

VIGILÀNCIA EXTREMA I JUSTÍCIA PREVENTIVA: NARRACIÓ I ESPECTACULARITAT A *MINORITY REPORT*

Noemí Novell

noeminovell@correo.filos.unam.mx

RESUM

Partint d'una anàlisi comparada entre la narrativa de Philip K. Dick i l'imaginari cinematogràfic de Steven Spielberg, el present article explora les formes segons les quals les idees dominants de vigilància i justícia preventiva son mostrades a *Minority Report*. L'autora examina els vincles entre ficció literària i representació audiovisual, insistint en les nocions de narració i espectacularitat per provar de discernir fins quin punt l'adaptació cinematogràfica interpreta les idees innovadores i contestatàries que caracteritzen a la ciència ficció visionària de Dick.

PARAULES CLAU

Ciència ficció, Crim, Vigilància extrema, Justícia preventiva, Drets civils, Seguretat nacional, Privacitat, Control governamental, Distopia, Panòptic, Adaptació cinematogràfica, Philip K. Dick, Steven Spielberg, *Minority Report*

ARTICLE

Basat en “The Minority Report” (1956), de Philip K. Dick, *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) és, sens dubte, un dels textos cinematogràfics que més ressalta les idees de vigilància als ciutadans i la justícia preventiva.¹ Si bé és innegable que ambdues idees han estat agafades del relat original de Dick, al film es veuen destacades i modificades, en bona mesura gràcies a una narració audiovisual que les sosté i les recolza. Aquest fet és rellevant ja que a vegades s’ha tendit a opinar que la ciència ficció cinematogràfica, a diferència de la literària, despulla a aquest gènere de les idees innovadores i contestatàries que el caracteritzen, i que s’entreté en excés en els efectes especials, efectes que, des d’aquesta perspectiva, alentirien la narració i no hi afegirien res.² Així doncs, la intenció d’aquest article és explorar les formes a través de les quals les idees dominants de la vigilància i la justícia preventiva es mostren a *Minority Report* i com la seva representació audiovisual, lluny de destorbar, contribueix a la millor il·lustració de les idees dominants del film.

Ja des del seu inici, *Minority Report* estableix audiovisualment que es dedicarà a la representació, exploració i debat de la vigilància i la justícia preventiva. La primera seqüència, que dura al voltant de deu minuts, és bàsica per a l’entesa de les premisses que envoltaran la pel·lícula, però també, i sobre tot, per representar d’una manera extremadament eficaç com es construeix una societat dominada per la vigilància i la monitorització constants i, molt important, una societat que ja s’hi ha acostumat.

Així doncs, durant aquesta primera seqüència es presenta a un home comú a punt de sortir a treballar; tot és “normal” –exceptuant el fet que ell veu a un jove passejant pel parc i el reconeix com a rondaire habitual, i que aquell matí la seva dona està particularment atractiva i rebutja cancel·lar una cita de treball per poder-se quedar una estona més amb ell–. Per distracció o per sospita, l’home s’oblida les ulleres i torna a casa minuts després de marxar-ne, per trobar-se la seva

¹ Evidentment, en termes de vigilància, no podem deixar de pensar en *THX 1138* (George Lucas, 1971), en el film realitzat per Michael Radford a partir de 1984, de George Orwell, o en *Enemy of the State* (Tony Scott, 1998). Però la idea de la justícia preventiva no va començar a explorar-se amb força en el cinema sinó fins després de la caiguda de les Torres Bessones, pel que *Minority Report* és un dels primers films en ocupar-se’n.

² Consulti’s, per nombrar-ne tan sols un, Brooks Landon (1992; 1999). Susan Sontag, d’altra banda, ja des de 1966, opina que els films de ciència ficció es distingeixen pel que ella anomena l’“estètica del desastre”, i que no tenen cap relació amb la societat en què sorgeixen. Si bé hi ha nombrosos films que semblen recolzar aquesta hipòtesi (pensem, entre d’altres, en *ID4*, *The Day after Tomorrow*, o *Armageddon*), aquest no és el cas de la generalitat de les pel·lícules de ciència ficció, en les quals, pel contrari, mentre que es fa un ús majúscul dels efectes especials de tot tipus, la narrativa i les ideologies subjacents als films seran les que dominin completament l’espectacle cinematogràfic. Com a exemples d’aquest fet podem anomenar la clàssica *Blade Runner*, *Starship Troopers*, *Robocop*, o la saga completa d’*Alien*.

dona en braços del rondaire-amant. La reacció és directament passional: l'home, amb les tisores que abans li havien servit per retallar diaris per al treball del seu fill, està a punt de matar a la seva dona i a l'amant. L'assassí es veu interromput per l'arribada de l'esquadró de "Precrime" (Precrim), encarregat d'impedir que es cometin delictes.³

De manera simultània a aquesta escena, veiem al protagonista del film, John Anderton (Tom Cruise), rebent les imatges proporcionades pel trio de "precogs" (éssers precogniscients), capaços de predir els crims abans no es cometin. Aquestes imatges són extretes directament de la ment dels precogs gràcies a un complex mecanisme i rebudes al centre d'operacions de Precrime, dirigit per Anderton. Però el sistema no les ordena, de manera que Anderton funciona com un director d'orquestra –fet que es veu recolzat per la banda sonora que presenta la *Simfonia Inacabada* de Schubert–, i també com un lector i un narrador que escull, extreu i posa ordre, seqüència i significat a imatges que no els tenen de manera intrínseca.⁴

Evidentment, la meua síntesi de l'inici de *Minority Report* és a part d'això austera: l'eficàcia audiovisual en la transmissió de contingut narratiu i ideològic és insuperable. En tan sols uns quants minuts es posen davant de l'espectador els temes dominants del film: la vigilància extrema i la justícia preventiva.

Això s'aconsegueix, en primera instància, gràcies a la incursió dels precogs a la vida de les persones –més encara, a la seva esfera privada–, fet a través del qual es posa de manifest que a la societat retratada a *Minority Report* no hi ha espai per a la intimitat: si bé els precogs són incapaços d'entrar a la ment de les persones –el darrer reducte de la privacitat–, sí poden explorar, gràcies a les facultats precogniscients que posseeixen, el seu futur, les seves cases i les seves habitacions. Actes tan íntims com el plor d'un home al descobrir a la seva esposa amb un amant, o l'aventura

³ En aquesta escena, a més, es ressalta l'ús excessiu de la força policial i la manera com s'irromp amb violència en un espai tan privat com l'habitació matrimonial. Amb això no vull dir que el futur assassinat d'una dona en mans del seu marit no hagi d'aturar-se, sinó que, òbviament, el desplegament policial –en termes de quantitat i qualitat, doncs hi acudeixen dos helicòpters i el cap mateix de la policia– es configura com a excessiu per arrestar a un marit burlat. És a dir, s'utilitza un esquadró sencer similar als del SWAT per detenir a una sola persona, no a un grup de terroristes o a una màquina assassina com podria ser Terminator.

⁴ En paraules 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). Segons el meu parer, Anderton és més aviat un narrador que un lector ja que, a la manera del primer, fa una selecció a partir de la matèria primera proporcionada pels "autors", els precogs.

amorosa d'una parella, i fins i tot la sobtada decisió de matar als amants, són ara descoberts pels precogs i revelats a un òrgan de justícia l'autoritat del qual és, com a mínim, qüestionable. Això pren més preponderància quan s'observa que els successos són reconstruïts, com he dit anteriorment, per una espècie de narrador.

Així, com que les imatges extretes de les ments dels precogs estan presentades en desordre i sense prioritats de rellevància, Anderton ha d'organitzar-les de manera que tinguin algun sentit, seleccionant-ne i rebutjant-ne parts, i, per tant, explicant una certa història que, a part de ser una construcció, és anterior als fets mateixos. Si bé el film té cura de fer consistents els successos reals de l'escena de l'home que descobreix a la seva esposa amb un amant, amb els fets presentats pels precogs, al mateix temps posa en relleu que Anderton els interpreta i que, per tant, en aquesta interpretació hi pot haver errors.

D'altra banda, a partir d'aquesta seqüència obtenim informació sobre l'univers complet de *Minority Report*: coneixem la data i el lloc en què es desenvolupa l'acció (Washington, D.C., 2054); sabem que allà s'ha implantat un sistema policíac amb vincles amb el judicial ja que es recalca la presència per teleconferència dels dos jutges/testimonis que observaran el cas i decidiran si és lícit o no perseguir al precriminal;⁵ se'ns deixa veure que són tres precogs els que preveuen el delictes i que aquesta previsió pren la forma audiovisual de l'extracció directa de les seves imatges i sons mentals, cosa que desemboca en un sofisticat sistema mecànic que llança pilotetes de fusta –suposadament infalsificables a causa del gra de la fusta– amb el nom del criminal i de la o les víctimes. A partir d'aquestes pilotetes, que estan codificades per colors (vermell pels crims passionals, cafè pels premeditats), sabem que ja pràcticament no hi ha crims premeditats –perquè no poden escapar-se de les prediccions dels precogs–, sinó només passionals.⁶ Una vegada els jutges/testimonis aproven

⁵ Segons 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 D'alguna manera, aquestes pilotetes recorden a la loteria, en la que s'extreuen d'un artefacte esferes numerades que configuraran una xifra guanyadora. Les implicacions d'aquesta similitud d'imatges ens condueixen a pensar, una vegada més, que des de la concepció del film s'està qüestionant com, en efecte, el fet que es cometi un delictes o no és assumpte que depèn, com a mínim de manera parcial, al atzar. Això pren més rellevància, a més, si pensem que en un món tan altament tecnològitzat com el de *Minority Report*, unes pilotetes de fusta on es graben els noms dels criminal i la víctima són molt destacables ja que estan completament fora de lloc.

la persecució i captura del criminal, es desplega la força policial i es dirigeix a on es cometrà el delictes. És innegable, és clar, que aquí hi ha un gran desplegament d'efectes especials, però també és evident que s'aporta informació bàsica per a la consecució del relat: el funcionament de Precrime, l'ambient físic, l'eficàcia de la policia, la impossibilitat d'amagar-se de la justícia. Així mateix, és interessant notar que al film s'introdueixin aquests jutges, ressaltant que hi ha un procés jurídic que recolza o nega les afirmacions de la policia.⁷ Això recalca que ens estem enfrontant a un sistema policial-judicial en el qual no es prenen decisions arbitràries. (Tot i que, per altra banda, tota la pel·lícula s'ocupa de qüestionar aquest sistema.)

Però els errors d'interpretació que he mencionat abans i que, òbviament, tenen una repercussió sobre la nostra visió del sistema judicial de Precrime, es veuran destacats en una seqüència propera al final del film, durant la fugida d'Anderton. En ella, les imatges projectades pels precogs i interpretades tant per Anderton –en primera instància i abans de fugir– com per la resta d'investigadors de Precrime, apunten a que Anderton mata al suposat segrestador del seu fill, un home anomenat Leo Crow (Mike Binder). Però quan veiem “en directe” aquesta escena –és a dir, sense la mediació dels precogs, ni d'un intèrpret-narrador de Precrime–, es fa patent que Anderton escull no matar a l'home i que la seva mort és un accident provocat pel forcejament entre ells, o que el mateix “segrestador” prem el gallet. L'agència de Precrime, de totes maneres, aliena al coneixement que sí posseeix l'espectador, continua perseguint a Anderton fins a arrestar-lo, en una evident mostra de la fal·libilitat del sistema.

La narració audiovisual del film és determinant per *mostrar* a l'espectador de quina manera el sistema de justícia preventiva és no només fal·lible sense cap dubte, sinó també injust. Així, en termes merament audiovisuals, l'espectador *veu* i *sent* com Anderton *no* mata a Leo Crow i tot i això és perseguit per la policia.⁸ Evidentment, això contribuirà a que la idea que es formi l'espectador del sistema de Precrime sigui, si no adversa, com a mínim sí inquisitiva. Per altra banda, aquesta mateixa seqüència destaca en termes audiovisuals que el treball dels investigadors de Precrime és, en un nivell fonamental, *interpretatiu*, fet que posa un èmfasi important en la possibilitat que sigui erroni. És més, amb aquesta escena s'aconsegueix també posar a l'espectador en la mateixa

⁷ Tot i que, com és obvi i com ressalten els comentaris de Cooper citats anteriorment, aquest sistema està mal fundat.

⁸ En aquesta seqüència es destaca, a més, la idea del determinisme enfront del lliure albir –present al llarg de tot el film–, ja que Anderton *escull* no matar a Leo Crow. D'aquesta discussió, tot i això, no me n'ocuparé en aquest article, per raons d'espai. Només dir que, conforme avanci el film, el lliure albir es configura com una de les raons determinants per tirar per terra el sistema sencer de Precrime.

situació de dubte interpretatiu en què es troben els propis integrants de Precrime, doncs al veure l'escena "en directe", nosaltres també ens adonem que "no tot és el que sembla" i que el film està jugant deliberadament amb aquesta noció, fet que provoca que qüestionem els nostres propis judicis.

Una altra part del film que ressalta com les imatges transmeses pels precogs poden ser interpretades equivocadament és aquella que descobreix l'assassinat de la mare d'Agatha, Ann Lively (Jessica Harper), a mans del creador de Precrime, Lamar Burgess (Max von Sydow). Aquí es mostra com els tècnics de la policia van descartar imatges per considerar-les només ecos, residus de la predicció del crim. L'èmfasi està posat en com els intèrprets *no* observen que en una primera seqüència les onades provocades per la brisa a un llac corrien en una direcció, i que en una segona seqüència corrien en la direcció contrària. D'aquesta manera, el treball interpretatiu de descartar o incloure certes imatges en la construcció d'una narrativa es veu evidenciada. Al mateix temps, és important destacar que aquesta revelació té lloc de manera visual amb el recolzament de la narració verbal d'Anderton, i no al revés –allò visual que recolza la narració verbal–. Això sembla confirmar, per una banda, que allò espectacular i merament audiovisual es tan important per a la narració, com la narració literària mateixa; per l'altra, en termes ideològics i culturals, que ni la justícia preventiva ni la vigilància constant als ciutadans realment es tradueixen en una societat més justa o menys violenta.

Evidentment, amb el transcurs de la narració fílmica, es va destacant cada vegada més aquest motiu, de manera que es fa paulatinament més obvi com el govern –per mediació de Precrime– sembla tenir un control absolut dels ciutadans. Abans ja m'he referit a la fugida d'Anderton. Durant l'inici d'aquesta fugida, Anderton escapa amb el seu vehicle, però el control d'aquest és pres per Precrime per a retornar al protagonista a les instal·lacions de la policia. És a dir, en aquesta societat futurista en la que tot està vigilat, es perd fins i tot el domini dels vehicles, que passa a mans de les instàncies del govern.

Durant la llarga seqüència de la fugida d'Anderton se subratlla el que hem esmentat anteriorment: no només el govern té el control dels vehicles, sinó que també sap pràcticament en tot moment on està cada persona. Així, una vegada que Anderton aconsegueix fugir de l'automòbil, els dispositius lectors de l'iris situats a totes les estacions del metro proporcionen la seva ubicació a la policia.

En aquest sentit, val la pena examinar la seqüència en què *PreCrime* està buscant a Anderton al *sprawl* –un eixample, un cinturó proper a la misèria que aglomera a les classes més desposseïdes de la societat–. En aquesta seqüència, la policia utilitza una espècie d'aranyes robòtiques que llegeixen l'iris de les persones. Al ser alliberades en un edifici on hi ha molta gent, les aranyes es van introduint a tots els apartaments i habitacions per poder obtenir les dades oculars de les persones i, d'aquesta manera, confirmar o descartar la seva identitat i, per tant, la presència d'Anderton en aquell lloc. Són significatives en aquest segment tres incursions a la vida privada de les persones: les aranyes interrompen momentàniament l'activitat d'un home que està defecant, d'una parella que està mantenint relacions sexuals i d'una altra que està discutint. El que és més important aquí és que totes aquestes persones permeten que les aranyes els llegeixin els iris –detenen per un instant el que estaven fent– per reprendre les seves activitats immediatament després, una vegada concloua la inspecció. Aquesta part del film és molt hàbil en la demostració audiovisual de com la vigilància extrema i permanent ha estat assumida i acceptada per part de la població. Això s'aconsegueix no només gràcies al retrat de les aranyes que recopilen dades dels ulls de les persones, sinó també gràcies a la intel·ligent elecció de les activitats que la gent realitza i que són interrompudes durant l'escaneig dels seus ulls.

D'aquesta manera, actes privats com el descobriment de la infidelitat marital –que obre la pel·lícula–, les baralles de parella, la relació sexual o la defecació, es converteixen en activitats públiques. Però no només això, sinó que aquestes activitats estan subjectes al gran panòptic –no només a l'originari de Jeremy Bentham, sinó també al més esgarriós d'Orwell a *1984*, o de George Lucas a *THX 1138*– que observa, registra i, necessàriament, enjudicia. Això darrer –el judici– és de particular rellevància a *Minority Report*, ja que ens enfrontem a un film que està basat, precisament, en el qüestionament de la imparició d'un cert tipus de justícia.

Per altra banda, això ens porta a la observació de com la vigilància recau no només en l'esfera governamental, sinó que també es porta a terme des d'instàncies particulars. Aquesta vigilància des de l'esfera civil es fa evident en dues escenes. En primer lloc, quan Anderton està al metro, escapant dels seus perseguidors, la seva foto és col·locada en diversos angles –de perfil, frontalment, en tres quarts– als diaris, sota el titular “*PreCrime hunts its own*” (“*PreCrim caça als seus*”), mostrant eficaç i breument com és pràcticament impossible amagar-se en un món sotmès a una vigilància permanent. En segon lloc, aquesta vegada ja amb la precog Agatha (Samantha

Morton), de nou durant la fugida i després que Anderton s'hagi sotmès a una cirurgia amb la finalitat de substituir els seus globus oculars complets i, d'aquesta manera, aconseguir evadir la vigilància, es posa de manifest com les botigues dels centres comercials posseeixen la mateixa tecnologia de vigilància que les autoritats i es dirigeixen a cada client potencial amb el seu nom, de manera que Anderton és ara el "senyor Yakamoto".⁹

En aquest moment, és inevitable preguntar-nos per què i per a què s'incideix tant en els ulls i la visió a *Minority Report*. De fet, crítics com Lester D. Friedman (2003) ja han explorat la presència permanent d'aquests motius al film, tant a nivell literal com metafòric. Però el que m'interessa destacar aquí és com el gran ull que tot ho veu a *Minority Report*, l'ull del govern, la policia precriminal i els seus inadvertits aliats a l'empresa privada, al mateix temps que és assumit sense crítica per part de la població, no és observat per aquesta. És a dir, és un ull que mira però que no és mirat. Aquest gran ull serà descobert com a invasor, injust i poc fiable, però només al final del film i només per aquell que abans treballava per a ell. Això és destacable ja que no és fins que l'observador es converteix en l'observat quan es revela en la seva totalitat la inviabilitat d'un sistema basat en la vigilància extrema i permanent. Aquesta premissa té la seva major demostració, a més, en termes principalment audiovisuals, en l'escena mencionada abans en la qual Anderton descobreix a Lamar Burgess com a assassí de la mare d'Agatha. I és així ja que durant aquesta seqüència es projecten a una pantalla les imatges transmeses per la precog Agatha als assistents a la celebració de l'ampliació de Precrime a tot Estats Units. És a dir, al fer-se accessibles a la totalitat del públic imatges abans només vistes pels policies de Precrime, s'inverteixen les posicions d'observador-observat i s'aconsegueix que Precrime perdi la seva situació de privilegi d'observador, intèrpret i enjudiciador.

Així doncs, es fa evident com a *Minority Report* les incursions d'efectes especials i la narració purament audiovisual, no només contribueixin al desenvolupament general del relat cinematogràfic, sinó que també ajuden a ressaltar i qüestionar com n'és d'adequada i útil la implantació d'un sistema de justícia precriminal o la vigilància constant dels ciutadans.

⁹ Com bé senyala Kammerer, a *Minority Report* veiem "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: s/d.

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 Lletres Angleses per la Universitat Nacional Autònoma de Mèxic i Doctora en Teoria de la Literatura i Literatura Comparada per la Universitat Autònoma de Barcelona. Forma part del grup d'investigació "Metodologia crítica", coordinat per Adriana de Teresa. Les seves línies principals de recerca són la teoria dels gèneres literaris i cinematogràfics, es gèneres populars i, en particular, la ciència ficció en la literatura, el cinema i la televisió. Imparteix classes en la Llicenciatura de Lletres Modernes i en el Postgrau en Lletres de la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat Nacional Autònoma de Mèxic, i ha impartit cursos en la Universitat de Barcelona i en la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha participat en diversos congressos i publicat articles en llibres i revistes nacionals i internacionals.