

Parábolas del poder desde la Casa Blanca.

La presidencia norteamericana en el cine contemporáneo

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA

EL entramado del poder de la Casa Blanca ha aparecido en el cine norteamericano con diversos tratamientos, básicamente, biografías filmicas, dramas de recreación histórica, ficciones más o menos inspiradas en la realidad y ficciones futuristas. Salvo excepciones, este ciclo de filmes contribuye a la configuración de la Presidencia estadounidense como una institución caracterizada por un presidencialismo que destaca por la creación mitológica mediante la puesta en escena y el paternalismo político hacia la ciudadanía. Comparativamente, dentro del cine político norteamericano, son bastantes las películas con protagonismo de la figura presidencial, histórica o imaginaria. Nos centraremos en estas reflexiones en el cine de las cuatro últimas décadas, dejando de lado las convencionales cintas de cine clásico (Frank Capra) y el excelente cine político de los años sesenta (Preminger, Frankenheimer), que se trata en otro lugar de esta revista.

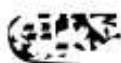
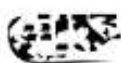
LA BIOGRAFÍA COMO AJUSTE DE CUENTAS

Se han rodado *biopics* clásicas a mayor gloria de los padres fundadores George Washington y Abraham Lincoln, respectivamente *America, America* (David W. Griffith, 1924) y *Capitán Jones* (John Paul Jones, John Farrow, 1959), y *Abraham Lincoln* (David W. Griffith, 1930), *El joven Lincoln* (Young Mr. Lincoln, John Ford, 1939) y *Lincoln en Illinois* (Abe Lincoln in Illinois, John Cromwell, 1940), pero fuera de estos casos, cuyo tratamiento raya en varios momentos la hagiografía, no abundan las vidas presidenciales. Más recientemente tenemos las obras críticas de Oliver Stone *Nixon* (1995) y *W* (2008) sobre los mandatarios más discutidos de los últimos años, ambas con protagonistas acomplexados y traumatizados por la figura paterna. Ni Kennedy ni Reagan ni ningún otro presidente de las cinco últimas décadas ha merecido un audiovisual recopilatorio de su vida, aunque episodios concretos de la biografía personal y política hayan aparecido en el cine.

En la primera, Stone reelabora la biografía del presidente republicano Richard Nixon a partir del triste episodio del Watergate, que le obliga a dimitir, con sucesivos *flashbacks* en que va dando noticias de su infancia y diversos episodios de su carrera política. Las más de tres horas de metraje dan para un filme ambicioso en la recreación biográfica y formalmente complejo con un tratamiento donde incluye imágenes de archivo con otras de falso documental, mezclando planos de noticiario con otros con la misma textura elaborados para la ocasión. Más allá de la biografía, en la que se muestran las contradicciones de la personalidad de Nixon, en buena medida la película es una reflexión sobre la lucha por el poder y los medios para mantenerse en él a toda costa, por tanto casi un comentario a *El príncipe* de Maquiavelo.

Nixon no sale bien parado, pues aparece como un ambicioso luchador por el poder que carece de principios o de amistades, subordinando todo –familia incluida– a ganar las elecciones, aunque en el retrato no se haga leña del árbol caído. De hecho, se





da cuenta de políticas abiertas para un republicano/conservador como su acercamiento a la China maoísta. Queda patente su actitud miserable de intentar aprovecharse del asesinato de John F. Kennedy, su implicación con el desembarco anticastrista de bahía de Cochinos y la connivencia con el todopoderoso director del FBI y temido maniobrero J. Edgar Hoover. En la primera versión del guión, filtrada a la prensa con el propósito de desprestigiar el trabajo de Stone, se relacionaba a Nixon con el grupo conspirador que mató a Kennedy. Como trasfondo de su personalidad, la infancia traumática con una madre exigente de rígidas creencias cuáqueras, un padre que le inculca un complejo de inferioridad y el trauma de haber sobrevivido a dos hermanos fallecidos de tuberculosis. La decadencia del presidente, acorralado por las pruebas del Watergate e impotente para evitar que salga a la luz pública el espionaje del Partido Demócrata, las mentiras y malversación de fondos públicos, reflejan la auténtica dimensión del poder, más allá de la historia singular del político conservador. El reparto es una de las bazas que contribuyen a la credibilidad y convicción de *Nixon*, comenzando por Anthony Hopkins¹ en el papel de presidente y siguiendo por los de Joan Allen como Pat Nixon o Bob Hoskins como el odioso J. Edgar Hoover.

Sobre un más imaginado que planificado atentado al presidente Nixon trata *El asesinato de Richard Nixon* (The Assassination of Richard Nixon, Niels Mueller, 2004) cuyo protagonista es un frustrado vendedor que imagina lanzar un avión contra la Casa Blanca. Basada en una historia real, cuenta el triste itinerario de Samuel J. Bicke (Sean Penn), un hombre que no acepta la pérdida del cariño de su familia con el reciente divorcio y acumula fracasos profesionales mientras la televisión va informando de las mentiras de Nixon, que había prometido acabar con la guerra de Vietnam y envió más soldados norteamericanos. Haciendo culpable al presidente de su deterioro, Bicke termina por intentar secuestrar un avión y mata a los tripulantes antes de ser tiroteado por la policía. En la órbita de *Un día de furia* (Falling Down, Joel Schumacher, 1992) y al igual que el tipo encarnado por Michael Douglas en ese filme, el protagonista se siente marginado del sueño americano y por ello emprende una catastrófica venganza desde la convicción de que el origen y la solución de su problema tienen dimensiones de Estado.

La otra biografía propiamente dicha, *W*, se estrena al final del segundo mandato de George W. Bush, en plena decadencia y hasta deslegitimación del presidente por su belicismo manipulador, conocido el fraude del argumento de las “armas de destrucción masiva”. En ella, Oliver Stone combina un presente en 2008, en los prolegómenos de la guerra de Irak y diversos *flashbacks* que reconstruyen su trayectoria desde los años de estudiante. Se subraya la personalidad débil y acomplejada frente a su padre, su pasado alcohólico y la superación de su adicción mediante una conversión religiosa que le lleva a abrazar el fundamentalismo cristiano. En el círculo de poder de la Casa Blanca se pone de manifiesto la condición de “halcones” del vicepresidente Dick Cheney –cuya figura Bush teme que le haga sombra–, la consejera de Seguridad Condoleezza Rice y el secretario de Defensa Donald Rumsfeld; sólo el Secretario de Estado Colin Powell parece más prudente en sus juicios políticos. Quedan claros los mecanismos de manipulación de la opinión pública para evitar el rechazo a la guerra. Claramente desmitificadora, pero sin acritud (el protago-

1 Parece que el actor británico se sorprendió al ser convocado por Stone, consciente de que no habría ningún personaje de relieve originario de las islas. Su interpretación va más allá de la mera recreación para encarnar / construir un Nixon realmente plausible. Un par de años después hará nuevamente de presidente norteamericano (John Quince Adams) en *Amistad* (Steven Spielberg, 1997).



nista acaba siendo casi simpático), *W* viene a mostrar la condición humana, demasiado humana, y hasta vulgar de un tipo mediocre al que las circunstancias auparon a un papel para el que no daba la talla. Sus últimos meses en el 1600 de la Avenida Pennsylvania, cuando arrecian las críticas y cuando se siente engañado al no aparecer las célebres “armas de destrucción masiva” muestran el patetismo del personaje, que aún sueña inútilmente con triunfar como un jugador de béisbol.

LA HISTORIA SE LLAMA DALLAS Y WATERGATE

En este ciclo cinematográfico sobre las representaciones de la presidencia norteamericana sobresalen, incluso por encima de las biografías citadas, dos sucesos de los mandatos de Kennedy y Nixon, probablemente los dirigentes más amados y odiados respectivamente de estas décadas. El acontecimiento histórico reciente con protagonismo presidencial por excelencia es el magnicidio de Dallas donde muere asesinado el carismático John F. Kennedy. Entre los variados documentales y docudramas que tratan de reconstruir el asesinato y la conspiración nunca del todo aclarada sobresalen *Acción ejecutiva* (Executive Action, David Miller, 1973) y *JFK, caso abierto* (JFK, Oliver Stone, 1991). El primero es un eficiente y honrado docudrama que viene a establecer la hipótesis de que el presidente es sacrificado por un grupo de poder que no se fía del clan progresista de los Kennedy, y teme que se perpetúe en el gobierno, y quiere evitar la tibieza ante las reclamaciones de los derechos civiles para los afroamericanos, exige una reacción dura ante el fracaso de la bahía de Cochinos o busca asegurar la presencia militar norteamericana en Vietnam. Insistiendo en la preparación material del atentado con ensayos con rifles de mira telescópica, la película -a quien las presencias de dos clásicos como Burt Lancaster y Robert Ryan dan empaque- se abre y cierra con un texto que abunda en la condición conspiratoria del magnicidio y cita cómo, sospechosamente, 18 de los testigos presenciales del asesinato de Dallas murieron en los tres años siguientes; de ellos, seis por arma de fuego, tres de accidente de automóvil, dos por suicidio, uno degollado y otro de un golpe de kárate en el cuello.

Por su parte, con la vehemencia que le caracteriza, Oliver Stone rechaza las explicaciones oficiales sobre el asesinato de Dallas y, en un docudrama de enorme fuerza, realiza una reconstrucción de la conspiración desmontando los datos divulgados. El fiscal encarnado por Kevin Kostner -en cuyo libro se inspira el guión- representa la fuerza de la razón y la justicia insobornable en la búsqueda de la verdad, para lo cual no duda en acusar del asesinato a todo el *establishment*, desde el círculo presidencial (el vicepresidente y sucesor Lindon B. Johnson) a la CIA, de manera que el magnicidio sería, en realidad, todo un golpe de Estado para evitar cambios progresistas en el país²; por tanto, sería la misma te-

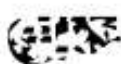
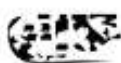
2 Oliver Stone ha explicado la versión alternativa del magnicidio que ha querido reflejar en el filme: “La historia no oficial es como sigue: Johnson cambió muy sutilmente la política de Kennedy desde el principio. En un memorando escrito tan sólo cuatro días después de morir Kennedy, Johnson inicia el concepto de escalada, la acción directa contra Vietnam del Norte, y a los quince meses envía las primeras tropas. El plan de Kennedy era el contrario: iniciar una retirada que se completaría en 1965. Tenía una política muy estricta de mandar sólo asesores, no tropas, a Laos, Cuba y Vietnam. Consiguió resistir las enormes presiones que recibía al respecto por parte de los militares (...) Sabemos también que Kennedy dio una charla a un grupo de universitarios en la que explicaba sus planes para acabar con la guerra fría; que negoció con Krushev en 1962 y llegó a un acuerdo respecto a la crisis de los misiles; que estableció negociaciones con Castro por la puerta trasera; y que en 1963 firmó un documento asombroso, el tratado de paz nuclear, que se hizo muy popular porque la gente quería la paz de verdad” (Dirigido por, nº 199, febrero 1992).



sis que la presente en la citada *Acción ejecutiva*. La figura de John F. Kennedy queda en segundo plano y hasta hay una visión un tanto acrítica. Lo más importante del largo panfleto *JFK, un caso abierto* es la capacidad de Stone para mezclar imágenes y sonidos documentales reales con otros reconstruidos según datos ciertos y con sucesos ficticios o hipotéticos, de manera que el espectador se sumerge en lo que el director considera una realidad difícil de establecer. Incluso cuando se disienta de las tesis políticas que defiende, hay que reconocer su honradez en buscar una forma audiovisual acorde con la realidad polisémica y multipolar que trata de plasmar. En una entrevista el propio Stone se pregunta a quién pertenece la realidad, a lo que responde que “Es como *Rashomon*: cada uno de ellos [medios de comunicación, el fiscal, el asesino Oswald, los testigos presenciales] tiene una visión fragmentada, fracturada, de la realidad. De manera deliberada, hemos filmado y sobre todo montado la película de forma muy fracturada: nunca está uno seguro de dónde está, todo resulta muy confuso... Y existen diversos *niveles* mezclados: con un personaje es ‘lo real’, con otro, lo inconsciente; el sonido tiene también diferentes niveles; se pasa del futuro al pasado. De hecho, los tres tiempos narrativos –pasado, presente y futuro– están mezclados.” (*Dirigido por*, n° 199, febrero 1992).

El mismo actor protagonista de *JFK, caso abierto*, Kevin Kostner, encabeza el reparto de *Trece días* (*Thirteen Days*, Roger Donaldson, 2000), sobre la crisis de los misiles soviéticos instalados en la isla de Cuba –a escasas millas de la costa estadounidense, como se suele repetir hasta la saciedad– en octubre de 1962. Tras el antecedente para televisión de Anthony Page *The Missiles of October* (1974), Donaldson pone en pie un brioso *thriller* representativo del cine comercial más inteligente, al darle fuerza a hechos ya conocidos y lograr sostener un ritmo inteligente a lo largo de más de dos horas. El presidente Kennedy aparece como un hombre prudente, reflexivo, con la sabiduría política suficiente como para no caer en las provocaciones de los soviéticos ni de sus propios asesores, particularmente de los militares belicistas dispuestos a echar a los rusos de Cuba con la fuerza militar sin medir bien las consecuencias. Pero este presidente parece un subalterno frente al amigo y asesor personal Kenny O'Donnell (Kevin Kostner), auténtico poder en la sombra que maniobra, se informa, decide u ordena en paralelo al presidente. Por tanto, la visión de Kennedy de Oliver Stone se encuentra lejos de la aproximación acrítica que suele rodear la literatura política sobre el particular.

El otro gran acontecimiento es el escándalo del espionaje a la sede electoral del Partido Demócrata, en el Hotel Watergate de Washington, durante la campaña de 1972. La película de referencia es *Todos los hombres del presidente* (*All the President's Men*, Alan J. Pakula, 1976), basada en los testimonios de los periodistas del *Washington Post*, Bob Woodward y Carl Bernstein, a quienes –según se ha sabido años después, en 2005– el subdirector del FBI William Mark Felt filtró la información necesaria, o confirmó datos obtenidos por otras fuentes, como para lograr la dimisión de Nixon en 1974. Alan J. Pakula, director de la intriga política *El último testigo* (*The Parallax View*, 1974), pone su oficio al servicio del libro periodístico que reconstruye la aventurera indagación; más que la reflexión política o la crítica al poder, *Todos los hombres del presidente* es un filme sobre periodistas, la lucha por su independencia, las amenazas del poder y el tesón en mantener la deontología de contar la verdad sean cuales sean las consecuencias. Los valores cinematográficos son escasos en una cinta demasiado verborreica, distante en lo que cuenta y de limitada fuerza en la intriga aunque, en todo caso, necesaria por su capacidad para visualizar el libro de periodismo de investigación; y, lo que es aún más importante, para divulgar en la opinión pública que



hasta la intocada figura del presidente norteamericano ha de observar escrupulosamente las leyes.

Del *affaire* del Watergate y la (implícita) confesión de la culpabilidad del presidente Nixon trata *El desafío. Frost contra Nixon* (Frost/Nixon, Ron Howard, 2008), que reconstruye las cuatro entrevistas que el periodista británico David Frost hizo en 1977 para la televisión pagando 600.000 dólares. Nixon estaba retirado en su rancho californiano y en la memoria de la opinión pública figuraba con el sobrenombre de Dick el Tramoso; su soberbia le había impedido reconocer la práctica de ilegalidades en la lucha electoral –se limitaba a hablar de errores políticos– pero en la última de las entrevistas se desmorona y justifica como legal cualquier comportamiento en virtud de que tenga como protagonista al presidente. Es decir, que, como cualquier despotismo, el inquilino de la Casa Blanca no está sometido al imperio de la ley porque él crea la ley.

Estos hechos fueron convertidos en obra teatral por el autor dramático Peter Morgan, y más tarde llevados al cine con guión del mismo Morgan y realización del Ron Howard, quien utilizó a los dos mismos actores del acontecimiento teatral londinense, Frank Langella como Richard Nixon y Michael Shen en el papel de David Frost. Se trata de una reconstrucción donde, poco a poco, se lleva al espectador al momento mágico en que Nixon viene a reconocer al cabo de tantos años su culpabilidad negada con tesón; y eso lo hace con una fuerza en la credibilidad muy notable³, a pesar de que, extrañamente, se nos hurta el documento esencial sobre el que trata la película: las entrevistas de Frost a Nixon. Hasta qué punto puede haber manipulación del espectador en esta omisión sería una cuestión a tener en cuenta y que sólo se puede dilucidar contando con esas grabaciones y comprobando si la revelación con medias palabras de la culpabilidad de Nixon en la reconstrucción de Howard es similar a la que deduce el espectador de las entrevistas televisivas de 1977. Es de suponer que los productores de *El desafío. Frost contra Nixon* no hayan conseguido los derechos de esas entrevistas, pero sin este conocimiento todo puede resultar muy manipulador.

Antes de los cien días de cortesía que se dejan a cualquier gobernante ha sido colgado en YouTube y otros soportes el documental de casi dos horas *The Obama Deception* (Alex Jones, 2009), que es una serie de entrevistas subrayando cómo los nombramientos y las primeras decisiones políticas del presidente afroamericano van en dirección opuesta a sus promesas electorales y cómo el aparato industrial-militar (según la ahora recordada definición

3 No puedo resistirme a reproducir un párrafo de la crítica de Norberto Alcover (Equipo Reseña, *Cine para leer 2009. Enero-junio*, Bilbao, Mensajero, 2009): “En la pantalla, asistimos a una comprobación espléndida del poder de la imagen cinematográfica en cuanto tal, que elimina cuanto no está en cuadro, y convierte la materia planificada en realidad única, en documento dominante, en gong que suena y resuena en la intimidad emocional de los espectadores. Tal es el poder del cine, que podemos zaherir sin descanso pero que nos permite comprobar el cambio de la experiencia comunicativa desde los Lumière hasta hoy. Repetimos lo ya escrito en anterior párrafo: en cine la imagen es la realidad y la realidad es la imagen. Es decir, la verdad es la comunicación formal. Quien no admita tal nueva lógica narrativa y en definitiva discursiva, se ha hecho incapaz de comprender el cosmos comunicacional contemporáneo. Es la nueva escritura. Es llegar a la convicción de que el Nixon de los primeros planos en pantalla es verdaderamente el Nixon de las entrevistas con Frost, y desde ahí, el Nixon de la propia realidad. Dicho de otra manera, ahí está el misterio del cine, pero sobre todo del cine comercial norteamericano que, en tantas ocasiones como ésta, es plausible sin perder un mínimo de dignidad. Fotografía, montaje, guión, una realización que no pasa de digna y una interpretación excelente, sobre todo del Nixon interpretado/creado por Frank Langella, que ya no se moverá de nuestras pupilas. El cine, con películas como ésta, redime la tentación del olvido y adquiere la naturaleza de archivo del tiempo/espacio histórico.”



de Eisenhower) controla de cerca al mandatario para evitar cualquier política contraria a sus intereses; también el documental se muestra muy crítico con la Reserva Federal y con las ayudas del gobierno al sistema bancario de las que se han detraído millones para los ejecutivos.

PRESIDENTES IMAGINADOS EN FICCIONES REALISTAS

Con un guiño al caso Watergate –el hotel de ese nombre ubicado en la capital federal aparece como el lugar de una cita de los personajes– en *Poder absoluto* (Absolute power, Clint Eastwood, 1997) el director californiano idea una intriga criminal en la que un refinado ladrón de joyas –encarnado por el propio Eastwood– es testigo de un triste suceso: un presidente norteamericano ebrio utiliza el sexo violento con la esposa de su mentor y mejor amigo, que muere a manos del servicio secreto cuando el presidente pide auxilio tras ser amenazado con un abrecartas. El ladrón es acosado por los agentes y su propia hija es víctima de un intento de asesinato. El mandatario aparece caracterizado como un tipo cínico, prepotente y manipulador que, al margen de traicionar a su mejor amigo, no duda en usar todo su poder para quedar exculpado, aunque, al final, se cumple la venganza y muere con el abrecartas clavado en el corazón. Teniendo en cuenta la referencia al Watergate el espectador no puede evitar pensar en Nixon al ver al hipócrita inquilino de la Casa Blanca encarnado por Gene Hackman.

La campaña electoral que llevó a ganar las primarias del Partido Demócrata al gobernador de Arkansas Bill Clinton en 1992 es recogida por el periodista de *Newsweek* Joe Klein en una novela publicada de forma anónima sobre la cual se escribe el guión de *Primary Colors* (Mike Nichols, 1998). Klein cambia los nombres e introduce elementos de ficción⁴, pero ello no impide reconocer al personaje, ya en la Casa Blanca cuando se publica el libro. John Travolta da vida a Joe Stanton, un líder emocional y carismático que disimula su afán de poder bajo una cercanía seductora. La película es una crónica ficcionada de la campaña electoral, centrándose en el equipo de apoyo al gobernador y las dificultades de la lucha política, con acusaciones de haber sido detenido por la policía en los años sesenta, el chantaje de haber tenido relaciones sexuales con una peluquera, con manipulación de grabaciones de teléfono incluidas, y la amenaza de hacer pública una presunta paternidad cortada de raíz por los asesores. La figura del candidato presidencial goza de una deliberada ambigüedad, pues el guión evita definir de forma inequívoca hasta qué punto las acusaciones son ciertas, obedecen a hechos aunque estén magnificados o, por el contrario, son falsedades completas. En el equipo electoral se da por supuesto que ha habido relaciones sexuales e infidelidades a la esposa (una estupenda Emma Thompson como Susan Stanton/Hilary Clinton), incluso cuando se obra de mala fe en su explotación mediática, pero pervive la convicción de la honradez de fondo del gobernador.

Más allá de la anécdota argumental, *Primary Colors* es una película de alcance en cuanto invita a la reflexión sobre el debate político y los términos éticos. En este sentido, el episodio final que enfrenta a Stanton con Picker, un rival que tiene en su pasado episodios de consumo de cocaína y ha sufrido un infarto tras un debate, es revelador. Stanton queda redimido al tener la gallardía

4 Otra novela de ficción política basada en hechos reales sobre la que se hace una película es *All the King's Men* (1946), de Robert Penns Warren. Este libro cuenta con la sólida versión *El político* (All the King's Men, Robert Rossen, 1949), protagonizada por Broderick Crawford, y *Todos los hombres del rey* (Steve Zaillian, 2006), además una miniserie de televisión rusa de 1971.



de evitar la defenestración política de Picker –encarnado por un ‘malo’ de película: el televisivo y olvidado J.R. de la serie *Dallas*– haciendo público ese pasado; pero ello no evita el suicidio de la veterana asesora electoral (Kathy Bates) asqueada de participar en la falsificación de un análisis médico que exculpa a Stanton y de tanta inmundicia como enfanga la lucha electoral. Sólo por este personaje, contradictorio con su fondo de fuerza moral en un ropaje bronco, merece la pena la cinta. Estrenada en marzo de 1998 los avatares sexuales del Clinton de ficción se anticipan unos meses al caso Lewinsky que casi le cuesta la presidencia a quien había mentido en una declaración jurada.

Aunque parece inspirada en sucesos de la presidencia de Bill Clinton, *La cortina de humo* (Wag the Dog, Barry Levinson, 1997) está basada en una novela titulada *American Hero* y publicada por Larry Beinhart en 1993. Todo transcurre en el entorno del presidente, con el equipo de ‘fontaneros’ comandado por Conrad Brean (Robert de Niro) como protagonista, situándose el presidente en fuera de campo. La amenaza del escándalo de un abuso sexual a una menor a sólo once días de las elecciones produce una crisis en la Casa Blanca, donde Brean, ante los riesgos de un desmentido oficial que nadie creería, se decide por una maniobra de distracción totalmente descabellada. Acude a un productor de Hollywood, Stanley Motss (Dustin Hoffman), para provocar una «cortina de humo» de más envergadura que haga olvidar el posible escándalo ante las próximas elecciones. Se les ocurre nada menos que fabricar una amenaza nuclear y un conflicto en Albania, donde un presunto héroe, el soldado Sapato, es secuestrado por los terroristas. Cuando las encuestas son más que favorables al presidente liberan al presunto héroe que, en realidad, es un convicto de haber violado a una monja. El esperpento sube de nivel y, al final, el productor de Hollywood no quiere como premio ni dinero ni una embajada, sino el reconocimiento público, lo que implica desvelar toda la mentira; obviamente, se lo carga el servicio secreto. *La cortina de humo* es una reflexión sobre la manipulación de la opinión pública mediante la televisión y los miedos ciudadanos (terrorismo, guerras en otros países), gracias a la cual se consiguen los éxitos políticos; es decir, pone de relieve cómo la voluntad ciudadana puede ser cambiada mediante estratagemas de informaciones falsificadas, fabricándose una realidad más favorable a determinados líderes políticos.

Más decantadas hacia la fábula o comedia blanca de buenos sentimientos son dos filmes con protagonismo absoluto del inquilino de la Casa Blanca y prácticamente inexistente discurso político. La primera es *Dave, presidente por un día* (Dave, Ivan Reitman, 1993), una historia donde un honrado vendedor de coches –modelo yerno ideal– se ve convertido en doble del presidente norteamericano y acaba desbaratando los planes del círculo de ambiciosos que rodean al primer mandatario. Como en otras ficciones biempensantes, el presidente es un hombre bueno que está secuestrado por los ‘fontaneros’ convertidos en instancias de poder que buscan el beneficio particular. Es decir, que se salva la figura individual del presidente mientras se hace una crítica de la más abstracta ‘esfera de poder’.

La segunda comedia de buenos sentimientos es *El presidente y miss Wade* (The American President, Rob Reiner, 1995), donde se cuenta el improbable romance entre un presidente recién envidado y una abogada de un *lobby* ecologista, lógicamente, con numerosas dificultades para la relación. Con tintes ligeramente progresistas se defiende el derecho a la vida privada de los representantes políticos y se muestra la cocina del poder y la honradez del mandatario que se arriesga con leyes justas aunque impopulares; en varias secuencias el presidente aparece rodeado de sus fieles asesores, secretarías y ayudantes y se hacen comentarios sobre su papel de «líder del mundo libre». En la misma línea está



De incompetente a Presidente (Head of State, Chris Rock, 2003), con la historia de un modesto concejal afroamericano a quien las circunstancias convierten en candidato a la Casa Blanca: su discurso domesticado y previsible va dando paso a gestos más radicales, entre ellos el acercamiento a las minorías.

Un caso muy particular de ficción es *Muerte de un presidente* (Death of a president, Gabriel Range, 2006), pues se trata de un falso documental sobre el presunto asesinato de George W. Bush durante una visita a la ciudad de Chicago en 2007. Aunque, naturalmente, el suceso no se inspira de forma directa en la realidad, tiene muy presente el clima de caza de brujas antiislamista y cuenta cómo es juzgado y condenado por el magnicidio un joven árabe mientras queda libre el auténtico culpable: el padre de un soldado muerto en la guerra de Irak. Combina de forma muy verosímil imágenes de archivo auténticas con otras falsas, dando lugar a una reconstrucción que, dentro de unos años, podría inducir a engaño a un espectador poco avisado. El autor de la celebrada ficción política *El mensajero del miedo*⁵, Richard Condon, también firma la novela en que se basa *Muertes en invierno* (Winter Kills, William Richert, 1979), donde se investiga el asesinato de un presidente.

También la muerte violenta del presidente –la sombra de Dallas no sólo es alargada como la del ciprés de la necrópolis, sino insistente, como veremos más adelante– constituye el meollo de la ficción *En el punto de mira* (Vantage Point, Pete Travis, 2007) donde se recrea, a través de la combinación de varios puntos de vista, según el modelo de *Rashomon* y *Atraco perfecto*⁶, un atentado sufrido por el presidente en una visita a la ciudad de Salamanca con ocasión de una Cumbre sobre Terrorismo, cuya espléndida Plaza Mayor se duplica en un decorado construido en México. Afortunadamente, en este caso el servicio secreto está enterado de la posibilidad del atentado por lo que sustituyen al mandatario por un doble, lo que no impide que los terroristas –infiltrados como agentes– terminen por secuestrar al presidente.

RELATOS APOCALÍPTICOS Y UNA FÁBULA

Hay relatos apocalípticos en ficciones ambientadas en un futuro más o menos cercano pero escasamente realista o de suceso probable en lo que ponen en escena. La novela homónima de Stephen King sirve para la historia de *La zona muerta* (The Dead Zone, David Cronenberg, 1983), cuyo protagonista tiene la premonición de que el actual candidato a la presidencia –el mismo Martin Sheen que luego sería también presidente virtual en *El ala oeste de la Casa Blanca*– llega al poder y provoca una guerra nuclear. Un personaje muy negativo que contrasta con la paternal figura del presidente Fowler (James Cromwell) en la entrega del agente Jack Ryan que filma *Pánico nuclear* (The Sum of All Fears, Phil Alden Robinson, 2002), donde unos terroristas neonazis hacen

5 Sobre la novela *The Manchurian Candidate* hay dos versiones cinematográficas de igual título que el del texto literario, firmadas por John Frankenheimer (1962) y Jonathan Demme (2004).

6 En estos dos títulos la plurifocalización no tiene el mismo sentido, pues mientras en *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) es una forma de poner en cuestión el conocimiento de la realidad en la medida en que los puntos de vista superpuestos no llegan a construir un único hecho de forma neta, en el caso de *Atraco perfecto* (The Killing, Stanley Kubrick, 1956) se trata de la reconstrucción que hace el espectador a partir de testimonios parciales de carácter complementario de los distintos personajes. *En el punto de mira* se sitúa más bien en la segunda opción, aunque tras presentar los puntos de vista correspondientes a la realizadora de televisión, un guardaespaldas, un policía español, un turista con una cámara, el presidente y los terroristas, el relato abandona la focalización parcial y en su segmento final adopta una perspectiva omnisciente.



estallar una bomba en Baltimore durante la final de la Superbowl a la que asiste el presidente.

En el díptico *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996) y *Deep Impact* (Mimi Leder, 1998) la figura del presidente se erige en líder indiscutido del país en un momento catastrófico de crisis con el anuncio de la inminente y segura destrucción física o moral de la nación. En la primera se trata de una invasión de alienígenas en los días anteriores al 4 de julio; un familiar, dinámico y kennedyano mandatario encarnado por Bill Pullman –antiguo piloto militar– se pone al frente de la lucha ayudado por un científico y un piloto de combate. A pesar de las dificultades que vienen de su Secretario de Defensa logra vencer a los perversos marcianos en fecha tan significativa como el Día de la Independencia, que adquiere mayor relevancia dado que Estados Unidos se convierte en líder de la defensa mundial. Y eso que en ninguno de estos dos títulos el grave problema –inevitablemente de dimensiones planetarias– se presenta como algo distinto a un asunto doméstico que los norteamericanos tienen que resolver por sí mismos.

Por su parte, en ese telefilme de lujo producido a partir de una sola idea que es *Deep Impact*, Morgan Freeman se pone al frente del gabinete de crisis que debe hacer frente a la caída de un asteroide de grandes dimensiones en la Tierra. Este presidente afroamericano que se anticipa en las pantallas una década a la llegada de Barak Obama⁷ a la Casa Blanca emplea las ruedas de prensa y las alocuciones por televisión en varias ocasiones para informar a los ciudadanos, explicar las medidas tomadas y tranquilizar a la población y, tras la catástrofe, alentar la reconstrucción del país y la moral de supervivencia. Freeman representa un líder carismático, sereno, sin atisbo de prepotencia, seguro de sí mismo: un hombre en quien confiar y a quien los ciudadanos escuchan con fervor religioso. Menor interés tiene el filme de pura acción *Air Force One – El avión del presidente* (Air Force One, Wolfgang Petersen, 1995), también dedicado a la construcción de una mitología del presidente (Harrison Ford) como padre de familia amoroso, líder con ideas claras y, sobre todo, héroe indestructible gracias a su fuerza física y a la destreza de antiguo combatiente en Vietnam. El mensaje nacionalista e imperialista es claro, pues Estados Unidos lucha como guardián de la paz mundial frente a los “terroristas” kazajos; en segundo plano queda una desdibujada pugna por el poder entre la vicepresidenta y el Secretario de Defensa que parece poner en cuestión la solución militar a cualquier crisis. Ese avión también aparece en la violencia futurista *1997: Rescate en Nueva York* (Escape from New York, John Carpenter, 1981) donde Donald Pleasance encarna a un inquilino de la Casa Blanca que ha de ser rescatado so pena de que se desencadene una guerra mundial.

Más alejada de cualquier verosímil futurista, en la delirante *Mars Attacks!* (Tim Burton, 1996) el –por esta vez– comedido Jack Nicholson representa a un presidente débil, carente de todo criterio y personalidad, que tiene que frenar una invasión de marcianos de opereta; muere como tonto inocente a manos de un alienígena. El círculo de poder de la Avenida Pennsylvania 1600 está formado por gente tan incompetente como un científico dandi ingenuamente pacifista, un estúpido agregado de prensa y un militar deseoso de exhibir sus armas nucleares. Pero en el resto del país también abunda la estupidez, como en esa familia que vive en una caravana y entrena a su hijo con armas o los tipos del *show business* de Las Vegas. En una broma estupenda, los alienígenas son vencidos por una melodía de los años cincuenta que la abuela pone repetidamente en su gramófono. Tampoco le anda

7 En honor a la verdad hay que reconocer otros presidentes negros de ficción: probablemente el primero es el aún niño Sammy Davis Jr. en el mediotraje de comedia musical *Rufus Jones for President* (1933) y también está James Earl Jones en *The Man* (1972).



a la zaga *Los Simpson: la película* (The Simpsons. Movie, David Silverman, 2007), con un presidente llamado Arnold Schwarzenegger, aunque la broma puede devenir premonición si se tiene en cuenta que otro antiguo actor y gobernador de California se sentó en el Despacho Oval.

Un lugar especial es el ocupado por la espléndida fábula sobre la comunicación y el poder en las sociedades contemporáneas *Bienvenido, Mr. Chance* (Being There, Hal Ashby, 1979). En ella se da a entender que llega a la Casa Blanca Charles Gardiner, un tipo cuasi discapacitado que ha trabajado durante toda su vida de jardinero. En su penúltima aparición delante de la cámara Peter Sellers encarna a un hombre ya maduro que ha vivido encerrado en una mansión y nunca ha hablado por teléfono ni ha montado en un coche. Aficionado en extremo a ver la televisión, todo su conocimiento del mundo se reduce al caos que le llega en sus sesiones de zapeo. El azar le lleva a casa de Ben Rand, un millonario amigo del presidente norteamericano (Jack Warden), a quien conoce en un encuentro donde tiene ocasión de dar recetas de macroeconomía con un lenguaje tomado por los demás como metafórico que él emplea en su profesión de jardinero. El presidente lo cita en un discurso y la prensa se vuelca sobre Gardiner para indagar inútilmente en su pasado y llevarle a los platós donde triunfa por su naturalidad; el presidente tiene celos de él y se muestra un tanto depresivo. El millonario Rand lo recomienda en su testamento a los socios financieros y en el funeral, considerando que el ciclo del presidente ha acabado, piensan en él como futuro mandatario.

BREVES TESIS SOBRE EL CINE CONTEMPORÁNEO DE 1600 PENNSYLVANIA AVE.

Llegados a este punto, será conveniente una recopilación de ideas o visiones más o menos nítidas que ofrece este ciclo donde el cine argumental predomina sobre el documental. Dejando al margen telefilmes y audiovisuales distribuidos por redes de cable y deudé, en las películas que llegan a las salas con cierto protagonismo de la presidencia norteamericana predominan las ficciones y, dentro de ellas, tienen un peso notable aquellas más volcadas hacia el cine fantástico.

- *Obsesión por los magnicidios*. Probablemente por la experiencia histórica en la que han sido asesinados cuatro presidentes (Abraham Lincoln, James A. Garfield, William McKinley, John F. Kennedy) y nada menos que nueve han sufrido atentados (de ellos, cuatro de los últimos mandatarios: Nixon, Ford, Carter y Reagan), uno de los temas más recurrentes en este ciclo cinematográfico es el de los magnicidios, tanto reales como imaginados. La muerte de Kennedy aparece en dos títulos representativos (*Acción ejecutiva*, *JFK, un caso abierto*), aunque hay referencias en otros; y el asesinato de Lincoln está en la motivación de la rocambolesca aventura *La búsqueda 2. El diario secreto* (National Treasure: Book of Secrets, Jon Turteltaub, 2007), cuyo protagonista quiere demostrar que un antepasado suyo no tuvo que ver con la muerte de aquel presidente, para lo cual ha de secuestrar a otro (Bruce Greenwood). Pero resulta llamativa la preocupación por un posible asesinato de un presidente real (*El asesinato de Richard Nixon, Muerte de un presidente*) y de otros de ficción, lo que sucede en *En el punto de mira*, *Air Force One*, 1997: *Rescate en Nueva York* y *Pánico nuclear*. Llevando esa fijación al extremo, en *Ciudadano Bob Roberts* (Bob Roberts, Tim Robbins, 1992) el protagonista es un perverso candidato al Senado de ideología “conservadora rebelde” que simula un atentado y aparentemente queda en una silla de ruedas para lograr su elección. Diríase que, aunque con una base histórica, la obsesión por la desaparición del



máximo dirigente del país –revestido de cualidades casi sobre-humanas- responde a un miedo a la ausencia paterna explicable desde el psicoanálisis.

- *La televisión como actor político.* En este cine sobre los inquilinos de la Casa Blanca, la característica más llamativa es el protagonismo de la televisión. Los debates y las decisiones políticas viene tamizados por la televisión, que está omnipresente con diversas funciones: constructora de la agenda política y social, creadora de opinión pública en la difusión de determinadas informaciones, estén o no controladas por los políticos, herramienta de comunicación del mandatario con la ciudadanía y –antes de todo eso, tanto temporalmente como jerárquicamente- mecanismo de propaganda electoral junto al resto de los medios; así se aprecia señaladamente en *Nixon*, *El asesinato de Richard Nixon*, *W*, *13 días*, *El desafío*, *La cortina de humo* o *Deep Impact*. Que la televisión es el mediador básico de la acción/información política queda de manifiesto de forma casi exhaustiva en la citada *En el punto de mira*, donde en varios momentos el espectador sólo tiene conocimiento de los hechos a través de la pequeña pantalla; así, la primera narración del atentado se realiza desde la unidad móvil que va pinchando cámaras según interesa (y eliminando las protestas antinorteamericanas), en otra de ellas el presidente está en un hotel y ve en el televisor los sucesos y, por último, un testigo adquiere protagonismo gracias a las imágenes grabadas con su cámara de vídeo doméstico. Pero también hay que recordar la fantasía *Bienvenido, Mr. Chance*, cuyo protagonista llegará a la Casa Blanca dotado con el único bagaje de un conocimiento del mundo filtrado de forma estricta y exhaustiva por las emisiones televisivas.

- *Veneración por la figura presidencial.* La forma de representar al presidente norteamericano subraya su liderazgo indiscutido y su carácter de institución nacional por encima del sujeto concreto, lo que se pone de manifiesto con la *corte* de asesores, funcionarios y miembros de la seguridad que lo rodea en todo momento en actitud de servicio. Allí donde se encuentre, siempre preside y todo se dispone en función de su voluntad; en ningún momento aparece en diálogo con otras personas en orden a debatir una cuestión o, simplemente, en alguna reunión internacional con mandatarios de otros países con quienes hubiera de situarse en pie de igualdad. Esa veneración afecta a toda la filmografía, aunque se quiebra en los filmes biográficos (*Nixon*, *W*) o inspirados en figuras concretas (*Poder absoluto*). En muchos momentos, las debilidades o errores del presidente se explican por las ambiciones del círculo de poder que le rodea o, como es el caso de *La cortina de humo* y *Primary Colors*, esos errores quedan en segundo plano, pues se trata de mostrar las consecuencias políticas más que la dimensión ética; y hay relatos (*Independence Day*, *Air Force One*) donde el presidente se enfrenta de forma personal, como héroe singular revestido de cualidades corporales (físicas o mentales) y no como figura institucional, a la situación de emergencia o catástrofe inminente.

- *El presidente habla al pueblo americano.* La puesta en escena de la democracia presidencialista pasa por la representación de la relación directa del Presidente con el pueblo norteamericano, mediante alocuciones televisivas en forma de discurso directo o de rueda de prensa (*Trece días*, *Deep Impact*, *Independence Day*, *Dave*, *presidente por un día*), aunque hay alocuciones a los representantes políticos, como en la sesión conjunta de Congreso y Senado a los que echa la bronca por tolerar la corrupción y la caza de brujas en *Candidata al poder* (*The Contender*, Rod Lurie,



2000). Este ejercicio del poder como comunicación directa con el ciudadano es ambivalente, pues tanto puede interpretarse como una forma de cultivo del caudillismo al que tiende todo régimen presidencialista como motivado por la responsabilidad irrenunciable de quien tiene que dar cuenta a sus electores.

- *Halcones y palomas en la Sala Oval*. En casi toda esta filmografía aparecen reuniones y conversaciones en el Ala Oeste de la Casa Blanca de los miembros del círculo de secretarios (ministros), asesores personales y cargos de confianza que han de darle al Presidente los datos necesarios para la toma de decisiones. Suelen aparecer las distintas actitudes de duros y blandos, halcones y palomas y hasta traidores y leales: todos ellos se muestran como humanos que defienden sus intereses, luchan con sus limitaciones o se dejan llevar por sus pasiones y miserias. En claro contraste, la figura presidencial se eleva por encima de ese círculo de poder como investida de la generosidad y altura de miras de quien escribe la Historia con cada uno de sus gestos, como muestran de forma elocuente *Trece días* en el cine histórico y *Dave, presidente por un día* o *Independence Day* en la ficción.

- *Valoración de los presidentes*. Tanto en los relatos de carácter netamente ficticio como en los de inspiración histórica las dos presidencias vistas con mayor análisis crítico en las últimas décadas del cine norteamericano son las de Richard Nixon y la de George W. Bush. Hay referencias directas a Kennedy y Clinton, mucho mejor vistos, y no hay películas con un mínimo protagonismo en el caso de Johnson, Ford, Carter, Reagan y Bush padre. Llama la atención la ausencia de Ronald Reagan, cuyos dos mandatos marcaron una época tanto en la escena propia como en la internacional.

FILMOGRAFÍA

- 1997: *Rescate en Nueva York* (Escape from New York, John Carpenter, 1981)
Acción ejecutiva (Executive Action, David Miller, 1973)
Air Force One – El avión del presidente (Air Force One, Wolfgang Petersen, 1995)
Asesinato en la Casa Blanca (Murder at 1600, Dwight Little, 1997)
Aventuras en la Casa Blanca (Dick, Andrew Fleming, 1999)
Bienvenido, Mr. Chance (Being There, Hal Ashby, 1979)
Caballero sin espada (Mr. Smith goes to Washington, Frank Capra, 1939)
Candidata al poder (The Contender, Rod Lurie, 2000)
Ciudadano Bob Roberts (Bob Roberts, Tim Robbins, 1992)
Dave, presidente por un día (Dave, Ivan Reitman, 1993)
Deep Impact (Mimi Leder, 1998)
De incompetente a Presidente (Head of State, Chris Rock, 2003)
El asesinato de Richard Nixon (The Assassination of Richard Nixon, Niels Mueller, 2004)
El candidato (The Candidate, Michael Ritchie, 1972)
El desafío. Frost contra Nixon (Frost vs Nixon, Ron Howard, 2008)
El estado de la Unión (State of the Union, Frank Capra, 1948)
El mensajero del miedo (The Manchurian Candidate, John Frankenheimer, 1962)
El mensajero del miedo (The Manchurian Candidate, Jonathan Demme, 2004)
El presidente y miss Wade (The American President, Rob Reiner, 1995)
El último voto (Swing Vote, Joshua Michael Stern, 2008)
En el punto de mira (Vantage Point, Pete Travis, 2007)
Independence Day (Roland Emmerich, 1996)
JFK, caso abierto (JFK, Oliver Stone, 1991)
Juan Nadie (Meet John Doe, Frank Capra, 1940)
La búsqueda 2. El diario secreto (National Treasure: Book of Secrets, Jon Turteltaub, 2007)
La cortina de humo (Wag the Dog, Barry Levinson, 1997)
La zona muerta (The Dead Zone, David Cronenberg, 1983)
Mars Attacks! (Tim Burton, 1996)



Muerte de un presidente (Death of a president, Gabriel Range, 2006)
Muertes de invierno (Winter Kills, William Richert, 1979)
Nixon (Oliver Stone, 1995)
Pánico nuclear (The Sum of All Fears, Phil Alden Robinson, 2002)
Poder absoluto (Absolute power, Clint Eastwood, 1997)
Primary Colors (Mike Nichols, 1998)
Siete días de mayo (Seven Days in May, John Frankenheimer, 1964)
Tempestad sobre Washington (Advise and Consent, Otto Preminger, 1962)
The Great McGinty (Preston Sturges, 1940)
The Obama Deception (Alex Jones, 2009)
Todos los hombres del presidente (All the President's Men, Alan J. Pakula, 1976)
Trece días (*Thirteen Days*, Roger Donaldson, 2000)
Winter Kills (William Richert, 1979)