

Profesor de Estética del cine, Géneros cinematográficos e Información y comunicación en televisión. Facultad de Comunicación. Universidad Pontificia de Salamanca.

Cine y política de oposición en la producción estadounidense tras el 11-S

Cinema and politics of opposition in the US production after September 11

Recibido: 15 de enero de 2008

Aceptado: 4 de febrero de 2008

RESUMEN: Los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001 provocaron, entre otras consecuencias, la agitación de la industria cinematográfica estadounidense y el desarrollo de una postura crítica respecto a las decisiones que la administración Bush ha adoptado como respuesta. El activismo ideológico protagonizado por los sectores más liberales de Hollywood se ha visto acompañado en los últimos años de un puñado de filmes que asumen una oposición militante a las tesis gubernamentales: el documental de denuncia, las ficciones políticas y la lectura que el cine bélico hace de la Guerra de Irak son los territorios más representativos de esa línea ideológica.

Palabras clave: 11-S, política, cine estadounidense, oposición, ideología, Irak.

ABSTRACT: *September 11 terrorist attack provoked, among other consequences, the agitation of the US movie industry and the development of a position against Bush administration and their decisions. Hollywood liberal groups activities have gone together in the last years with several movies opposing governmental positions: el denunciation documentaries, political fictions and the approach of war movies showing Irak war are the best representation of that ideological line.*

Key words: 11-S, politics, US cinema, opposition, ideology, Irak.

1. Introducción: el cine, espejo de lo real

Reducido en ocasiones a la condición de medio que satisface las necesidades de ocio y consumo, el cine ha vuelto a demostrar la relevancia de su papel como espejo de lo real en una circunstancia histórica decisiva. Los atentados que un grupo de terroristas perpetró el 11 de septiembre de 2001 en el mismo corazón de los Estados Unidos buscaban, amén de la destrucción material, unos dividendos propagandísticos de efectos multiplicadores por su peculiar puesta en escena. Las imágenes televisivas que daban cuenta de la colisión de dos aparatos de aviación contra las Torres Gemelas de Nueva

York y del posterior desmoronamiento de los gigantes de acero se instalaron de inmediato en una memoria colectiva y globalizada gracias al sobresaliente influjo de la representación audiovisual.

De forma natural, la retransmisión en vivo de los sucesos a través de la pequeña pantalla evocó en muchos espectadores la imagen mental de numerosas superproducciones de acción que, en las últimas décadas, se nutrían de amenazas y escenarios de destrucción apocalíptica. De hecho, películas como *Jungla de Cristal 3: La Venganza* (*Die Hard 3: With the Vengeance*, John McTiernan, 1995), *Air Force One* (Wolfgang Petersen, 1997) y *Operación Swordfish* (*Swordfish*, Dominic Sena, 2001) son un buen ejemplo de hasta qué punto la ficción estimulaba los temores hacia una amenaza terrorista que opera con estrategias de guerra asimétrica.

En cierto modo, aquellos textos fílmicos anunciaban unos tiempos que pronto se impondrían con el sobresalto espectacular del 11-S. No es de extrañar, con semejante clima, que ya en 1998 viera la luz una obra como *Estado de sitio* (*The Siege*, Edward Zwick), en la que Nueva York sufre el ataque del terrorismo radical de corte islamista. Por si fuera poco, en ella se anticipaba una reflexión sobre la respuesta a los nuevos desafíos y el riesgo que supone la limitación de los derechos civiles en nombre de la seguridad, principal razón por la que el Departamento de Defensa de los Estados Unidos denegó la solicitud de colaboración que le habían formulado los productores del filme¹. Pero, por encima del perfil ideológico que se adivina en él, el largometraje venía a demostrar, una vez más, la cualidad premonitoria del medio cinematográfico. Tal y como explica Pablo Francescutti, los vasos comunicantes existentes entre el espectáculo audiovisual y la realidad hacía de esta última, en el caso del 11 de septiembre, “una pálida copia de ficciones veneradas como si fueran *the real thing*”². La vida, pues, volvía a imitar al arte, tal y como defendiera en su día Oscar Wilde. Y de ahí las palmarias semejanzas que se aprecian, por ejemplo, entre las apelaciones de la administración Bush a las “armas de destrucción masiva” y lo que Francescutti llama el “mito del arma definitiva”³, tan recurrente en el discurso contemporáneo de Hollywood.

¹ Los servicios de inteligencia y el ejército de Estados Unidos colaboran regularmente con la industria cinematográfica poniendo a disposición de los estudios todo tipo de recursos materiales y de personal especializado para llevar a cabo sus producciones. No obstante, los aspirantes a dicha colaboración deben pasar por filtros que tienen por objeto garantizar que la imagen que se difunde de esas mismas instituciones es favorable de cara a la opinión pública. Para más información sobre el funcionamiento de estas redes de intercambio puede consultarse ROBB, David L., *Operación Hollywood. La censura del Pentágono*, Océano, Barcelona, 2006.

² FRANCESCUTTI, Pablo, *La pantalla profética*, Cátedra, Madrid, 2004, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 321.

De este modo, las tesis enunciadas por Kracauer en *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* sobre la capacidad que tienen los fotogramas para reflejar los temores de una comunidad –en un arte cuya creación es colectiva y que tiene una vocación de difusión masiva– vuelve a hacerse patente y a demandar su protagonismo entre quienes se dedican a su estudio en un sentido amplio y múltiple. Por ello, si aceptamos que el cine participa activamente en la configuración de las percepciones sociales de la realidad y que, al mismo tiempo, retrata el ánimo que predomina en un tiempo y lugar –globalizado y frenético en el caso de los coetáneos– convendremos también en el interés del análisis formal, narrativo y temático de las obras que la factoría *hollywoodiense* ha generado en los últimos seis años y sobre las que sobrevuelan, como sombras siniestras, los traumas generados por el “martes negro” y sus consecuencias ulteriores.

En concreto, nuestro estudio se centra en producciones de nacionalidad estadounidense estrenadas con posterioridad al 11 de septiembre de 2001 y que han tenido una presencia exterior a través de la distribución internacional en salas comerciales, independientemente de que su desarrollo creativo y su facturación industrial se llevaran a cabo antes de esa fecha. Nos proponemos, en este sentido, hacer una recopilación exegética y de vocación historiográfica –en unos momentos de paradigmas novedosos que exigen al tiempo histórico una vinculación estrecha con el presente y la actualidad– a partir de unos textos que consideramos, a la manera de Barthes, como realidades que se experimentan en una producción y que, por tanto, no pueden tomarse por materiales inmovilizados en el estante de las filmotecas, ni siquiera en un trozo de celuloide⁴. Como consecuencia de este planteamiento, es evidente que el espectador desempeña una función básica ya no en la lectura sino en la “escritura” misma de la obra, lo que explica que, para lo que aquí nos ocupa, muchas de las películas estrenadas después del 11-S fueran decodificadas y reconstruidas bajo su prisma por mucho que su concepción pudiera ser, en algún caso concreto, anterior.

Por otro lado, nuestra revisión del levantamiento de una memoria cinematográfica sobre la realidad que la industria americana se está otorgando a sí misma se circunscribe a los filmes que gravitan alrededor de temas políticos y que, de forma reiterada, han demandado del público y de los críticos una lectura contaminada por los sucesos del 11 de septiembre y del estado de

⁴ Cfr. BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, 1987, pp. 71-75.

cosas al que dio lugar⁵. Entendemos el concepto, además, en un sentido laxo y próximo a su origen etimológico –del griego ‘πολιτικός’– como aquello relativo al ordenamiento de la ‘ciudad’ o, por extensión, a los asuntos públicos que afectan a la comunidad. Además, circunscribimos el estudio a aquellas aportaciones que ejercitan una oposición crítica respecto a las decisiones del poder ejecutivo, desarrollando así una concepción de la política que excede los límites de su ejercicio profesional, ya que en el fondo ésta puede definirse como “la coparticipación de un proyecto en el que se ve implicada la totalidad de la sociedad”⁶.

2. Efectos del 11 de septiembre en la industria cinematográfica estadounidense

La caracterización de las inercias seguidas por las obras que establecen discursos políticos debe enmarcarse previamente en un marco que va más allá de la materialización en celuloide. Pocas horas después de los ataques de Nueva York, Washington y Pittsburg, la industria del cine entró en un estado de zozobra que sacudió sus cimientos. Para empezar, el número de rodajes descendió en los meses que siguieron a septiembre de 2001 y los ejecutivos de los estudios se pusieron a mirar con lupa el contenido de los fotogramas que estaban a un paso de salir a la esfera pública. Películas como *Daño colateral* (*Collateral Damage*, Andrew Davis, 2002), en la que Arnold Schwarzenegger encarna a un bombero que venga la muerte de su esposa e hijo en un atentado cometido por un extremista colombiano, tuvo que aplazar su lanzamiento del mes de octubre a febrero de 2002. Al mismo tiempo, las referencias visuales a las Torres Gemelas de muchas producciones que ya se habían rodado tuvieron que suprimirse en las salas de postproducción. El caso más sonado fue, sin duda, el de *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002), que ya había puesto en circulación un *teaser* en el que se veía cómo el protagonista atrapaba en una tela tejida entre los dos rascacielos el helicóptero en el que huían unos ladrones y que se retiró inmediatamente –junto con otros materiales– de los circuitos de promoción y venta.

⁵ En el listado de efectos políticos más relevantes pueden destacarse, entre otros: la aprobación de la USA Patriot Act el 26 de octubre de 2001, ley que permitía un recorte en las libertades civiles para preservar la seguridad nacional; la intervención bélica en Afganistán (octubre de 2001); la invasión de Irak (19 de marzo de 2003); el descubrimiento de las prácticas sistemáticas de tortura practicadas en la cárcel iraquí de Abu-Ghraib (mayo de 2004); las elecciones presidenciales de noviembre de 2004, en las que George W. Bush resultó reelegido frente al candidato demócrata John Kerry; y la sucesión de dimisiones de altos cargos de la administración Bush como Dan Barlett, Karl Rove y Donald Rumsfeld.

⁶ DEL REY MORATO, Javier, *La comunicación política*, Eudema, Madrid, 1989, p. 116.

Las sensibilidades estaban a flor de piel y los acontecimientos no se hicieron esperar en la relación del sector con las instancias políticas. Karl Rove, por entonces uno de los consejeros más influyentes del presidente Bush –y que dimitiría en agosto de 2007–, se reunió el 11 de noviembre de 2001 con altos representantes de la industria, entre los que se encontraba Jack Valenti, el entonces presidente de la MPAA (Motion Picture Association of America). Según Román Gubern, el objetivo gubernamental era el de conseguir la colaboración del cine nacional para “exaltar el poder militar propio, afianzar el sentimiento de seguridad y no revivir el trauma de los ataques”⁷. La Casa Blanca, en suma, consideró el interés estratégico de recabar el apoyo de Hollywood en su programada “guerra contra el terrorismo”, aunque no fue la única ayuda que demandó: sólo un mes antes, responsables de la CIA y del Pentágono tuvieron un encuentro con guionistas a los que pidieron que idearan eventuales acciones terroristas con la intención de simularlas, para prevenirlas, en el Institute for Creative Technologies.

A pesar de estos acercamientos, el mundo del cine se convirtió pronto en un motivo de preocupación para George W. Bush. Todavía con más intensidad que en otros episodios históricos tan relevantes como la “Caza de Brujas” o la guerra de Vietnam, un nutrido elenco de artistas –actores, directores, guionistas, etcétera– enarbolaron la bandera de la oposición a las prácticas presidenciales. La “meca del cine” se convirtió en el epicentro de una movilización ideológica que pretendía influir en la opinión pública a modo de contrapeso de las tesis oficiales que buena parte de los medios de comunicación difundían –en nombre del interés nacional– sobre asuntos de tanto calado como el reajuste de las libertades civiles o la invasión militar liderada por Estados Unidos en Irak.

Muchos de los profesionales que se embarcaron en el activismo contra la praxis gubernamental lo hicieron desde la asociación Artists United to Win War without War (“artistas unidos para ganar la guerra sin guerra”) y suscribieron documentos públicos como el manifiesto “Not in Our Name” (“no en nuestro nombre”), en el que se declaraban contrarios a las medidas impulsadas, en teoría, para preservar la seguridad de los ciudadanos estadounidenses. Las ruedas de prensa de los festivales internacionales más prestigiosos (Cannes, Venecia o Berlín) dejaron de ser simples vehículos promocionales de las producciones más recientes y se transformaron en atalayas desde las que se

⁷ GUBERN, Román, “La estratégica guerra de Hollywood”, LANACION, 13.IV.2003, http://www.lanacion.com.ar/archivo/nota.asp?nota_id=488114&origen=acumulado&acumulado_id=, consultado el 28 de diciembre de 2007.

vertían proclamas políticas. No es extraño, pues, que la ceremonia de entrega de los Oscar que se celebró en el Kodak Theatre de Los Ángeles en marzo de 2003 se convirtiera en una de las más controvertidas de la historia, mucho más teniendo en cuenta que sólo habían pasado unas horas desde que comenzara el bombardeo de Bagdad. El clima de oposición a la administración republicana tuvo su corolario en los famosos gritos que Michael Moore, ganador del premio al mejor documental por *Bowling for Columbine* (2002), dirigió desde el estrado para ser escuchado por millones de espectadores en todo el mundo: “Debería avergonzarse, señor Bush. ¡Debería avergonzarse!”.

Así, un grupo nutrido de actores y directores de Hollywood entendieron que su fama debía ser un arma aprovechable para la consecución de réditos políticos muy delimitados. La implicación se hizo especialmente frenética durante los preparativos de la intervención bélica en Irak y, si cabe, con más fuerza durante la convulsa campaña de las elecciones presidenciales de noviembre de 2004. A esas alturas los tentáculos de la política llegaban hasta el último rincón de la industria del entretenimiento, si es que fuera posible separar con nitidez un ámbito del otro. Los lazos se tornaron tan estrechos que los artistas disconformes fueron coordinados por organizaciones civiles como MoveOn.org o The Center for the American Progress, participantes en la producción de títulos como *Al descubierto: Guerra en Irak* (*Uncovered: War on Iraq*, Robert Greenwald, 2004), que aspiraban a convertirse en una alternativa mediática desde las salas de exhibición. En definitiva, el discurso cinematográfico se tomó como un resorte imprescindible por parte de los grupos de presión.

La industria del cine, tanto en lo que se refiere a sus mecanismos de funcionamiento como a la concreción expresiva en celuloide⁸, pasó a ser un campo de batalla estratégico para modelar la opinión pública. Y, desde luego, no lo fue en una sola dirección, ya que hubo sectores que se alinearon claramente junto a las decisiones que se estaban tomando desde el “despacho oval”. En plena efervescencia del choque entre dos formas de entender el pa-

⁸ Para entender plenamente las vinculaciones entre la cinematografía estadounidense post-11-S y el ámbito de lo político hay que tener en cuenta hechos como el abandono de Jack Valenti al frente de la MPAA en el verano de 2004. A Valenti, abanderado de las convicciones más conservadoras de Hollywood, le relevaría en el cargo el demócrata Dan Glickman, antiguo Secretario de Agricultura del gobierno Clinton. Asimismo, Sherry Lansing –el máximo dirigente de la Paramount– se alineó públicamente junto al candidato John Kerry en su carrera por conquistar la Casa Blanca. En suma, y en términos generales, los grandes estudios marcaron distancias respecto a las prácticas presidenciales en un momento especialmente comprometido para el país.

triotismo, George W. Bush hizo entrega a Charlton Heston –tan famoso por su condición de actor como por ser la cabeza visible de la Asociación Nacional del Rifle– de la Medalla de la Libertad, una de las más altas distinciones con las que el gobierno puede condecorar a un civil. Otras estrellas colaboraron en actividades destinadas a reforzar la moral de las tropas destacadas en el Golfo Pérsico, como por ejemplo Bruce Willis, quien llegó incluso a ofrecer una recompensa de un millón de dólares a quien facilitara información para atrapar a Osama Bin Laden, Ayman Zawahiri y Abu Musab Al Zarqawi, el trío de ases de la organización Al Qaeda. “No lo hago sólo por nuestro país –declaró Willis–. Lo hago por todo el mundo [...] ha llegado la hora de parar el terrorismo”⁹. Además, las respuestas a algunas producciones que se tomaron por inoportunas no se hicieron esperar, lo que explica que un grupo de exaltados arrojara objetos e insultara al equipo artístico de *Buffalo Soldiers* (Greg Jordan, 2001) durante su paso por el festival de Sundance como reacción a la crítica imagen que ofrecía de la institución militar. Y a todo esto, las sensibilidades demócratas de Hollywood tuvieron que pasar por el amargo trance de la elección de Arnold Schwarzenegger como gobernador de California en octubre de 2003 en representación del Partido Republicano.

Por lo demás, el cine tardó más que otras industrias culturales en nutrirse abiertamente de las circunstancias. Las series de televisión, sin embargo, reaccionaron con una urgencia mayor, ya que, tal y como advierte Cascajosa (2005: 179-180), en la ficción televisiva “todo favorece que los acontecimientos de la realidad sean incorporados con rapidez, incluso aunque todavía se carezca de la distancia crítica necesaria para entenderlos en toda su complejidad”¹⁰. Producciones como *Turno de guardia* (*Third Watch*, NBC, 1999-2005), *Sin rastro* (*Without a Trace*, CBS, 2002-), *Ley y orden* (*Law & Order*, NBC, 1990-), *Policías de Nueva York* (*NYPD Blue*, ABC, 1993-2005) y *JAG: Alerta roja* (*JAG*, CBS, 1997-2005) apenas tardaron a la hora de incorporar las consecuencias del 11-S a sus respectivos y variados universos. Además, a dos productos tan emblemáticos de la serialidad estadounidense de los últimos años como *El ala oeste de la Casa Blanca* (*The West Wing*, WB, 1999-2006) y *24* (Fox, 2001-) no les quedó más remedio que entregarse a la utilización dramática de cuestiones como la respuesta política y policial que corresponde dar al “terrorismo internacional”. Y eso por no hablar de la clave oblicua que la ciencia-ficción de la pequeña pantalla estaba empleando

⁹ OLIMPIO, Guido, “Bruce Willis, a la caza de Bin Laden”, *El Mundo*, 15.XI.2005, p. 26.

¹⁰ CASCAJOSA VIRINO, Concepción, *Prime Time. Las mejores series de TV americanas de C.S.I. a Los Soprano*, Calamar, Madrid, 2005, pp. 179-180.

para referirse al mismo arco de temas en series como *Galáctica: Estrella de combate* (*Battlestar Galactica*, British Sky Broadcasting/NBC, 2003-) y *Perdidos* (*Lost*, ABC, 2004-).

De todas maneras, y aunque con más demora, los contenidos cinematográficos fueron cargándose de alusiones a la situación política, estableciendo en muchos casos una oposición militante frente a las medidas gubernamentales. Por un lado, los efectos se dejaron sentir en el ámbito del documental de denuncia, que ha experimentado un desarrollo notable en los últimos años. Los largometrajes de ficción, por su parte, también empezaron a decantarse por el punto de vista ideológico, si bien lo hicieron de forma progresiva, empezando por visiones oblicuas y/o simbólicas y aterrizando en un estallido de producciones que han adoptado la guerra de Irak como el asunto central desde el que proponer una visión que contesta a las decisiones adoptadas desde la Casa Blanca y que ésta justificó esgrimiendo el trauma de aquel septiembre de 2001.

3. La revitalización del documental de denuncia

El formato que primero reaccionó a la coyuntura que se derivó del 11-S fue el documental. Sus condicionantes de producción –que permiten una mayor agilidad en los procesos tanto industriales como creativos– y su proximidad con los referentes de la realidad son dos factores decisivos para explicar la revitalización de un género que ha recuperado terreno en los circuitos tradicionales de exhibición cinematográfica. Ciertamente es que en este terreno se da como en ningún otro lo que hoy en día es una auténtica mutación de la naturaleza del audiovisual a partir del desarrollo de las nuevas tecnologías y de la difusión de mensajes a través de variados soportes y ventanas. Por esa razón, el listado de documentales estadounidenses –sean o no cinematográficos en un sentido absolutamente estricto– que tratan de explicar lo sucedido durante el 11 de septiembre de 2001 y en los meses y años posteriores es inagotable. Uno de ellos, *Loose Change* (Dylan Avery, 2006), logró de hecho una difusión masiva a través de Internet, donde consiguió amplificar el eco de su teoría conspirativa –un ataque perpetrado por los líderes de la nación contra su propio territorio– mediante la acumulación de una avalancha de datos que le confieren al discurso una apariencia incontestable. No obstante, conviene no olvidar que, en términos generales, la mayor parte de los documentales han encontrado su vía natural de exhibición en los canales televisivos.

Otros, la mayor parte de los cuales se centran en la intervención militar en territorio iraquí, llegaron a las pantallas grandes de algunas salas estadou-

nidenses, bien en festivales de cine bien en los circuitos comerciales. Es el caso de *Control Room* (Jehane Noujaim, 2004), *Occupation Dreamland* (Iam Olds, 2005), *The Dreams of Sparrows* (Haydar Daffar y Hayder Mousa Daffar, 2005), *No end in Sight* (Charles Ferguson, 2007), *Operation Homecoming: Writing the Wartime Experience* (Richard Robbins, 2007) y *La guerra desde palacio* (*Gunner Palace*, Petra Epperlien y Michael Tucker, 2004), si bien ninguno gozó de una distribución internacional digna de mención. El último de ellos pudo, al menos, verse en España a través de Canal Plus¹¹ y es un buen ejemplo del contundente estilo con el que este tipo de piezas oponen su visión de los hechos a la imagen épica que de las misiones militares se estimulaba desde la Casa Blanca con la colaboración –consciente o involuntaria– de los medios de comunicación.

Con todo, lo que más interesa subrayar en este punto es que el período histórico que abrieron los atentados alimentó el caldo de cultivo idóneo para que se recuperara la presencia del documental en las carteleras de medio mundo. En este sentido, resulta insoslayable la figura de Michael Moore, cuyo éxito con *Bowling for Columbine* ensanchó una senda de vital importancia para la revitalización del formato. El cineasta planteaba en tono de sátira una reflexión sobre la presencia de la posesión de armas de fuego en la cultura estadounidense. Con todo, sería *Fahrenheit 9/11* (2004) el título que se convertiría en uno de los grandes iconos del cine hecho con voluntad de incidir en la esfera política, ya que el propio autor lo planteó como una aportación para evitar la reelección del presidente en las elecciones de noviembre de 2004, tal y como dejó claro en alguna entrevista: “Sólo espero que Bush sea expulsado de la Casa Blanca”¹².

A pesar de las presiones que se ejercieron sobre el proyecto para que nunca viera la luz¹³, la obra de Moore se convertiría en un fenómeno de masas

¹¹ Dicho canal también ha emitido, más recientemente, *Taxi al lado oscuro* (*Taxi to the Dark Side*, Alex Gibney, 2007), que propone una exhaustiva investigación sobre la práctica de torturas en cárceles de Afganistán, Irak y en la base militar de Guantánamo, y que deduce la implicación de altos cargos militares y políticos. El cartel del documental ha sido recientemente censurado por la MPAA al considerarlo “no apto para menores” por la fotografía de un preso encapuchado que aparece en él.

¹² SARTORI, Beatriz, “Michael Moore: Sólo espero que Bush sea expulsado de la Casa Blanca”, *El Cultural*, 24-30.VI.2004, p. 44.

¹³ En primer lugar, la productora Icon –de la que es socio el actor Mel Gibson– se retiró del proyecto después de recibir presiones gubernamentales. A continuación hizo lo propio la distribuidora Miramax –filial de la Disney– con el argumento de que rompía la imagen familiar de la compañía y de que podía alienar políticamente al público. Al final, fueron IFC Films y la canadiense Lions Gate las encargadas de distribuir en territorio estadounidense el que pasaría a ser el documental con mayor éxito comercial de la historia.

con la ayuda de la Palma de Oro que obtuvo en el mes de mayo en un Festival de Cannes sacudido por el debate sobre la naturaleza artística y/o ideológica del medio cinematográfico. Ciertamente, *Fahrenheit 9/11* es una pieza de propaganda, ya que intenta promover un mensaje empleando una manipulación consciente que tiene por objeto “cambiar el enfoque público con respecto a un asunto importante”¹⁴. Tal y como advierten Quintas, Dafonte y Pérez –siguiendo a Domenach¹⁵– el texto fílmico se construye sobre las siguientes estrategias: simplificación y enemigo único, exageración y desfiguración, orquestación, transfusión y unanimidad, y contagio¹⁶.

Todas estas operaciones cobran cuerpo en un largometraje que confirma las inercias expresivas de Moore como creador que da cuenta de la realidad con una fuerte subjetividad –llama la atención su omnipresencia ante la cámara– y que confía en el montaje para mezclar tonos diversos (la crónica, el editorial, la tira cómica, el apunte trágico...) con una finalidad persuasiva. Su exposición se estructura en tres bloques principales: las relaciones entre las familias Bush y Laden, la creación de una atmósfera de pánico que justifica el recorte de las libertades públicas y la intervención bélica en Irak. Para reforzarlo, el director escamotea ciertos datos como el apoyo que Gran Bretaña y España prestaron al gobierno de Estados Unidos y refuerza la emotividad de ciertos pasajes como la secuencia en la que unos niños vuelan una cometa a cámara lenta por las calles de Bagdad, ofreciendo una imagen tosca de la felicidad colectiva en el Irak de Saddam Hussein.

Sin embargo, y al mismo tiempo, la estética saturante que emplea el cineasta se construye a partir de imágenes que habían sido vedadas por los medios televisivos en nombre del interés patriótico. Hasta el momento del estreno de *Fahrenheit 9/11* la política de comunicación de los principales operadores se había supeditado a un bien superior que obligaba a ganar la guerra, también, en el espacio catódico. Por esa razón, la retransmisión del conflicto bélico se parecía más a la representación de un videojuego o a la escenificación de una aventura aséptica, ya fuera mediante grandes planos generales de la gran urbe iraquí iluminada por el fuego o mediante los mensajes prove-

¹⁴ PAZ, María Antonia y MONTERO, Julio (coords.), *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda*, Editorial Complutense, Madrid, 1995, p. 215.

¹⁵ Cfr. DOMENACH, Jean-Marie, *La propaganda política*, Eudeba, Buenos Aires, 1963.

¹⁶ Cfr. QUINTAS FROUFE, Eva, DAFONTE GÓMEZ, Alberto y PÉREZ SEOANE, Jesús, “El poder del discurso fílmico como arma propagandística. *Fahrenheit 9/11*”, en MARZAR FELICI, Javier y GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (eds.), *Metodologías de análisis del film*, Edipo, Madrid, 2007, pp. 272-273.

nientes de periodistas y operadores de cámara que trabajaban “empotrados” con las tropas americanas. Y el documental de Moore pretendía actuar a modo compensatorio respecto a un déficit de imágenes con el que se hurtaban los indicios del sufrimiento humano que la invasión estaba generando.

De igual modo, el agitado clima que despertó la política exterior de la Casa Blanca motivó que otros documentales aprovecharan la oportunidad de estrenarse en salas comerciales. Ese fue el caso de *Al descubierto: Guerra en Irak* (*Uncovered: War on Iraq*, Robert Greenwald, 2004), un proyecto que se había ideado en principio para la televisión pero que, tras pasar por varios festivales europeos, encontró distribución internacional. Aunque su impacto fue bastante minoritario en taquilla, ilustra otra concepción documentalista basada en una estructura dialéctica y reflexiva, pero, ante todo, investida de un aire de autoridad. Greenwald comienza presentando a veinticuatro expertos y refiriendo sus antiguos cargos en servicios de inteligencia, embajadas, organismos internacionales, etcétera. Enlazando sus testimonios, el autor sostiene que la preparación de la guerra se basó en una sucesión de pruebas falsas, así como en el adiestramiento de una opinión pública atemorizada por los medios de comunicación de masas. Y, a diferencia del filme de Moore, su discurso descarta la persuasión emocional del espectador a favor de una argumentación que funciona más en un orden racional.

Irak pasó a convertirse, finalmente, en el territorio en el que confluyen las miradas más incisivas sobre las consecuencias ideológicas y morales posteriores al 11-S. No obstante, el desarrollo y popularización de los nuevos medios de reproducción audiovisual ha supuesto un giro en el rol historicista que proverbialmente ha desempeñado el formato. Tal y como advierte Jaime Pena, si en anteriores conflictos le correspondía al documental “registrar y oficializar la iconografía bélica que habría de pasar a la historia, con la guerra de Irak su función será más reflexiva y también más vicaria, limitándose en muchos casos al reciclaje o reapropiación de las imágenes generadas por otros medios”¹⁷. Su esencia ha entrado así en una fase de mutación que, por otra parte, afecta al sistema de reproductibilidad de las imágenes en movimiento en su amplio espectro. Quizá por ello, la realizadora Deborah Scranton optó en *The War Tapes* (2006) –sin distribución en España– por facilitar varias cámaras a los miembros de un batallón de soldados norteamericanos para construir su visión de lo que sucede cotidianamente en las calles iraquíes.

¹⁷ PENA, Jaime, “Éstas no son mis imágenes”, *Cahiers du Cinema España*, nº 6, noviembre de 2007, p. 20.

En cualquier caso, puede concluirse que la revitalización del formato ha estado propiciada también por otras propuestas temáticas que tienen por objeto la revisión de los valores culturales, sociales y económicos de la nación. En esta clave hay que entender el lanzamiento de títulos como *Super Size Me* (Morgan Spurlock, 2004), *Capturing the Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003) y *Enron, los tipos que estafaron a América* (*Enron: The Smartes Guys in the Room*, Alex Gibney, 2005), todos ellos con distribución mundial. Sin duda, y aunque se trate de textos que exceden los límites de nuestra investigación, estos documentos ilustran un repunte del documental que coincide en el tiempo con un momento de crisis colectiva que cabe entender en el sentido más amplio y en el que el cine sale al encuentro, de forma explícita, de posibles interpretaciones (y reelaboraciones) de los referentes de la realidad.

4. La ficción crítica: el activismo político y la mirada oblicua

La ficción estadounidense de los últimos seis años tampoco ha permanecido ajena al tablero político resultante de los hechos de septiembre de 2001. Sin embargo, y probablemente por su mayor incidencia en la opinión pública, en general, se ha dado una inercia en el tratamiento de asuntos de máxima actualidad que se hacía progresivamente más explícita a medida que la frescura de las heridas se iba atemperando. En principio, las producciones que proyectan una mirada politizada sobre la realidad han recorrido un arco que va del posicionamiento lateral a un abordaje comprometido y directo de ciertas cuestiones, especialmente la aventura belicista en la que se embarcó el país.

De nuevo encontramos en el contexto datos que avalan la intensa predefinición de lo político en la gestación y lanzamiento de ciertos filmes facturados en Hollywood. Si *Fahrenheit 9/11* se plantó en el frente público con la intención de influir en el resultado electoral de las presidenciales de noviembre de 2004, otro tanto de lo mismo cabe decir de películas como *El mensajero del miedo* (*The Manchurian Candidate*, Jonathan Demme, 2004) y *Silver City* (John Sayles, 2004). Ambas gravitan alrededor de sendos candidatos que compiten de forma sucia para convertirse en representantes de la soberanía popular y las dos se estrenaron coincidiendo con el fragor de una de las campañas más intensas de la historia reciente de los Estados Unidos. De hecho, el propio Sayles reconoció que “las elecciones son el momento ideal para estrenar un filme político”¹⁸.

¹⁸ FERNÁNDEZ SANTOS, E. “John Sayles: Las elecciones son el momento ideal para el cine político”, *El País*, 24.IX.2004, p. 45.

En cuanto a sus contenidos, *El mensajero del miedo* actualiza una obra homónima dirigida por John Frankenheimer en 1962 y que, por otro lado, es todo un clásico del cine político. Jonathan Demme cuenta la historia de Raymond Shaw (Liev Schreiber), un veterano de la I Guerra del Golfo que aspira a la vicepresidencia del país. Su madre, la senadora Eleanor Shaw (Meryl Streep) se confabula con una corporación llamada Manchurian Global que planea el asesinato del candidato presidencial para que Shaw se convierta en el máximo mandatario de los Estados Unidos. Las sombras del poder, los intereses de las grandes multinacionales, las injerencias que éstas propician en el poder ejecutivo y la manipulación de la ciudadanía a través de los medios de comunicación son algunos de los temas que se desarrollan en una obra de candente actualidad por el momento y el lugar en el que llega a las salas de cine, sirviendo así de documento que sólo es completamente interpretable gracias a la circunstancia histórica que rodea su nacimiento.

Silver City, por su parte, es una producción independiente que se centra en la figura de Richard Pilager (Chris Cooper), continuador de una saga de políticos conservadores que pretende hacerse con el sillón de gobernador de Colorado. Pilager, ayudado por un importante empresario de la región, no duda en mirar hacia otro lado ante la trama criminal que permite su ascenso al poder. El argumento le sirve a Sayles para desarrollar su llamada de atención respecto a los perversos mecanismos del sistema electoral, y para lograrlo hace del protagonista un trasunto de George W. Bush, del que el actor Chris Cooper toma prestada su expresión corporal. Así, el realizador evidencia que su creación no hace sino discurrir acerca de la realidad que le es coetánea, empleando además un estilo de realización más bien naturalista que se aleja del efectismo con el que Demme baña su barroco ejercicio de política-ficción.

En los dos casos, desde luego, se lanzan apelaciones al presente aunque encubiertas en hechos completamente ficticios que no reciclan de forma directa la materia prima de la realidad. En otras ocasiones, además, la postura de oposición a las prácticas gubernamentales se produce de forma todavía más elíptica por cuanto que se sitúan los universos en tiempos pretéritos, normalmente en episodios emblemáticos. Así ocurre en *Cold Mountain* (Anthony Minghella, 2003) –en la que, bajo la ambientación de la Guerra Civil Americana, se filtra una mirada pacifista que opone el romanticismo al cumplimiento de los deberes militares–; y, sobre todo, en *Buenas noches, buena suerte* (*Good Night and Good Luck*, 2005), en la que el actor y director George Clooney rescata la figura del periodista Edgard R. Murrow (David Strathairn), que se enfrentó desde su programa de la CBS *See it Now* al senador McCarthy y a su “Caza de Brujas” de mediados de los cincuenta. Tanto Ming-

hella como Clooney se empeñaron durante la promoción de sus filmes en aclarar la vigencia de sus mensajes en unos tiempos que, en su opinión, demandaban una apuesta por la solución pacífica de los conflictos y por preservar a toda costa las libertades ciudadanas.

Poco a poco, sin embargo, los fotogramas empezaron a llenarse de alusiones mucho más directas a los acontecimientos políticos de la actualidad. En primer lugar, Trey Parker y Matt Stone –los creadores de la serie de animación *South Park*– hicieron gala de su vitriólico punto de vista en *Team America: la policía del mundo* (*Team America: World Police*, 2004), obra que emplea marionetas para contar la historia de un grupo de elite que lucha con una fuerza abusiva –y poco racional– contra el terrorismo internacional, capitaneado por el dictador de Corea del Norte Kim Jong II. Aunque Stone llegó a afirmar en alguna ocasión que su obra “no es una película política”¹⁹ lo cierto es que su sátira no deja títere con cabeza al arremeter tanto contra las medidas tomadas por George W. Bush como contra la reacción militante del sector de la industria que se embarcó en la confrontación política contra el presidente (Michael Moore, Sean Penn, Tim Robbins o Susan Sarandon son objeto de sus embistes).

Desde luego, el género elegido por Parker y Stone hacía más posible un discurso que hubiera resultado del todo imposible en clave dramática y con personajes de carne y hueso. Con todo, este tipo de producciones fueron ape­gándose cada vez con mayor énfasis a los acontecimientos de la realidad. En esa clave debe entenderse el sentido de *Syriana* (2005) de la que su mismo director y guionista, Stephen Gaghan, afirmó que es “la reflexión más honesta en esta era post-11-S que vivimos”²⁰. La película se apoya en una estructura coral para establecer las conexiones existentes entre las actividades de los servicios de inteligencia norteamericanos, los intereses petrolíferos en Oriente Medio, las intrigas palaciegas en la región y la formación de terroristas suicidas en escuelas islamistas. De este modo, el texto teje una enmarañada red de asuntos que, con una densidad narrativa acentuada, intenta explicar las causas y los efectos que se derivan de las decisiones políticas, económicas y de seguridad que se toman en un mundo globalizado en el que todo aparece entrecruzado porque forma parte de los mismos fenómenos.

¹⁹ SARTORI, Beatriz, “Matt Stone: *Team America* no es una película política”, *El Cultural*, 24-30.IV.2005, p. 46.

²⁰ ESCAMILLA, Bárbara, “Por un puñado de petrodólares”, *Cinemanía*, n.º 126, marzo 2006, p. 75.

5. El cine bélico como forma de expresión ideológica tras el 11-S

Gradualmente, la cinematografía estadounidense que muestra un talante crítico con el poder gubernamental terminó encontrando en el tema bélico el cauce más natural para la expresión de su descontento. En primer lugar, Sam Mendes se remontó en *Jarhead, el infierno espera* (*Jarhead*, 2005) a la I Guerra del Golfo, siguiendo así la estela abierta en su día por David O. Russell con *Tres reyes* (*Three Kings*, 1999). Pero ése no sería más que el aperitivo para la avalancha de largometrajes que han visto la luz en el 2007 –y de otros que aguardan su estreno para un futuro inminente– y que tienen en Afganistán pero sobre todo en Irak el lugar predilecto en el que desarrollar las réplicas cinematográficas a la política exterior seguida por los Estados Unidos en los últimos años.

Por un lado, el veterano Robert Redford pasa revista en *Leones por corderos* (*Lions for lambs*, 2007) a las actuaciones protagonizadas por los líderes del país y por la clase periodística tras el 11-S²¹. Su discurso tiene un fuerte componente ideológico, pero también moral, pues el propio Redford encarna a Stephen Malley, un profesor universitario que intenta enderezar el cínico rumbo que adopta uno de sus alumnos más prometedores. El relato se estructura, además, en otras dos subtramas: la veterana periodista Janine Roth (Meryl Streep) entrevista al senador republicano Jasper Irving (Tom Cruise), y durante su encuentro salen a flote los errores y contradicciones en los que incurrió tanto la administración como los medios de comunicación respecto a la “guerra contra el terrorismo internacional”; en la segunda, dos jóvenes soldados, antiguos alumnos de Malley, participan en una operación militar en las montañas de Afganistán que acaba en fracaso por un error de cálculo. A partir de estos materiales narrativos, el cineasta teje un filme de corte casi teatral, bastante transparente y muy contenido en su formulación estética. Su intención, claramente, es la de inscribir la realidad que rodea a la obra en un horizonte de mayor alcance, tal y como reconoce él mismo: “Vivimos tiempos complicados y quiero plantear cómo es la educación de hoy, la política, el Gobierno, los medios de comunicación. Ver también cuál es el papel del ciudadano. El filme quiere sugerir un debate y que el público reflexione ante esas cuestiones. No intenta dar respuestas, sino plantear preguntas”²².

²¹ Varios medios se han hecho eco de las negociaciones mantenidas por Redford para dirigir un proyecto que, bajo el título de *Against All Enemies*, supone una nueva crítica contra las estrategias empleadas por George W. Bush en su lucha contra Al-Qaeda.

²² OPPENHEIMER, Walter, “Robert Redford: Ahora es más fácil criticar a Bush”, *El País*, 9.XI.2007, p. 48.

Por todos esos motivos, *Leones por corderos* es un largometraje en el que lo bélico tiene un peso tangencial. Todo lo contrario de lo que sucede en un ramillete de obras que sitúan la acción en los parajes iraquíes con una intención más o menos crítica. La dramatización del actual conflicto comenzó con *The Situation* (Philip Haas, 2006), una modesta producción que se estrenó de puntillas en Estados Unidos y que no ha podido distribuirse, hasta la fecha, en el mercado internacional. El guión del periodista Wendell Steavenson narra las desventuras de una periodista estadounidense que es testigo del sanginario caos que reina en las calles de la ciudad de Samarra como resultado de los excesos de unos soldados que arrojan el cadáver de un joven desde un puente.

También gira alrededor de la intervención militar en Irak *Regreso al infierno* (*Home of the Brave*, Irwin Winkler, 2006), si bien lo hace con una premisa canónica de las películas de guerra: el regreso al hogar de los combatientes. Tras la estela de referentes como *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*, William Wyler, 1946) y de *El cazador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978) —que fijaron en la memoria cinéfila la difícil re inserción social de quienes habían participado, respectivamente, en la II Guerra Mundial y en el largo conflicto de Vietnam—, Winkler narra la peripécia de cuatro combatientes que, como consecuencia de sus traumas, ya no pueden ser los mismos en su vida cotidiana. El eje discursivo de la obra está predeterminado por las consecuencias de orden psicológico y existencial que padecen los protagonistas, uno de los cuales resume el hondo vacío provocado por la experiencia bélica al reconocer: “No siento nada”. La reflexión política queda, de nuevo, en un segundo plano, al menos aparentemente, pues el relato se circunscribe al punto de vista exclusivo de los soldados que, en el fragor de una batalla, son capaces de arriesgar sus vidas para salvar las de los civiles que se encuentran en medio del fuego cruzado. La crítica, pues, pertenece a una esfera más sociológica y expuesta con planteamientos melodramáticos, ya que, en lo puramente político, los personajes desprecian el mundo de las ideas frente al de los hechos. No es de extrañar, en consecuencia, que el mensaje que el filme ofrezca en forma y fondo sea toda una elegía de la camaradería castrense.

Más desencantado es el tono empleado por Paul Haggis en *En el valle de Elah* (*In the Valley of Elah*, 2007). Irak aparece de nuevo como telón de fondo para cargar las tintas sobre las dificultades del regreso al hogar como consecuencia de los traumas provocados por la experiencia bélica. Haggis da una vuelta de tuerca más al basarse en la figura de Hank Deerfield (Tommy Lee Jones), un veterano de Vietnam que busca a su hijo, desaparecido durante un permiso a su regreso del frente de batalla iraquí. Se trata, pues, de un filme

de búsqueda en el que, tras la aparición de su cadáver salvajemente mutilado, se mezclan la intriga policial y la tragedia familiar, géneros con los que podría entenderse que la discursividad política tiene una importancia menor en el abanico de intenciones de un autor para quien muchos artistas “comenzamos a plantearnos preguntas mientras éramos atacados por una extrema derecha que ha secuestrado Estados Unidos”²³.

Sin embargo, no es así. El arco de transformación del protagonista es de orden moral e ideológico. De sus convicciones iniciales (defensa de una abnegación castrense y de la misión militar en un país necesitado de liberación democrática) pasa al descubrimiento de una verdad terrible: la corrupción ética de la guerra que se ceba con inocentes como su propio hijo, un buen chico al que la indiferencia hermética de su progenitor –símbolo, en cierta manera, de la patria– condena a convertirse en un monstruo torturador e insensible, como muchos de sus hermanos de armas. Semejante conclusión posee, sin duda, un alcance políticamente crítico que queda definitivamente expresado a través del símbolo de la bandera estadounidense. Cuando Hank emprende su búsqueda corrige a un inmigrante que, por error, la iza boca abajo en un edificio público, haciéndole ver que con ello se reconoce que el país pasa por un serio trance y que reclama ayuda de los demás. El desvelamiento del drama corruptor que supuso para su hijo la estancia en Irak –reconstruida parcialmente en grabaciones incompletas que éste hizo con su teléfono móvil– le obliga a abrir los ojos y a asumir su propia culpa, que también entiende como colectiva. Por eso, finalmente, regresa junto al mástil del comienzo e iza el icono patriótico boca abajo: en contra de sus férreas convicciones iniciales, para Hank la degradación nacional lo ha puesto en la tesitura de reclamar auxilio al encontrarse en una crisis de compleja solución.

Mucho más visceral se muestra *Redacted* (2007), filme que no huye de la filiación ideológica y que supone la personal condena de Brian De Palma a la ocupación de Irak. El mismo director afirma la intencionalidad de su última creación: “La guerra de Irak podría pararse si se mostrara cada día a sus muertos”²⁴. Además, su estreno se vio acompañado de un llamamiento al boicot desde sectores conservadores, como el que Bill O’Reilly, comentarista del Canal Fox, lanzó a través de la televisión. Una vez más, tras la polémica generada por *Fahrenheit 9/11*, la necesidad de mostrar lo que otros medios no

²³ AYUSO, Rocío, “Paul Haggis: La extrema derecha ha secuestrado Estados Unidos”, *El País*, 18.I.2008, p. 45.

²⁴ CELIS, Bárbara, “Brian De Palma: En EEUU no hay muertos en los telediarios”, *El País*, 16.XI.2007, p. 55.

exhiben forma parte de la justificación ética que el artista da a su filme. No obstante, su resolución formal resulta más compleja que la de Michael Moore, ya que De Palma parte de un hecho real –la violación de una niña iraquí por parte de unos soldados americanos– para proponer un *collage* que amplía los límites tradicionales del falso documental.

El filme posee un marcado carácter metalingüístico y autorreferencial pues no sólo intenta reflejar una visión determinada de lo real, sino que bebe de nuevas fuentes de inspiración que son fronteras con la representación cinematográfica. En tiempos de inflación de imágenes, *Redacted* se lanza a la apropiación de otros códigos que están trasmutando la naturaleza del audiovisual. Por esa razón, el realismo del discurso político de De Palma se sostiene sobre una diversidad de pasajes justificados en su diégesis como extractos de *blogs*, *ichats*, grabaciones con cámaras domésticas y de seguridad, vídeos difundidos a través de Youtube, reportajes televisivos, etcétera²⁵. De este modo, la fuerte impresión de verismo intenta bañar la obra de un sentido rabioso de actualidad de efectos multiplicadores gracias al cine, pues algunos de estos canales siguen teniendo un alcance más bien privado a pesar de su publicidad cibernética. Y con estos mimbres, el director desarrolla un testimonio de la brutalidad de la guerra, de la violencia sin sentido y de la crueldad extrema de un conflicto cuyas causas ideológicas aparecen más bien desdibujadas, ya que lo que le interesa, en el fondo, es llamar la atención sobre sus consecuencias.

Con todo, y a pesar de su proliferación, la incidencia comercial de todas estas producciones puede calificarse de tibia tanto en las taquillas norteamericanas como en las del resto del mundo. A pesar de ello, las productoras siguen embarcándose en proyectos que intentan arrojar algo de luz sobre la guerra de Irak y que se estrenarán en un futuro próximo. De esta forma, títu-

²⁵ La influencia de los géneros audiovisuales considerados tradicionalmente como más sensibles a la realidad resulta indudable en la buena parte de los largometrajes que, con posterioridad al 11-S, plantean denuncias de carácter político. A este respecto, cabe citar el estreno internacional de *Muerte de un presidente* (*Death of a President*, Gabriel Range, 2007), producción británica que, con solo un 10% de metraje con imágenes reales de archivo, construye un falso documental sobre el hipotético asesinato de George W. Bush. El artificio le sirve a su director, Gabriel Range, para criticar el recorte de libertades civiles en nombre de la seguridad nacional, y es un ejemplo de la implicación del cine de Gran Bretaña en la cuestión iraquí, a la que se suma, aunque en clave más convencional, la reciente *Battle for Haditha* (Nick Broomfield, 2007), que da cuenta de la venganza que protagoniza un grupo de marines tras la muerte de un oficial estadounidense.

los como *Grace is Gone* (James C. Strouse, 2007)²⁶, *Stop Loss* (Kimberly Peirce, se estrenará en 2008), *No True Glory: The Battle for Fallujah* –todavía sin director confirmado y con estreno previsto en 2009–, *The Fall of The Warrior King* –producida por Tom Cruise–, *The Hurt Locker* (Kathryn Bigelow, con estreno previsto a lo largo de 2008), *Sweet Relief* –sin director y con previsión de estreno para 2009–, *Last Man Home* (Ron Howard, prevista para 2009), *Imperial Life in the Emerald City* (Paul Greengrass, con estreno planificado para 2009) y *Against All Enemies* (Robert Redford, y proyecto de estreno para 2008) son algunos de los que, con diferentes argumentos y tratamientos dramáticos, seguirán confirmando el valor que el cine tiene como medio que ofrece un testimonio, más o menos implicado y militante, del ambiente político que lo circunda.

6. Conclusiones: el cine de oposición ante el trauma colectivo

El paisaje descrito está evidentemente marcado por unas fronteras amplias y algo difusas en cuanto al arsenal de cualidades genéricas, formales y narrativas que los diversos filmes ponen en liza. Lo que efectivamente tienen en común casi todos ellos es un posicionamiento ético e ideológico que expresa una voluntad de incidir en la esfera pública, si bien las formas que manifiestan a la hora de impregnar la pantalla con dicha actitud difiere según los casos concretos. Sin embargo, pueden concluirse algunas inercias generales dignas de mención.

En primer lugar, el cine de oposición establece un diálogo con la realidad que la circunda y abre nuevos caminos de exploración en lo que podríamos llamar “realismo cinematográfico”, que se hace más plural y complejo por las urgentes transformaciones del entorno. La eclosión de múltiples ventanas de expresión, gracias a los avances tecnológicos y al surgimiento de nuevas formas de creación y difusión audiovisual, se ha filtrado en el mensaje fílmico que se enfrenta al entorno que lo motiva. Así, algunas películas se plantean como un ejercicio metalingüístico con el que, además de poner en solfa las tesis oficiales de la Casa Blanca, se reflexiona acerca de la naturaleza de la imagen, cediendo la voz al testimonio recogido con las cámaras incorporadas en aparatos de telefonía móvil u otras y que suelen difundirse a través de es-

²⁶ La película, protagonizada y producida por John Cusack, se preestrenó en España en el Festival Internacional de Cine de Gijón. Se trata de un drama sobre la muerte en Irak de un soldado y las dificultades que tiene su viudo para explicar a sus hijos las razones de la pérdida de su madre.

caparates como Youtube, el correo electrónico, el *ichat*, etcétera. El protagonista de *En el valle de Elah* utiliza como sendero investigador las incompletas grabaciones que un experto informático rescata del teléfono móvil de su hijo desaparecido. O, en los casos más completos en este sentido, tanto *Redacted* como el documental *The War Tapes* anticipan lo que quizá constituya una nueva forma de realismo estimulado por motivaciones políticas.

En otros supuestos el reciclaje del contexto es menos atrevido desde una perspectiva formal, aunque llama la atención la incisiva apelación al papel de los medios de comunicación de masas en la médula diegética de muchos de los títulos. *Buenas noches y buena suerte* lo hace con una mirada hacia el pasado, pero no tardan en llegar los filmes que tienen por objetivo desacreditar –o, cuando menos, afear– el ejercicio del poder mediático en una sociedad democrática. Los documentales cinematográficos se plantean así como una alternativa a lo que la televisión difunde, mientras que relatos de ficción como *El mensajero del miedo* o *Silver City* juegan a levantar la alfombra que oculta la podredumbre sobre la que se construye la mascarada de la realidad que se le ofrece a la ciudadanía. Y, a este respecto, cabe destacar el modo en el que Robert Redford decide que una de las protagonistas de su *Leones por corderos* sea una veterana periodista que experimente una amarga anagnórisis en lo relativo a las prácticas de la profesión durante el 11-S y sus consecuencias posteriores.

Al mismo tiempo, el hecho de que el celuloide crítico aspire a proyectar una imagen compleja de la situación social y política, como contestación a lo que se entiende como una simplificación de los acontecimientos, puede explicar la abundancia de narraciones que manejan estructuras corales. Las tramas más bien sencillas, desarrolladas mediante la acción de héroes individuales que aspiran a lograr objetivos delimitados, suelen dejar paso a retablos de marcada multiplicidad. La excepción más nítida la representa *En el valle de Elah*, que es una historia de descubrimiento y transformación individual más que evidente, pero buena parte de los textos fílmicos analizados muestran una tendencia al mosaico y/o la focalización variable que tiene en los intrincados recovecos de *Syriana* su máxima expresión y ejemplos notorios en *Leones por corderos*, *Redacted*, *Silver City*, etcétera.

Por otro lado, y a pesar del interés que despiertan los largometrajes analizados por sus vínculos con una coyuntura históricamente decisiva, lo cierto es que su aceptación comercial ha sido más bien tibia. Los factores que explican esta circunstancia bien podrían ser ideológicos en una nación que eligió con claridad a George W. Bush como el presidente apropiado para liderar un período entendido por buena parte de la ciudadanía como de guerra. Sin embargo, el incumplimiento de las elevadas expectativas comercia-

les generadas por *United 93* (Paul Greengrass, 2006) y *World Trade Center* (Oliver Stone, 2006)²⁷ obligan a ampliar la hipótesis hacia el tratamiento fílmico de la realidad desde planteamientos estéticos realistas. Los dos filmes citados se atrevieron a dramatizar los hechos del “martes negro” sin añadir una mirada política con perfiles críticos –hecho especialmente sorprendente en un cineasta tan dado al tratamiento de las conspiraciones como Stone–, si acaso todo lo contrario. El público estadounidense castigó con su atención menor de la esperada el lanzamiento de estos proyectos, pero, en líneas generales, hizo lo propio con producciones espectaculares de temas terroristas y bélicos que vieron la luz tras el 11-S y que manifestaban vívidamente una actitud conservadora y militarista desde la que justificar la venganza violenta en caso de agresiones²⁸.

Curiosamente el público norteamericano prefirió refugiarse en los parajes fílmicos del cine de superhéroes, ámbito en el que la ilustrativa *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002) trajo consigo un renacimiento de este tipo de producciones. Más allá de los ingresos generados –más de 400.000.000\$ por 139.000.000\$ de inversión–, su éxito pareció radiografiar a unos espectadores que en cierto modo se sentían ávidos de que la ficción les cubriera con un manto protector bajo el que sentirse más seguros y olvidar, así, sus problemas reales. Sin embargo, la sombra de éstos también se filtraría en las cintas superheroicas, si bien lo haría de forma más oblicua que en los filmes de oposición política surgidos tras el 11 de septiembre de 2001.

²⁷ Según los datos publicados en The Internet Movie Database (IMDb) (www.imdb.com), la recaudación obtenida en la taquilla estadounidense por algunos de los títulos citados es: *United 93*, 31.471.430\$ (por 15.000.000\$ de presupuesto estimado, excepcional ratio entre los filmes estudiados); *World Trade Center*, 70.236.496\$ (por 63.000.000\$ de presupuesto estimado); *Redacted*, 65.087\$ (por 5.000.000\$ de presupuesto estimado); *Leones por corderos*, 14.991.014\$ (por 35.000.000\$ de presupuesto estimado); *En el valle de Elah*, 6.768.102\$ (por 23.000.000\$ de presupuesto estimado). A la luz de las cifras, y de forma notoria, las obras sobre Irak han recibido la mayor de las desatenciones por parte del público estadounidense.

²⁸ Muchas de ellas, aunque se habían producido con anterioridad a los atentados, se leyeron necesariamente al calor de los acontecimientos acaecidos en septiembre de 2001. En este grupo pueden incluirse producciones de temática terrorista como *Daño colateral* (*Collateral Damage*, Andrew Davis, 2002) –40.048.332\$ de recaudación en salas estadounidenses sobre unos 85.000.000\$ de presupuesto–, *9 días* (*Bad Company*, Joel Schumacher, 2002) –30.157.016\$ de recaudación sobre 70.000.000\$ de presupuesto estimado– y/o bélica como *La guerra de Hart* (*Hart's War*, Gregory Hoblit, 2002) –19.076.815\$ de recaudación sobre una inversión aproximada de 70.000.000\$–, *Windtalkers* (John Woo, 2002) –40.911.830\$ recaudados frente a un presupuesto de 115.000.000\$– o *Lágrimas del sol* (*Tears of the Sun*, Antoine Fuqua, 2003) –43.426.961\$ de recaudación por 70.000.000\$ estimados de presupuesto–, todos ellos negocios ruinosos.

Bibliografía citada

- AYUSO, Rocío, "Paul Haggis: La extrema derecha ha secuestrado Estados Unidos", *El País*, 18.I.2008, p. 45.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción, *Prime Time. Las mejores series de TV americanas de C.S.I. a Los Soprano*, Calamar, Madrid, 2005.
- BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, 1987.
- CELIS, Bárbara, "Brian De Palma: En EEUU no hay muertos en los telediaros", *El País*, 16.XI.2007, p. 55.
- DEL REY MORATO, Javier, *La comunicación política*, Eudema, Madrid, 1989.
- DOMENACH, Jean-Marie, *La propaganda política*, Eudeba, Buenos Aires, 1963.
- ESCAMILLA, Bárbara, "Por un puñado de petrodólares", *Cinemanía*, nº 126, marzo de 2006, pp. 75-76.
- FERNÁNDEZ SANTOS, E. "John Sayles: Las elecciones son el momento ideal para el cine político", *El País*, 24.IX.2004, p. 45.
- FRANCESCUTTI, Pablo, *La pantalla profética*, Cátedra, Madrid, 2004.
- GUBERN, Román, "La estratégica guerra de Hollywood", LANACION.com, 13.IV.2003, http://www.lanacion.com.ar/archivo/nota.asp?nota_id=488114&origen=acumulado&acumulado_id=-
- OLIMPIO, Guido, "Bruce Willis, a la caza de Bin Laden", *El Mundo*, 15.XI.2005, p. 26.
- OPPENHEIMER, Walter, "Robert Redford: Ahora es más fácil criticar a Bush", *El País*, 9.XI.2007, p. 48.
- PAZ, María Antonia y MONTERO, Julio (coords.), *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda*, Editorial Complutense, Madrid, 1995.
- PENA, Jaime, "Éstas no son mis imágenes", *Cahiers du Cinema España*, nº 6, noviembre de 2007, pp. 20-21.
- QUINTAS FROUFE, Eva, DAFONTE GÓMEZ, Alberto y PÉREZ SEOANE, Jesús, "El poder del discurso fílmico como arma propagandística. Fahrenheit 9/11", en MARZAR FELICI, Javier y GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (eds.), *Metodologías de análisis del film, Edipo*, Madrid, 2007.
- ROBB, David L., *Operación Hollywood. La censura del Pentágono*, Océano, Barcelona, 2006.
- SARTORI, Beatriz, "Michael Moore: Sólo espero que Bush sea expulsado de la Casa Blanca", *El Cultural*, 24-30.VI.2004, p. 44.
- _ "Matt Stone: *Team America* no es una película política", *El Cultural*, 24-30.IV.2005, p. 46.