

VIGILANCIA EXTREMA Y JUSTICIA PREVENTIVA:
NARRACIÓN Y ESPECTACULARIDAD EN *MINORITY REPORT*

Noemí Novell

noeminovell@correo.filos.unam.mx

RESUMEN

A través de un análisis comparado entre la narrativa de Philip K. Dick y el imaginario cinematográfico de Steven Spielberg, el presente artículo explora las formas en que las ideas dominantes de la vigilancia y la justicia preventiva son mostradas en *Minority Report*. La autora examina los vínculos entre ficción literaria y representación audiovisual, ahondando en las nociones de narración y espectacularidad para tratar de discernir hasta qué punto la adaptación cinematográfica interpreta las ideas innovadoras y contestatarias que caracterizan a la ciencia ficción visionaria de Dick.

PALABRAS CLAVE

Ciencia ficción, Crimen, Vigilancia extrema, Justicia preventiva, Derechos civiles, Seguridad nacional, Privacidad, Control gubernamental, Distopía, Panóptico, Adaptación cinematográfica, Philip K. Dick, Steven Spielberg, *Minority Report*

ARTÍCULO

Basado en “The Minority Report” (1956), de Philip K. Dick, *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) es, sin duda, uno de los textos cinematográficos que más resalta las ideas de la vigilancia a los ciudadanos y la justicia preventiva.¹ Si bien es innegable que ambas ideas son retomadas del relato original de Dick, en el filme se ven destacadas y modificadas, en buena medida gracias a una narración audiovisual que las sustenta y apoya. Este hecho es relevante ya que en ocasiones se ha tendido a opinar que la ciencia ficción cinematográfica, a diferencia de la literaria, desnuda a este género de las ideas innovadoras y contestatarias que lo caracterizan, y que se entretiene en exceso en los efectos especiales, mismos que, desde esta perspectiva, ralentizarían la narración y no agregarían nada a ella.² Así pues, es la intención de este artículo explorar las formas en que las ideas dominantes de la vigilancia y la justicia preventiva son mostradas en *Minority Report* y cómo su representación audiovisual, lejos de entorpecer, contribuye a la mejor ilustración de las ideas dominantes del filme.

Ya desde su inicio, *Minority Report* establece audiovisualmente que se dedicará a la representación, exploración y debate de la vigilancia y la justicia preventiva. La primera secuencia, que dura alrededor de diez minutos, es básica para el entendimiento de las premisas que rondarán la película, pero también, y sobre todo, para representar de un modo extremadamente eficaz las maneras en que se construye una sociedad dominada por la vigilancia y el monitoreo constantes y, muy importante, acostumbrada a ellos.

Así pues, durante esta primera secuencia se presenta a un hombre común a punto de salir a trabajar; todo es “normal” —excepto que él ve a un joven paseando por el parque y lo reconoce como merodeador habitual, así como que su mujer está particularmente atractiva esa mañana y se rehúsa a cancelar una cita de trabajo para quedarse un rato más con él—. Por despiste o por sospecha, el hombre olvida sus lentes y regresa a casa minutos después de partir, para encontrar a

¹ Por supuesto, en términos de vigilancia, no podemos dejar de pensar en *THX 1138* (George Lucas, 1971), en el filme realizado por Michael Radford a partir de *1984*, de George Orwell, o en *Enemy of the State* (Tony Scott, 1998). Pero la idea de la justicia preventiva no comenzó a explorarse fuertemente en el cine sino hasta después de la caída de las Torres Gemelas, por lo que *Minority Report* es uno de los primeros filmes en ocuparse de ella.

² Véase, por nombrar sólo uno, Brooks Landon (1992; 1999). Susan Sontag, por su parte, ya desde 1966, opina que los filmes de ciencia ficción se distinguen por lo que ella llama la “estética del desastre”, y que no tienen ninguna relación con la sociedad en que surgen. Si bien hay numerosos filmes que parecen apoyar estas hipótesis (pensemos, entre otros, en *ID4*, *The Day after Tomorrow*, o *Armageddon*, entre otros), éste no es el caso de la generalidad de las películas de ciencia ficción, en las cuales, por el contrario, mientras que se hace un uso mayúsculo de los efectos especiales de todo tipo, la narrativa y las ideologías subyacentes a los filmes serán las que dominen el espectáculo cinematográfico por completo. Como ejemplos de esto podemos contar a la clásica *Blade Runner*, *Starship Troopers*, *Robocop*, o la saga completa de *Alien*.

su mujer en brazos del merodeador-amante. La reacción es directamente pasional: el hombre, con las tijeras que antes sirvieron para recortar periódicos para la tarea de su hijo, está a punto de matar a mujer y amante. El asesinato se ve interrumpido por la llegada del escuadrón de "Precrime" (Precrimen), encargado de impedir que se cometan delitos.³

De manera simultánea a esta escena, vemos al protagonista del filme, John Anderton (Tom Cruise), recibiendo las imágenes proporcionadas por el trío de "precogs" (seres precogniscentes), capaces de predecir los crímenes antes de que se cometan. Estas imágenes son extraídas directamente de la mente de los precogs por medio de un complejo mecanismo y recibidas en el centro de operaciones de Precrime, dirigido por Anderton. Pero el sistema no las ordena, de manera que Anderton funciona como un director de orquesta —lo cual se ve apoyado por la banda sonora que presenta la *Sinfonía Inconclusa* de Schubert—, tanto como un lector y un narrador, que elige, extrae y da orden, secuencia y significado a imágenes que no los poseen de manera intrínseca.⁴

Evidentemente, mi síntesis del inicio de *Minority Report* es por demás austera: la eficacia audiovisual en la transmisión de contenido narrativo e ideológico es insuperable. En tan sólo unos cuantos minutos se ponen frente al espectador los temas dominantes del filme: la vigilancia extrema y la justicia preventiva.

Esto se logra, en primera instancia, por medio de la incursión de los precogs en la vida de las personas —más aún, en su esfera privada—, con lo cual se pone de manifiesto que en la sociedad retratada en *Minority Report* no hay ya espacio para la intimidad: si bien los precogs son incapaces de entrar en la mente de las personas —el último reducto de la privacidad—, sí se pueden meter, por medio de las facultades precogniscentes que poseen, en su futuro, en sus casas y en sus alcobas. Actos tan íntimos como el llanto de un hombre al descubrir a su esposa con un amante, o el escaqueo amoroso de una pareja, e incluso la súbita decisión de matar a los amantes, son ahora

³ En esta escena, además se tiene mucho cuidado en resaltar el uso excesivo de la fuerza policial y la manera en que se irrumpe violentamente en un espacio tan privado como la habitación matrimonial. Con esto no quiero decir que el futuro asesinato de una mujer por su marido no deba ser detenido, sino que, obviamente, el despliegue de policías —en términos de cantidad y calidad, pues acuden dos helicópteros y el jefe mismo de la policía— se configura como excesivo para aprehender a un marido burlado. Es decir, se utiliza un escuadrón entero similar a los del SWAT para detener a una sola persona, no a un grupo de terroristas o a una máquina asesina como Terminator.

⁴ A decir de Friedman, "the Pre-Cogs function as authors —or at least transmitters or channellers— of the text, the images as the physical text itself and Anderton as its reader, the one called upon to fashion the disjointed images into a coherent story, identify the scene and prevent the crime. Because the meaning of these narratives inevitably shifts from reader to reader, as Spielberg demonstrates throughout the film, governmental actions based on those constructed patterns rest on a shaky foundation of interpretive selections" (Friedman, 2002: s/d). A mi juicio, Anderton es mucho más un narrador que un lector, en tanto que, a la manera del primero, hace una selección a partir de la materia prima proporcionada por los "autores", los precogs.

descubiertos por los precogs y revelados a un órgano de justicia cuya autoridad es, cuando menos, cuestionable. Esto cobra aún más preponderancia cuando se le observa a la luz de que los sucesos son reconstruidos, como dije antes, por una especie de narrador.

Así, debido a que las imágenes extraídas de las mentes de los precogs están presentadas en desorden y sin prioridades de relevancia, Anderton debe organizarlas de manera que tengan algún sentido, eligiendo y desechando partes, y, por lo tanto, contando una cierta historia que, además de ser una construcción, es anterior a los hechos mismos. Si bien el filme se cuida de hacer consistentes los sucesos reales de la escena del hombre que descubre a su esposa con un amante, con los presentados por los precogs, al mismo tiempo pone de relieve que Anderton los interpreta y que, por lo tanto, puede haber errores en dicha interpretación.

Por otra parte, a partir de esta secuencia obtenemos información sobre el universo completo de *Minority Report*: conocemos la fecha y el lugar en que se desarrolla la acción (Washington, D.C., 2054); sabemos que allí se ha implantado un sistema policiaco con vínculos con el judicial, pues se hace hincapié en la presencia por teleconferencia de dos jueces/testigos que observarán el caso y decidirán si es lícito o no perseguir al precriminal;⁵ se nos deja ver que son tres precogs los que prevén el delito y que esta previsión toma la forma audiovisual de la extracción directa de sus imágenes y sonidos mentales, lo cual desemboca en un sofisticado sistema mecánico que lanza pelotitas de madera —supuestamente infalsificables por el grano de la madera— con el nombre del criminal y de la o las víctimas. A partir de estas pelotitas, que están codificadas por colores (rojo para los crímenes pasionales, café para los premeditados), sabemos que ya prácticamente no hay crímenes premeditados —porque no se puede escapar a las predicciones de los precogs—, sino sólo pasionales.⁶ Una vez que los jueces/testigos aprueban la persecución y captura del criminal, se despliega la fuerza policiaca y se dirige a donde será cometido el delito. Es innegable, desde luego,

⁵ Para Cooper, "No one habituated to the Anglo-American legal system could fail to recognize the travesty of justice. Precrime not only dispenses with the jury and mocks judicial supervision; it also denies the accused the opportunity to confront his accuser. That is, those parties who in a proper trial could be recognized as defendant (the jealous husband) and plaintiff ('the people' represented by a prosecutor) here occupy different spaces, which we are also to understand as different temporalities. This situation makes accusation indistinct from evidence and defines the accused as a murderer in advance of a judgment" (Cooper, 2003/2004: 30-1).

⁶ En cierta medida, estas pelotitas recuerdan a la lotería, en la que se van extrayendo de un artefacto esferas numeradas que configurarán una cifra ganadora. Las implicaciones de esta similitud de imágenes nos conducen a pensar, una vez más, que desde la concepción del filme se está cuestionando cómo, en efecto, el que se cometa un delito o no, es un asunto que depende, por lo menos parcialmente, del azar. Esto cobra una mayor fuerza, además, si pensamos que en un mundo tan altamente tecnologizado como el de *Minority Report*, unas pelotitas de madera en las que se graban los nombres del criminal y la víctima son de destacar por lo fuera de lugar que están.

que aquí hay un gran despliegue de efectos especiales, pero también es evidente que se aporta información básica para la consecución del relato: el funcionamiento de Precrime, el ambiente físico, la eficacia de la policía, la imposibilidad de esconderse de la justicia. Asimismo, es interesante notar que en el filme se introduzcan estos jueces, resaltando que hay un proceso jurídico que apoya o niega los dichos de la policía.⁷ Esto hace hincapié en que nos estamos enfrentando a un sistema policiaco-judicial en el que no se toman decisiones arbitrarias. (Aunque, por otro lado, toda la película se ocupe de cuestionar dicho sistema.)

Pero los errores de interpretación que mencioné antes y que, obviamente, tienen una repercusión en nuestra visión del sistema judicial de Precrime, se verán destacados en una secuencia cercana al final del filme, durante la huida de Anderton. En ella, las imágenes proyectadas por los precogs e interpretadas tanto por Anderton —en primera instancia y antes de huir— como por el resto de investigadores de Precrime, apuntan a que Anderton mata al supuesto secuestrador de su hijo, un hombre llamado Leo Crow (Mike Binder). Pero una vez que vemos “en directo” esta escena—es decir, sin la mediación de los precogs, ni de un intérprete-narrador de Precrime—, se vuelve patente que Anderton elige no matar al hombre y que su muerte es ya sea un accidente provocado por el forcejeo entre ambos, o que el “secuestrador” mismo jala el gatillo. La agencia de Precrime, de cualquier manera, ajena al conocimiento que sí posee el espectador, continúa persiguiendo a Anderton hasta aprehenderlo, en una cabal muestra de la falibilidad del sistema.

La narración audiovisual del filme es determinante para *mostrar* al espectador cómo el sistema de justicia preventiva es no sólo a todas luces falible, sino también injusto. Así, en términos meramente audiovisuales, el espectador *ve* y *oye* cómo Anderton *no* mata a Leo Crow y aun así es perseguido por la policía.⁸ Evidentemente, esto contribuirá a que la idea que se forme el espectador del sistema de Precrime sea, si no adversa, por lo menos sí inquisitiva. Por otro lado, esta misma secuencia destaca en términos audiovisuales que la labor de los investigadores de Precrime es, en un nivel fundamental, *interpretativa*, lo cual pone un importante énfasis en la posibilidad de que sea errónea. Más aún, con esta escena se logra asimismo poner al espectador en la misma situación de duda interpretativa que a los propios integrantes de Precrime, pues al ver la escena “en directo”, nosotros también nos damos cuenta de que “no todo es lo que parece” y de que el filme está

⁷ Aunque, como es obvio y como resaltan los comentarios de Cooper citados antes, este sistema está mal fundado.

⁸ En esta secuencia se destaca, además, la idea del determinismo frente al libre albedrío —presente a todo lo largo del filme—, pues Anderton *elige* no matar a Leo Crow. De esta discusión, sin embargo, no me ocuparé en este artículo, por razones de espacio. Baste decir que, conforme avanza el filme, el libre albedrío se configura como una de las razones determinantes para echar abajo el sistema entero de Precrime.

jugando deliberadamente con esta noción, lo cual provoca que cuestionemos nuestros propios juicios.

Otra parte del filme que resalta cómo las imágenes transmitidas por los precogs pueden ser interpretadas equivocadamente es la que descubre el asesinato de la madre de Agatha, Ann Lively (Jessica Harper), por el creador de Precrime, Lamar Burgess (Max von Sydow). Aquí, se muestra cómo los técnicos de la policía descartaron imágenes por considerarlas sólo ecos, residuos de la predicción del crimen. El énfasis está puesto en cómo los intérpretes *no* observaron que en una primera secuencia las ondas provocadas por la brisa en un lago corrían en una dirección, y en una segunda secuencia corrían en la dirección contraria. De este modo, la labor interpretativa de descartar o incluir ciertas imágenes en la construcción de una narrativa se ve evidenciada. Al mismo tiempo, es importante destacar que esta revelación se da en términos visuales, los cuales son apoyados por la narración verbal de Anderton, y no al revés —lo visual que apoya la narración verbal—. Esto parece confirmar, por un lado, que lo espectacular y meramente audiovisual son tan importantes para la narración, como la narración literaria misma; por el otro, en términos ideológicos y culturales, que ni la justicia preventiva ni la vigilancia constante hacia los ciudadanos realmente resultan en una sociedad más justa o menos violenta.

Evidentemente, con el transcurso de la narración fílmica, se va destacando cada vez más este motivo, de manera que se hace paulatinamente más obvio cómo el gobierno —por mediación de Precrime— parece tener un control absoluto de los ciudadanos. Me he referido ya antes a la huida de Anderton. Durante el inicio de ella, Anderton escapa en su vehículo, pero el control de éste es tomado por Precrime para devolver al protagonista a las instalaciones de la policía. Es decir, en esta sociedad futurista en la que todo está vigilado, se pierde incluso el dominio de los vehículos, que pasa a manos de las instancias de gobierno.

Durante la larga secuencia de la huida de Anderton se subraya lo antes dicho: no sólo tiene el gobierno el control de los vehículos, sino que también sabe prácticamente en todo momento en dónde está cada persona. Así, una vez que Anderton logra huir del automóvil, los dispositivos lectores del iris localizados en todas las estaciones del metro le proporcionan su ubicación a la policía.

En este sentido, vale la pena examinar la secuencia en que *Precrime* está buscando a Anderton en el *sprawl* —un ensanche, un cinturón cercano a la miseria que aglomera a las clases más desposeídas de esta sociedad—. En dicha secuencia, la policía utiliza una especie de arañas robóticas que leen el iris de las personas. Al ser liberadas en un edificio en que hay mucha gente, las arañas se van introduciendo en todos los apartamentos y habitaciones para obtener los datos oculares de las personas y, de esta manera, confirmar o descartar su identidad y, por lo tanto, la presencia de Anderton en ese sitio. Son significativas en este segmento tres incursiones en la vida privada de las personas: las arañas interrumpen momentáneamente la actividad de un hombre que está defecando, de una pareja que está teniendo relaciones sexuales y de otra más que está discutiendo. Lo que es importante aquí es que todas estas personas permiten que las arañas les lean los iris —detienen por un instante lo que estaban haciendo— para reanudar sus actividades inmediatamente después, una vez concluida la inspección. Esta parte del filme es muy hábil en la demostración audiovisual de cómo la vigilancia extrema y permanente ha sido asumida y aceptada por la población. Esto se logra no sólo por medio del retrato de las arañas que recopilan datos de los ojos de las personas, sino también por medio de la inteligente elección de las actividades que la gente realiza y que son interrumpidas durante el escaneo de sus ojos.

De este modo, actos privados como el descubrimiento de la infidelidad marital —que abre la película—, las peleas de pareja, la relación sexual o la defecación, se convierten en actividades públicas. Pero no sólo eso, sino que dichas actividades están sujetas al gran panóptico —no sólo al originario de Jeremy Bentham, sino también al más escalofriante de Orwell en *1984*, o de George Lucas en *THX 1138*— que observa, registra y, necesariamente, enjuicia. Esto último —el juicio— es de particular relevancia en *Minority Report*, ya que nos enfrentamos a un filme que está basado, precisamente, en el cuestionamiento de la impartición de un cierto tipo de justicia.

Por otro lado, esto nos conduce a la observación de cómo la vigilancia recae no sólo en la esfera gubernamental, sino que también se lleva a cabo desde instancias particulares. Esta vigilancia desde lo civil se hace evidente en dos escenas. En primer lugar, cuando Anderton está en el metro, escapando de sus perseguidores, su foto es puesta en diversos ángulos —de perfil, de frente, de tres cuartos— en los periódicos, bajo el encabezado de “*Precrime hunts its own*” (“*Precrimen caza a los suyos*”), mostrando eficaz y brevemente cómo es prácticamente imposible esconderse en un mundo sujeto a una vigilancia permanente. En segundo lugar, esta vez ya con la

precog Agatha (Samantha Morton), de nuevo durante la huida y después de que Anderton se ha sometido a una cirugía para sustituir sus globos oculares completos y, de ese modo, lograr evadir la vigilancia, se pone de manifiesto cómo las tiendas de los centros comerciales poseen la misma tecnología de vigilancia que las autoridades y se dirigen a cada cliente potencial por su nombre, de manera que Anderton es ahora el "señor Yakamoto".⁹

Para este momento, es inevitable preguntarnos por qué y para qué se hace tanto énfasis en los ojos y la visión en *Minority Report*. De hecho, críticos como Lester D. Friedman (2003) ya han explorado la presencia permanente de estos motivos en el filme, tanto en un nivel literal como en uno metafórico. Pero lo que me interesa destacar aquí es cómo el gran ojo que todo lo ve en *Minority Report*, el ojo del gobierno, la policía precriminal y sus inadvertidos aliados en la empresa privada, al tiempo que es asumido por entero por la población, no es observado por ésta. Es decir, es un ojo que mira pero no es mirado. Este gran ojo será descubierto como invasor, injusto y poco fiable, pero sólo al final del filme y sólo por aquel que antes trabajaba para él. Esto es de destacar ya que no es sino hasta que el observador se convierte en el observado cuando se revela en su totalidad la inviabilidad de un sistema basado en la vigilancia extrema y permanente. Esta premisa tiene su cabal demostración, además, en términos principalmente audiovisuales, en la escena mencionada antes en la que Anderton descubre a Lamar Burgess como el asesino de la madre de Agatha. Y es así porque durante esta secuencia se proyectan en una pantalla las imágenes transmitidas por la precog Agatha a los asistentes al festejo de la ampliación de Precrime a todo Estados Unidos. Es decir, al hacer accesibles a la totalidad del público las imágenes antes sólo vistas por los policías de Precrime, se invierten las posiciones de observador-observado y se logra que Precrime pierda su situación de privilegio de observador, intérprete y enjuiciador.

Así pues, se torna evidente cómo en *Minority Report* las incursiones de efectos especiales y la narración puramente audiovisual, no sólo contribuyen al desarrollo general del relato cinematográfico, sino que también ayudan a resaltar y cuestionar qué tan adecuada y útiles son la implantación de un sistema de justicia precriminal o la vigilancia constante de los ciudadanos.

⁹ Como bien señala Kammerer, en *Minority Report* vemos "the futuristic and dystopian tale of total surveillance in a society, in which it can no longer be decided if the state institutions or private organizations, capitalist enterprises have the greater powers of control" (Kammerer, 2004: 468).

BIBLIOGRAFIA

Dick, Philip K., "The Minority Report". En *The Philip K. Dick Reader*. Nueva York: Citadel Press, 1997 (1956): 323-354.

Enemy of the State. Tony Scott, 1998.

Friedman, Lester D., "Minority Report: A Dystopic Vision". *Senses of Cinema: An Online Film Journal Devoted to the Serious and Eclectic Discussion of Cinema*. Julio-Agosto de 2003. 27: sld.

Kammerer, Dietmar, "Video Surveillance in Hollywood Movies". *Surveillance and Society* 2.2/3 (2004): 464-473.

Landon, Brooks, *The Aesthetics of Ambivalence. Rethinking Science Fiction Film in the Age of Electronic (Re)Production*. Westport, Connecticut/Londres: Greenwood Press, 1992.

"Diegetic or Digital? The Convergence of Science-Fiction Literature and Science-Fiction Film in Hypermedia". En Annette Kuhn, ed., *Alien Zone II. The Spaces of Science Fiction Cinema*. Londres/Nueva York: Verso, 1999: 31-49.

Minority Report. Steven Spielberg, 2002.

Nineteen Eighty-Four. Michael Radford, 1984.

Orwell, George, *1984*. Disponible en línea: <<http://www.george-orwell.org/1984/index.html>>. 15 de febrero de 2006 (1949).

Sontag, Susan, "The Imagination of Disaster". En Mark Rose, ed., *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J: Prentice Hall, 1976 (1966): 116-131.

THX 1138. George Lucas, 1971.

NOEMÍ NOVELL

Licenciada en Letras Inglesas por la Universidad Nacional Autónoma de México y Doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona. Forma parte del grupo de investigación "Metodología Crítica", coordinado por Adriana de Teresa Sus líneas principales de investigación son la teoría de los géneros literarios y cinematográficos, los géneros populares, y en particular la ciencia ficción en la literatura, el cine y la televisión. Imparte clases en la Licenciatura en Letras Modernas y en el Postgrado en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de Méjico, y ha impartido cursos en la Universidad de Barcelona y en la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha participado en diversos congresos y publicado artículos en libros y revistas nacionales e internacionales.