

# El primer regreso al hogar en el cine de Steven Spielberg tras el 11-S

ANTONIO SÁNCHEZ-ESCALONILLA

Al abordar la trayectoria creativa de Steven Spielberg, nos encontramos con un director que ha cultivado casi todos los géneros, desde el *thriller* de ciencia-ficción al melodrama pasando por el musical, el drama histórico o la aventura genuina. Entre 1972 y 2009, la filmografía del director de Ohio presenta un total de veintisiete títulos de largometraje. Aunque en una ocasión declaró que no realiza autobiografías para el cine, sí es cierto que en todos ellos aparece de algún modo su impronta personal, y que las distintas experiencias y etapas de su vida como adolescente, niño y adulto han marcado su trayectoria creativa.

Si las tramas de persecución son una constante en la narrativa peculiar de este *storyteller*, la huella íntima Spielberg puede apreciarse a través de la idea de separación o pérdida del hogar, base fundamental de los conflictos dramáticos que afectan a sus protagonistas. La exploración de esta constante personal nos permite reconocer al autor detrás del relato, y resulta significativo comprobar la evolución de esta huella íntima del director tras la jornada del 11 de septiembre de 2001, cuando el hogar común americano se vio amenazado de modo contundente. Dentro de este contexto, con el presente trabajo nos proponemos el análisis del primer filme realizado por Spielberg tras el 11-S, *Minority Report*.

Persecución y regreso al hogar han acompañado la trayectoria creativa del director desde 1974. Ya en *Loca evasión*, su primer título de largometraje, la policía de Texas persigue a una pareja de delincuentes mientras se dirige a Sugarland para recuperar por la fuerza la custodia de su bebé. Veintiocho años después, en *Minority Report*, Spielberg relata la persecución de un policía del futuro que debe demostrar su inocencia ante la acusación de un asesinato que nunca ha cometido, al tiempo que se reconcilia con su esposa. En *E.T.*, un extraterrestre perdido en nuestro planeta encuentra cobijo en el hogar del un niño que añora al padre divorciado ausente. El protagonista adolescente de *Atrápame si puedes* escapa una y otra vez de la justicia después de cometer sus fraudes, pues desea que el dinero robado logre la reconciliación de sus padres. En *I.A.*, las máquinas del futuro permiten que David se reúna con Monica, su madre adoptiva, aunque solo durante un día. En *Hook*, Peter Banning rescata a sus hijos de las garras de Garfio, pero también logra reflotar un matrimonio que se viene abajo. En *La lista de Schindler*, el afiliado al nazismo por intereses lucrativos termina rescatando cientos de judíos de la *solución final*, y tras la guerra se reúne con su mujer, a la que años antes era incapaz de guardar fidelidad...

“La idea de separación es algo de lo que puedo hablar, porque provengo de una familia en la que hubo un divorcio –aseguraba Spielberg en 1987– (...). Aunque no hago autobiografías para el cine, tomo pequeños detalles de mi vida personal que puedo comprender y que me permito contar. En el caso de *El Imperio del Sol* muestro cómo Jim y su madre son separados por la multitud en una calle de Shangai, y la historia que

sigue no es diferente a la del día en que mis hermanas y yo nos percatamos de que nuestros padres se estaban divorciando. Nos pusimos histéricos y lloramos como esa madre. En todos mis filmes hay personas que se separan. En *Encuentros en la Tercera Fase*, una fuerza extraña llega a la casa y le quita su hijo a una madre, físicamente, en la cocina. En *El color púrpura*, la hermana es alejada violentamente de su otra hermana. Siempre he estado interesado en las separaciones épicas<sup>1</sup>”.

Los dos únicos guiones firmados por el director, *Encuentros...* e *Inteligencia Artificial*, nos demuestran que la reconstrucción del hogar siempre ha sido un punto de referencia invariable, ya fuera en 1976 o en 2001 (años en que, respectivamente, escribe estos guiones).

### **La jornada del 11 de septiembre de 2001**

Por formación y vivencias, Spielberg pertenece a una generación de directores que creció en los años 50, cuando la televisión alcanzaba los hogares norteamericanos y se desarrollaban los géneros de ciencia-ficción y fantasía en cine. Por aquellos años, la cultura de masas se extiende a través de formatos televisivos y fílmicos (seriales, matinales, comedias de situación), literatura popular, cómics y modas musicales. Al mismo tiempo, la sociedad norteamericana vivía entre el pánico a la amenaza nuclear, fruto de la Guerra Fría, y el cine de invasiones extraterrestres. No es de extrañar que, precisamente, los alienígenas hayan sido protagonistas en tres de sus títulos de mayor éxito: *Encuentros en la Tercera Fase*, *E.T.* y *La guerra de los mundos*.

A pesar de que sus dramas sobre el Holocausto y la segunda guerra mundial, *La lista de Schindler* y *Salvar al soldado Ryan*, le proporcionaron el óscar el mejor director, la crítica y la audiencia ha asociado siempre a Spielberg con los géneros populares de acción y efectos especiales durante tres décadas. Quizás por este lastre puede sorprender que el director de *E.T.* se haya perfilado entre 2001 y 2008 como uno de los realizadores de Hollywood más sensibilizados con la fractura social provocada por el 11-S, y así lo ha demostrado en cuatro títulos de largometraje pertenecientes a géneros populares de ficción: un *thriller* de ciencia-ficción, *Minority Report* (2002); un melodrama de corte *capriano*, *La Terminal* (2004); una aventura de invasión y catástrofe, *La guerra de los mundos* (2005); y un *thriller* con trazas de documento histórico, *Munich* (2005).

Spielberg se ha mantenido dentro del campo de los géneros populares de ficción a la hora de ofrecer sus reflexiones sobre el 11-S, a diferencia de directores como Paul Greengrass y Oliver Stone en títulos como *United 93* o *World Trade Center*. Fiel a su estilo de sugerir los temas claves de su cine en lugar de afrontarlos directamente, el director de *E.T.* ha tratado la cuestión del hogar perdido para abordar la fractura social provocada en su país por los atentados de 2001, y para ello ha empleado los recursos dramáticos habituales: búsqueda del camino a casa como meta interior de sus protagonistas, y separación de los seres queridos como conflicto de relación entre personajes.

---

<sup>1</sup> Rubio, Andrés. “El Miedo a crecer”, en *El País Semanal*, 20 de marzo de 1988, p. 22.

Antes de analizar estos mecanismos narrativos en *Minority Report*, la primera película de Spielberg tras el 11-S, podríamos concretar las hipótesis o temas implícitos tratados por el director desde 2001 en cinco cuestiones básicas. En primer lugar, las controversias entre seguridad nacional y libertades civiles (*Minority Report*). Además, el riesgo de xenofobia y atrincheramiento de la sociedad norteamericana, que siempre ha contado entre sus valores tradicionales la pluralidad en la diversidad (*La Terminal* y *Minority Report*). Como consecuencia de los fenómenos anteriores, los efectos auto-destructivos derivados de una situación de pánico permanente frente a las amenazas exteriores. En cuarto lugar, las consecuencias de la guerra preventiva –concretamente la invasión de Irak–, en los diferentes niveles familiar y social, así como en el ámbito nacional e internacional (*La guerra de los mundos*). Finalmente, las relaciones entre venganza y espiral de violencia, su esterilidad para afrontar las crisis políticas y el coste social que acarrea un conflicto condenado a permanecer siempre abierto (*Munich*).

Como muestra de la trascendencia social y política de los argumentos tratados por Spielberg tras el 11-S, pueden servir las declaraciones de David Koepp, guionista de *La guerra de los mundos*, que admite las diferentes lecturas del argumento: “Puede tratar directamente sobre la paranoia del 11-S. O bien sobre cómo el intervencionismo militar norteamericano a gran escala fracasa ante la insurgencia, del modo exacto en que podría suceder con una invasión alienígena”<sup>2</sup>.

Los temas implícitos mencionados líneas atrás revelan una fractura en el hogar social del director tras el 11-S, y se encuentran estrechamente relacionadas con la separación como clave de la intimidad de sus protagonistas: el detective John Anderton en *Minority Report* (objeto de este análisis), el turista Viktor Naborski en *La Terminal*, el estibador Ray Ferrier en *La guerra de los mundos*, y el agente del Mossad Avner en *Munich*. Para abordar nuestro trabajo estudiaremos los aspectos dramáticos y creativos inherentes al relato de *Minority Report* y, como conclusión, los asociaremos con la lectura social y política relativa al escenario abierto tras el 11 de septiembre de 2001.

### *Un relato de Philip K. Dick*

Tras el rodaje de *Inteligencia Artificial*, el director se mantenía en el terreno de la especulación futurista y abordaba un nuevo largometraje: *Minority Report*. El título del nuevo proyecto estaba tomado de un relato corto de Philip K. Dick, el autor de ciencia-ficción fallecido en 1982 cuya historia *¿Sueñan los androides con ovejas mecánicas?* había sido llevada al cine por Ridley Scott en la mítica *Blade Runner*.

La decisión de convertir *Minority Report* en un proyecto cinematográfico comienza durante el rodaje de *Eyes Wide Shut*. Una de las primeras adaptaciones del relato de Dick entusiasmó a Tom Cruise mientras trabajaba con Stanley Kubrick, y el actor hizo llegar el borrador a Steven Spielberg. El guión, propiedad de 20th Century Fox, había tenido una historia azarosa en los diez años precedentes, pero Spielberg decidió asumir la dirección del proyecto de modo inmediato, en cuanto aquel borrador firmado por Jon Cohen llegó a sus manos. Acto seguido, el director leyó el relato corto de Philip K. Dick, que ocupaba treinta y una páginas, y encargó al guionista Scott Frank que desarrollara su propia versión del guión.

---

<sup>2</sup> Barboza, Craig. “Imagination is infinite”, *USA Weekend*, 19 de junio de 2005. [www.usaweekend.com/05\\_issues/050619spielberg.html](http://www.usaweekend.com/05_issues/050619spielberg.html)

A la hora de desarrollar el argumento de su nuevo proyecto, Spielberg se encontraba mucho más cerca de los clásicos policíacos de los años 30 y 40 que de *Encuentros en la Tercera Fase*: “Tenía continuamente a John Huston junto a mi oído en *Minority Report*. Volví atrás y examiné *El halcón maltés* y *El sueño eterno* de Hawks, para estudiar cómo se resolvían los misterios de estas películas de cine negro. En ninguna de ellas las cosas se resolvían de modo escrupuloso. Hacían más preguntas de las que se podían responder por aquel entonces”<sup>3</sup>. Los nombres de los tres videntes de Pre-Crimen, Art, Dash y Agatha, que no fueron creados por Dick, son una prueba de la importancia del elemento policíaco del guión, pues en ellos se aprecia un homenaje a Arthur Conan Doyle, Dashiell Hammett y Agatha Christie.

Cuando Spielberg y Frank afrontaron su versión *ex novo* de *Minority Report*, el director decidió apoyarse únicamente en la premisa de los tres videntes (Pre-Cogs) y su vinculación a Pre-Crimen, la sección experimental del Departamento de Justicia que, en 2054, ha conseguido prevenir el crimen y reducir a cero el número de asesinatos en Washington durante los últimos seis años. Sobre estas dos herramientas, Frank tejió la compleja trama de un *thriller* psicológico donde cada pieza debía encajar a la perfección. De hecho, Spielberg no intentó adaptar en ningún momento el relato Dick, como él mismo confesaría: tan sólo tomó la idea de los tres Pre-Cogs y del cuerpo policial del futuro y, sobre todo, una reflexión antiquísima sobre la libertad y el destino: “Creo que no he intentado adaptar [a Dick] con *Minority Report*: sólo cogí su brillante premisa y trabajé con ella. El lugar común de la autodeterminación frente al destino. Y esta es la idea que me interesaba más: si hay algo escrito en las estrellas, ¿podría reconfigurarse para sobrevivir, para escribir tu propio final?”<sup>4</sup>.

Phillip K. Dick había escrito su relato *Minority Report* en 1956 para la revista *Fantastic Universe*. Un año después publicaría *Eye in the Sky*, una historia de estilo alucinatorio que marcaría en lo sucesivo el estilo peculiar del autor de ciencia-ficción. Dick, que llegó a escribir treinta y seis novelas y más de cien relatos cortos, vivió obsesionado con la idea de que la realidad sólo fuese una máscara tras la cual se ocultara una verdad en ocasiones espantosa. De hecho, los críticos sintetizaban el éxito de sus producción literaria como un empeño por “rasgar el velo de las apariencias para centrarse únicamente en lo real”. En los años 50 sufrió una depresión que se agudizó por su dependencia de las drogas, y buena parte de sus obras fueron escritas bajo el influjo de las anfetaminas. Dick vivió siempre una existencia angustiada, atormentada por el temor a la esquizofrenia que creía padecer: cuestionaba la realidad de sus propios recuerdos, pensaba que las identidades de las personas cambiaban a menudo y veía señales de entropía por todas partes. Simpatizaba con los movimientos contraculturales y fue uno de los primeros en difundir la teoría de la conspiración de los estados.

Tras el estreno de la película de Spielberg, Elvis Mitchell hacía los siguientes comentarios en *The New York Times* sobre la adaptación de estas constantes del escritor, y hacía una referencia velada al futuro inmediato del país: “Dick fue un poeta de la paranoia y de la ciencia-ficción. Su obra trataba a menudo sobre la opresión como comercio, y sobre la intrusión estatal en el ámbito psicológico, entendida como la

---

<sup>3</sup> Ebert, Roger. “Steven Spielberg and Tom Cruise have teamed up for a startling new science fiction film set in a world where criminals are arrested before they commit their crimes”, *Chicago Sun-Times*, Show-Sunday, 16 de junio de 2002, p. 1.

<sup>4</sup> Desowitz, Bill. “Steven Spielberg’s *Minority Report* is only the latest film based on the work of sci-fi author Philip K. Dick”. *Los Angeles Times*, Calendar, 19 de junio de 2002, p. 2.

invasión definitiva. Spielberg muestra una afinidad especial para mostrar los sucesos ominosos que podrían ocurrir en el futuro. Incluso sus momentos cómicos coinciden con horribles sorpresas, y toma estos arrebatos y golpes paranoicos para convertirlos en entretenimiento. Buena parte de los momentos de suspense son también bromas de humor negro”<sup>5</sup>.

Para Dick, el futuro es siempre un escenario de ambiente opresivo donde se dan situaciones kafkianas, muy similar a la atmósfera deshumanizada que Aldriss – admirador de Dick– describiría en *Supertoys Last All Summer Long*. Spielberg intentó trasladar esta idea al guión de *Minority Report* aunque, como veremos más tarde, desprovista en el desenlace de todo su pesimismo fatídico.

### *El “Think Tank” de Santa Mónica*

Más allá de la ciencia-ficción, la producción de *Minority Report* coincidió con los atentados del 11 de septiembre contra el World Trade Center en Nueva York. La Administración Bush tomaba medidas preventivas para combatir el terrorismo en medio de una sensación de pánico social generalizado, y esta atmósfera se hallaba en sintonía con algunas de las reflexiones del guión. Durante el estreno de *Minority Report*, el propio Spielberg se refería de este modo al escenario político en que irrumpía su película: “En este momento, la gente desearía desprenderse de buena parte de sus libertades con tal de sentirse segura. Preferirían otorgar poderes de largo alcance a la CIA y al FBI para, como dice a menudo George W. Bush, erradicar a esos individuos que suponen un peligro para nuestro modo de vida. Estoy del lado del presidente en este caso. Entregaría algunas de mis libertades personales para evitar que se produjera de nuevo un 11 de septiembre. Pero la pregunta es: ¿a cuántas libertades estaríamos dispuestos a renunciar?”<sup>6</sup>.

A Spielberg le atrajo desde el principio la premisa fantástica de que un día se llegaran a predecir los crímenes del futuro. Sin embargo, también encontraba apasionante imaginar la civilización del cercano 2054 desde el punto de vista social y del diseño artístico y tecnológico: un aspecto que, según determinó en su primer encuentro con el guionista Scott Frank, debía correr de su cuenta. El director decidió que el mundo de *Minority Report* no había de ser muy diferente del actual en sus elementos cotidianos, pero era necesario ilustrar el futuro visualmente y para ello convocó una comisión de expertos que, a modo de *videntes*, evocaran las imágenes de Washington cincuenta años más tarde.

El *think tank* estaba integrado por científicos, arquitectos, planificadores urbanísticos, inventores y expertos en ciencia, moda, tecnología, filosofía y arte: profesionales que, según Spielberg, ya estaban de hecho contribuyendo en el diseño de nuestro futuro inmediato. La comisión de expertos se reunió durante tres días en un hotel de Santa Mónica, y a este peculiar congreso asistieron tanto Spielberg como el director de fotografía Janusz Kaminski, Scott Frank y el diseñador artístico Alex McDowell. En las sesiones intervinieron científicos como John Underkoffler, un

---

<sup>5</sup> Mitchell, Elvis. “Halting Crime in Advanced Has Its Perils”. *The New York Times*, Movies, Performing Arts/Weekend Desk, 21 de junio de 2002.

<sup>6</sup> Lyman, Rick. “Spielberg Challenges the Big Fluff of Summer”. *The New York Times*, Arts and Leisure Desk, 16 de junio de 2002, p. 17.

miembro del Instituto Tecnológico de Massachussets que había trabajado durante diecisiete años en el Media Lab, y escritores como Douglas Coupland, autor del libro *Generación X*.

A lo largo de esos tres días, la comisión debatió sobre los avances que el mundo experimentaría en aspectos tan variados como la medicina, los deportes, el diseño de interiores o los hábitos ciudadanos de consumo. Coupland concibió complementos relativos a la seguridad para el Washington de 2054 –por ejemplo, una porra que provoca el vómito con su contacto–, y otros productos como carne en spray o gatos gigantescos para defensa y compañía, fruto de alteraciones genéticas. En el mundo de mitad de siglo XXI, el petróleo ya no sería la fuente de energía básica y los ciudadanos utilizarían automóviles que se desplazan gracias a un sistema de tráfico por levitación magnética. Y algunos elementos de tecnología personal, como los ordenadores portátiles o la telefonía móvil, terminarían convirtiéndose en accesorios incorporados al cuerpo humano. “Deseaba ver –resume Spielberg– todos los juguetes que existirán algún día. Quería un sistema de transporte que no emitiera toxinas en la atmósfera. Y un periódico que se pusiera al día por sí mismo. Al mismo tiempo, la ciudad no sería sólo una urbe con rascacielos de cumbres rodeadas de nubes. En Washington, con todas sus reglas de conservación histórica, no van a cambiar barrios como el Mall, ni desaparecerá el Jefferson Memorial o el Lincoln Memorial. Íbamos a mezclar lo viejo y lo nuevo”<sup>7</sup>.

Una de las conclusiones unánimes del *think tank* de Santa Mónica aludía a la pérdida de la intimidad, tanto en el ámbito de la seguridad urbana como en la publicidad. “El Gran Hermano nos observa ahora y la escasa privacidad de que disponemos en estos momentos se perderá por completo en veinte o treinta años – explica Spielberg–, pues la tecnología permitirá que nos espíen a través de las paredes y del techo, que nos invadan en nuestro ámbito más íntimo, en el santuario de nuestra propia familia”<sup>8</sup>. La pesadilla de George Orwell en *1984*, que inspiró a Terry Gilliam el mundo inhumano de *Brasil*, también terminaría por filtrarse entre los sueños de Spielberg.

A pesar de esta nota pesimista, el director no deseaba ofrecer una visión apocalíptica del futuro, donde la humanidad apareciera envuelta en guerras genocidas o afectada por catástrofes naturales como el desgaste de la capa de ozono o el calentamiento del globo. La idea fundamental en *Minority Report*, entendía McCarthy en *Variety*, consistía más bien en construir la imagen del futuro como una “extensión altamente creíble del mundo que conocemos, con la vida todavía dominada por las emociones personales y el trabajo y la gran invasión tecnológica que nos rodea para bien y para mal, cambiando el modo de vida de la gente pero sin alterar en apariencia la calidad de vida”<sup>9</sup>.

### *Un nuevo estilo de acción para un antiguo mito*

Como ya se ha indicado, Spielberg concebía *Minority Report* como un *thriller* de suspense, negro en cuanto a su clasicismo canónico y retro-futurista en cuanto a su diseño de ciencia-ficción. El cine negro proporcionó la estética y el ambiente de la

---

<sup>7</sup> Ebert, p.1.

<sup>8</sup> *Minority Report*. Pressbook. 20th Century Fox., Departamento de prensa, junio de 2001.

<sup>9</sup> McCarthy, Todd. “Serious sci-fi makes for tough pre-Cog slog”, *Variety*, 24 de junio - 30 de junio de 2002, p. 25.

producción, pero la acción dramática no podía guiarse por el *romanticismo* de los años 30, y este convencimiento empujó al director hacia un dinamismo visual más acorde con el comienzo de siglo.

La primera secuencia de la película establece este principio a través de un contrapunto entre las imágenes fragmentadas del crimen futuro, la danza de Anderton entre las visiones de los Pre-Cogs y las propias acciones de los agentes en el presente, todo ello hilado por un montaje de tempo frenético. Spielberg declaraba durante el estreno de la película que aquella secuencia le había permitido hacer algo que siempre había deseado: conducir el foto-realismo del cine hacia un tipo de expresionismo abstracto. En esta primera secuencia de *Minority Report*, con su estilo elaborado, las imágenes de los videntes cuelgan en el aire con vida propia y multiplican la narración de manera simultánea, prestando al arranque del guión una poderosa carga de intensidad visual y narrativa que, más aún, se refuerza con la vertiginosa manipulación de Anderton en su sala de Pre-Crimen.

Al emplear de nuevo el género de ciencia-ficción, Spielberg se veía obligado a realizar una reflexión antropológica que prestara sentido y contenido a la persecución sufrida por Anderton, que desea resolver un enigma que lo atormenta como ser humano. Si en *Inteligencia Artificial* el director profundizaba en el mito de Prometeo, con *Minority Report* reflexionaba sobre Edipo y los mitos del oráculo: unas historias tan misteriosas como antiguas, y por ello infalibles en el interés que siempre despiertan en el espectador.

El crítico de *Time* Richard Corliss, que ha seguido a Spielberg desde la época del primer cine de infancia, resalta su agudeza al desarrollar la historia de Dick como cinta de acción pero, sobre todo, como una historia verosímil y auténticamente humana en sus planteamientos. “El género también demanda persecuciones –escribe Corliss–, y Spielberg vuelca en ellas toda su ingenuidad inagotable: Anderton salta literalmente sobre los coches de la autopista que trepa por los rascacielos, lleva a rastras a su Pre-Cog favorita (una sobrecogedora Samantha Morton) a través de unos almacenes, y elude a su némesis Witwer (la inevitable promesa de estrella Collin Farrell) en una fábrica de automóviles donde se montan las piezas de un coche con nuestro héroe en su interior. Pero Spielberg es también agudo a la hora de distinguir entre el espectáculo cinematográfico y los dilemas morales. Cuando se les hace frente con arrojo, dice, entonces somos libres para resistirlos. Trate de pensar en la última película en que el héroe tenga la oportunidad de matar al hombre que, con seguridad, ha secuestrado y matado a su hijo pequeño y entonces, en un arranque de voluntad de hierro, decida no hacerlo”<sup>10</sup>.

Construir un argumento en torno a un oráculo obliga inevitablemente a su autor, guionista o escritor, a reflexionar sobre el dilema entre libertad y destino. Pero ni Frank ni Spielberg desarrollan esta premisa temática en un plano teórico o simbólico: con independencia de su protagonismo como detective, el personaje de John Anderton cobra su auténtica dimensión en cuanto se debate entre un pasado que no puede cambiar y un futuro que desea evitar a toda costa. Anderton vive prisionero de su propio trauma, la desaparición de su hijo de seis años en una piscina pública, y desde entonces se ha entregado a la causa de impedir todos los asesinatos que hayan de ocurrir en su ciudad. El destino ya no es un juego de azar gracias a Pre-Crimen: esta vez, un oráculo peculiar

---

<sup>10</sup> Corliss, Richard. “No artificial intelligence; just smart fun”. *Time*, 16 de junio de 2002.

integrado por tres sujetos pre-cognoscentes envía al Departamento de Justicia las bolas *marcadas* de una lotería criminal previsible e infalible, con los nombres exactos del ejecutor y de la víctima.

La dimensión mítica de *Minority Report* se advierte en el nombre otorgado al recinto de los Pre-Cogs, el *Templo*, que nos recuerda a los santuarios de la edad antigua donde moraban adivinas como la Pitonisa de Apolo en Delfos o la Sibila de Cumas, en las cercanías de Nápoles. Y como estas mujeres mitológicas, Agatha también se debatirá en un trance de angustiosas convulsiones y gritos de pánico a la hora de recibir sus visiones. El rival de Anderton, el agente Danny Witwer, alude al carácter religioso de Pre-Crimen durante su primera visita al Departamento para cuestionar la infalibilidad del sistema. La oposición entre Witwer y Anderton, más allá de una rivalidad puramente estructural, refleja el mencionado dilema entre libertad y destino. Para el primero, el futuro no puede controlarse y no está escrito, no es inexorable; para el segundo, el devenir es fatídico. Y en las posturas de ambos personajes al comienzo de la película se percibe, por un lado, el pesimismo vital de Anderton (ligado a la obsesión trágica de los antiguos griegos por conocer el futuro ya escrito) y, por otro lado, la concepción cristiana del devenir como una cooperación creativa del hombre con la Providencia a través de sus actos libres. Por este motivo, Spielberg destaca el carácter religioso de Witwer (que llegará a defender la inocencia de Anderton) y lo opone al racionalismo cabalista de su rival.

Paradójicamente, será uno de los Pre-Cogs quien saque a Anderton de su error. La creadora de Pre-Crimen le advierte de que el sistema no es infalible, pues a veces no hay unanimidad en las visiones de los tres videntes, y esta divergencia se refleja en un informe minoritario o *minority report*. Acusado de un crimen futuro, Anderton se convierte en un fugitivo pero necesita el informe que Agatha guarda en su mente si desea probar su inocencia., así que entra en el *Templo* y secuestra a la vidente. Frustrado el intento de descargar el *minority report*, el agente sigue la pista de la futura víctima para entrevistarse con ella y averiguar quién le ha tendido la trampa. Y al mismo tiempo, demostrará su inocencia evitando el asesinato. Pero la acción se precipita hasta culminar en el dilema moral mencionado por Corliss: a la hora prevista del crimen, Anderton descubre que el desconocido que tiene ante sí es el asesino de su propio hijo.

Anderton no llega a cometer el crimen anunciado, lo cual supone una triple victoria: el triunfo sobre el determinismo de Pre-Crimen, la demostración de la inocencia de Anderton y, por encima de todo, su heroísmo al sobreponerse al envilecimiento de la ira. En un artículo publicado en *Sight & Sound*, Nick James aludía en estos términos a la atmósfera pesimista y al tenebrismo formal de *Minority Report*: “Seguramente esta es la película de Spielberg más pesimista que haya hecho. En las escenas de la desolación personal de Anderton puedes casi sentir el impulso del director, tan triste y siniestro como David Fincher. La razón por la que se permite ser tan oscuro es quizás porque la historia ofrece muchas oportunidades para introducir alivios de tipo *slapstick*. Hay en ella un humor negro estilo Hitchcock que continuamente hace burla de la obsesión de la película con el tema de la visión”<sup>11</sup>. La semejanza con el estilo de David Fincher parece acertada pero sólo en términos formales, pues en la escena señalada se relata un triunfo de la libertad de los personajes sobre el *fatum* ominoso, tema favorito de Fincher, y este factor convierte al guión de Frank en una historia

---

<sup>11</sup> James, Nick. “An eye for an eye”. *Sight & Sound*, agosto de 2002, vol. 12, pp. 14.



esperanzadora. Como argumento, basta comparar las distintas reacciones del detective Mills de *Seven* y del agente *Anderton* ante situaciones casi idénticas: en la primera, Mills dispara a la cabeza de Doe para vengar el asesinato de su esposa; en la segunda, Crow es perdonado por matar al hijo pequeño de Anderton.

### *Libertad frente a destino*

La transformación interior del agente de Pre-Crimen alcanza un punto de inflexión en la escena del encuentro con Crow. El pasado de Anderton es, como advierte Nick James, pura desolación personal: ha perdido a su hijo y se ha divorciado de su esposa. En el planteamiento del guión, el agente es un hombre hundido, adicto a las drogas, que habita en un apartamento desordenado y trata de mitigar su dolor contemplando vídeos holográficos familiares. A través de esas imágenes, Anderton intenta recuperar a su hijo y repite con él, una y otra vez, unos diálogos mantenidos en momentos familiares que sabe de memoria. El protagonista de esta historia se encuentra atrapado en el pasado y se niega a afrontar el futuro con esperanza. Y, como le advierte el guardián de la prisión escenas adelante, *quien escarba en el pasado sólo saca suciedad*.

Regresemos a la escena del hotel. Minutos antes del encuentro de Anderton y Crowe, Agatha intenta persuadir al agente para que no suba al piso donde ha de producirse el crimen anunciado. La vidente se halla al borde del agotamiento tras pasar años en el limbo acuoso de Pre-Crimen, y ahora invertirá sus escasas fuerzas para intentar liberar a Anderton de su pasado: sabe que su espíritu está desgarrado y la entrevista con Crowe puede terminar de hundirle para siempre. En un plano muy sugerente, Anderton y Agatha se abrazan y sus rostros miran hacia puntos enfrentados, como si pertenecieran a una sola persona. El agente y la Pre-Cog simbolizan en esta imagen los dos rostros de Jano bifronte, el dios romano que aunaba en su misma cabeza juventud y vejez, pasado y futuro.

En el inicio de la historia, Anderton vive obsesionado por evitar que el pasado se repita en el futuro, y esta rémora le impide vivir el presente. En el desenlace, Agatha habrá liberado a Anderton de su esclavitud: es una vidente que intenta devolver la visión a un ciego, y esta idea se repite en las abundantes referencias simbólicas a la vista, a la visión de la auténtica vida. En el mundo de 2054, los ojos son escaneados continuamente por los aparatos del Departamento de Justicia; la creadora de Pre-Crimen se llama *Iris*; Anderton perderá sus ojos en un trasplante para escapar del control policial (pero los guarda en un bolsillo para penetrar en los accesos de seguridad); y un traficante de drogas tuerto de los dos ojos comenta con ironía al protagonista: *en el país de los ciegos, el tuerto es el rey*. Es decir, en esta sociedad futura sometida a vigilancia continua, es preferible perder los ojos... o bien adquirir otro tipo de visión. Mientras tratan de burlar a la policía, Agatha intenta llamar la atención de Anderton sobre el presente y en ocasiones repite: *¿No lo ves?*

Agatha, al igual que los otros dos oráculos, vive permanentemente en un estado de semi-inconsciencia que le permite recibir las visiones del futuro. Sus condiciones son infrahumanas (*es preferible no pensar en ellos como humanos*, escucha Witwer en su primera visita al *Templo*), pero a fin de cuentas, entre Anderton y los oráculos existe una cierta afinidad vital pues ninguno de ellos se encuentra realmente en el presente. En

una de las escenas, los dos fugitivos viajan a bordo de un automóvil y Agatha, que acaba de ser liberada de su sueño por el agente, se encuentra confusa:

Agatha y Anderton no son los únicos personajes privados de la auténtica visión en *Minority Report*. En un segundo nivel, el guión de Frank presenta a los individuos anónimos del siglo XXI como integrantes de una sociedad desconectada de la realidad. Inmerso en un mundo de publicidad agresiva y personalizada, el hombre de 2054 vive conectado a la fantasía virtual generada por ordenador y se halla esclavizado por deseos que se extienden desde los vicios más bajos hasta las experiencias de riesgo más vertiginosas. Como los tres Pre-Cogs, los integrantes de esta sociedad futura permanecen en un estado crepuscular entre el sueño y la vigilia, en aquella dimensión cartesiana donde no existe la consciencia ni, por tanto, la libertad. Los tres videntes, fruto del azar y de la experimentación genética, reciben un trato inhumano que les hace dignos de lástima, pues únicamente sueñan con las pesadillas más horribles. Pero su situación se asemeja a la de los clientes de Rufus en su negocio de realidad virtual, esclavizados de sus fantasías y sometidos a otro tipo de esclavitud onírica.

De igual modo, Anderton se droga para evadirse de una realidad dolorosa, revisita sus hologramas domésticos y pasa la mayor parte de su tiempo en la sala de análisis de Pre-Crimen, donde manipula, baraja y distorsiona las visiones de Agatha, Arthur y Dashiell. En definitiva, vienen a decir Frank y Spielberg, el agente no es más libre que los Pre-Cogs o los prisioneros de Gideon, condenados a la semi-inconsciencia mientras las imágenes de sus crímenes pasan ante sus ojos, una y otra vez, un día y otro día.

Según James, la película refleja el principal temor del propio Spielberg acerca de la condición futura del hombre, dominado por sus propios hábitos e instintos o bien teledirigido por el poder estatal. “El mundo dentro de las cabezas de los Pre-Cogs se parece mucho a nuestro propio mundo –observa el crítico de *Sight & Sound*–, si bien sus predicciones son relativas al de 2054, donde existen sofisticados efectos especiales. Conectados a sus sistemas de visualización, parecen futuros consumidores de realidad virtual. En otras palabras, los Pre-Cogs somos nosotros mismos. Y este es un signo de la profundidad de las ideas de Spielberg, que nos hace una agresiva indirecta: somos divinidades sin poderes en nuestro propio mundo de entretenimiento. En cuanto espectadores de la película, sufrimos el daño de los sucesos futuros con la misma sensibilidad anestesiada de Agatha”<sup>12</sup>.

### *El espíritu de “Loca Evasión”*

En la primera secuencia de *Minority Report* se muestra a una familia de Washington, que se dispone a tomar el desayuno en la cocina de su vivienda: Sarah, Howard y su hijo, que trata de memorizar el Discurso de Gettysburg ante un plato de huevos revueltos. Toda esta normalidad hogareña se viene abajo minutos más tarde, cuando Howard sorprenda a su esposa con un amante e intente asesinarlos con unas tijeras. El guión comienza con un bloque de escenas orientadas a una doble finalidad: mostrar el funcionamiento de Pre-Crimen y presentar al agente Anderton. Frank y Spielberg podían haber escogido cualquier otro tipo de ambiente, víctimas, asesino y

---

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 14.

móvil, pero prefirieron centrar la secuencia de arranque en una familia rota y en un crimen relacionado con los celos y la infidelidad. No se trata de una casualidad, pues en la última escena del guión también encontramos una pareja, John Anderton y su esposa Lara, que han reiniciado juntos su vida tras vivir una dura experiencia. El contraste, de principio a fin, resulta tan evidente como elocuente.

Tras la desaparición del pequeño Sean en la piscina pública, John y Lara rompen su relación, pues el agente será incapaz de superar el golpe. Resulta sugerente, por otra parte, el simbolismo del agua y de los estanques en *Minority Report*: Anne muere ahogada; Sean desaparece mientras John se sumerge en una piscina; los Pre-Cogs flotan en un fluido nutriente; John escapa del acoso de las arañas mecánicas introduciéndose en una bañera de agua helada... Lara solicita el divorcio después de la tragedia, pero no culpa a su esposo: “Le dejé –explica a Witwer– porque cada vez que le miraba veía a mi hijo. Cada vez que me acercaba a él, sentía el aroma de mi pequeño. Por eso le dejé”. El dolor del pasado y el miedo a afrontar el futuro ha destrozado la vida de John y de Lara, al tiempo que les ha incapacitado para vivir su amor en el presente. Sin embargo, tras la liberación de Agatha, la vidente rescatará a su vez a Anderton y a su esposa en un sentido espiritual: se trata, por tanto, de un doble rescate.

El reencuentro de John y Lara se produce en la escena en que el agente se refugia con Agatha en el hogar de su esposa. La Pre-Cog entra en la habitación de Sean y revela a sus padres cómo hubiera sido su vida de no haber desaparecido trágicamente:

Como en *Inteligencia Artificial*, su anterior película, Steven Spielberg sigue preocupado en la búsqueda de los niños perdidos pues ellos son la clave de la felicidad de los hogares. Se trata de una búsqueda que comenzó casi treinta años atrás, cuando los jóvenes delincuentes de *Loca Evasión* emprendieron su malograda carrera hacia Sugarland, en busca del pequeño Langston. “La he llevado a cabo un montón de veces desde *Loca Evasión* –reconocía el propio Spielberg a propósito de la recuperación del hogar, en la propia semana del estreno de *Minority Report*–. La idea absoluta de divorcio y la pérdida de los derechos de la familia es uno de mis mayores miedos. Y también es algo que me convierte en mejor padre y mejor esposo en mi propia vida pues, mientras me esmere en el cuidado de mi familia, podré protegerla de cuanto suceda”<sup>13</sup>.

La habitación de Sean guarda entre sus muros la misma esencia mágica que el cuarto de Elliott en *E.T.* o el de Jack y Maggie en *Hook*, y esta atmósfera contagia a la Pre-Cog hasta conmoverla, pues su pasado es tan desdichado como la de Anderton. Escenas adelante, cuando se descubra que la madre de la vidente (Anne Lively) fue asesinada para salvaguardar el proyecto de Pre-Crimen, la historia de Agatha se revelará casi idéntica a la de John: ambos han sufrido pérdidas irreparables y les une un profundo dolor. Agatha, como Sean, pertenece al grupo de niños perdidos que Spielberg ha intentado reunir en los hogares de su cine al mismo tiempo que en su vida propia, pues varios de sus hijos son huérfanos y adoptados. Por esto, cuando se acusa al director de *E.T.* de realizar un cine de sentimentalismo fácil y superficial, o henchido de valores vacíos, quizás convendría recordar que Spielberg refleja su propia vida en sus películas, y que predica con el ejemplo cuando repite en sus fábulas que la búsqueda de la

---

<sup>13</sup> Desowitz, p. 1.

felicidad consiste en la hallar la felicidad del otro. Cuánto más si se trata de alguien débil, de un niño, del propio hijo.

En *Minority Report*, John y Agatha despiertan de un sueño letal para vivir una existencia plena de esperanza. La vidente no se reunirá nunca con su madre, Anne Lively, pero encuentra a su nueva familia en los gemelos videntes de Pre-Cog; John nunca encontrará a Sean, pero recupera a su esposa Lara después de que Agatha purifique su amor y lo renueve en la propia habitación del pequeño. Ya en las primeras escenas de la película, Witwer observaba que había algo sobrehumano en los videntes. Y no resultaría muy descabellado añadir que Agatha y E.T. guardan muchos puntos en común: además de su origen misterioso, ambos son rescatados de la muerte por John y Elliott y ambos borran la tristeza del agente y del niño.

En el último plano de la película, John abraza feliz a su esposa Lara, que está embarazada, y acaricia su vientre. Se ha producido el regreso al hogar del agente Anderton.

### *Seguridad nacional contra libertades civiles: América bajo amenaza*

La pugna entre seguridad nacional y libertades civiles es uno de los temas subyacentes en *Minority Report*. Spielberg rodó *Minority Report* un año después de que entrara en vigor la *Patriot Act*, impulsada por el fiscal general John Ashcroft a instancias del presidente George Bush para evitar un nuevo 11-S. La ley extendía la lucha nacional contra el terror más allá de las fronteras del país. En palabras textuales de Ashcroft, pronunciadas durante una conferencia en 2008, “la libertad es la premisa central: seguridad en pro de la libertad”<sup>14</sup>.

La cuestión de la prevención del terror para la protección nacional, y el riesgo consiguiente para los derechos básicos, era precisamente el tema denunciado por Dick en su relato a mediados de los años 50, en plena paranoia por la Guerra Fría, la amenaza nuclear derivada del conflicto de Corea y la *caza de brujas* emprendida por el senador McCarthy. A este respecto, Gordon comenta: “La obra de Dick refleja las paranoias de la guerra de Corea y de la era McCarthy, y argumenta sobre ellas. El filme de Spielberg, sin embargo, refleja la paranoia de la era George W. Bush y su estado de vigilancia policial sobre Estados Unidos”<sup>15</sup>. O’Hehir, por otro lado, va mucho más lejos cuando asegura que *Minority Report* refleja “una especie de estado de seguridad ashcroftiano donde los individuos son literalmente encarcelados dentro de sus propias cabezas por crímenes que no han cometido (todavía)”<sup>16</sup>.

A diferencia del relato de Dick, la película de Spielberg concluye con la destrucción de Pre-Crimen y con el perdón y liberación de los condenados por unos crímenes que, en realidad, nunca habían cometido. El despertar de los prisioneros en el filme remite a la libertad obtenida por Segismundo en el final de *La vida es sueño*, pues

---

<sup>14</sup> Tam, Derek (2008): “Ashcroft Talks Security”. En *Yale Daily News*, 31 de octubre, *News*. <http://www.yaledailynews.com/articles/view/26155>

<sup>15</sup> Gordon, Andrew. *Empire of the Dreams. The Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg*. Lanham, MD: Rowland and Littlefields, 2008, p. 245.

<sup>16</sup> O’Hehir, Andrew. “Meet Steven Spielberg, hardboiled cynic”, *Salon.com*, 21 de junio de 2002, [dir.salon.com/ent/movies/reviews/2002/06/21/minority\\_report/print.html](http://dir.salon.com/ent/movies/reviews/2002/06/21/minority_report/print.html)

en el drama de Calderón se presenta al príncipe condenado a permanecer de por vida en una mazmorra, narcotizado e incapaz de distinguir el sueño de la vigilia: todo para evitar que se cumpla un horóscopo funesto. Tanto en la obra teatral como en el filme, el tema discutido consiste en la propia libertad individual como derecho básico, fundamento de la dignidad de la persona y clave de las relaciones sociales.

El deterioro de las estructuras sociales y estatales, en efecto, viene motivada por una legislación de justicia alienada por la prevención del delito: el departamento de Pre-Crimen basa toda su legalidad sobre *pre-juicios*. En el filme se muestra un futuro distópico marcado por la asfixia de un estado providente, en el sentido estricto del término, y regido por una autoridad abusiva. Este panorama remite a un símbolo temático del guión, ya mencionado: la tragedia *Edipo Rey*. Según el texto de Sófocles, la ciudad-estado de Tebas permanece sumida en la desgracia debido a una culpa oculta de su monarca, y la paz sólo retornará a los ciudadanos cuando Edipo tome conciencia tanto de su falta (el asesinato del rey anterior, su padre Layo) como de su propia identidad. La revelación viene acompañada de la ruina del protagonista que, desesperado, se hiere los ojos con una fíbula y queda ciego.

En la película de Spielberg, la suerte de la sociedad y del propio agente discurren en paralelo hacia una liberación. Anderton, convertido en un fugitivo víctima del propio sistema, se hace un trasplante de ojos para cambiar de identidad: un signo de la nueva visión que adquiere sobre la inmoralidad de Pre-Crimen, pero también del cambio que se opera en su modo de afrontar su vida. En efecto, durante los últimos años el agente ha permanecido bloqueado por el trauma de la desaparición de su hijo pequeño, y esta obsesión ha motivado su plena fe en el sistema preventivo de crímenes. Cuando Anderton *abra los ojos*, quedará liberado del pasado para afrontar su futuro con esperanza, y esta liberación se extenderá también a toda la sociedad con la caída de Pre-Crimen. Anderton, como Edipo, conocerá la verdad y sus sociedades quedarán exoneradas de las culpas de sus gobernantes. En este sentido, se puede decir que el detective recupera su hogar en la medida en que puede construir su futuro, libre del trauma pasado y de la angustia por evitar los peligros futuros: una actitud que Spielberg extrapola a la sociedad norteamericana, golpeada por el 11-S y amenazada con una merma de libertades.

En *Minority Report* existe, además, un uso de los ojos y de la visión como símbolos temáticos en torno a las ideas de ver, observar, vigilar, prever... Para empezar, los oráculos son videntes al servicio de un estado providencia llevado al límite; Anderton se somete a un trasplante de ojos, como se ha visto, y su casi inexistente intimidad se reduce al visionado compulsivo de vídeos holográficos de su hijo perdido; Burgess, el máximo responsable de Pre-Crimen, recuerda al agente que “los ojos de la nación” están sobre ellos; el castigo de los condenados por el sistema consiste en la reiteración de las imágenes de sus crímenes con cometidos; el control policial de los ciudadanos se realiza a través de controles de retina, en una sociedad donde un traficante de drogas desprovisto de globos oculares dice irónicamente a Anderton que “en el país de los ciegos, el tuerto es el rey”...

Pero de todas las metáforas relacionadas con la visión, quizás la más significativa del filme sea la que se introduce en la primera secuencia. En ella se muestra a un niño que realiza un trabajo escolar y recorta una careta con el rostro de

Abraham Lincoln, precisamente en el momento en que orada con unas tijeras los ojos del simbólico presidente norteamericano, campeón del abolicionismo y de las libertades.

### *La superación del trauma*

Pese a la atmósfera opresiva y oscura de *Minority Report*, la recuperación del hogar por parte de su protagonista pone una nota de optimismo en el *thriller*. El futuro nacimiento de un hijo pone esperanza en el horizonte de John Anderton, reunido con su esposa al término de la película en un apartamento que, por primera vez, parece un verdadero hogar. Si se extiende esta situación del protagonista al entorno social del filme, encontramos una comunidad exonerada de una legislación preventiva que pone el acento en la amenaza y en el determinismo del mal.

Familia y sociedad quedan liberadas de sus respectivas fracturas, y aquí encontramos una propuesta de reflexión de Spielberg donde la superación de las barreras da paso a la felicidad individual y colectiva. A propósito del tono esperanzado del filme, muy distinto al carácter ominoso de *Inteligencia Artificial*, se subraya la superación del destino trágico de Anderton mediante la renuncia a la venganza, actitud que también puede entenderse como advertencia a las pasiones sociales y políticas desatadas tras el 11-S.

ANTONIO SÁNCHEZ-ESCALONILLA es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid. Autor de dos libros sobre Steven Spielberg y de los manuales *Estrategias de guión cinematográfico* y *Guión de aventura y forja del héroe*, además de coordinador del *Diccionario de creación cinematográfica*. Actualmente es profesor de Guión Audiovisual Universidad Rey Juan Carlos, de Madrid.