrepitud, le di las gracias a Curtis, cerré la puerta de un portazo y me quedé mirando alejarse la limusina. El vehículo se elevó de inmediato y al cabo de un momento lo perdí de vista en medio del tráfico aéreo. Me di la vuelta hacia las puertas reflectantes, que se abrieron dando sacudidas para dejarme entrar.

### Espacio humano intervenido con edificios que abundan en luces de neón

La estética de la ciudad del siglo XXV es decadente. La sobreexposición de luces de colores da cuenta de la intervención humana en el espacio natural. Lo verde en la ciudad es casi de nula existencia. Un fragmento del capítulo 40 de la obra (p. 354) muestra esto:

Delante de nosotros, el *Despistado* creció como el objetivo en el visor de un misil y luego se elevó de repente sobre nuestras cabezas cuando el piloto nos metió debajo de su casco y viró. Vi racimos de luces como frutas heladas en los puentes y en la parte inferior de las plataformas de aterrizaje, el vientre hinchado de la nave curvándose hacia arriba a cada lado, luego la dejamos atrás.

### Los *mats* al cielo, el resto de la población en los suburbios

El segmento mejor posicionado de la población vive en las nubes del planeta. Los que menos tienen, neocatólicos (estrato que se desarrollará en el apartado siguiente) e incluso los oficiales de policía, habitan en la tierra. El cielo es el lugar más costoso para vivir. A continuación, para ilustrar este ítem, se citará un pasaje del capítulo 3 (p. 26) en el que Kovacs visita la casa del *mat* Laurens Bancroft:

–Es una aguja cantora.

Pasó frente a mí y acarició una de las ramas. La cosa emitió un suspiro débil y el aire se impregnó de una fragancia a cereza y mostaza.

–¿Está viva?

–Nadie lo sabe. –Hubo en su tono un dejo de entusiasmo que hizo que de pronto me resultara más simpática–. En Marte crecen hasta alcanzar cien metros, con una raíz tan grande como esta casa. Se las oye cantar desde unos cuantos kilómetros de distancia y su fragancia llega también muy lejos...

### Creación de mundos virtuales

Los mundos virtuales existen para el entrenamiento de élite de las fuerzas de seguridad (la policía de Bay City y los CTAC), el interrogatorio de criminales y la implementación de torturas que dejan enormes daños psicológicos. Estos universos artificiales se ejecutan con un software que se instala dentro del cerebro del individuo a entrenar o interrogar. La persona vivencia como si fuera real todo lo que sucede en el programa. Se citará una parte del capítulo 11 de la novela (p. 111), momento en el que Kovacs se dirige a la tienda Larkin & Green para comprar armamento:

–Dan para unas cuarenta o cincuenta descargas. Después irá perdiendo velocidad a cada disparo. La vendemos con dos baterías de recambio y un kit de recarga adaptable a todos los enchufes domésticos.

–¿Hay un campo de tiro donde pueda probarlas?

–Detrás. Pero estas dos joyitas vienen con discos de ejercicios de tiro virtuales y la similitud entre el rendimiento virtual y el real es perfecta. Lo cubre la garantía.

–Perfecto. Estupendo.

### Existencia de clínicas de vanguardia con cirugía biomecánica

Estas clínicas están desarrolladas tanto para procedimientos de cirugía de alta tecnología como para tortura e interrogatorio de delincuentes de todo tipo. Se citará un ejemplo proveniente del capítulo 17 (p. 167) en el que se menciona el uso de software de tortura dentro de la clínica:

–¿Sabe lo que encontramos ayer en la clínica Wei?

–¿Piezas sueltas del mercado negro? ¿Programas de tortura virtual? A menos que no la dejaran quedarse mucho tiempo.

–Encontramos diecisiete muertos con sus pilas de carbono quemadas. Desarmados. Diecisiete cadáveres. Muerte real.

### Arenas de pelea ilegal

La lucha ilegal no es propiamente un espacio de vanguardia, pero sí responde a las características del género ciberpunk. En la novela de Morgan, el Rosa de Panamá es el sitio donde se desarrollan

combates a muerte y combates llamados «de humillación». Es un espacio donde los *mats* invierten organizando luchas en las que se gana muchísimo dinero. Un pasaje del capítulo 36 (p. 318) ilustra lo mencionado:

–¡Bienvenidos al Rosa de Panamá!

La multitud hizo un poco de ruido, pero de momento se contuvo, esperando. Matanza lo sabía y miró lentamente alrededor, explotando la expectación al máximo.

–Bienvenidos a un acontecimiento muy especial, y muy exclusivo, en el Rosa de Panamá. Bienvenidos, os doy la bienvenida a la *definitiva y sangrienta humillación de Elias Ryker*.

---

## En *Altered Carbon*, los miedos de los sujetos ajenos al extracto *mat* nacen en la mismísima existencia de la pila de carbono, un avance científico

---

### Intervención del cuerpo humano

Se da mediante la instalación de un software que permite gestionar una agenda, atender llamados telefónicos, grabar en vivo lo que el sujeto está mirando y hasta usar un GPS. Un diálogo entre Kovacs y un soldado militar muestra este elemento. El mismo se encuentra en el capítulo 17 (p. 165) de la obra literaria:

Asentí y metí la mano en la chaqueta para sacar la Nemex.

–Por favor, pásame el arma con cuidado –añadió el hombre con una sonrisa–. Nuestro software de seguridad es muy sensible y podría atacarlo si ve que está sacando algo.

Frené mis movimientos y puse la Nemex sobre el mostrador, después saqué el cuchillo Tebbit del brazo. El sargento me dirigió una sonrisa radiante.

–Gracias. Todo le será devuelto cuando abandone el edificio.

### Cirugía biomédica que potencia el cuerpo humano

Utilizable para recomponer órganos o partes del cuerpo que han sido dañadas en combate o que la funda comprada no trae por su baja cotización. Cabe destacar que, a mayor calidad de las piezas, su costo de acceso incrementa. El neuroestimulador implantado en el cuerpo que Takeshi Kovacs utiliza le permite tener un buen desenvolvimiento en batalla. Un fragmento del capítulo 8 de la novela lo ilustra:

—Oh. —Reflexionó un momento, como si la conversación fuera para él un arte olvidado desde hacía mucho—. Pues se mueve como un artista.

—Casi. Neuroestimulador militar.

Solo un fugaz parpadeo dejó ver su asombro. Me miró de arriba abajo, lentamente, después se volvió de nuevo hacia el mar.

—¿Me estaba buscando? ¿Viene de parte de Bancroft?

—Podríamos decir que sí.

### Existencia de drogas del futuro

Se utilizan en la etapa de adaptación del almacenaje (medicamentos que ayudan a sincronizar más rápido la personalidad con un nuevo cuerpo físico). También se usan para recreación, supervivencia y hasta tortura de sujetos. El capítulo 40 de la novela (pp. 351-352) ilustra el uso de «rígida», una droga alucinógena que es consumida por Kovacs:

—Tres minutos para el próximo —dijo—. ¿De acuerdo?

Asentí con complacencia y abrí la mente a los efectos de la rígida.

Al principio fue incómodo. Cuando la temperatura de mi cuerpo empezó a bajar, el aire del vehículo se volvió caliente y opresivo. Se me metía con esfuerzo en mis pulmones y ahí se quedaba, y cada bocanada de aire resultaba trabajosa. Con los cambios en el equilibrio de fluidos de mi cuerpo, la vista se me nubló y la boca se me quedó desagradablemente seca. El movimiento, por pequeño que fuese, empezaba a parecerme imposible. Incluso pensar me exigía un gran esfuerzo.

### Virus informáticos

Pueden ser instalados en la pila de carbono y destruir no solo el cuerpo que se está usando, sino todos los *backups* de personalidades, generando así una «muerte real» (muerte sin posibilidad de revivir nunca más); entre otros. El capítulo 41 del texto literario (pp. 363-364) contiene un diálogo entre Kovacs y Raileen Kawahara donde el primero informa a Kawahara de que todas sus pilas de carbono de respaldo fueron infectadas con un virus.

—No creo, Raileen. Mira, tu transferencia de actualización ha sido hace unos diez minutos. Y por el camino la he hecho interceptar e invadir. No me he llevado nada de ella, solo le he metido el virus Rawling. Ahora ya debe de haber llegado al núcleo. Tu almacenamiento remoto ha sido contaminado.

Entrecerró los ojos.

—Estás mintiendo.

—Hoy no.

### *Altered Carbon*, una serie original de Netflix

#### Transponer no es traicionar (ni traducir)

En tanto que objeto material, todo relato se encuentra clausurado (Jost y Gaudreault, 1988). La acción de transponer, por más que su inicio sea un texto literario, es independiente a la obra que se genera. En suma, toda adaptación genera una nueva obra independiente de aquella en la que está inspirada.

Este es el caso de *Altered Carbon* en Netflix. Para justificar lo afirmado, basta con indagar los existentes, acontecimientos y transformaciones (Casetti y Di Chio, 2007) de la trama. Si bien la serie literaria es el primer tomo de una trilogía de libros que narra las vivencias de Kovacs, el director de la serie fílmica tomó personajes del arco argumental *best seller* y hasta cambió relaciones entre personajes. A saber, la denuncia en ambos textos es la misma, pero se intensifica en la serie fílmica al distanciarse del texto novelístico.

Antes de pasar a nombrar estas diferencias, es importante entender que la adaptación de un contenido literario en su variable fílmica puede realizar un desplazamiento y, más allá del soporte en el que existe esta variante, generar una nueva historia. Transponer, entonces, es crear un nuevo texto<sup>6</sup>.

Así las cosas, podemos hablar de una transposición de tipo interpretativa. Este procedimiento estético tiene lugar cuando la obra audiovisual se aparta de la serie literaria notoriamente y es deudora en aspectos esenciales de ella. En este tipo de adaptación no se toma la trama de la novela en su totalidad ni el director centra sus decisiones en el universo del autor (Sánchez Noriega, 2000). Más allá de las diferencias entre ambos textos, los mismos conservan algunas similitudes.

Ahora bien, ¿cómo se adapta lo que no es diferencia? Wolf (2001, p. 34) aporta lo siguiente al respecto:

El acto de transponer un texto al cine debe interrogarse sobre si son factibles ciertos procedimientos que pueden hacer de puente entre códigos. Esos puentes deben ser creados por y para el filme, porque de no ser así volveríamos mecánicamente al sistema de las equivalencias y podríamos llegar a creer que es posible inventar una taxonomía.

En suma, los puentes son procedimientos estéticos que aparecen en momentos puntuales del metraje audiovisual. Son imprevisibles, es decir, son usados fuera de cualquier taxonomía preexistente

<sup>6</sup>Para ampliar esta teoría y conocer otros enfoques teóricos que discuten la transposición de textos literarios llevados al cine, se recomienda consultar el artículo de María Elena Rodríguez Martín (2005): «Teorías sobre adaptación cinematográfica».

y le dan libertad al director de la serie fílmica. Aspecto que provocará un alejamiento respecto a su homónimo literario.

### **Takeshi Kovacs, Bay City y PsychSec: retrato de una vida eterna en distopía (análisis fílmico)**

A continuación, se analizarán los elementos que hacen que la adaptación de *Altered Carbon* en Netflix sea una transposición de carácter interpretativo. En este caso en particular, el distanciamiento que la serie fílmica toma respecto de su original tiene lugar en el desarrollo narrativo de sus personajes y las relaciones que estos mantienen con Kovacs a lo largo de la historia. En segunda instancia, se enumerarán los puentes que fueron diseñados exclusivamente para la serie fílmica.

#### *Poe*

Es la IA (inteligencia artificial) del hotel El Cuervo, donde Takeshi Kovacs se aloja. Admira a la raza humana y, aunque parezca una decisión intencional del director, luce como Edgar Allan Poe<sup>7</sup>. En cambio, en la versión literaria de la historia Poe no existe. En la novela de Morgan el sitio donde se hospeda Kovacs cuenta con una IA, pero se llama El Hendrix. Esta IA en ningún momento muestra admiración por la figura humana; al contrario, es solo un software que ejecuta órdenes con el singular propósito de mantener la existencia financiera del hotel que atiende. He aquí una cita proveniente del capítulo 42 (p. 387) que da cuenta de ello:

Le dije al Hendrix que entrara para borrar la grabación de la inyección en los archivos de PsychSec. Como he dicho antes, probablemente den por supuesto que su marido fue drogado a bordo del Despidado. La solución más conveniente. Oh, y también borramos su visita a mi habitación de la memoria del Hendrix, por si acaso alguien quisiera investigar lo que dijo sobre comprarme. Por una razón u otra, creo que le debe un par de grandes favores al Hendrix. Dijo que con unos cuantos huéspedes de vez en cuando bastaría. No le costará a usted mucho, relativamente hablando. Se lo he prometido, más o menos, en su nombre.

#### *Lizzie Elliot*

Es la hija de Vernon Elliot. Tuvo daño psicológico ocasionado por los servicios brindados a un cliente en el prostíbulo Jack It Off. Su padre la mantiene viva en «virtual», es decir, carga con su pila de carbono hasta poder pagar una transferencia y curarla

<sup>7</sup>Poe realiza una de sus primeras apariciones en el «Capítulo 2. ¿Ángel o diablo?», de la temporada 1 de *Altered Carbon*, a partir del minuto 02:30.

psicológicamente<sup>8</sup>. Laurens Bancroft, el millonario *mat* que contrata a Kovacs para resolver su asesinato, embaraza a Lizzie. Miriam Bancroft, esposa de Laurens, se entera y violenta a Lizzie hasta hacerle perder su embarazo. Los daños psicológicos irreversibles que tiene Lizzie son porque Miriam Bancroft la interna en la clínica Wei de Bay City para torturarla hasta que el daño en realidad virtual sea irreversible. El papel de Lizzie Elliot en la novela literaria de Morgan lo ocupa Elizabeth Elliot, que es asesinada en el prostíbulo en el que trabajaba por muerte real (es decir, sin posibilidad de volver a vivir). Un fragmento extraído del capítulo 37 del texto (p. 327) narra lo sucedido:

Era algo personal.

En realidad, era más que personal. Tenía que ver con Louise, alias *Anémona*, despiezada en una bandeja quirúrgica, con Elizabeth Elliot, apuñalada hasta la muerte y demasiado pobre para reenfundarse; Irene Elliot, llorando por un cuerpo que una agente de la corporación llevaba en meses alternos; Victor Elliot, traumatizado por la pérdida y la recuperación de alguien que era pero que no era la misma mujer.

#### *Ava Elliot*

Ava Elliot es la madre de Lizzie. En la novela se llama Irene Elliot. Es, junto con Kristin Ortega, uno de los personajes que en ambas obras mantienen su caracterización. Ava es una *hacker* de renombre que, con la rebelión, intentó infectar con un virus informático los servidores del Protectorado. Ava es liberada por Kovacs para insertar en la pila de carbono de Raileen Kawahara y en todos sus *backups* el virus Rawling. Cuando vuelve a la vida, su transferencia se hace en el cuerpo de un hombre a modo de castigo por los daños ocasionados al Protectorado Interestelar<sup>9</sup>.

#### *Vernon Elliot*

Vernon Elliot es el padre de Lizzie y el esposo de Ava. Es el primer sospechoso del asesinato de Laurens Bancroft. Tras darse cuenta de que nada tenía que ver con lo sucedido, Kovacs lo recluta para que le ayude en su investigación. En la serie fílmica es un personaje activo que ofrece su ayuda al protagonista de la historia reiteradas veces<sup>10</sup>. En la serie literaria, en cambio, el personaje se llama Victor Elliot

<sup>8</sup>Takeshi Kovacs se entera que Ava Elliot almacena a su hija, Lizzie Elliot, en el «Capítulo 3. La muerte en un beso», de la temporada 1 de *Altered Carbon*, a partir del minuto 07:25.

<sup>9</sup>Takeshi Kovacs le pide a Ava que inserte el virus Rawling en el «Capítulo 8. Tempestad de pasiones», de la temporada 1 de *Altered Carbon*, a partir del minuto 25:00.

<sup>10</sup>Para dar con el responsable del asesinato de Bancroft, el mismísimo Bancroft organiza una fiesta privada para que Kovacs interrogue a su círculo más cercano y así averigüe quién realizó el crimen. Vernon acompaña a Takeshi para asistirlo. La escena pue-

y es un vagabundo que vive lamentándose por no haber hecho nada para impedir el asesinato de su hija. Un fragmento del capítulo 8 (p. 83) da cuenta de su situación económica y la depresión en la que vive luego de conocer que su esposa, Irene Elliot, sería condenada por intentar atacar servidores del Protectorado Interestelar.

–El mercado de datos estaba en caída libre. Demasiados agentes. Había llegado a la saturación. Mi mujer y yo teníamos que pagar una póliza de clonado y reenfundado por nosotros dos, más la de Elizabeth. Mi pensión de los marines no era suficiente. ¿Qué podíamos hacer?

–¿A cuánto la condenaron? –pregunté suavemente.

Elliot miró al mar.

–A treinta años.

---

## Es importante entender que la adaptación de un contenido literario en su variable fílmica puede realizar un desplazamiento y, más allá del soporte en el que existe esta variante, generar una nueva historia

---

### *Tanaka*

Tanaka es el capitán de la estación de policía de Bay City. Recibe sobornos de los *mats* para ocultar su presencia en las actividades ilegales de las que son parte. Un ejemplo de esto son los combates que suceden en el Rosa de Panamá. Asimismo, Tanaka recibe de Raileen Kawahara pagos especiales por ocultar información sobre su actividad<sup>11</sup>. En la serie literaria este personaje no existe.

### *Kristin Ortega*

Kristin Ortega es una agente de policía que trabaja con Kovacs desde el inicio hasta el final de la histo-

---

de verse en el «Capítulo 3. La muerte en un beso», de la temporada 1 de *Altered Carbon*, a partir del minuto 20:05.

<sup>11</sup>En el «Capítulo 6. Tempestad de pasiones», de la temporada 1 de *Altered Carbon*, Tanaka confiesa a la agente Kristin Ortega que recibe sobornos para ocultar las actividades de Raileen Kawahara. La escena arranca en el minuto 25:45.

ria. Es la expareja de Elias Ryker, cuerpo que lleva el protagonista de la historia cuando es descongelado para resolver el asesinato de Bancroft. Tal como se ha dicho, es el segundo personaje que no tiene cambios en su adaptación al fílmico.

### *Raileen Kawahara*

En la serie literaria, Raileen es una *mat* muy cercana a Laurens Bancroft que decide la liberación de Kovacs para resolver su asesinato. Así lo explica un fragmento del capítulo 25 (p. 225):

–Si pienso en la forma en que he sido manipulado esta semana, diría que sí. Bien..., ¿me va a decir qué quiere de mí?

–En efecto –dijo Kawahara mirando de reojo a Trepp, que se eclipsó en la oscuridad, mirando hacia arriba, como un turista. Miré a mi alrededor—. Usted debe saber, supongo, que fui yo quien lo recomendó a Laurens Bancroft.

Si bien en la serie de Netflix sucede lo mismo, Raileen es la hermana de Takeshi (vínculo que no existe en la novela escrita). Ambos se reencuentran y deciden traicionar a sus grupos en medio de un operativo donde los CTAC intentan dismantelar una operación de contrabando a cargo de la mafia Yakuza. En el exilio, son encontrados por Quellcrist Falconier, líder de la rebelión, y se unen a su causa. Raileen es el personaje que más cambia en el pasaje de una serie a la otra, ya que en la serie de Netflix no solo es la hermana de Kovacs, sino también su antagonista principal<sup>12</sup>. Además, es la responsable del asesinato de Falconier durante el combate final entre el Protectorado Interestelar de la ONU y la rebelión; es quien tortura en la clínica Wei hasta la locura a Lizzie Elliot; y es la principal opositora a la Proposición 653<sup>13</sup> (medida política por la que engaña y lleva a Laurens Bancroft al suicidio).

Ahora bien, respecto a los puentes, pueden elegirse tres escenas provenientes de distintos capítulos:

### *Bay City, el reducto más antiguo de la Tierra*

La descripción en primera persona de los espacios con el detalle que lo hace Kovacs es minuciosa, sentida y eminentemente descriptiva. Un fragmen-

---

<sup>12</sup>El «Capítulo 7. El perro rabioso», de la temporada 1 de *Altered Carbon*, narra el vínculo familiar entre Kovacs y Kawahara y además muestra las razones por las que Raileen se convierte en la principal antagonista de Takeshi.

<sup>13</sup>La Proposición 653 permite el uso de realidad virtual solo en situaciones extraordinarias para los neocatólicos, único segmento de la población que no utiliza la pila de carbono. Este grupo opta por la «muerte real», porque vivir eternamente es considerado pecado por su religión.

to del capítulo 5 de la novela (p. 45) escrita por Morgan lo demuestra.

En todos los planetas la vida de la calle es la misma. En todos los mundos que he conocido he visto operar los mismos factores: la ostentación y el alarde, la compra y la venta, como una esencia destilada del comportamiento humano, que brota por debajo de la losa impuesta por los distintos sistemas políticos. Bay City, en la Tierra, el más antiguo de los mundos civilizados, no era la excepción. De las holofachadas macizas e inmateriales de los antiguos edificios a los vendedores de la calle con sus unidades de transmisión colocadas sobre sus hombros como torpes halcones mecánicos o como tumores gigantes, todo el mundo tenía algo para vender. Los coches estacionaban junto a la acera, o partían, y los cuerpos flexibles se apoyaban en ellos al regatear, como probablemente se había hecho siempre desde que existían coches. El humo y el vapor se desprendían de los tenderetes ambulantes formando espirales. La limusina estaba insonorizada, pero a través de la ventanilla se oían los ruidos, los eslóganes y la música modulada de los subsónicos invitando al consumo.

Si nos centramos en el fílmico, el puente se presenta cuando Bay City debe ser mostrada en la serie. A lo largo del primer capítulo, llamado «Retorno al pasado», la parte baja de la ciudad, aquella que es controlada y no habitada por los *mats*, es recorrida por Kovacs. A diferencia de la serie literaria, la descripción del espacio no es en primera persona, sino mediante un montaje vertiginoso donde priman las luces de neón, los anuncios comerciales de las tiendas, calles oscuras y el personaje principal de la historia percibiendo todo esto bajo los efectos de la droga llamada «rígida»<sup>14</sup>.

#### *Poe aprende neurociencia para ayudar a Lizzy Elliot a sanar su estado psicológico*

Por pedido de Kovacs, Poe revertirá el daño que la clínica Wei y Raileen hicieron en la psiquis de Lizzy. Tal como se mencionó en párrafos anteriores, en la serie literaria Lizzy no es salvada y en ningún momento se intenta hacer algo al respecto para enfundarla en un nuevo cuerpo. El puente precisamente aparece cuando en la serie de Netflix se decide relativizar este hecho para que Poe, la IA del hotel El Cuervo, trate psicológicamente a la hija de Vernon Elliot. Todas las sesiones se realizan en realidad virtual con una estética audiovisual onírica. Las mis-

<sup>14</sup> La mencionada recorrida a pie de Kovacs puede verse a partir del minuto 36:35 del «Capítulo 1. Retorno al pasado», perteneciente a la temporada 1 de *Altered Carbon*. El episodio cierra con un plano general de Bay City útil para este análisis. La escena puede encontrarse a partir del minuto 55:22, antes de los créditos finales.

mas son mostradas al espectador y a los personajes de la diégesis a través de una focalización interna (Sánchez Noriega, 2000). Gracias al empleo de este recurso narrativo, se puede observar lo que Lizzie está viviendo dentro de la pila de carbono<sup>15</sup>. Es decir, cómo son las sesiones de recuperación y qué ocurre en cada una de ellas.

#### *La tortura en la clínica Wei a Takeshi Kovacs*

Tal como ya se explicó, Takeshi fue almacenado para resolver el asesinato de Bancroft en el cuerpo de Elias Ryker, un expolicía de Bay City que estuvo implicado en la investigación de un asesinato sin resolver. Este hecho, que Kovacs descubrirá cerca del desenlace de la historia, está relacionado con su hermana y con el mismísimo Bancroft. Sin más, Kovacs, al estar almacenado en el cuerpo de Ryker, es confundido con este último. De ahí que el responsable del crimen, Dimitri Kadmin, lo secuestre y torture en realidad virtual. En la serie literaria, este hecho tiene lugar en el capítulo 13. El pasaje seleccionado (p. 130) cita, en primera persona, una de las tantas cosas que Kovacs reflexiona mientras es torturado:

Para los interrogadores, cuyos requerimientos son mucho más específicos, el problema es incluso mayor. El almacenaje ha hecho posible torturar a un ser humano hasta la muerte y volver a empezar. Con esta posibilidad, el interrogatorio basado en la hipnosis o los neurolépticos ha pasado rápidamente a la historia. Era demasiado fácil para aquellos para quienes estos incidentes formaban parte de los riesgos del oficio conseguir agentes químicos o mentales neutralizadores. No hay ningún entrenamiento que pueda prepararlo a uno para que le quemem la planta de los pies. O para que le arranquen las uñas.

En la serie fílmica, este hecho no difiere mucho del sucedido en la novela homónima. La diferencia y el puente aparecen en la forma en la que se narra el acontecimiento. Al no poder escapar el audiovisual de la puesta en escena, de alguna manera el director debe poner en imágenes lo que Kovacs cuenta en primera persona en la serie literaria. La tira de Netflix resuelve este problema estético con el uso de múltiples puntos de vista. En consecuencia, las focalizaciones que son parte de la escena agrupan la perspectiva de Kovacs, es decir, el dolor ocasionado por la tortura y las alucinaciones provocadas por las drogas que le administran; su entrenamiento en las fuerzas rebeldes para resistir estos acontecimientos; el punto de vista de Kadmin y la

<sup>15</sup> El acontecimiento citado puede verse en el «Capítulo 3. La muerte en un beso», perteneciente a la temporada 1 de *Altered Carbon*. La escena comienza en el minuto 16:51.

perspectiva de los dos operadores de virtualidad de la clínica Wei<sup>16</sup>.

Para concluir este segmento, se resalta el distanciamiento que toma la tira de Netflix respecto al texto literario en el que está inspirada. En el fílmico, el temor mencionado en el primer apartado del trabajo (ese que irrumpe de forma violenta como nihilismo distópico) se encuentra en la familia de Kovacs. Es decir, en el hecho de que Raileen Kawahara es una *mat* y, al mismo tiempo, su antagonista. Esto no sucede en la serie literaria, ya que el vínculo familiar entre Raileen y Takeshi es inexistente. Asimismo, a medida que avanza la historia, las vivencias y decisiones de Kovacs pasan más por hacerse cargo de la desidia por «sentirse a la deriva» y transformar su tarea pendiente con la rebelión en un cambio para los habitantes de Bay City. El fílmico continúa denunciando lo que el texto literario expone, pero la diferencia se presenta en el desarrollo de los personajes. Todos ellos, a excepción de Kawahara, son sujetos activos que acompañan la desidia de Kovacs y llevan adelante un accionar colectivo que en la historia de Richard Morgan es solo una lucha personal.

### Transponer en serialidad

¿Es lo mismo producir para televisión que para Internet? ¿Las series de Netflix poseen las mismas características que una tira de televisión? ¿Cómo se transpone la novela? ¿Se lee como un gran cuento adaptable o se toma su organización literaria capítulo por capítulo? Estas preguntas nos ayudarán a problematizar, al menos de forma introductoria, la narrativa serial que *Altered Carbon* posee en Netflix.

Según Schwarzbock (2014, p. 27): «La TV, técnicamente, no transgrede, porque no tiene límites; no pierde el control, porque tiene a la espontaneidad como un bien supremo [...]. La TV siempre parece superior a cualquier arte y por eso mismo, incapaz de serlo». Así las cosas, se puede entender que la televisión posee un carácter limitado frente a las nuevas pantallas. Plataformas que, aun teniendo algunas características de su antecesora (Murolo, 2012), rompen con la narrativa tradicional.

Este quiebre sucede en la circulación de producciones originales que oscilan entre la televisión y la serie web en tanto sus formas de uso, apropiación y narrativas (Murolo y Aon, 2018). Esto es, entre otras cosas, subir la serie completa el mismo día de su estreno y eliminar la entrega semana a semana o día a día para saber el desenlace. Esta lógica de consumo, conocida como «maratón», es la predominante en plataformas de video a demanda. Si la propuesta

engancha, más tiempo mantendrá al usuario consumiéndola.

Ahora bien, si las series en nuevas pantallas y la novela literaria poseen características similares (división en capítulos, personajes y sucesos determinantes que hacen avanzar la trama), ¿funciona la división de la novela como «articuladora» del guion fílmico? Para intentar responder esto, es importante pensar la serie como un macrorrelato conformado por microrrelatos que contienen personajes tipo, tiempo y espacios donde ocurren las acciones (Murillo Sandoval, 2008).

En el caso de *Altered Carbon*, podemos observar que las desambiguaciones respecto a la novela original se centran, tal como se especificó en el apartado anterior, en la caracterización y manera de actuar de sus personajes dentro del propósito de la historia. No es en el accionar solitario de Kovacs que la narrativa se echa a andar (como sí sucede en la novela), sino en la relación activa que el protagonista mantiene con estos personajes (Poe, Vernon Elliot, Ava Elliot, Kristin Ortega y Raileen Kawahara). Todos son «personajes tipo» y muestran una fisonomía completa no solo exterior, sino intelectual y moral (Murillo Sandoval, 2008). En suma, acompañan al protagonista en su desidia, pensamiento y motivación personal.

Se puede concluir, entonces, que *Altered Carbon* es un texto serial que funciona. Esto es así, ya que es un dispositivo que captura al seguidor y lo incita a sincronizar los tiempos de su vida con los que el texto le propone (Dall'Asta, 2012) —en términos más sencillos, «pone al espectador a maratonear»—. A la par, la tira se despegaba de su versión literaria seleccionando, comprimiendo y poniendo a andar microrrelatos a cargo de personajes tipo que comparten el motivo de la obra y las motivaciones de su protagonista principal. Todo esto sucede en un formato serial, es decir, en una narrativa de posibilidad y en una pantalla que también inspira tal libertad (Murolo, 2012).

### Conclusiones

#### A modo de cierre

Tanto en la variante literaria como la fílmica, *Altered Carbon* es una obra que, a través del ciberpunk y la ciencia ficción refleja la construcción de una sociedad distópica controlada militarmente por un gobierno intergaláctico donde el avance más promisorio (y, a la vez, más incontrolable) es el de la vida eterna.

Así las cosas, en ambas diégesis la pila de carbono es avance, temor y un nuevo capital de acumulación que otorga un reconocimiento dentro de la élite *mat*. Luego de su descongelamiento, en un contexto donde la población no *mat* está cada vez

<sup>16</sup>El acontecimiento descripto puede verse a lo largo de todo el «Capítulo 4. La fuerza del mal», perteneciente a la temporada 1 de *Altered Carbon*.

más fragmentada, Takeshi Kovacs se encontrará con dos motivaciones. La primera, cumplir con su misión (resolver el asesinato del magnate Laurens Bancroft) y la restante, destruir el carbono alterado para poner fin a la vida eterna y las desigualdades sociales.

Sobre esto, cabe destacar que la transposición del libro a la nueva pantalla es vital para desglosar los procedimientos que se emplean en la creación de una nueva obra que lee, selecciona, relee, interpreta y brinda una nueva construcción alegórica de las ideas que denuncia. Todo esto es posible gracias a la narrativa serial, que pone a disposición su carácter de lo posible e inacabado (Schwarzbock, 2014) y logra vincular dos géneros de distintas disciplinas en una nueva obra independiente.

Así las cosas, *Altered Carbon* ofrece dos construcciones de distopía distintas entre sí. Mientras que en la novela escrita por Richard Morgan se puede encontrar a un Takeshi Kovacs a la deriva y autorresponsable en su sentir por nivelar las diferencias sociales, en la serie de Netflix se vislumbrará un protagonista que tendrá que lidiar, desde lo personal, con alguien de su familia que forma parte del estrato social más rico de Bay City. Este vínculo de Kawahara con Kovacs es lo que incitará al personaje principal a no cerrarse y a colaborar con los personajes secundarios. En suma, la motivación de Kovacs dejará de ser individual para transformarse en una lucha grupal. Desde ya, estas diferencias tienen que ver con las características propias del género ciberpunk en su variante literaria y de ciencia ficción en su adaptación audiovisual.

*Altered Carbon* reconfigura una crítica de lo probable en un futuro no tan lejano. La obra propone pensar a través de la literatura y el cine qué tan lejos puede llegar el ser humano si alguna vez descubre cómo hacer realidad el deseo de la vida eterna. En este punto es importante resaltar el potencial de las disciplinas artísticas para visibilizar ideas, expresar sentires y reflexionar sobre hechos que constituyen las identidades e intereses de los Estados modernos.

Asimismo, como agregado a la reflexión recién mencionada, cabe destacar el lugar que ocupan las nuevas pantallas, que, similares a la narrativa serial, ofrecen posibilidad. Así las cosas, en este campo de características emergentes, los audiovisuales producidos en clave transpositiva deberán continuar experimentando no solo en sus formas de narrar, sino también en sus circuitos de circulación y consumo. Si bien se ha dicho que las nuevas plataformas remiten a algo conocido, a su vez son novedad. Y es por esta consideración que deberemos pensar y estudiar cómo será a partir de ahora la «relación cine-literatura» en el contexto de las nuevas pantallas.

## Fuentes y bibliografía

- Armesto, J. (2014): «Ciberpunk: carne y máquina», en *Ventana Indiscreta* (011), pp. 36-43.
- Carvajal, A. (2001): «El ciberpunk: crítica a la tecnología informática», en *Revista Comunicación*, 11 (4).
- Casetti, F.; y Di Chio, F. (2007): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Dall'Asta, M. (2012): «Para una teoría de la serialidad» (prólogo de *Trame Spezzate. Archeologia del film seriale*), en *Kilómetro 111. Series y Cine Contemporáneo*, núm. 10, pp. 71-89.
- Eco, U. (2013): *De los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- IMDb. (2020). *Altered Carbon*. Washington: Amazon. Recuperado de <http://imdb.com/title/tt2261227>
- Jameson, F. (2005): *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Ediciones Akal.
- Jost, F.; y Gaudreault, A. (1988): *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Lenic, J. (productor). (2018): *Altered Carbon* (serie). Estados Unidos: Skydance Productions y Netflix.
- Morgan, R. K. (2003): *Altered Carbon*, vol. 1. Del Rey.
- Murillo Sandoval, S. L. (2008): «Serialidad y las series televisivas de la década de los noventa. Observaciones sobre la estructura narrativa», en *Intersemiótica: La circulación del significado*. Universidad Iberoamericana.
- Murolo, N. L. (2012): «Nuevas pantallas: un desarrollo conceptual», en *Razón y Palabra*, 17 (80).
- Murolo, L., y Aon, L. (2018): «Maratón en Netflix. *House of cards*, entre la narrativa de la televisión y la web», en *Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura* (82).
- Retamal, C. (2016): «Distopía y nihilismo. De la utopía como tiempo de la esperanza a la distopía como tiempo del fin», en *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica. Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 1-16. Obtenido de [http://www.ub.edu/geocrit/xiv\\_christian-retamal.pdf](http://www.ub.edu/geocrit/xiv_christian-retamal.pdf)
- Rotten Tomatoes (2020): *Altered Carbon*. California: Fandango. Recuperado de [http://rottentomatoes.com/tv/altered\\_carbon](http://rottentomatoes.com/tv/altered_carbon)
- Sánchez Noriega, J. L. (2000): *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, vol. 118. Paidós Ibérica Ediciones, SA.
- Schwarzbock, S. (2014): «Historia de un error: la legitimación estética de las series», en *Kilómetro 111* (10), pp. 7-23.
- Steimberg, O. (1980): «Producción de sentido en los medios masivos: las transposiciones de la literatura», en *Lenguajes: Producción y Verdad* (4), pp. 19-25.
- Todorov, T. (1981): *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia Editora de Libros, SA.
- Wolf, S. (2001): *Cine/literatura: ritos de pasaje*, vol. 16. Paidós Ibérica Ediciones, SA.