

PAPEL CRÍTICO 60

Pablo Francescutti

Universidad Rey Juan Carlos I (España)

The Post

Género: drama/thriller
Dirección: Steven Spielberg
Nacionalidad: EE.UU.
Duración: 116 minutos.
Año: 2017

INTRODUCCIÓN

Steven Spielberg ha declarado que *The Post* es un alegato a favor del empoderamiento femenino y de la libertad de prensa amenazada por el presidente Donald Trump¹. Su película dramatiza el dilema que en junio de 1971 la filtración de los Papeles del Pentágono planteó a Katherine Graham, la propietaria de *The Washington Post*, pues su publicación le ponía en rumbo de colisión con la administración de Richard Nixon, empeñada en impedirla. ¿Cómo debe tomar el análisis sociológico las claves con las que un cineasta quiere que el público interprete su película?

Para la hermenéutica, la *intentio auctoris* constituía la vía regia al significado del texto; en contrario, los estructuralistas desdeñan las intenciones del autor y se ciñen a lo expresado en

¹ «The level of urgency to make the movie was because of the current climate of this administration, bombarding the press and labelling the truth as fake if it suited them» (*The Guardian*, 19/01/2018); «... what makes this story really empowering for women today is you watch Katherine Graham grow into the job she is entitled, she's empowered with tremendous authority which she doesn't use all the time... and when she was able to do the right thing she changed and was a whole different person» (*The UPcoming*, 12/01/2018).

Correspondencia a / Correspondence to: Pablo Francescutti. Universidad Rey Juan Carlos I. Calle Tulipán, s/n. 28933 Móstoles, Madrid.. – pacuti@hotmail.com – <http://orcid.org/0000-0002-5369-2835>.

ISSN 1695-6494 / © 2019 UPV/EHU



Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

la obra (Barthes, 1977); los pragmatistas se ocupan de los sentidos generados por la audiencia (Fish, 1980; Rorty, 1997). En términos informacionalistas, el debate se divide entre quienes enfatizan la agencia del emisor, la autonomía del mensaje y la soberanía del destinatario respectivamente.

Una alternativa a esa tricotomía la ofrece la distinción formulada por Genette (2001) entre texto y paratexto, es decir, entre el texto creativo y sus discursos auxiliares. Estos se diferencian en paratexto (inseparable físicamente del texto, viene incorporado al libro en forma de fajas, solapas, contraportadas, prólogos y epílogos) y peritexto (externo al texto, se expresa en carteles publicitarios, entrevistas al autor, etc.). Este último se divide a su vez en epitexto editorial (producido por la editorial o distribuidora) y autoral (elaborado por el autor de forma pública o privada: declaraciones, diarios íntimos). De acuerdo con estas clasificaciones, los dichos de Spielberg acerca de su película configuran un epitexto autoral expresado públicamente.

Intermediario entre el texto y su público, el paratexto influye en su acogida al sugerir el encuadre (sus instrucciones de lectura). La sociología atenta a la polisemia del arte no debe ignorarlo, toda vez que la selección/producción de los sentidos juzgados relevantes es una tarea colectiva de espectadores, cineastas y publicitarios. A través del paratexto se pueden reconstruir la presentación del Yo autoral y las estrategias de intervención en el campo artístico, y restituir al análisis la agencia del artista escamoteada por enfoques «contenidistas» y estudios de recepción.

Examinaremos en qué medida el encuadre propuesto por Spielberg facilita la comprensión de su largometraje, junto con la dimensión pragmática del epitexto autoral (¿qué pretende hacer el autor con su obra?). Partiendo de la consideración de *The Post* como una escenificación de hechos reales, la conectaremos a sus referentes históricos y analizaremos su defensa del periodismo y su declarado feminismo, para concluir con una reflexión acerca del valor de las interpretaciones de un cineasta de cara a la lectura sociológica de sus filmes.

LA TRAMA Y SUS REFERENTES HISTÓRICOS

Si bien los hechos referidos a la filtración son reales, hay una diferencia en la importancia que *The Post* asigna a sus protagonistas. La autoría de la exclusiva correspondía a *The New York Times*, el primero en publicar los documentos que probaban las mentiras oficiales en relación a la guerra en Vietnam, y el fracaso de la intervención. Nixon paró su publicación con una orden judicial que el Times recurrió ante la Corte Suprema acogiéndose a la Constitución. En ese trance, el Post se agenció una copia de los papeles y tuvo que sopesar si seguía los pasos de su rival y compartía los riesgos.

La filtración se dio en un contexto de gran impopularidad del conflicto de Vietnam. La sociedad estadounidense se hallaba polarizada en cuanto a su continuación, incluidas las élites de las que formaban parte el filtrador Daniel Ellsberg —un ex analista del Pentágono— y las cabeceras que recibieron de sus manos un informe adverso para los partidarios de la guerra (Karnow, 1979).

Lo lógico hubiera sido contar la filtración desde el ángulo del *Times*; sin embargo, la película confiere el protagonismo al «segundón» en la historia real. Arranca con Ellsberg y resume

cómo éste madura su filtración; sigue con los afanes de los reporteros del *Post* por adquirir los Papeles y las deliberaciones internas que desembocan en su publicación; y culmina con el fallo judicial que avala la decisión del periódico. El epílogo muestra a un vigilante descubriendo el robo a las oficinas del Partido Demócrata en el edificio Watergate en Washington.

La preferencia por el protagonista secundario se entiende a la vista de dos aspectos que en el momento de la filtración diferenciaban a las cabeceras: 1) al frente del diario neoyorquino no había una mujer como en el *Post*; y 2) el *Times* no atravesaba una delicada situación económica como su competidor de Washington, embarcado en una ampliación de capital mediante su salida a Bolsa.

El director del *Post*, Ben Bradlee, quería publicar los «Papeles». Graham es aconsejada en contrario por sus asesores, temerosos de que el choque con el gobierno aborte la operación bursátil, amén del riesgo de cárcel por violar secretos de Estado. Agravaba las cosas la amistad de la editora con Robert McNamara, el exministro de Defensa cuya mendacidad acreditaban los documentos clasificados. Al cabo de una angustiante reflexión, la editora respalda la decisión de su director.

LOS SECRETOS DEL CUARTO PODER

En periodismo el secreto profesional atañe al anonimato de las fuentes y el *backstage* de la noticia. Del ojo público escapaban la identidad de los filtradores, sus motivos, sus pactos con la prensa y el juego dentro de las redacciones y sus interacciones con los poderosos a propósito de la publicación de documentos confidenciales. Como postula Simmel (1977), la destrucción de un secreto genera uno nuevo: cómo accedió el periódico al mismo y las circunstancias que decidieron su exposición.

Desde hace unas décadas, esa trastienda comenzó a quedar bajo los focos. *All the President's Men* supuso un primer paso, aunque preservó el secreto de Garganta Profunda. *Citizen Four* registró al filtrador y su modus operandi; *The Post* dedica se concentra en la gestión de la primicia en la redacción. Como ya comentamos en esta sección (Francescutti, 2015), el documental de Laura Poitras escenifica el proceso decisorio previo a una filtración (las pruebas del espionaje cometido por la Agencia de Seguridad Nacional estadounidense) que tiene por sujeto a un técnico de ese organismo, Edward Snowden. Las películas se complementan: *Citizenfour* examina la filtración desde el ángulo del *whistleblower*; *The Post*, desde la óptica de la editora. Y al hacerlo rinden un servicio al espectáculo de la filtración, una variación del show de la transparencia² que se ha tornado omnipresente en la cultura de masas, el discurso periodístico y el discurso político.

² Por espectáculo de la transparencia entendemos las estrategias persuasivas aplicadas por políticos, medios de comunicación y otros actores para convencer a la opinión pública de que no tienen nada que ocultar, haciendo de su «transparencia» un activo que les hace merecedores de la confianza social. Sin negar los avances en la publicidad, esta categoría crítica subraya los límites interpuestos por la irreductible opacidad social a la vez que expone la retórica de los adalides de la «transparencia», deudora del principio normativo de publicidad (Habermas, 1986).

Otro punto de coincidencia es la importancia que las películas otorgan al compromiso individual: el destape de los desmanes gubernamentales depende de la valentía cívica de un filtrador y una editora. Pero los parecidos acaban allí: a Snowden le mueve el rechazo a la vigilancia ilegal ejercida por un Estado panóptico; Kay Graham invoca la Primera Enmienda y los Padres de la Constitución; Poitras se centra en las peripecias clandestinas de su héroe; Spielberg encamina su historia a un final feliz: la victoria del Cuarto Poder sobre un presidente autoritario.

No debe inferirse que Spielberg sea políticamente ingenuo. Posee una percepción aguda de los vicios que corroen las tradiciones republicanas y de los compromisos que entraña el ejercicio del poder democrático (véase su *Lincoln*). De ahí la enseñanza que sacan la editora y el director a raíz de su amistad con McNamara y el presidente Kennedy: las relaciones estrechas con el poder debilitan el rol vigilante de la prensa. De la admisión del problema (la intimidad del periodismo con los gobernantes) no se deriva una propuesta de reforma institucional; la independencia de la prensa frente al Estado y la coacción económica queda en manos de la conciencia moral individual.

La confianza en la integridad del periodismo conecta *The Post* con otra elegía al Cuarto Poder, de la que funciona como «precuela»: *All the President's Men*, pues la primera finaliza donde la segunda comienza: en el robo en *Watergate*. Spielberg se enfoca en la prueba de la heroína: el primer round con el enemigo que confirma su aptitud como perro guardián de la democracia.

Dicho talante la aproxima a las anteriores idealizaciones del periodismo. Pese a producciones críticas como *Citizen Kane*, *The Front Page* o *Network*, en *Hollywood* el reportero heroico ha sido más habitual que el inescrupuloso. Su heroísmo logra que se haga justicia (ej. el fallo judicial favorable a *The Post*), aunque en la vida real pocas revelaciones cuajan en algo concreto. Esa filmografía optimista soslaya que las filtraciones responden a jugadas políticas a las que la prensa se presta o es instrumentalizada. Y omite que la condición *sine qua non* de las encrucijadas éticas de Ellsberg y Graham es una crisis en las élites. Difícilmente la filtración habría tenido lugar sin las dudas creadas en los alturas por el *impasse* militar y la contestación social³.

La crítica ha calificado a *The Post* de homenaje al periodismo de investigación y a la prensa. Se trata de un tributo nostálgico por el periodismo anterior a la Red, cuando las filtraciones se canalizaban a través de cabeceras gestionadas por empresas familiares que priorizaban la verdad por encima del dinero. Pero al mostrar a los medios presionados por los accionistas y el poder político, presión que solo puede vencer un individuo situado en la cúspide, se desnuda la fragilidad de una libertad de prensa dependiente de editores que pueden carecer de la fibra moral necesaria. Lo corrobora al erigir en «acto de resistencia épica lo que debería constituir la norma: la ausencia de dictados económicos o políticos sobre las decisiones editoriales», señala Pierre Rimbert: «Es preciso que la regla se convierta la excepción para que se pueda hacer de ella un acontecimiento histórico» (2018: 28).

³ Hallin (1989) estudió la cobertura mediática de la guerra de Vietnam y demostró que al principio *The New York Times* y sus colegas respetaron defendieron la estrategia oficial en el sudeste asiático y ayudaron a distorsionar la historia y a deshumanizar a los combatientes del Vietcong y de Vietnam del Norte.

EMPODERAMIENTO FEMENINO

Otro rasgo del *Post* es su defensa del liderazgo femenino. Gracias al epitexto autoral —que incluye las declaraciones de los guionistas— sabemos que el guión quería aprovechar el re-verdecer del feminismo simbolizado en la candidatura de Hillary Clinton a la presidencia de Estados Unidos, tendiendo paralelismos entre su pugna por acceder a una magistratura reservada a los hombres y la lucha de Graham por hacerse con las riendas de su periódico, pese a su inseguridad y al paternalismo del consejo de administración: ambas buscan romper el «techo de cristal».

El episodio escogido se presenta como la crónica de un empoderamiento: el pasaje de un liderazgo formal —vemos a Graham ninguneada por sus consejeros— a uno pleno. Se desliza la idea de que emancipación femenina y libertad de prensa van de la mano. La afirmación merece comentarios. De entrada, observemos que el énfasis en la ruptura del «techo de cristal» es una bandera del feminismo liberal (Fraser, 2012), más preocupado por la exclusión de empresarias y profesionales de las altas posiciones que por las penurias de las mujeres de las clases populares. En consonancia con esa corriente, el combate de la Graham del film es eminentemente individual; sola se enfrenta a su entorno machista y sola desafía a un Estado cuya esencia patriarcal es obviada, pues el problema se reduce al autoritarismo de Nixon. Apenas una escena conecta su logro personal con la gesta colectiva: el «pasillo de honor» que las activistas contra la guerra le tributan a su salida de la Corte⁴.

La siguiente observación concierne al impacto del empoderamiento. Digámoslo sin tapujos: el ascenso de una mujer a la dirección de un medio no implica per se un cambio progresista en las relaciones laborales (el esquirolaje que Graham impulsó en los años '70 para debilitar a los sindicatos de prensa⁵) ni beneficios para la libertad de expresión. Siendo innegable el mérito de Graham en la difusión de los Papeles del Pentágono, es igual de cierto que, en 1979, ella y Bradlee lograron destruir 20.000 ejemplares de una biografía no autorizada, por no hablar de la censura a sus periodistas para no incomodar a sus amistades Henry Kissinger y el matrimonio Reagan⁶.

Que el filme ignore las determinaciones de clase social que cruzan las relaciones de género no impide reconocer su valiosa recuperación del papel de Graham en la filtración, que repara el *lapsus* de Pakula de omitirla de los fotogramas, acotando el protagonismo a Bradlee, Bernstein y Woodward. Igual de destacable es que el desenlace no acabe en un romance sino en la victoria legal del tándem Graham/Bradlee. En este aspecto en Hollywood the times they are a-changin'.

⁴ Esta confluencia imaginaria enmascara la realidad. Un año antes de la filtración, 46 empleadas de la revista *Newsweek* (del grupo de *The Washington Post*) la demandaron por discriminación sexual y Graham avaló a la empresa.

⁵ Véase el artículo de Doug Henwood «The Washington Post: The Establishment's Paper», en *Fair*, enero de 1990. Consultado en: <https://fair.org/home/the-washington-post-the-establishments-paper/>

⁶ En relación a los compromisos de la editora con el estamento político, ver el artículo de Norman Solomon, «The real story behind Katharine Graham and «The Post», *The Huffington Post* de 20 de diciembre 2017. Otro ejemplo: la trayectoria de Ernestina Herrera de Noble, propietaria del diario *Clarín* de Argentina, uno de los más importantes en español. La viuda del fundador de la cabecera avaló la línea editorial favorable al golpe de Videla y a la dictadura militar que conllevó la etapa más nefasta para la libertad de prensa en la historia nacional (Llonto, 2003).

EL EPITEXTO, PUENTE ENTRE TEXTO Y CONTEXTO

El texto Spielberg presentó *The Post* como un docudrama histórico, un alegato feminista y una defensa de la prensa. Nuestro análisis recaba elementos que avalan esas definiciones y transparentan de la ideología del film, de la imagen que el cineasta proyecta, y del sector social al que éste pertenece.

The Post describe a la prensa como una institución privada con una responsabilidad social en el mantenimiento de la democracia. Para sortear las contradicciones entre las exigencias de esa función pública y los intereses empresariales, apuesta por la ética individual de periodistas y editores. Su representación del feminismo, coherente con el ala liberal del movimiento de la mujer, encaja con el gusto de Hollywood por el individuo rebelado contra las instituciones que le oprimen.

El epitexto nos informa del empeño de Spielberg, un director de entretenimientos, por proyectar su compromiso con la democracia y los derechos de la mujer. Su postura acompaña al ala progresista de Hollywood y a gran parte del *establishment* mediático en su choque con el presidente Trump, azote de las élites políticas y culturales. Dicha facción tomó partido por Barak Obama e Hillary Clinton, cuya figura emblematiza el empoderamiento ensalzado en el film. Spielberg, magnate cinematográfico, es un cabal exponente de dichas élites (por sus declaraciones sabemos que es vecino y amigo de Bradlee), y su postura sintoniza con la de esos estamentos.

El epitexto nos ha ayudado a vincular los designios del autor con los significados de su película y a captar mejor sus sesgos ideológicos. Ha servido de puente entre la obra y su contexto, aportando indicaciones de cómo la comunidad cinematográfica estadounidense, viendo peligrar su posición y sus valores, actualiza hitos de la tradición democrática nacional y modifica sus narrativas. Por último, informa sobre la solidaridad de esa comunidad con la prensa de referencia, amenazada por los gobiernos autoritarios y las *fake news*. En suma, se ha mostrado como un documento ineludible para la sociología del cine.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (1977). *Image-Music-Text*. London: Fontana.
- Fish, S. (1980). *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Francescutti, P. (2015). «Citizenfour. Un filme de Laura Poitras», *Papeles del CEIC*, 2015/2 (audiovisual 3), 1-9.
- Fraser, N. (2012). *Fortunas del feminismo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Habermas, J. (1986). *Historia y crítica de la opinión pública*. México: G. Gili.
- Hallin, D. (1988). *The uncensored War: The Median and Vietnam*. Berkeley: University of California Press.

Karnow, S. (1979). *Vietnam: a history*. New York: Penguin Books.

Llonto, P. (2003). *La noble Ernestina*. Buenos Aires: Astralib.

Rimbiert, P. (2018). Choisir ses heros. In *Le Monde Diplomatique*, 28 de marzo.

Rorty, R. (1997). El progreso del pragmatista. En U. Eco (Ed.). *Interpretación y sobreinterpretación*, (pp. 104-126). Madrid: Cambridge University Press.

Simmel, G. (1977). El secreto y la sociedad secreta. En *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*, Vol. I (pp. 357-424). Madrid: Biblioteca de la Revista de Occidente.

Filmografía

Lunet, S. (Dir.). (1976). *Network, un mundo implacable* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: MGM, United Artist.

Pakula, A. (Dir.). (1976). *All the President's Men* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Wildwood Enterprises / Warner Bros.

Potras, L. (Dir.). (2014). *Citizenfour* [cinta documental]. Estados Unidos: Praxis Films.

Spielberg, S. (Dir.). (2012). *Lincoln* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: 20th Century Fox / DreamWorks SKG / Amblin Entertainment / The Kennedy/Marshall Company / Participant Media / Reliance Entertainment / Dune Entertainment.

Welles, O. (Dir.). (1941). *Citizen Kane* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: RKO / Mercury Theatre Productions.

Wilder, B. (Dir.) (1974). *The Front Page* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Jordan Cronenweth.