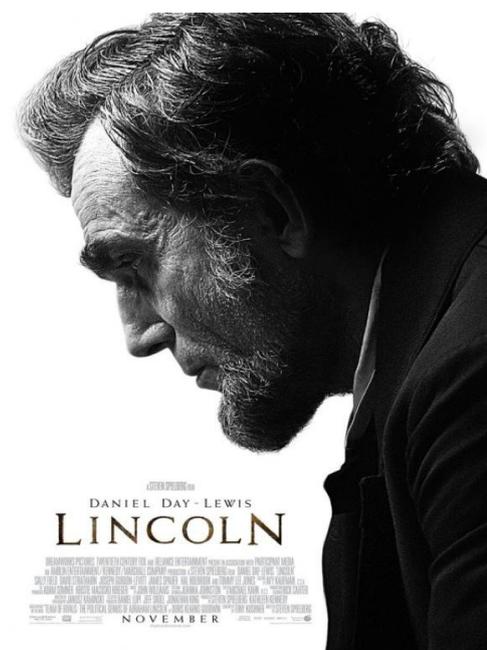


**A**BRAM Lincoln forma un grupo presidencial diferenciado con Franklin Delano Roosevelt y con John Fitzgerald Kennedy, y no sólo para los americanos. Un grupo unido por cuatro coincidencias. Por la guerra, civil para Lincoln, mundial para Roosevelt, fría para Kennedy. Por su sentido progresista: el acta de abolición de la esclavitud impulsada por Lincoln, los derechos sociales por FDR y los civiles de JFK. Por la responsabilidad llevada al dolor personal: la decrepitud forzada del primero y las enfermedades de los dos últimos. Y por la muerte inesperada de los tres, con los magníficos y el agotamiento terminal de FDR. Un trío del que, además, emana esa sensación de liderazgo que el pueblo necesita en momentos de crisis nacional, de crisis de identidad nacional. *Lincoln* (Steven Spielberg, 2012) se estrena en uno de esos momentos, ante la ciudadanía estadounidense más polarizada de las últimas décadas y ante sociedades de todo el mundo inmersas en traumáticos procesos evolutivos, y regresivos.



*Lincoln*, dir. STEVEN SPIELBERG, 20th Century Fox / DreamWorks SKG / Amblin Entertainment / Imagine Entertainment / The Kennedy/Marshall Company / Participant Media / Reliance Entertainment / Office Seekers Productions / Parkes/MacDonald Productions, 2012. (*Lincoln*).

Todos esos presidentes permanecen vinculados al sacrificio extremo, haciéndose un hueco en ese Olimpo donde sólo tienen cabida figuras como la de Gandhi. Por tanto, no cabe sino admitir la gracia (en su acepción religiosa) del decimosexto presidente, elevado a mito democrático. Es, antes que nada, el hombre cuyo martirio renovó el pacto de los padres fundadores para los siguientes cien años. Su ausencia se convirtió en presencia inmortal. Un vistazo a la imagen desarrollada a lo largo del cine americano desde Griffith a Ford, pasando por las alusiones de Capra (por escoger tres autores) lo confirma. Y, desde la irradiación industrial del cine estadounidense, consolida dicha imagen en el imaginario colectivo global que lo une a la democracia más pura. Abraham Lincoln es una sombra familiar que excede con mucho su ámbito original. Pero su proyección depende del discurso artístico que lo ha envuelto, discurso tan sólido como rendido en la mayoría de las propuestas. En el caso de Spielberg la sombra –como no, alargada– es única.

Revista de Libros  
de la Torre del Virrey  
Número 1  
2013/1  
ISSN 2255-2022

Tratar de definir cinematográficamente la figura de un presidente implica una toma de postura evidente, máxime si se hace desde el lenguaje institucional que aspira a aceptación masiva. De alguna forma, no sólo se pretende construir un modelo de conducta ética y política, sino dejar constancia de una postura ideológica considerada evidente, considerada verdad, parafraseando la Declaración de Independencia. Puede comprobarse a lo largo de la serie *El ala oeste de la Casa Blanca* (*The West Wing*, 1999-2006, emitida originalmente por la NBC) en el imaginario presidente demócrata Joshia Bartlet, paradigma tras el cual es fácil reconocer los intereses del creador de la serie, Aaron Sorkin, en relación a la necesidad bipartita y al acatamiento judicial sobre el que se sustenta el imperio de la ley.

Sin embargo, la pregunta más repetida de la serie, aún sin ser enunciada, es: ¿de dónde viene la sabiduría del cargo más deseado de la tierra? No es cuestión de tener el poder, sino de cómo se ejerce. Para Bartlet, la sabiduría

*“No es cuestión de tener el poder, sino de cómo se ejerce”*

viene del estudio, el talento y el mérito. Así, el conocimiento que modula el ejercicio del poder determina el cariz biográfico, hagiográfico o especulativo de cada acercamiento presidencial en la ficción.

En el caso de Lincoln, los tratamientos han sido diversos. Para David Wark Griffith (*Abraham Lincoln*, 1930) el cargo imprime carisma y, por tanto, sabiduría. Queda escenificado con esa noche en vela en la cual el presidente tiene la revelación sobre quién ganará la guerra para la Unión, el general Grant. En cambio, para John Ford (*El joven Lincoln*, *Young Mr. Lincoln*, 1939) la sabiduría es cosa de la tierra, unida al sentido común de raíz que, después, contagiará al cargo. Lo demuestra al describir los inicios como abogado antes de la nominación, enfrentándose a varios casos que resuelve con parsimoniosa naturalidad. Al ser capaz de crearse un hueco de admiración entre su comunidad, queda definido como hombre del pueblo, aunque no como americano medio: sin duda la apuesta

*“Lincoln (Steven Spielberg, 2012) se estrena en uno de esos momentos, ante la ciudadanía estadounidense más polarizada de las últimas décadas y ante sociedades de todo el mundo inmersas en traumáticos procesos evolutivos, y regresivos”*



más puramente democrática de cuantas podamos analizar. Por último, para John Cromwell (*Lincoln en Illinois, Abe Lincoln in Illinois*, 1940) la sabiduría viene de la independencia de pensamiento, de ser un *maverick* incluso cuando se ejerce el cargo. Cuando los gerifaltes del partido republicano lo interrogan para decidir si será manipulable en la Casa Blanca, concluyen que sí porque no ha dado ni una sola respuesta políticamente correcta ni se alía a centro de poder alguno, ni siquiera eclesiástico. En realidad, sus convicciones son cosa suya y responde ante sí mismo y ante su idea de Dios. Por esa firmeza será recordado como presidente.

Steven Spielberg recoge todas estas notas para componer una lenta, sabia y triste melodía. Su Lincoln emana un poder calmo que, al menos en una ocasión, esconde la *terribilitá* previa a la furia, cuando se pregunta frente al gabinete de qué le sirve su poder. Un poder que no parece de este mundo gracias al aura construida por los ademanes casi hieráticos de Daniel Day-Lewis y por la

*“Para John Ford la sabiduría es cosa de la tierra, unida al sentido común de raíz que, después, contagiará al cargo”*

*“Lincoln incide sobre todo en la carga de la presidencia entendida, no tanto como precio, sino como servidumbre”*

iluminación del fotógrafo Janusz Kaminski, de la que hablaremos después. Aunque en ningún caso se permite la caída al mesianismo; de hecho, queda desactivada en su primera aparición, de espaldas a la cámara frente a dos soldados negros que lo interpelan, desde la admiración rendida uno y desde la exigencia histórica el otro. Juzgado, sorprendentemente, por la parte más débil de su pueblo. El director también aprovecha la imagen del independiente cuyas opiniones y acciones no son materia de consenso: recuérdense las discusiones con uno de los fundadores de su propio partido, Preston Blair, o con su secretario de Estado William Seward. Una fama justa que incluye interferencias en el campo de la estrategia militar, levemente insinuadas en el filme. Sin embargo, cuesta ver al “hombre del pueblo” fordiano, tal vez porque el Lincoln de la guerra civil no es el Abe de Kentucky ni el diputado de Illinois. Trata de emerger en el esporádico narrador de anécdotas moralizantes que captura la atención de todo tipo de públicos.

La disolución del hombre, perdido en el cargo, hace que la melodía hilvanada por la película esté tocada en clave de sacrificio. *Lincoln* incide sobre todo en la carga de la presidencia entendida, no tanto como precio, sino como servidumbre. Siervo del pueblo al que se rendía en su más célebre discurso, precisamente el que le recuerda el humilde soldado negro al principio. El peso es visible en los cargados hombros que han sido seña para muchas otras interpretaciones (Walter Huston o Raymond Massey), pero desde su primera escena íntima, Spielberg deja claro que no está derrotado, ni siquiera físicamente, al cargar sobre la espalda a Thomas –“Tad”–, su hijo pequeño, para acostarlo, levantándose desde el suelo y apoyándose –plano detalle– en una silla para elevarse como un gigante. Capaz por tanto de soportar lo insoportable. Un aviso de fortaleza. Sin embargo, el general Grant le hace notar su envejecimiento prematuro en una de las últimas secuencias. Ahora sí, el precio de la servidumbre.

*“La novedad del guión estriba en no rehuir, más bien enfocar, los métodos que tanto Seward como el propio presidente emplearon para conseguir la mayoría de votos en la Cámara”*

Un precio que lo agota en los últimos cuatro meses de su vida en 1865, los que abarca la película, empeñado en conseguir la aprobación de la decimotercera enmienda por parte del Congreso que anularía la esclavitud. De fondo, la insoportable carga de la guerra desde 1861, en la cual se jugaba la mismísima integridad territorial y política de la Unión. Pero en el filme sus problemas son desglosados en dos dimensiones: la política y la personal.

Respecto a la primera, la novedad del guión adaptado por Tony Kushner sobre el libro de la experta presidencial Doris Kearns Goodwin estriba en no rehuir, más bien enfocar, los métodos que tanto Seward como el propio presidente emplearon para conseguir la mayoría de votos en la Cámara de Representantes. Una novedad que, paradójicamente, emparenta dicho guión con John Ford, avisado escrutador del lado turbio de la política, tal y como la retrató en varias obras–*El último hurra* (*The Last Hurrah*, 1958), *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man who Shot Liberty Valance*, 1962) o *El último comba-*

*“El presidente no rehúye la fontanería que recorre el submundo político en Washington, aventada a los cuatro vientos desde Richard Nixon, y que incluso hoy es materia de ficción”*

te (*Cheyenne Autumn*, 1964)— sin olvidar una larga galería de politicastos retratados con la misma sorna con que en el filme de Spielberg se traza a W. N. Bilbo, sobornador de diputados cuyas paródicas formas recuerdan al mejor Ford. Como también lo recuerda el espíritu práctico de Lincoln, por encima de tratamientos monocordes sobre el “honrado Abe”, capaz de remangarse y mancharse las manos: una actualización del trabajador de Springfield interpretado por Henry Fonda en *El joven Lincoln*. El presidente no rehúye la fontanería que recorre el submundo político en Washington, aventada a los cuatro vientos desde Richard Nixon, y que incluso hoy es materia de ficción: véase la miniserie *House of Cards* (creada por Beau Willimon, emitida originalmente por Netflix desde febrero de 2013). Lincoln es probablemente el único inquilino de la Casa Blanca capaz de sojuzgar a los fontaneros en aras de la grandeza; o, al menos, eso es lo que su memoria oficial nos ha dictado.

*“El de Mary es probablemente uno de los personajes (ya que en eso ha sido convertida) más maltratados por la ficción histórica en Estados Unidos”*

*“Para Steven Spielberg la actitud ante la raza es una de las grandes cuestiones de América, tanto en el sentido integrador como desintegrador”*

El ámbito personal queda marcado por la relación con sus hijos y esposa. El hijo fallecido es usado como otro clavo en la cruz sacrificial: el presidente no tiene tiempo de llorarle, arrastrado por ese destino de servidumbre. El hijo pequeño es su verdadero báculo, la esperanza que podría lavar tanta sangre, pero su educación es más presidencial que paternal. Robert en cambio plantea los desafíos al padre propios de todo joven, a los que Lincoln no puede hacer frente por una mezcla de inexperiencia, respeto y agotamiento. Por otro lado, el filme es uno de los pocos centrados en Lincoln que no menciona a Ann Rutledge, la chica de Nueva Salem fallecida en 1835 que pasa por ser su primer y auténtico amor, aunque no haya consenso sobre tal relación. Sin embargo, sobre todo para el público estadounidense, es difícil no pensar en ella cuando Mary Todd reprocha amargamente a su esposo la muerte de su hijo pequeño y la incertidumbre sobre el mayor, empeñado en alistarse. Sally Field aporta el toque de inestabilidad que busca compa-

sión entre el patio de butacas. Pero, de alguna forma, culpamos a la madre por no saber ser esposa del mito. Por si fuera poco, se sugieren los enormes gastos suntuarios de la primera dama, orientados a mejorar la Casa Blanca. El de Mary es probablemente uno de los personajes (ya que en eso ha sido convertida) más maltratados por la ficción histórica en Estados Unidos. Tal vez porque no se puede convivir con un sol sin salir abrasado.

Para Steven Spielberg la actitud ante la raza es una de las grandes cuestiones de América, tanto en el sentido integrador como desintegrador. Esa preocupación abarca lo más perenne de su filmografía. *Lincoln* formaría así una trilogía con *El color púrpura* (*The Color Purple*, 1985) y con *Amistad* (1997). En la primera da todo el protagonismo a la sociedad negra desde inicios del siglo anterior, lo cual fue novedoso para una superproducción, dejando clara la brutalidad de la segregación en el episodio protagonizado por Sofía. En la segunda visibiliza el terror de la esclavitud, con una franqueza inédita para el gran

*“Sabemos la posición de Lincoln, el presidente, ante la igualdad legal: quedó clara en su discurso de Gettysburgh en noviembre de 1863. Pero no sabemos la opinión de Abraham ante la raza, la del ciudadano que convivió con el racismo en su infancia y juventud”*

público, al denunciar el motín de un barco negrero en 1839. La posterior batalla legal para dejar de considerar a los esclavos como propiedades tuvo un defensor en el ex presidente John Quincy Adams, el cual recordó ante el Tribunal Supremo que, en caso de guerra civil, el presidente podría abolir la esclavitud haciendo uso de sus poderes excepcionales. Spielberg parece cerrar un círculo personal con *Lincoln*.

Para el director, el racismo no se limita a la esclavitud, y ha sido tratado en otras ocasiones como memoria de la *Shoah*. De manera traumática en *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993) y, con menos protagonismo, en sus filmes bélicos sobre la Segunda Guerra Mundial, *El Imperio del Sol* (*Empire of the Sun*, 1997) y *Salvar al Soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998), sin olvidar su labor como productor en la miniserie *Hermanos de sangre* (*Band of Brothers*, emitida originalmente por la HBO desde septiembre de 2001)), especialmente el episodio *Why We Fight?* (David Frankel). Las consecuencias del odio histórico entre pue-

*“Refiriéndose a la población negra, admite que “no les conozco”, esto es, no sabe si la integración será posible aun admitiendo su necesidad social”*

blos, llevado al extremismo religioso casi racial, hilvana igualmente *Munich* (2005). Pero incluso fuera del antisemitismo cabría rastrear la obsesión por evidenciar el peligro racista, desde la Ciencia-Ficción. En *A. I. Inteligencia Artificial* (*Artificial Intelligence: A. I.*, 2001) la persecución a los robots en determinadas secuencias adquiere tintes fanáticos, y su huida se convierte en una necesidad de identidad. Mientras que la adaptación de la novela de H. G. Wells *La guerra de los mundos* (*War of the Worlds*, 2005) mantiene el metafórico espíritu de alarma frente al colonialismo racista de la obra cuando fue escrita, así como su carácter premonitorio ante el crucial determinismo de la raza que dirigió la historia del siglo XX para tantas naciones. En sentido positivo, el puente entre civilizaciones que sugieren *Encuentros en la Tercera Fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977) y *E. T. El Extraterrestre* (*E. T. The Extra-Terrrestrial*, 1982) trata de ser un antídoto ante la raza entendida como problema intergeneracional y mundial.

*“La guerra abre el filme con un relieve pausado en que retrata la lucha entre razas, al escenificar la refriega cuerpo a cuerpo entre Confederados y un batallón negro”*

*“Siendo la esclavitud el asunto sobre el que pivota la narración, es totalmente eludida, aún más que la guerra”*

Sabemos la posición de Lincoln, el presidente, ante la igualdad legal: quedó clara en su discurso de Gettysburgh en noviembre de 1863. Pero no sabemos la opinión de Abraham ante la raza, la del ciudadano que convivió con el racismo en su infancia y juventud. De hecho, en el filme nunca menciona públicamente a los negros usando la rotunda terminología abolicionista del congresista Thadeus Stevens, una reserva justificada en el guión por razones estratégicas. En la primera escena es incapaz de prometer la igualdad racial en el ejército al soldado que se la recuerda, precisamente citando el discurso mencionado. Sólo se sincera en privado cuando habla con el ama de llaves negra al servicio de su esposa, en una conversación sorprendente e impensable en anteriores *biopics*: refiriéndose a la población negra, admite que “no les conozco”, esto es, no sabe si la integración será posible aun admitiendo su necesidad social. Da la impresión de

que necesita sacar adelante la abolición para dar sentido a la masacre. Un sentido moral, por encima de la unificación que trajo el final de la guerra.

Éste no es el único aspecto que permanece abierto a la especulación, ya que el tratamiento elíptico se extiende sobre los tres hechos históricos que enmarcan el guión: la guerra, la esclavitud y el magnicidio. Los tres serán escuetamente visibles, aunque constantes como telón de fondo metonímico.

La guerra abre el filme con un relieve pausado en que retrata la lucha entre razas, al escenificar la refriega cuerpo a cuerpo entre Confederados y un batallón negro. Un planteamiento franco en su brutalidad, pero breve. Utilizamos “escenificar” en su sentido teatral, ya que la distancia y ángulo de la cámara nos lleva a la posición de un espectador de palco presidencial, frente a las tablas y elevado, salpicando su visión con un par de detalles que no sacrifican el conjunto general. Un sutil recuerdo de lo último que hizo Lincoln: ser un espectador teatral. La

*“En efecto, la muerte del padre de la nación une de nuevo a Lincoln con Roosevelt y, en menor medida, con Kennedy”*

violencia une ambos momentos, y queda congelada en el paseo a caballo que realiza, rindiendo tributo a los muertos, por un campo de batalla mudo. Pero esa violencia es latente durante todo el relato, salvo por su representación metonímica en forma de miembros mutilados que espantan a Robert, el hijo del presidente, durante la visita a un hospital.

Siendo la esclavitud el asunto sobre el que pivota la narración, es totalmente eludida, aún más que la guerra. Se limita a las placas fotográficas de vidrio con imágenes de esclavos, detallando características y precios, que manosea el hijo y que el padre deja que estudie como una acción pedagógica más. Ni siquiera se permite el testimonio de los criados negros, tratados con respeto, a pesar de que en una escena parece que se va a dar la palabra al ama de llaves. Otra vez, una opción metonímica del horror. ¿Incoherencia? Más bien coherencia radical: los negros no decidieron su libertad; les fue otorgada.

*“Lincoln es una lección de clasicismo filmico. El estilo es casi ascético, sobre todo comparado con otros filmes históricos de Spielberg”*

El atentado, por último, tampoco es filmado, violando una norma no escrita desde *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, D. W. Griffith, 1915). En su lugar se muestra el efecto de la noticia en el hijo pequeño, víctima de un ataque de llanto infinito en otro teatro diferente al del crimen; no es una licencia artística: “Tad” estaba viendo una representación de *Aladín y la lámpara maravillosa* en el Grover’s Theater. Sus espectadores reciben la noticia, interrumpiendo la obra en una cesura que los convierte a todos en hijos. La opción apuesta por el dolor de la orfandad, la de un país representado en aquel que puede considerarse heredero de las enseñanzas paternas. En efecto, la muerte del padre de la nación une de nuevo a Lincoln con Roosevelt y, en menor medida, con Kennedy. Posteriormente se incluye el duelo, en breves escenas, pero no el impacto, huyendo de la glorificación del martirio. Compárese con *Prisionero del odio* (*The Prisoner of Shark Island*, John Ford, 1936) o *La conspiración* (*The Conspirator*, Robert Redford, 2010), que parten del aten-

*“Todo lo que Lincoln hace es por y para el futuro, por y para el pueblo venidero, representado por «Tad»”*

tado y la conmoción posterior, asumiendo lo inasumible de la pérdida y cuestionando la venganza que conculcó los derechos procesales de los magnicidas.

*“Por lo que respecta al resto de la planificación filmica, la cámara se siente imantada por el personaje, acercándose suavemente hacia él en momentos decisivos de su lucha hasta crear encuadres centrados de inusual equilibrio”*

*Lincoln* es una lección de clasicismo fílmico. El estilo es casi ascético, sobre todo comparado con otros filmes históricos de Spielberg –como los citados anteriormente– en los que la complejidad escénica, visual y narrativa arrolla al espectador como un tren perfectamente engrasado.

Una elegante intimidad dirige la fotografía, iluminando los extraordinarios decorados con varias lámparas de gas y aceite y con velas a media altura, más algún foco cenital. Generan una zonificación de los espacios perfecta para conversaciones que adquieren el sombrío aspecto de conspiraciones. La luz blanca (cruda, no amarilla) esculpe el rostro del presidente hendiendo sombras profundas hasta el símbolo, heridas en la conciencia personal e histórica. Kaminski huye de haces glorificadores,

optando, como mucho, por envolverlo, como la nube de luz en la que se encierra con su hijo frente al ventanal tras la aprobación de la ley. Esa mandorla natural al final rima con la escena del principio —ya señalada— en la que levanta al niño sobre su espalda, ya que todo lo que Lincoln hace es por y para el futuro, por y para el pueblo venidero, representado por “Tad”.

Sólo en su presentación la cámara rinde homenaje al mito apoyándose en su altura, cuando el soldado negro lo mira al retirarse desde abajo, dado que el presidente está sobre una plataforma; el soldado además recita el final del discurso de Gettysburgh, así que es imposible no recordar la gigantesca estatua del Memorial en Washington donde esas palabras permanecen labradas. Por lo que respecta al resto de la planificación fílmica, la cámara se siente imantada por el personaje, acercándose suavemente hacia él en momentos decisivos de su lucha hasta crear encuadres centrados de inusual equilibrio. Pero es una cámara humilde, que se limita a puntuar sin ampu-

*“De nuevo, la transparencia une Lincoln a John Ford, un modelo para Spielberg tanto por sus propuestas cinematográficas como políticas. Ambas se fundían en la visión de una América unida, conservadora (en las antípodas de toda facción tipo tea party)... e interracial.”*

losidad. De nuevo, la transparencia une *Lincoln* a John Ford, un modelo para Spielberg tanto por sus propuestas cinematográficas como políticas. En el caso del cineasta de Maine, ambas se fundían en la visión de una América unida, conservadora (en las antípodas de toda facción tipo *tea party*)... e interracial.

La última imagen del presidente vivo en *Lincoln* lo centra rigurosamente, marchando por el pasillo de la Casa Blanca la noche de su muerte, aún más largo por su chistera; todo el decorado se alía para enmarcarlo. Ese cuadro-homenaje imprime en pantalla el trazo del icono por dos razones. Primera, al estar tomado de espaldas, su figura adquiere la sencilla dimensión del hombre que crea su camino a costa del desgaste, *maverick* hasta el fin: ya que los andares característicos y el encorvamiento dominan iconográficamente creando una alegoría para la memoria. Segunda, ese plano responde a la mirada de su

ayuda de cámara negro; él posibilita, con su respetuosa y silenciosa acción, la lección moral hecha carne sobre la que se apoya su raza en el país que la esclavizó.

*Ramón Moreno Cantero*