

Philip K. Dick bajo la mirada de Spielberg: *Minority Report*, una idea, dos narraciones

Philip K. Dick Under Spielberg's Look: *Minority Report*, One Idea, Two Narrations

TANIA PADILLA AGUILERA
Universidad de Córdoba
taniapadillaguilera@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-5335-0547

Resumen: *Minority Report* (Philip K. Dick, 1956/Steven Spielberg, 2002) es un trasvase filmoliterario con algunas particularidades. Las divergencias entre el relato y su adaptación dan lugar a dos obras contrapuestas: mientras que P. K. Dick enfrenta el individuo al sistema, Spielberg sitúa al individuo frente al individuo con el clásico esquema héroe vs. villano. Las causas de las diferencias deben buscarse en los propios textos literario y filmico, pero no podemos perder de vista otros factores extratextuales como el contexto, el perfil autorial de ambos creadores y algunas nociones vinculadas tanto al propio género de la ciencia ficción como a cada uno de los subgéneros cultivados: la novela corta y la superproducción cinematográfica.

Palabras clave: adaptación filmica, ciencia ficción, novela corta, superproducción, perfil autorial, Philip K. Dick, Steven Spielberg, *Minority Report*.

Abstract: *Minority Report* (Philip K. Dick, 1956/Steven Spielberg, 2002) is a film-literary transfer with some peculiarities. The divergences between the story and its adaptation give rise to two opposing works: while P. K. Dick confronts the individual with the system, Spielberg places the individual in front of the individual with the classic hero vs. villain scheme. The causes of these differences must be sought in the literary and filmic texts themselves, but we cannot lose sight of other extratextual factors such as context, the self-fashioning of both creators and some notions linked to both the genre of science fiction and each one of the cultivated subgenres: the short novel and the blockbuster.

Key Words: film adaptation, science fiction, short novel, blockbuster, self-fashioning, Philip K. Dick, Steven Spielberg, *Minority Report*.

INTRODUCCIÓN

En el arranque del último milenio se anunciaba un nuevo filme de Spielberg, *Minority Report* (2002), que suponía otra incursión del cineasta en el subgénero de la ciencia ficción tras la aún reciente y no del todo exitosa *A. I. Inteligencia artificial (A.I. Artificial Intelligence)*, (2001). Esta vez, además, la superproducción aparecía de la mano de Tom Cruise, que repetiría empresa con el cineasta más tarde en *La guerra de los mundos (The War of the Worlds)*, (2005), mejorando incluso el éxito de taquilla¹. Casi una década después, en agosto de 2014, Steven Spielberg anunció que llevaría la historia de *Minority Report* a la televisión a través de su productora Amblin Television. Esta se emitió en la cadena Fox entre septiembre y noviembre de 2015, pero en esta ocasión no se produjo la recepción deseable y el proyecto se canceló tras la primera temporada.

Además de Cruise, integraban el elenco del filme *Minority Report* otras caras famosas del panorama contemporáneo como Collin Farrel o Samantha Morton, que compartían cartel con el legendario Max von Sydow. Janusz Kaminski y John Williams volvieron a encargarse de la fotografía y la música respectivamente en una película que buscaba encuadrarse a la perfección bajo el sello del autor e incorporarse a su rentable factoría, aunque ofreciendo algunos ingredientes nuevos (como, por otra parte, también es habitual en las producciones más memorables del cineasta). Quizá los aciertos del filme se relacionan con lo que este tiene de “apuesta personal”, con las salvedades que esta expresión pueda tener en relación con un autor eminentemente profesional como es Spielberg. El singular carácter híbrido de la mayor parte de sus producciones se repite en este caso, lo que sitúa la historia de *Minority Report* en un interesante espacio de encrucijada entre la ciencia ficción, el *thriller neo-noir* y el cine de acción, a los que Spielberg siempre logra sumar cierta impronta del género de aventuras.

Algunos de estos aspectos ya se encuentran en el relato de Philip K. Dick (1928-1982) en el que se basa el filme, autor al que sin duda la producción de Spielberg contribuyó a recuperar o, en todo caso, a relanzar de nuevo entre el gran público tras el ya demasiado lejano éxito de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), adaptación de su novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968).

En la adaptación de *Minority Report*, resulta especialmente acertado hablar de *rescritura*, un término más laxo que subraya la libertad inherente a este tipo de trasvases, ya que, en palabras de Pérez Bowie:

¹ *Minority Report* recaudó 358,4 millones de dólares (IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0181689/>, fecha de consulta: 24/02/2020), mientras que *La guerra de los mundos* obtuvo una recaudación de 591,7 millones (IMDb: https://www.imdb.com/title/tt0407304/?ref_=fn_al_tt_3, fecha de consulta: 24/02/2020).

La noción de reescritura resulta ser la más rentable para el estudio de las prácticas adaptativas, especialmente de aquellas que presentan un mayor interés por albergar una opción personal mediante la que el realizador lleva a cabo una auténtica reelaboración del texto de partida proyectando sobre él sus propios intereses ideológicos y estéticos además de las determinaciones derivadas del nuevo contexto en el que se inscribe su creación (2010: 26).

En *Minority Report*, K. Dick plantea un universo distópico en el que la policía cuenta con un sistema de detección precoz del crimen gracias al cual, con la ayuda de tres *precogs* (criaturas particularmente sensibles, una suerte de oráculos explotados por el sistema), los agentes logran adelantarse a los hechos delictivos a partir de la lectura que sus privilegiadas mentes hacen de los acontecimientos futuros, para así poder cambiar el rumbo de estos. En el sistema de predicción resulta fundamental la presencia del tercer miembro, cuyo testimonio es la clave para contrastar la veracidad del pronóstico (este es el informe en minoría o de la minoría). El conflicto se inicia cuando en uno de los vaticinios aparece el nombre del protagonista, el inspector encargado del sistema. El informe en minoría será imprescindible para atestiguar su inocencia, pero el hecho de creerse futuro culpable y obrar en consecuencia alterará sistemáticamente el devenir de los acontecimientos. En la historia de K. Dick es primordial el dilema ético que supone la condena de un criminal que aún no ha cometido ningún crimen, al que se añadirá la paradoja del vigilante vigilado².

Aunque la idea principal del relato, así como ciertas líneas argumentales derivadas de esta, es la que sirve de apoyatura al guion desarrollado por Scott Frank y Jon Cohen, lo cierto es que la historia contada por Spielberg plantea unas relevantes diferencias con respecto al texto de K. Dick. Esto es así hasta el punto de que podemos hablar de la existencia de una idea más o menos común (o quizá sería mejor hablar de *algunas ideas*) que encuentra en el filme de Spielberg una narración divergente. En este sentido, la idea planteada por K. Dick cuenta con dos desarrollos narrativos distintos. En términos genettianos (Genette, 1989), el filme de Spielberg lleva a cabo con el texto de K. Dick una *transformación seria* evidentemente *formal*, pero también *temática*, que afecta al nivel *diegético* (no tanto porque modifica las coordenadas espacio-temporales, como porque las explicita), al nivel *pragmático* (introduce cambios en la acción y en la historia) y al nivel *semántico* (cambia el sentido y el significado de la historia). Así pues, podríamos hablar de una transformación *heterodiegética*, en la que encontramos elementos que

² Tras este tema siempre subyace la célebre cita de Juvenal (*Sátira VI*, vv. 348-348) *Quis custodiet ipsos custodes?* («¿Quién vigila a los vigilantes?»), que sirve de base al argumento del cómic *Watchmen* (Allan Moore, 1986-1987), adaptado al cine en 2009 por Zack Snyder.

apuntan tanto a la *transmotivación* (cambios en los motivos de los personajes y las causas de la acción), como a la *transvalorización* (cambios en el valor atribuido a estos personajes y acciones) (Pardo García, 2010: 46-47). Como podemos intuir, todos estos cambios convierten el filme de Spielberg en un relato diferente que, sin embargo, constituye una reescritura del relato de K. Dick, pues, en palabras de Pardo García (2010: 48), «podemos ya definir la reescritura como una forma de hipertextualidad consistente en la transposición de un texto en otro que lo repite al tiempo que lo transforma, con una intención seria –y no cómica– que puede ir desde la actualización y reivindicación a la crítica y la oposición». Claramente, la reescritura propuesta por Spielberg es una *transducción* (Doležel, 1986), puesto que se trata de una «traducción que reescribe (transmediación reescritural)» (Pardo García, 2018: 68).

Dejando a un lado la terminología teórica, las diferencias entre las dos producciones podrían dilucidarse indagando en la naturaleza de ambos textos, literario y fílmico, pues quizá resida en ellos una de las claves del análisis. En primer lugar, cabría preguntarse si el texto de P. K. Dick es un cuento, una *nouvelle* o, más bien, un guion, un mero boceto de un posible proyecto mayor. P. K. Dick tenía, como otros autores de ciencia ficción (desde Julio Verne hasta Stephen King), una particular sobredotación para el planteamiento de ideas fulgurantes. Sin embargo, estas no siempre están acompañadas de un desarrollo narrativo a la altura. Por su parte, cabría preguntarse si el filme de Spielberg es algo más que una superproducción. Esto viene dado por el propio subgénero de la ciencia ficción, que logra productos comerciales que apuntan a un público masivo en los que, sin embargo, la carga filosófica y ética, esto es, la trascendencia del contenido, juegan un papel importante en el desarrollo de la trama.

Este trabajo intentará profundizar en estas divergencias argumentales, así como en sus causas, que considero en gran medida vinculadas a cuestiones de identidad autorial, es decir, a aquellos aspectos que tienen que ver con el concepto de *trayectoria* y que apuntan a nociones de *firma* o *sello personal* de un autor. Por eso, indagaré en algunas cuestiones vinculadas al *campo cultural* (Bourdieu, 1992) o al *perfil autorial* (Greenblatt, 1980) de ambos creadores, cuyas respectivas trayectorias han logrado sendos perfiles muy definidos a los que los lectores/espectadores asocian unos productos culturales muy concretos con los que buscan satisfacer sus expectativas. En este sentido, tanto en el caso de Dick como en el caso de Spielberg, encontramos que el nombre tiene una función clasificatoria particularmente potente. A este respecto, no podemos obviar las palabras de Foucault: «Un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso [...]; ejerce un cierto papel con relación al discurso: asegura una función clasificatoria; tal nombre permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros» (1984: 8).

En cualquier caso, en las próximas páginas intentaré ofrecer una comparativa que nos permita profundizar en el análisis de ambas obras atendiendo de forma especial a las divergencias principales y, fundamentalmente, a las razones de las mismas, en las que muy probablemente estén las claves que nos ayuden a entender mejor cada uno de los textos. Antes del cotejo del texto literario y cinematográfico, examinaré las características que *Minority Report* debe al género de la ciencia ficción, las que cada una de las historias debe a sus respectivos autores y, finalmente, a los subgéneros literario y cinematográfico en los que se expresan.

1. CIENCIA FICCIÓN O FICCIÓN CIENTÍFICA: RECORRIDO, HERRAMIENTAS Y MECANISMOS

Como subgénero literario, la ciencia ficción comienza a cobrar auge a partir de los años 20 del siglo pasado. Así, se suelen considerar pioneros a aquellos autores norteamericanos que, en las primeras décadas del siglo XX, continuaron explotando el filón iniciado por el visionario Julio Verne, como Jack London, Edgar Rice Burroughs o Hugo Gernsback. Sin embargo, podemos rastrear otros antecedentes literarios mucho más peregrinos como Luciano de Samósata (s. II), que en su novela corta *Historia verdadera* propone un viaje a la luna en barco, o Tomás Moro, cuya célebre *Utopía* (1516) utiliza el vehículo de este género para plantear cuestiones filosóficas de calado. En el ámbito español, también encontramos contados precedentes en las obras de Lorenzo Hervás y Panduro (1735-1809) o Enrique Gaspar y Rimbau (1842-1902). También podríamos englobar dentro de la ciencia ficción las visionarias producciones de algunos románticos como Mary Shelley y Allan Poe. Asimismo, en algunas obras de Conan Doyle, Mark Twain (*Un yanqui en la corte del rey Arturo*) o Charles Dickens (*Bleak House*), podemos encontrar numerosos elementos claramente encuadrables dentro de la ficción científica. Finalmente, en obras de Unamuno, Azorín, Jardiel Poncela, Pedro Salinas, Ramón y Cajal, Borges o Bioy Casares, entre otros, podemos hallar algunos de los rasgos más reconocibles de este subgénero en el ámbito hispánico.

No obstante, el auge de la ciencia ficción se produce ya avanzado el siglo XX a partir de los precedentes mencionados y con el trasvase a otros formatos como las revistas *pulp*, el cine de serie B y la televisión. Estos cauces divulgativos contribuyen, al tiempo que a su popularización, a la denostación del campo de la ciencia ficción, que aún hoy día sigue marcada por esta estigmatización.

Sobre estos presupuestos, podemos situar la edad de oro del género entre los años 30 y 50, con autores como Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, Karel Capek, Aldous Huxley o C. S. Lewis. En las décadas de los 50 y 60, el género experimenta un nuevo repunte gracias a autores como Ray Bradbury, Anthony Burgess, Frank Herbert o el propio P. K. Dick.

Precisamente el trasvase de las obras de algunos de estos autores al cine (*La naranja mecánica*, Kubrick, 1971; *Dune*, David Lynch, 1984) mantendrá particularmente vivo el género durante la década de los 70 y 80³.

La ciencia ficción, tal vez más pertinentemente llamada *ficción científica*, plantea de sus historias, que parten de una apoyatura argumental verdadera, real, un desarrollo argumental más o menos verosímil. Es decir, se trata de un subgénero en el que se produce un salto desde la verdad constatable a la verdad aparente (la mentira clara, lo imposible, pertenece al género fantástico). Así, en la ficción científica encontramos una relativa distorsión de la realidad que viene a sumarse al propio *desvío*⁴ intrínseco del lenguaje artístico (cinematográfico o literario en el caso que nos incumbe).

En la mayoría de estas historias encontramos una serie de elementos que, de manera clave o ancilar, forman parte de la trama y son especialmente fructíferos en el desarrollo narrativo, en concreto, en el ámbito de la ciencia ficción⁵. Desde luego, también están presentes en *Minority Report*. Algunos de los más destacables son los siguientes:

a) Un particular juego con las coordenadas espacio-temporales que conforma un singular *cronotopo* (Bajtín, 1989) caracterizado por la distorsión de la realidad (distopía/ucronía).

b) Cierta maniqueísmo en el trazado de los caracteres de los personajes que permite distinguir entre héroe y antihéroe. En relación con estas categorías, podemos apelar a las palabras de González Requena:

Así, frente al carácter pulsional –acultural– del Agresor, el Héroe, en cambio, se afirma como sujeto cultural [...]. Por eso sus actos, aun cuando para el lector resultan tan predecibles como los del Agresor, son a la vez reconocidos como justos, necesarios y, en el límite, verdaderos (2006: 555).

³ Acerca de la historia universal de este género, véanse Sadoul (1975), Scholes (1982) y Asimov (1986). Sobre la historia del género en España, véase López-Pellisa (2018).

⁴ Sobre el lenguaje literario como lengua «de desvío» ya hablaron autores como Barthes (1953) y Alonso (1950).

⁵ En relación con estas características que se repiten en un género, podemos traer a colación las palabras de Umberto Eco en *Lector in fabula*: «Podrían definirse, en primer lugar, unos guiones máximos o *fabulae prefabricadas*: tales serían los esquemas estándar de la novela policíaca de serie, o de los grupos de fábulas en que se repiten siempre las mismas funciones (en el sentido de Propp) y en la misma sucesión; estos guiones serían en el fondo reglas de género, como las que prevén la correcta organización de un espectáculo de variedades en la televisión, en el que deben entrar ciertos ingredientes en una sucesión definida» (*apud* Vanoye, 1996: 44).

c) La evolución de los personajes, al igual que en la tragedia clásica, pasa por una serie de etapas que se pueden resumir en la progresión duda-clarificación-asunción. La misión abordada se convierte en una suerte de proceso de catarsis. El modelo de *Edipo Rey* es evidente en muchos casos pero, en particular, en la historia que nos cuenta el filme *Minority Report*, en el que incluso se incluye una referencia explícita a la ceguera tiresiana, así como la aparición de una especie de oráculo; ambos elementos constituyen necesarios vehículos para el reencuentro con el pasado. A propósito de la influencia cinematográfica del relato edípico, señala Vanoye:

[...] el relato policíaco debe mucho a la estructura edípica. La encuesta (que se inicia con una pregunta del tipo «¿Qué es lo que sé?») conduce al encuestador hacia sí mismo (y, por tanto, hacia una de las respuestas –variadas– a la pregunta: «¿Quién soy?»). Pero, en la medida en que la encuesta alcanza también a «¿Quién es el otro?», el encuestador queda pronto implicado en el crimen o, al menos, en una estrecha relación con el criminal (1996: 43).

La ubicación del filme en ese peculiar espacio de frontera entre la ciencia ficción y el *thriller* policíaco hace de este sustrato edípico de la historia un elemento particularmente significativo para el análisis.

d) La alegoría o fabulación planteada tiene una dimensión estética y otra ética. La primera está constituida por una serie de síntomas y caracterizaciones que afectarían tanto a los personajes como a su entorno: ambientación, instrumentos, vestimenta, hábitos, razas (exotismo). La ética vendría dada por el mensaje moral de la fábula, normalmente reducible a las clásicas dicotomías Bien/Mal, sociedad/individuo, determinismo/libre albedrío... Muchas de las obras más conocidas del campo tratan sobre aspectos legales y punitivos del ser humano en sociedad. *1984* de Orwell y su Gran Hermano, que retoma la idea del panóptico carcelario de Bentham, o *La naranja mecánica* de Burgess, que plantea la reinserción del delincuente apoyándose en las teorías de la terapia conductual, son dos claros ejemplos.

Todas estas características están presentes en *Minority Report*, por lo que podríamos decir que es una historia clásica del género. Sin embargo, algunos de sus rasgos principales pueden explicarse mejor si profundizamos un poco en los perfiles autoriales y las respectivas trayectorias de K. Dick y Spielberg, así como atendiendo al campo cultural en el que surgen tanto el texto literario como el filmico.

2. P. K. DICK Y STEVEN SPIELBERG: DOS MIRADAS, DOS UNIVERSOS

El hecho de que los autores que firman las obras objeto de análisis sean figuras tan destacadas en el panorama de la cultura universal condiciona,

sin duda, la orientación de este estudio. Por eso considero que en este caso resultaría de especial relevancia detenerse en el análisis de cuestiones como las de *perfil autorial*, la *trayectoria* y la *recepción* en ambos casos, en la medida en que en ellos podremos encontrar determinadas claves para el posterior análisis de cada obra en concreto, así como para un cotejo entre ambas.

Esta necesidad de la recuperación de la figura del autor, que de manera rotunda atenta contra los presupuestos barthesianos, se apoya fundamentalmente en las tesis expuestas por Foucault (1984) en «Qu'est-ce qu'un auteur?» para el *Bulletin de la Société française de philosophie* en 1969, y permite abordar en el examen de las obras aspectos de carácter extraliterario y/o extracinematográfico que explicarían algunas incógnitas y oscilaciones debidas a cuestiones como la política o la religión, entre otras, que afectan directamente a la concepción que el artista tiene de sí mismo y de su labor. En este sentido, López García afirma que «la noción de autor es un rasgo cultural privativo de las sociedades literarias avanzadas [...]. El proceso de individualización del autor sigue una línea quebrada con épocas en las que su consideración social varía en función de diferentes rasgos culturales, políticos y religiosos» (1993: 48).

Philip K. Dick (1928-1982) es un autor cuya obra está fuertemente condicionada por la recepción posterior, hasta el punto de que hoy día se sigue alterando nuestra percepción y análisis de la misma. Es un escritor del que no se deja de opinar, esto es, cuya imagen sigue reconfigurándose, cambiando, en el camino hacia esa fijación necesaria para su inclusión en el canon. Esta «manipulación» de la imagen autorial de K. Dick se está ejerciendo hoy tanto desde el ámbito académico (así lo atestigua la reedición continua de su obra, su revisión en seminarios y congresos y la inclusión de sus textos en la programación docente de muchas universidades), como desde entornos más divulgativos: una búsqueda inmediata en internet arroja una ingente cantidad de información sobre el autor publicada en la última semana. En este contexto cabe entender algunas publicaciones actuales como las de Emmanuel Carrère (*Yo estoy vivo y vosotros estáis muertos: un viaje en la mente de Philip K. Dick*, 2018) o la exhibida influencia de Laura Fernández en algunas de sus novelas, como *Connerland* (2017), quien además dedica constantes artículos al novelista en la prensa nacional. Precisamente en este contexto ha sido objeto de una particular atención reciente en el ámbito hispánico, sobre todo en el entorno de los suplementos culturales, desde los que, de manera particular en el último lustro, se ha priorizado la recuperación de autores malditos y/o políticamente comprometidos. A este respecto, sería interesante señalar el tratamiento de la imagen del autor.

A partir del siglo XVII ya se puede rastrear claramente en la actividad literaria de diferentes países (Francia, Inglaterra, España) un deseo de emancipación autorial que encuentra en el *copyright* su plasmación legal (Sapiro, 2014). Sin embargo, hasta el siglo XIX el concepto de *propiedad*

intelectual no contará con el apoyo de sus más fehacientes defensores, con autores como Balzac a la cabeza⁶. Este concepto encontrará su plasmación artística en la práctica de la autorrepresentación autorial (textual y pictórica). Apuntan en esta dirección algunas nociones relacionadas con el *self-fashioning* planteadas por Greenblatt (1980) que, en última instancia, afectan a cuestiones económicas. Así, tal y como afirma Chartier, en algún momento

se constituye un lazo algo paradójico entre la profesionalización de la actividad literaria, que debe entrañar una remuneración directa que permita a los escritores vivir de su pluma, y la autorrepresentación de los autores en una ideología del genio propio, fundada en la autonomía radical de la obra de arte y el desinterés del gesto creador (1994: 68-69).

En el caso de P. K. Dick, el material fotográfico conservado y reiteradamente reproducido ha ido paulatinamente dejando paso en los últimos años al dibujo y la caricatura⁷, una reelaboración artística que persigue añadir un valor no cuantificable a la imagen autorial, esto es, que somete la imagen real a una pretendida distorsión. Esta podría funcionar como correlato pictórico de la manipulación ejercida a nivel teórico; ambas proponen la relectura de un clásico al que es preciso reubicar desde el nuevo paradigma hermenéutico.

En esta distorsión no podemos obviar el papel desempeñado por los conceptos de *capital simbólico* (Bourdieu, 1983) o *aura* (Benjamin, 1936). Sin embargo, en el caso de estas relecturas pictóricas, la presencia del aura en cierto modo va pareja a su propia destrucción a través de la imagen, pues en esta ocasión podemos hablar de «la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción. Y es indudable la diferencia que hay entre la reproducción, tal y como está disponible en revistas ilustradas y noticieros, y la imagen» (Benjamin, 2003: 47-48).

Podemos presuponer que esa particular imagen reconstruida por la recepción de K. Dick en nuestros días viene dada, en gran medida, por determinadas características de su perfil que lo encuadrarían dentro de la categoría de «autor maldito», tanto desde un punto de vista psicológico, por sus continuas desconexiones de la realidad, asociadas a una supuesta esquizofrenia o al consumo puntual de estupefacientes, como desde el punto de vista político, que hacen de él un escritor combativo, manifiestamente de izquierdas e, incluso, antisistema. Como veremos,

⁶ Ya desde el *Statute of Anne*, promulgado en Inglaterra en 1710, comienzan a producirse cambios relevantes en la constitución de los derechos de propiedad intelectual que permiten que se empiece a hablar de los derechos de autor (Feather, 1992).

⁷ Entre otras muchas, esta: <https://revistacolofon.com.ar/wp-content/uploads/2017/02/philipkdick.jpg> (fecha de consulta: 24/02/2020).

estas características lo convierten en un autor con un perfil totalmente opuesto al de Spielberg, lo que en parte explica las divergencias que encontramos entre el texto literario y el fílmico. En palabras de Chimal:

Difícilmente, por tanto, se podría imaginar a un director de temperamento más opuesto al de Philip K. Dick, quien, contra lo que Spielberg ha defendido de manera invariable en todos sus filmes, siempre desconfió de las instituciones gubernamentales y de la raíz puritana del *American way of life*, dudó de la razón científicista en la que se basa el discurso positivo de la ciencia y la técnica de occidente y especuló, en más de una ocasión, sobre los azares que, contra el discurso habitual de predestinación y aun favor divino (como es el uso actual), condicionaron el ascenso mundial de los Estados Unidos como nación y podrían haber determinado situaciones geopolíticas muy diferentes (2007: 74).

Así pues, en la obra de K. Dick resulta clave la distorsión de la realidad, bien por acción de las drogas o la enfermedad mental (surrealismo), bien a causa de determinadas formas de acción sociopolítica (autoritarismo), que conduce a una alienación del ser humano (el robot, el alienígena, el espía son figuras fundamentales en sus textos). En este sentido, su obra se ubica siempre en ambientes posmodernos y decadentes (*cyberpunk*).

Si seguimos la clasificación de la obra de K. Dick planteada por Rickman (1984), podríamos distinguir tres etapas en su trayectoria literaria:

1. Etapa política (1951-1960): desde los primeros cuentos hasta *Confesiones de un artista de mierda*.
2. Etapa metafísica (1962-1970): desde *El hombre en el castillo* hasta *Fluyan mis lágrimas, dijo el policía*.
3. Etapa mesiánica (1974-1981): desde *SIVAINVI* hasta la publicación de *La trans migración de Timothy Archer*.

Un rápido vistazo a esta trayectoria, en la que se produce un paulatino desapego de la realidad derivado de un incremento del componente onírico-fantástico, nos ratifica en las ideas arriba esbozadas.

Como ya ha sido apuntado, el perfil de Steven Spielberg (1946) es muy diferente. Considerado en el Nuevo Hollywood como «El Rey Midas», presenta las características evidentes de un creador profesional, esto es, un director versátil y polifacético capaz de abordar empresas cinematográficas de enorme envergadura para situarlas en un espacio intermedio entre las grandes superproducciones y el cine de autor. Este carácter polifacético, unido al éxito de taquilla que suele acompañar a sus producciones, perfectamente representativas tanto de la política como de la filosofía de vida norteamericana y del reconocible espíritu hollywoodiense, que apuesta por el binomio rentabilidad/entretenimiento, hacen que no

siempre haya sido bien valorado por la crítica más academicista. A este respecto, señala Rodríguez:

Basta con el carácter comercial de buena parte de la filmografía de Steven Spielberg para desacreditarla, para negarle el particular Olimpo solo reservado para francotiradores o cineastas marginados. ¿Cómo poner, por ejemplo, *Inteligencia Artificial* (*A. I. Artificial Intelligence*, 2001) al lado de *En construcción* (2001), de José Luis Guerín? [...]. Un travelling únicamente es una cuestión moral cuando lo hace Jean-Luc Godard y una simple cuestión de demagogia grandilocuente cuando lo hace Steven Spielberg (2002: 30).

En cualquier caso, Steven Spielberg utiliza el género de la ciencia ficción como una suerte de Caballo de Troya para entrar en la industria hollywoodiense. Así, algunos de sus primeros títulos, como *Encuentros en la tercera fase* (1977) o *E.T. El extraterrestre* (1982), son filmes claramente encuadrados en este género. Aunque Spielberg tiene películas ubicables en diversos géneros (aventuras, *thriller*, acción...), sus incursiones en la ciencia ficción han sido numerosas a lo largo de toda su trayectoria, en muchos casos adaptando textos literarios. Algunos de estos títulos son *Parque Jurásico* (1993), *A.I. Inteligencia artificial* (2001), *Minority Report* (2002), *La guerra de los mundos* (2005) o la más reciente *Ready Player One* (2018).

Asimismo, la ciencia ficción aparece como subgénero más diluido en otros filmes que podrían calificarse como «de frontera». Es el caso de películas como *Tiburón* (1975), *En los límites de la realidad* (1983), *Indiana Jones* (1984) o *Hook: el capitán Garfio* (1991). Además, en paralelo a su labor como director, Spielberg auspicia lo que podemos denominar producciones «afines» que también son encuadrables en estos espacios limítrofes en los que la ficción científica aporta algunos ingredientes de peso. Es el caso de *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982) o *Transformers* (Michael Bay, 2007), entre otras.

Todas estas consideraciones tienen que ver con el concepto de *trayectoria autorial*. Sin embargo, también es preciso atender a las producciones artísticas que integraron el *campo cultural* en cada caso. Esto permite entender la obra de arte no como un producto aislado, sino como una pieza más dentro de un tejido sociocultural que la influye y a la que esta, a su vez, enriquece. En el campo cultural (literario o cinematográfico en cada uno de los casos que nos atañen), la importancia del factor económico es particularmente relevante. En relación con esta idea, y también con lo que apuntaba más arriba acerca del cine de Spielberg, resultan fundamentales estas palabras de Bourdieu:

Dès lors, le champ littéraire unifié tend à s'organiser selon deux principes de différenciation indépendants et hiérarchisés: l'opposition principale, entre la production pure, destinée à un marché restreint aux producteurs, et la grande production, orientée vers la satisfaction des

attentes du grand public, reproduit la rupture fondatrice avec l'ordre économique, que est au principe du champ de production restreinte ; elle est recoupée par une opposition secondaire qui s'établit, à l'intérieur même du sous-champ de production pure, entre l'avant-garde et l'avant-garde consacrée (1992: 2004).

El relato de P. K. Dick, publicado en 1956, compartió campo cultural con otros textos afines como *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury; *La ciudad y las estrellas* (1956), de Arthur C. Clarke; *El sol desnudo* (1957), de Isaac Asimov, o *La naranja mecánica* (1962), de Anthony Burgess. En las décadas de los 50 y 60, la ficción científica se convierte en un género de moda con el que trata de complacer a un público amplio aunando cierto existencialismo posbélico con algunos de los temores que empiezan a suscitar los últimos avances científico-tecnológicos.

Por su parte, el campo cultural en el que cabría encuadrar el filme de Spielberg (2002) también acogió numerosas producciones afines, probablemente auspiciadas por el cambio de milenio y ciertas lecturas del fenómeno con marcado carácter futurista y/o apocalíptico. Algunos de los ejemplos más reseñables son *Matrix* (1999), de Lana y Lili Wachowski; *Star Wars: Episodio II. El ataque de los clones* (2002), de George Lucas; *Señales* (2002), de M. Night Shyamalan; *Solaris* (2002), de Steven Soderbergh; *Paycheck* (2003), de John Woo, y *X-Men 2* (2003), de Bryan Singer.

Los respectivos campos culturales en los que surgen estas obras contribuyen a la reconstrucción de algunos aspectos vinculados tanto a sus planteamientos iniciales (intertextos, influencias, modas) como a la recepción final de ambas.

3. DE LA NOUVELLE AL BLOCKBUSTER: UNA CUESTIÓN DE GÉNERO

Como ya ha sido apuntado, algunas de las principales divergencias en el desarrollo de ambos relatos vienen dadas por las particularidades de cada uno de los géneros que sirven de cauce de expresión a la historia en cada caso⁸. No obstante, en el análisis de las adaptaciones conviene ser cautelosos porque «adaptations, typically, carry over some of the literary genres and mix in some of the filmic genres» (Stam y Raengo, 2005: 25).

La historia de P. K. Dick encuentra su desarrollo en el formato del cuento largo o la novela corta. Por la forma de trabajar del autor, presuponemos que tuvo una idea acuciante que necesitó plasmar de forma rápida y concisa, con un desarrollo limitado de la trama y los personajes. Esto bien pudo ser fruto de una pérdida del interés inicial de K. Dick a la hora de la ejecución de la obra, quizá porque sus objetivos iniciales (una distopía con una determinada estética a través de la que plasmar una posición ideológica muy concreta) quedaban de sobra cubiertos con un

⁸ Tal y como plantea Vanoye, «el género se considera aquí en cuanto architexto (Genette, 1979), en sus determinaciones temáticas y no modales o formales» (1996: 44).

planteamiento narrativo más esquemático. En cualquier caso, este procedimiento de trabajo da como resultado una historia que, aunque cerrada en sí misma por su desarrollo argumental, a nivel formal e incluso estructural presenta ciertos rasgos que remiten a un borrador de un cuento, o incluso al boceto de un posible guion cinematográfico. La concisión estilística, las numerosas elipsis y la nula recreación descriptiva, pese a las exigencias requeridas por el género a la hora de trazar universos nuevos que es necesario que el lector asimile, son rasgos que apoyan esta hipótesis. Sirva de ejemplo de lo planteado el siguiente fragmento:

El chirrido de las llantas lo despabiló. Frenéticamente, el conductor intentaba controlar el coche, girando el volante y pisando los frenos, mientras un enorme camión que transportaba pan surgía de la niebla y cruzaba el camino. El coche patinó, se bamboleó, vaciló un instante y al fin se estrelló de frente contra el camión.

El asiento de Anderton salió despedido y lo arrojó de cara contra la puerta [...] (Dick, 2008: 113).

No podemos descartar que estas elipsis narrativas contrasten con las excrecencias del filme debido a la filiación genérica de cada uno de los textos. En palabras de Wolf:

La idea de que trasponer un texto breve implica un ejercicio gimnástico de elongación —el relato literario como un músculo que hay que tensar— suele olvidar que la brevedad muchas veces tiene un fundamento. Ese fundamento está en la justeza del tono y en la voluntad del autor de escamotear datos sobre los personajes para que sea el lector quien complete el sentido e imagine los vacíos de la narración. El tenaz empeñamiento del cine industrial por proporcionarle todo al espectador y fomentar su falta de implicación suele redundar en tropiezos monumentales (2001: 52).

En el caso del filme de Spielberg, no podemos hablar de «tropiezo», pero sí de una explicitación excesiva que conlleva una recreación detallada, a veces vinculada a una estética del *horror vacui*. Con matices evidentes, encontramos similares características en otras obras del escritor que han sido llevadas al cine con más o menos fortuna, como es el caso de *Desafío total* (1990), *Asesinos cibernéticos* (1991), *Infiltrado* (2001), *Next* (2007), *Paycheck* (2003) o *Destino oculto* (2011), entre otras.

Como vemos, el relato de K. Dick, y en esto también está en la línea de toda su producción, es conciso y sintético, con predominio de lo argumental frente a lo estilístico, de la síntesis frente a la exuberancia, y la mayor focalización de la circunstancia frente al personaje. El «Informe de la minoría» es, en definitiva, una historia con un planteamiento narrativo esquemático al servicio de un potente mensaje filosófico.

En cambio, en el filme de Spielberg encontramos rasgos que podrían resultar contrapuestos. No es la primera vez que esto sucede con textos de

K. Dick, quizá por su carácter controvertido desde el punto de vista político, ético y filosófico, que dan lugar a finales ásperos de raigambre nihilista que difícilmente tienen cabida en superproducciones destinadas a un público masivo. En este sentido, a propósito de las adaptaciones cinematográficas de la obra de K. Dick, afirma Chimal:

Podría argüirse que la obra de Dick, de suyo un autor posmoderno que propone una transformación constante —a veces monstruosa, otras carnavalesca— de sus propias fuentes, es capaz no sólo de resistir el falseo que suponen películas fallidas como *El impostor* o *El pago* [*Paycheck*] sino la «discontinuidad» —para citar a Hutcheon (1989: 3-21)—, no necesariamente irónica pero sí activamente opuesta a la visión ética e ideológica del texto original, que propone *Sentencia previa* (2007: 75).

Por otra parte, también derivada de las posibilidades del propio medio, encontramos en el filme una detallada recreación de la circunstancia que a menudo no se corresponde con ningún tipo de descripción en el relato. Los espacios de la distopía (las oficinas de la comisaría de policía, la piscina junto a toda la parafernalia tecnológica que rodea a los *precogs*⁹) adquieren un valor de enorme relevancia en el planteamiento de la trama cinematográfica, bastante más compleja que la trazada en el relato de K. Dick. En esta línea, a lo largo de la película se produce un mayor desarrollo de las escenas de acción. Este es el caso de la secuencia en la cadena de montaje de coches, que aporta muy poco al desarrollo argumental, pero resulta crucial para el ritmo del filme. Esta secuencia, además, se nos presenta como un escaparate ideal para el prototipo de Volkswagen que vemos deslizarse por las imposibles carreteras del universo distópico recreado por Spielberg a partir de las limitadas referencias de K. Dick. En todas estas consideraciones, sin embargo, no podemos obviar que el espacio en la literatura es más «abstracto e interpretable» (Sánchez Noriega, 2000: 112) que en el cine, y esto hace que el cineasta pueda gozar de mayor libertad al respecto¹⁰.

Algo similar sucede con el desarrollo de los personajes: la polarización planteada en el relato entre Anderton y Witwer está más diluida que la que se produce en el filme entre Anderton (Cruise) y Lamar (Von Sydow), nítidos héroe y villano respectivamente, cuyos perfiles quedan reforzados por el carisma de los actores que encarnan a cada uno de los personajes. Esta delimitación tan clara de los perfiles, que apunta a cierto maniqueísmo típico de los productos destinados al gran público, no es el único rasgo de superproducción que encontramos en el guion del filme, en el que asimismo abundan los giros desconcertantes, los equívocos y los

⁹ Las singulares pantallas táctiles enseguida se convirtieron en la gran señal identificatoria del filme, que ha sido recreada en numerosos homenajes y parodias.

¹⁰ Acerca de los espacios de la narración, véase Sánchez Noriega (2000: 112-114) y Chatman (1990: 105).

imprevistos, ingredientes naturales del *thriller* policíaco. En este sentido, podríamos hablar de la existencia de cierta brecha o margen existente entre la película y el libro (la primera es un filme comercial y el segundo, un cuento de culto¹¹) que ciertamente condiciona algunos aspectos de la trama. Así pues, en este caso nos moveríamos en la «frontera de lo reconocible como narración en términos culturales, con el territorio del entretenimiento y la producción meramente industrial, más propiamente de consumo masivo» (Gil González, 2010: 283).

Otro elemento que podríamos encuadrar dentro de los recursos habituales en el *blockbuster* es el papel de la figura femenina como eje (vértice focalizado o *sine qua non*) del triángulo amoroso. Sin embargo, encontramos un triángulo más «clásico» en el relato que en el filme, Anderton-Witwer-y «la atractiva y joven esposa» (que no tiene nombre). En el seno de este triángulo, se produce un cruce de sospechas que llega a tambalear el matrimonio del protagonista. Sin embargo, el triángulo que propone la película (Anderton-Ágata-Lamar) resulta más interesante, ya que deja fuera a la esposa (completamente desfocalizada a lo largo del filme, incluso en el drama personal de Anderton: la pérdida de su hijo) y carece de naturaleza amorosa (es un mero cruce de fuerzas, una tensión sostenida entre todas las partes implicadas en el conflicto: el bien/la verdad, el mal/el engaño y el vehículo/oráculo). No obstante, el particular entendimiento entre el protagonista y la *precog*, traducido en una suerte de empatía paterno-filial, proporciona al espectador poco exigente las esperadas dosis de tensión amorosa.

En definitiva, el filme de Spielberg recurre a una serie de ingredientes típicos de las superproducciones de Hollywood con los que, como es habitual en él, logra hacer un producto rico en matices y de indudable calidad artística.

4. UNA IDEA, DOS HISTORIAS Y EL ESBOZO DE UN PORQUÉ

La posible «idea matriz» de *Minority Report*, esto es, la que luego se desarrolla tanto en el texto literario como en el fílmico, podría ser esta: en una sociedad futurista existe un departamento de policía denominado «Precrimen» que, a través de los cerebros de tres mutantes (*precogs*), logra adelantarse a los delitos (asesinatos) antes de que estos se comentan. El resultado es la condena (encarcelamiento) de los precriminales. Debido a las presiones de los diferentes órganos de poder (senado, gobierno, ejército), el sistema es continuamente cuestionado. La llegada del agente/investigador Witwer coincide con el hecho de que el protagonista, Anderton, el mejor agente de Precrimen, se convierte en el próximo predelincuente señalado por los *precogs*. Las pesquisas de Anderton y el

¹¹ Utilizo este término consciente de todo lo que implica en relación con los mencionados conceptos de *aura* y *trayectoria*, pero que considero relevantes en la recepción en el momento de la producción del filme.

dilema moral de cumplir o esquivar su destino conforman el desarrollo de la trama.

Sobre el relato concebido por P. K. Dick trabajaron Jon Cohen, guionista y novelista (*Max Lakeman and the Beautiful Stranger* y *The Man in the Window*), y Scott Frank, novelista, director y guionista (*La intérprete, The Interpreter; Un romance muy peligroso, Out of Sight; Lobezno inmortal, The Wolverine 2; Logan*). Cohen compartió el guion inicial con Cruise, que en aquel momento se encontraba inmerso en el rodaje de *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999). Este le pasó el guion a Spielberg, que, a su vez, lo entregó a Frank para que acabara de darle forma (Serna Mené, 2005: 12). El resultado final fue premiado por la Academy of Science Fiction, Fantasy and Horror Films con el Saturn Award al mejor guion.

Las divergencias conceptuales entre el libro y la película quedan esbozadas en sendos esquemas comparativos:

Relato literario (37 pp.):

- No explicitación de coordenadas espacio-temporales.
- Triángulo protagonista: Anderton (calvo)/«la atractiva y joven esposa»/Witwer (apuesto). Sospechas cruzadas.
- Móvil en los agentes conspiradores: Senado/Ejército (Liga Internacional de Veteranos).
- Tres informes «en minoría» en tres sendas temporales diferentes que se invalidan entre sí.
- Solución final: asesinato y exilio (el individuo se sacrifica para proteger el sistema).
- Moraleja: el conocimiento de la profecía provoca su cumplimiento.

Filme (144 min.):

- Explicitación de coordenadas espacio-temporales: Washington, 2054. Precrimen local que busca implantarse en más ciudades. Witwer como observador gubernamental.
- Triángulo protagonista: Anderton (agente estrella) /Ágata (*precog* humanizada) /Lamar (jefe conspirador).
- Móvil en el pasado de Anderton: desaparición y muerte hijo/ruptura matrimonio.
- Un informe «en minoría»: resquicio libertad + *Eco* (calco de un crimen para esconderlo).
- Solución final: no asesinato (trampa), desafío al sistema. Desmascaramiento del villano: suicidio (libre albedrío). Fin de Precrimen.
- Moraleja: el individuo y su libertad prevalecen sobre los imperativos individuales (el antihéroe recibe su castigo) y del sistema (los *precogs* son liberados).

Como se ve en estos esquemas, gran parte de las divergencias en el contenido tienen que ver con la falta de detalle del texto literario, que, como ya ha sido señalado, plantea la acción en términos muy esquemáticos. En este sentido, las coordenadas espacio-temporales están ausentes. Por otra parte, como ya ha sido apuntado, el triángulo protagonista del relato, más clásico, es sustituido en la película por otro más rico cuyas tensiones resultan más complejas que las derivadas de la habitual relación amor-odio. Además, los agentes conspiradores que juegan un papel fundamental en el relato (Ejército y Senado), más abstractos y distantes, adquieren una dimensión individual en el filme (el protagonista, su familia y su pasado). En relación con el desarrollo de la distopía, encontramos una trama más compleja en el relato, en el que se emiten tres informes en minoría con datos contradictorios que ponen de relieve la coexistencia de diferentes planos temporales posibles, lo que repercute de forma directa en el concepto de historia y las nociones de pasado y futuro. En el filme se le concede relevancia a un único informe y se introduce el concepto de *eco*, que remite a un falseamiento del sistema perpetrado, en este caso también, por un individuo. Esto invalida cualquier tipo de teoría de la conspiración como eje de la trama. En el texto de K. Dick, el protagonista acaba cumpliendo el pronóstico del sistema, lo que lo convierte en un asesino, y asumiendo socráticamente la condena del exilio. De alguna manera, se recoge así la idea del chivo expiatorio. En el filme, el protagonista contradice el sistema, lo que prueba su falibilidad, así como el triunfo del ser humano y su libre albedrío. El mensaje final varía, por tanto, en cada caso: frente a la tragedia desencadenada por las profecías de autocumplimiento¹² auspiciadas por el sistema, que someten al ser humano y anulan su libertad individual, encontramos el triunfo final del héroe y su individualidad, que logra someter tanto al enemigo particular como al sistémico. A este respecto, afirma Chimal:

El resto es el fondo de esta historia y su resolución optimista, incluyendo una mirada mucho más esperanzada que la de Dick: el mundo de *Sentencia previa* [nombre del filme en su versión mexicana] es totalitario como el de «El informe de la minoría», pero Spielberg lo presenta de manera amable, con muchas tomas espectaculares de los avances tecnológicos y la arquitectura del porvenir, más numerosas escenas destinadas a mostrar que, aun cuando están vigilados constantemente, los «buenos ciudadanos» nada tienen que temer de sus gobiernos (2007: 75).

¹² Como ya sabemos, esta idea de la profecía autocumplida no es nueva en la literatura, donde la podemos rastrear desde los catastróficos encuentros en la huida a los que se enfrenta el héroe clásico en *Edipo Rey* de Sófocles, hasta la parodia de Oscar Wilde en *El crimen de lord Arthur Saville*, en la que el protagonista acaba perpetrando un rocambolesco asesinato por la obligación contraída con su futuro tras el comprometedor vaticinio de un quiromántico.

En lo que respecta a las divergencias formales, me detendré en el análisis de algunos aspectos relacionados con el estilo. Estas pueden verse de forma más evidente en el desarrollo de las escenas de acción: frente a la síntesis extrema y el predominio de la elipsis cultivados por K. Dick, encontramos un filme que se caracteriza por las ya mencionadas excrecencias visuales. Estas están particularmente vinculadas a una extremada pormenorización en las recreaciones estéticas (la ciudad, los vehículos, los inmuebles, el funcionamiento del sistema de detección precoz del crimen...) que, sin embargo, no encuentra un reflejo en el texto de K. Dick.

Esto se corresponde con concepciones muy diferentes a nivel estilístico. Así, frente al estilo más denotativo del cuento (la literatura al servicio de la idea), encontramos un estilo mucho más connotativo en el filme, que además de venir dado por unos diálogos más demorados y complejos, es subrayado por la banda sonora (una vez más, identificamos la marcada impronta de Williams apostillando la aventura y el misterio spielbergianos). A esto hay que añadir unos efectos visuales muy característicos, en parte obtenidos con el uso del filtro granulado selectivo, que logra imprimir en la imagen una singular textura que remite al pasado y al universo de lo onírico; esta se consigue a partir de una marcada presencia de grano, destellos ópticos que crean como un halo alrededor de los personajes y una fuerte sobreexposición lumínica que remite al VHS, así como fotogramas con mucho contraste y acusados contraluces. Todos estos elementos también permiten contraponer al *horror vacui* del texto de Dick el singular barroquismo del filme de Spielberg.

Asimismo, existe un claro elemento formal presente en ambas obras: los rasgos del folletín. Esta particular filiación se manifiesta fundamentalmente en la presencia de diálogos explicativos para el lector/espectador que, en ocasiones, atentan directamente contra la verosimilitud y que están relacionados con la necesidad de mostración de la realidad particularmente distorsionada de la distopía. A esto habría que añadir la continua presencia de omisiones y postergaciones que van conformando una suerte de «camino de la aventura» en el que resulta operativo a nivel narrativo la exploración de vericuetos y vías muertas: «—¿Qué sucede? Veo que algo anda mal. / —No —respondió Anderton con lentitud—. No exactamente mal» (Dick, 2008: 129).

En la película hallamos, además, continuas excrecencias narrativas y escenas de transición (persecuciones, equívocos, pasos en falso) que acaban completando los 144 minutos de metraje. En ambos casos, estos elementos están vinculados a la intriga y el suspense propios de una historia concebida bajo las pautas de una difusión masiva.

Sin embargo, las evidentes diferencias entre el texto literario y el filme encuentran su sentido final en las divergencias entre sus respectivos desenlaces, en gran medida derivadas de las divergencias contextuales

arriba señaladas y del sello personal impreso por ambos autores. En el relato ofrecido por K. Dick se evidencia la relevancia de lo social y lo colectivo, que encuentra en la figura del héroe infiltrado y el cuestionamiento de su reputación personal las claves de la conspiración del sistema (lo individual es amenazado por lo social). Por el contrario, la relectura del filme de Spielberg incide en la importancia del individuo. La focalización del drama familiar, perpetrado por una traición individual y no colectiva, permite crear un relato sobre el triunfo de la libertad que pasa por la salvación de la persona y la aceptación de las diferencias que nos permiten vivir en una sociedad avanzada.

Así, en K. Dick encontramos la repetición —con numerosas variaciones y matices— de la estructura clásica de la tragedia, que se articula en relación al sacrificio del héroe: «—¿Qué significa más para ti..., tu seguridad personal o la existencia del sistema? / —Mi seguridad» (Dick, 2008: 123). Este sacrificio, sin embargo, es absolutamente compatible con el libre albedrío como desafío a los dioses: «Pero mataré a Kaplan de todos modos» (Dick, 2008: 130).

No son nuevas en la obra de K. Dick estas disyuntivas filosófico-morales, que están presentes a lo largo de toda su trayectoria: el héroe atormentado frente a una sociedad enfermiza que acaba corrompiendo su naturaleza, bien por la inoculación de algún fármaco o virus, bien por la inoculación de sus propios valores subvertidos. Esto acaba configurando, como es habitual en la narrativa del autor, unas obras pesimistas e inquietantes con una fuerte carga filosófica, pero también política.

Frente al planteamiento de la obra de K. Dick en relación con la figura del protagonista, en Spielberg encontramos a un individuo normal envuelto en una imprevista odisea en la que la familia juega un papel determinante. Este planteamiento, que también podemos encontrar en otras obras de su filmografía (*El imperio del sol*, 1987; *Parque Jurásico*, 1993; *Inteligencia artificial*, 2001; *La guerra de los mundos*, 2005...), enlaza con ciertos presupuestos más conservadores sobre la familia que forman parte de la sociedad norteamericana de los años 90 y que perviven hasta nuestros días en gran medida gracias al fiel espejo del cine hollywoodiense de finales del siglo XX. En palabras de Chimal, para Spielberg «la corrupción moral de sus villanos tiene profunda relación con su falta de respeto por la santidad de los vínculos de la familia» (2007: 75).

En la mayor parte de estos filmes, además, vemos premiados los comportamientos «positivos» de los personajes y consecuentemente castigados los «negativos», con lo que el resultado final siempre es una suerte de fábula moral al servicio de la educación del buen ciudadano (norteamericano). Como es evidente, esto resulta en un maniqueísmo narrativo al servicio de una épica clásica que divide a los personajes —y, fuera del arte, a las personas— en héroes y villanos.

Es también marca spielbergiana la presencia de una suerte de humorismo «de contraste» más propio del género de aventuras (*Indiana*

Jones, 1981-2021; *Hook*, 1991...) que de la ciencia ficción. En todo caso, Spielberg fagocita la historia de K. Dick estableciendo un diálogo con otros hitos de su filmografía. En relación con los vínculos de *Minority Report* con *Parque Jurásico* (1993), Serna Mené afirma que «en ambas películas, la creación de un hombre poderoso (John Hammond/Lamar Burgess) se convierte en pesadilla para el protagonista (Alan Grant/John Anderton) y para un tercer personaje que se opone abiertamente a la filosofía de lo creado (Iam Malcom/Danny Witwer)» (2005: 17).

Por otra parte, Sánchez-Escalonilla (2004: 15-16) evidencia en estos términos su vínculo con otro filme del cineasta: «Si en *Inteligencia artificial* se narra la odisea de un niño en busca de su madre, en *Minority Report* se muestra a un padre en busca de su hijo perdido»¹³.

Todos estos elementos, reconocibles por el espectador, contribuyen, sin duda, a la comercialidad del producto, y permiten a Spielberg explorar –con la conciencia comercial tranquila– otros aspectos menos rentables en el desarrollo del filme. Así, tanto Spielberg como K. Dick logran conjugar en sus respectivas versiones de la historia la impronta de su marca autorial con el espacio habitual del género, el *bestseller* y el *blockbuster* respectivamente, el espacio ideal para la neopopeya o el neofolletín. Sin embargo, prevalecen las diferencias, con lo que tras la lectura y el visionado de ambas obras emerge esa idea de discontinuidad, de relectura, incluso de tergiversación. A este respecto, podría ser interesante la excesiva propuesta de Chimal, quien afirma que, «más cínicamente, se podría decir que, en todo caso, la discontinuidad se producirá, para la mayoría de los lectores futuros del texto, en sentido *contrario*, desde la película al cuento, y Dick podría leerse como una parodia de Spielberg, una re-hechura desesperanzada de su trama» (2007: 75).

5. CONCLUSIONES

Con *Minority Report* P. K. Dick plantea una historia con un desarrollo narrativo explícito y sintético, el vehículo perfecto que el autor precisa para transmitir su existencialista mensaje político-filosófico. La idea vertebradora del texto, la tensión moral entre la asunción del libre albedrío y la condena de la profecía autocumplida en el contexto socio-individual, encuentra dos desarrollos con planteamientos narrativos divergentes que acaban en finales contrapuestos.

Las causas de estas diferencias debemos rastrearlas en los propios textos, pero no podemos perder de vista otros factores extratextuales

¹³ Sin embargo, quizá es en *Hook* (1991) donde encontramos una transformación más parecida a la operada por el cineasta en el cuento de P. K. Dick: si el Peter Pan de J. M. Barrie era un huérfano eternamente niño, Spielberg nos muestra a un muy adulto padre de familia que ha de regresar al país de Nunca Jamás para recuperar a sus hijos. Con esta reinterpretación, al igual que sucede con el relato de Dick, Spielberg subvierte por completo el mensaje de la obra de Barrie.

como el contexto —y algunos conceptos ligados a este, como el campo cultural y/o económico de cada texto—, el perfil autorial de ambos creadores, y algunas nociones vinculadas tanto al propio género de la ciencia ficción como a cada uno de los subgéneros cultivados: la novela corta y la superproducción cinematográfica.

Los dos finales divergentes dan lugar a dos obras de géneros contrapuestos. P. K. Dick enfrenta, en términos de manifiesta hostilidad, el individuo al sistema, colocando así el libre albedrío al servicio del sacrificio personal, lo que da lugar a una suerte de drama distópico. Por el contrario, Spielberg sitúa al individuo frente al individuo (héroe/villano), colocando así el libre albedrío al servicio del triunfo personal. Esto conduce a la destrucción del sistema necesaria para el *happy end*, pero esta se ejerce contra un sistema enfermo, dañino y corrupto que es necesario para el desarrollo de un sistema de libertades: la sociedad actual tal y como la conocemos, el liberalismo —tanto en su dimensión social como económica—. Este, desde luego, deja margen incluso para otras individualidades más específicas, como las de los *precogs*, esto es, es un sistema que hoy denominaríamos *inclusivo*, que acepta la diferencia.

En definitiva, frente al drama de K. Dick, encontramos la tragedia de Spielberg, de raigambre clásica pero convertida ya en un producto engullido por la industria hollywoodiense y, por tanto, rematada con el necesario final feliz, que en este caso pasa por el triunfo de la libertad y la familia. El sustrato ideológico de ambas decisiones narrativas es un aspecto fundamental que no puede obviarse a la hora del análisis.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO, Amado (1950), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- ASIMOV, Isaac (1986), *Sobre la ciencia-ficción*, Barcelona, Edhasa.
- BAJTIN, Mijail (1989 [1975]), *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid, Taurus.
- BARTHES, Roland (1953), *Le Degré zero de l'écriture*, Paris, Seuil.
- BENJAMIN, Walter (2003 [1936]), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (trad. de A. E. Weikert), México D. F., Editorial Itaca.
- BOURDIEU, Pierre (1983), *Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao, Desclée De Brouwer.
- BOURDIEU, Pierre (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil.
- CHARTIER, Roger (1994), *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza.
- CHATMAN, Seymour (1990), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus.

- CHIMAL, Alberto (2007), «El vengador del pasado: cinco cuentos de Philip K. Dick en el cine», *Casa del tiempo*, 100, págs. 66-77 [En línea: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/100_jul_sep_2007/casa_del_tiempo_num100_66_77.pdf. Fecha de consulta: 24/02/2020].
- DICK, Philip K. (2008), «El informe de la minoría», en *Cuentos completos. IV* (trad. de Carlos Gardini), Barcelona, Minotauro.
- DOLEŽEL, Lubomír (1986), «Semiotics of Literary Communication», *Strumenti Critici*, 50/1, págs. 5-48.
- FEATHER, John (1992), «From Rights in Copies to Copyright: The Recognition of Authors' Rights in English Law and Practice in the Sixteenth and Seventeenth Centuries», *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal*, 10/2, págs. 455-73.
- FOUCAULT, Michel (1984 [1969]), «¿Qué es un autor?», *Dialéctica*, 16, págs. 4-19 [En línea: <http://www.bdigital.unal.edu.co/40410/1/11837-29541-1-PB.pdf>. Fecha de consulta: 24/02/2020].
- GENETTE, Gérard (1979), *Introduction à l'architexte*, París, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio J. (2010), «La adaptabilidad como norma del repertorio audiovisual de la cultura de masas. El caso *Bourne-XIII*», en J. A. Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad, págs.275-294.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2006), *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid, Castilla Ediciones.
- GREENBLATT, Stephen (1980), *Reinassance self-fashioning: from more to Shakespeare*, Chicago, University.
- HUTCHEON, Linda (1989), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Nueva York, Routledge.
- LÓPEZ GARCÍA, Dámaso (1993), *Ensayo sobre el Autor*, Madrid, Júcar.
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa (2018), *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, Madrid, Iberoamericana.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier (2010), «Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*)», en J. A. Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad, págs. 45-102.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier (2018), «De la transescritura a la transmedialidad: poética de la ficción transmedial», en A. J. Gil González y P. J. Pardo García (eds.), *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*, Binges, Éditions Orbis Tertius.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2010), «Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión», en J. A. Pérez Bowie (ed.), *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad, págs. 21-43.

- RICKMAN, Gregg (1984), *Philip K. Dick: In His Own Words*, Long Beach, Fragments West/The Valentine Press.
- RODRÍGUEZ, Hilario J. (2002), «Imágenes perfectas de un futuro imperfecto», *Dirigido por*, 315, págs. 30-33.
- SADOUL, Jacques (1975), *Historia de la ciencia-ficción moderna. 1911-1971*, Barcelona, Plaza & Janés.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (2004), *Steven Spielberg. Entre Ulises y Peter Pan*, Madrid, CIE Dossat.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- SAPIRO, Gisèle (2014), «Droit et histoire de la littérature: la construction de la notion d'auteur», *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 48, págs. 107-122.
- SERNA MENÉ, David (2005), *Guía para ver y analizar "Minority Report"*, Steven Spielberg (2002), Valencia/Barcelona, Nau Llibres/ Octaedro.
- SCHOLES, Robert (1982), *La ciencia ficción: historia, ciencia, perspectiva*, Madrid, Taurus.
- STAM, Robert y Alessandra RAENGO (2005), *Literature and film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Oxford, Blackwell Publishing.
- VANOYE, Francis (1996), *Guiones modelo y modelos de guión: argumentos clásicos y modelos en el cine*, Barcelona, Paidós.
- WOLF, Sergio (2001), *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós.

Fecha de recepción: 25/02/2020.

Fecha de aceptación: 25/07/2020.