

CINE Y ELECCIONES. *EL CANDIDATO* COMO PARADIGMA DEL GÉNERO

Carlos Flores Juberías

Departamento de Derecho Constitucional y Ciencia Política.
Universidad de Valencia

«Durante las tres últimas décadas, los medios y los filmes han tendido a dar una visión más bien negativa de la política y el gobierno. Esto no importaría si la única víctima fuera la vanidad de los políticos. Pero a la larga, la devaluación del gobierno y de la política podría afectar a la fortaleza de las instituciones democráticas»

(Joseph NYE, Jr.)¹

1. Cine y elecciones: haciendo campaña desde la pantalla grande

Las elecciones —o, más especialmente, el momento que las precede: las campañas electorales— han sido a menudo objeto de atención por parte de la industria cinematográfica, atraída tanto por el potencial dramático de lo que, más allá de ser un simple procedimiento para la selección de gobernantes, entraña al fin y al cabo una lu-

¹ Joseph. NYE, Jr.: «Dissatisfaction with government is an early warning», *International Herald Tribune* de 12 de enero de 1999.

cha —no siempre pacífica ni sujeta a Derecho— por el poder; como por la posibilidad de lanzar a través del filme un mensaje político susceptible de influir en futuros procesos electorales o, cuando menos, de confrontar al espectador / ciudadano / elector con una valoración moral de la política y los políticos².

Los filmes en torno a las campañas electorales que nos ha brindado la cinematografía estadounidense han sido numerosos. De hecho, puede afirmarse que del mismo modo que la democracia americana fue una de las primeras en establecerse y consolidarse, y es asimismo una de las de más complejo funcionamiento, también la cinematografía estadounidense fue la que más tempranamente se percató del filón argumental que podían proporcionar estos procesos, y la que de manera más sistemática y más diversificada ha procedido a explotarlo³.

² Planteando la cuestión en sentido inverso, cabría argumentar que si bien es cierto —como apunta Trenzado Romero— que «el cine se sitúa —junto con otros medios de comunicación— en el debate teórico y práctico sobre el conflicto político en el seno de la cultura popular y del nuevo espacio público» y que, en consecuencia, «ficción, entretenimiento o imaginario, no deben ser palabras ajenas al análisis y estudio de la política, máxime cuando hoy en día la noción clave de *representación política* está manifestando cada vez más su carácter visual y espectacular», no es del todo seguro que la inserción de los estudios filmicos en la Ciencia Política haya dejado de ser vista por muchos como «una excentricidad propia de politólogos cinéfilos». Vid. Manuel TREZADO ROMERO: «El cine visto desde la perspectiva de la Ciencia Política», *Reis* n.º 92, 2000, págs. 45-70, en pág. 61.

³ Para una visión global del asunto, consúltese Ian SCOTT: *American Politics in Hollywood Film*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2000, (esp. Cap. III: «Hollywood on the Campaign Trail», págs. 61-101), así como, *passim*, Andrew SARRIS: *Politics and Cinema*, Columbia University Press, Nueva York, 1978; Brian NEVE: *Film and Politics in America: A Social Tradition*, Routledge, Londres, 1992; Philip L. GIANOS: *Politics and Politicians in American Film*, Praeger Publishers, Westport, Ct., 1998; James E. COMBS: *American Political Movies: An Annotated Filmography of Feature Films*, Garland, Nueva York, 1990; Terry CHRISTENSEN y Peter

De esa madrugadora atención de Hollywood por el cine político en general, y los procesos electorales en particular, podrían dar buena prueba filmes tan antiguos como el *Abraham Lincoln* de D. W. Griffith (1930)⁴, en donde se retrata con amplitud el fallido intento del luego Presidente por hacerse con un escaño en el Senado en 1858. Con todo, la atención de Griffith se centraría de manera casi exclusiva en el proceso de intercambio de ideas que siempre conlleva una campaña —en este caso, reconstruyendo en su cinta una parte de los celebérrimos debates Lincoln-Douglas, tenidos por numerosos historiadores como el más famoso debate político de la historia americana— pero dejando de lado casi todos los demás momentos de ésta. De hecho, y como ha argumentado Scott⁵, en los filmes de los años treinta y la primera parte de los cuarenta el político es retratado antes, o después, pero rara vez en el proceso de convertirse en un político electo, sin duda por una suerte de pudor a la hora de retratar los momentos menos edificantes para el público de una campaña electoral.

J. HAAS: *Projecting Politics: Political Messages in American Film*, M. E. Sharpe, Nueva York, NY., 2005; Daniel P. FRANKLIN: *Politics and Film: The Political Culture of Film in the United States*, Rowman & Littlefield, Lanham, Md., 2006; y Michael COYNE: *Hollywood Goes to Washington: American Politics on Screen*, Reaktion Books, Londres, 2008. Para un análisis —políticamente sesgado— de las más recientes producciones del género político véase, Douglas KELLNER: *Cinema Wars. Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*, Wiley-Blackwell, Chichester, 2010.

⁴ Ian SCOTT: *American Politics in Hollywood Film*, cit., págs. 68-69. Dado que en las páginas que siguen se va a llevar a cabo un recorrido temático de los filmes sobre campañas electorales, puede seguirse a Scott para un recorrido cronológico que arranca en los años treinta y se prolonga hasta finales de los noventa.

⁵ Entre la copiosísima bibliografía sobre el filme, véanse Antonia DEL REY REGUILLO: *Orson Welles. Ciudadano Kane. Estudio crítico*, Paidós, 2002 y José Javier MARZAL FELICI: *Guía para ver y analizar: Ciudadano Kane (1941)*, Edicions Culturals Valencianes, Valencia, 2004.

Para ejemplificar, en cambio, los numerosos planos de una campaña sobre los que Hollywood ha centrado su atención, así como la diversidad de matices con la que la cinematografía estadounidense ha abordado el tratamiento de los procesos electorales, sería menester traer a colación una muy abultada lista de ejemplos.

Muchos de ellos, y no pocos de los más brillantes, se han centrado en el papel jugado por los medios de comunicación —primero por la prensa, y más tarde por la televisión— en las campañas electorales, subrayando asimismo la creciente importancia que en base a esa cada vez mayor voracidad informativa han empezado a adquirir los asesores de imagen. En la legendaria *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941)⁶, uno de los varios *flashbacks* que integran el filme nos muestra a su protagonista viendo naufragar su campaña para gobernador —junto con su primer matrimonio— cuando su oponente publica la noticia de que estaba teniendo un *affaire* extramatrimonial, después de haber intentado persuadirle para que se retirara de la contienda, y a pesar de ser él mismo un poderoso magnate de la prensa. En *Cortina de humo* (*Wag the Dog*, Barry Levinson, 1997), en cambio, son los asesores de imagen del mismísimo Presidente de los Estados Unidos —Robert de Niro, en el papel de «hombre para todo»; Dustin Hoffman, en el de genial productor de Hollywood y Anne Heche en el de eficientísima asesora— los que se afanan por salvar su reelección poniéndose manos a la obra para tapar un escándalo sexual verificado en la propia Casa Blanca literalmente inventándose una guerra en los Balcanes que permita distraer la atención de los medios durante las dos semanas que restan hasta

⁶ Entre la copiosísima bibliografía sobre el filme, véanse Antonia DEL REY REGUILLO: *Orson Welles. Ciudadano Kane. Estudio crítico*, Paidós, 2002 y José Javier MARZAL FELICI: *Guía para ver y analizar: Ciudadano Kane (1941)*, Edicions Culturals Valencianes, Valencia, 2004.

la cita con las urnas, y protagonizando de este modo una esperpéntica sátira acerca del papel de los medios audiovisuales y de la indefensión de los ciudadanos ante su infinita capacidad para el engaño (—«The President will be a hero. He brought peace». — «But there was never a war!». — «All the greater accomplishment», argumentan los protagonistas). Aunque probablemente en ninguna otra cinta se haya hecho patente con más rotundidad el decisivo papel que la prensa juega en el control de la política y de los políticos como en la celeberrima *Todos los hombres del Presidente* (*All the President's Men*, Alan J. Pakula, 1976)⁷ en torno a la investigación del caso Watergate llevada a cabo por Bob Woodward y Carl Bernstein, memorablemente interpretados en el filme por Robert Redford y Dustin Hoffman.

El siempre complejo juego entre la moral pública y los vicios privados —léase: entre la exigencia, tan arraigada al parecer entre la opinión pública americana, de que sus políticos lleven y hayan llevado siempre una vida intachable, las inevitables debilidades humanas, y las no menos inevitables tentaciones que el poder ofrece— también ha brindado un considerable arsenal argumentativo a los guionistas de Hollywood. Planteada esa disyuntiva en el marco de un proceso electoral dado, la tesis más recurrentemente sostenida ha sido la de que las campañas electorales, en la medida en que suponen una disputa cuasi salvaje por el poder, tienden a despertar los más bajos instintos de quienes se enrolan en ellas, bien como candidatos, bien como estrategas. La imagen del político idealista que salta a la arena del debate público con la ingenua ilusión de poder servir a sus

⁷ Véanse Jack HIRSHBERG, Stanley TRETICK: *A Portrait of All the President's Men: The Story Behind the Filming of the Most Devastating Detective Story of the Century*, Warner Books, 1976; Carmen DELTORO: *English Through Movies. All the President's Men. A Case History: Politics and the Press*, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, 2006.

conciudadanos, para lentamente transformarse en un despiadado profesional de la política, dispuesto a ensayar cualquier estrategia con tal de sumar aliados y eliminar oponentes, y aun al precio de acabar envilecido por el poder, es recurrente en filmes como *Colores Primarios* (*Primary Colors*, Mike Nichols, 1998)⁸ o *Todos los hombres del rey* (*All the King's Men*, Robert Rossen, 1949; y Steven Zaillian, 2006)⁹. Inspiradas —más que basadas— en las carreras de dos bien conocidos políticos sureños —la del ex Presidente Bill Clinton y la del asesinado Gobernador de Louisiana Huey Long— ambas cintas retratan la gradual incorporación de la mentira y el chantaje como estrategias políticas aceptables, y ambas concluyen, en una curiosa coincidencia, con el desesperado suicidio de quienes en cada caso se habían convertido en el último obstáculo para la ambición de sus protagonistas, por más que el final del uno y del otro no pueda ser más distinto. Pero el dilema moral vs. política no es ajeno a otras muchas cintas, de perfil quizás más bajo, como podrían ser *Storyville* (Mark Frost, 1992), oportunamente titulada en España como *El peso de la corrupción*, en el que un candidato al Senado, filmado en compañía de una prostituta y luego sometido a chantaje, se adentra en investigar la trayectoria política de sus ante-

⁸ Véanse Myron A. LEVINE: «Myth and Reality in the Hollywood Campaign Film: *Primary Colors* (1998) and *The War Room* (1994)», en Peter C. Rollins y John E. O'Connor (eds.): *Hollywood's White House. The American Presidency in Film and History*, University Press of Kentucky, 2003, págs. 288-308, en págs. 292-295; y Carlos FLORES JUBERÍAS: «Bill Clinton y *Colores Primarios*, o como todo parecido con la realidad no siempre es pura coincidencia», en Carlos Flores Juberías (dir.): *Todos los filmes del Presidente...*, *cit.*, págs. 125-142.

⁹ Véanse al respecto los estudios de Phillip Dubuisson CASTILLE: «Red Scare and Film Noir: the Hollywood Adaptation of Robert Penn Warren's *All the King's Men*», *Southern Quarterly*, n.º 33/1-2, 1995, págs. 171-181 y Mike AUGSPURGER: «Heading West: All the King's Men and Robert Rossen's Search for the Ideal», *Southern Quarterly*, n.º 39/3, 2001, págs. 51-64.

cesores; o *Su distinguida señoría* (*The Distinguished Gentleman*, Jonathan Lynn, 1992), una hilarante comedia en la que Eddy Murphy interpreta el papel de un granuja que aprovecha la casualidad de que su nombre sea idéntico al de un popular candidato que acaba de fallecer para hacerse con un escaño en el Congreso con el solo objeto de sacar tajada de los muchos negocios que supone hacen los políticos, para acabar recorriendo el camino que lleva desde el idealismo hasta la corrupción en el sentido inverso al que tantos otros filmes han retratado con más frecuencia.

A *sensu contrario*, la querencia de Hollywood por los héroes solitarios, capaces de plantar cara a todos sus poderosos oponentes con la única arma de su honestidad, bien para salir airosos del trance, bien para sucumbir con la mayor nobleza —en suma, el viejo argumento del hombre de la calle alzado frente a la máquina del poder— ha producido también interesantes filmes. Probablemente el más representativo de todos ellos, y también uno de los más conspicuamente populistas, sea el *Mr. Smith Goes to Washington* de Frank Capra (1939)¹⁰. Nominada a diez oscars en 1940 —aunque a la postre solo se hiciera con el correspondiente al mejor guión original—, el «caballero sin espada» —esa sería la imaginativa traducción al castellano de su título— dibujado por Capra e interpretado por James Stewart es un joven tímido, bienintencionado e idealista que llega al Senado por designación del gobernador de su Estado, cuya camarilla ve en su candidez e inexperiencia la garantía de un político fácil de manipular. Solo que una

¹⁰ Vid. Joyce NELSON: «Mr. Smith Goes to Washington: Capra, Populism and Comic Strip Art», *Journal of Popular Film*, n.º 3, 1974, págs. 245-254 y Beverly M. KELLEY: «Populism in Mr. Smith Goes to Washington», en Beverly M. Kelley, John J. Pitney Jr., Craig R. Smith y Herbert E. Gooch III: *Reelpolitik: Political Ideologies in '30s and '40s Films*, Praeger, Westport, Ct., 1998.

vez en Washington, *Mr. Smith* se rebelará contra las prácticas corruptas de los políticos profesionales y los caciques locales que habían ayudado a encumbrarle, desafiando al *status quo* y, en consecuencia, siendo atacado por él, para acabar clamando ante un hemicycleo en sepulcral silencio en favor de «las causas perdidas [...] las únicas por las que vale la pena luchar». Acercándonos a nuestro tiempo, y bajando además unos cuantos peldaños en lo que a calidad cinematográfica se refiere, podríamos toparnos con la atrevida sugerencia de Barry Levinson, especulando en *El hombre del año* (*Man of the Year*, 2006) con la posibilidad de que el azar —en la forma de error informático— convirtiera en Presidente a un cómico que había lanzado su candidatura sin otra pretensión que la de decir las verdades que los políticos profesionales siempre callan; o —en fin— con la no menos disparatada propuesta de Chris Rock en *De incompetente a Presidente*, (*Head of State*, 2003), en el que el actor de color es reclutado como cabeza de cartel después de la muerte accidental de los candidatos a Presidente y Vicepresidente y con el único objeto de atraer la simpatía de las minorías y perder las elecciones por el menor margen posible, pero acaba alzándose con la victoria después de despedir a los asesores impuestos por el partido, asumir en persona la dirección de su campaña, y empeñarse en decir la verdad al pueblo americano.

El potencial destructivo de la política en lo tocante a las relaciones interpersonales —y, de manera especial, en las de pareja— ha sido abordado en no pocas comedias de corte romántico. El maestro del género Frank Capra lo hizo en *El Estado de la Unión* (*State of the Union*, 1948)¹¹, en la que el

¹¹ Vid. Ian SCOTT: «Frank Capra's *State of the Union*: The Triumph of Politics», *Borderlines. Studies in American Culture*, n.º 5, 1998, págs. 33-47. Y, para una visión más global del cine de Capra, Ramón GIRONA: *Frank Capra*, Cátedra, Madrid, 2008.

inolvidable dúo formado por Spencer Tracy, en el papel del candidato republicano a la Presidencia de los Estados Unidos, y Katharine Hepburn, en el de su esposa, comprueba en su propia carne cómo las ambiciones y la falta de escrúpulos del primero por llegar a lo más alto hacen tambalearse el estado de su propia unión. En un tono no muy distinto, *Sin palabras* (*Speechless*, Robert King, 1994) caracteriza a Geena Davis y Michael Keaton como dos asesores políticos que descubren hasta qué punto una campaña electoral puede resultar letal para su relación cuando se encuentran trabajando a las órdenes de dos candidatos enfrentados y, en consecuencia, obligados a contradecirse, desmentirse y hasta espionarse mutuamente; situación en cierto modo similar a la de Michael Douglas y Annette Bening en *El Presidente y la Sra. Wade* (*The American President*, Rob Reiner, 1995), por más que lo que en este caso se interponga entre el Presidente viudo Andrew Shepherd y la activista ecologista Sydney Wade no sean tanto sus distintas agendas políticas como las consecuencias de su romance sobre las posibilidades de reelección del Presidente.

En una línea no muy distinta, la reflexión acerca de la compleja interacción entre las convicciones más profundas que han movido a un candidato a lanzarse al ruedo de la política, y las estrategias de campaña que son menester para hacerse con el favor del electorado han sido el objeto de un buen puñado de cintas, entre las que meritariamente subrayarse como notables al menos tres: *The Best Man* (Franklin Shaffner, 1964), *Bulworth* (Warren Beatty, 1998)¹² y *Choose Connor* (Luke Eberl, 2007). En la primera de ellas, basada en un guión de Gore Vidal, Henry Fonda encarna a un

¹² Vid. Linda ALKANA: «The Absent President: *Mr. Smith, The Candidate* and *Bulworth*», en Peter C. Rollins y John E. Connor (eds.): *Hollywood's White House: The American Presidency in Film and History*, The University Press of Kentucky, Lexington, KY, 2003, págs. 193-205.

intelectual íntegro y de principios que está a punto de alzarse con la nominación presidencial de su partido, y con ella una elección casi segura, al que se le enfrenta un Cliff Robertson caracterizado como un político directo y ambicioso, acostumbrado al idioma de la calle, y que concibe la política como una lucha permanente en la que no es posible hacer concesiones. La elección, clara en teoría, y que para muchos recordaría el pulso Stevenson-Nixon, resulta no serlo tanto para el presidente saliente, quien ve en el personaje interpretado por Fonda a un líder dubitativo, y en exceso cauto, y que se halla dispuesto a premiar la mayor ambición de su contrincante. A la postre nuestro héroe hará el mayor sacrificio que pueda esperarse de un político —retirarse de la carrera, para apoyar a un tercero en liza— sólo para impedir que un hombre sin escrúpulos llegue a lo más alto. En la segunda de ellas, escrita, dirigida y protagonizada por Warren Beatty, el dilema entre convicciones y estrategias se evapora para el senador Jay B. Bulworth cuando decide poner fin a su vida como única forma de escapar de sus problemas financieros, pero no sin antes lanzarse a una campaña auténticamente revolucionaria en la que, dejando de lado la habitual palabrería de los políticos, optará por decir sencillamente la verdad, y por hacerlo con las palabras que más espontáneamente le vengan a la cabeza —aunque éstas le lleguen a ritmo de *rap*—. Por último, *Choose Connor* nos presenta la peripecia de un quinceañero que se convierte en el portavoz para asuntos de juventud de un cínico candidato al Senado, para acabar a la postre dándose cuenta de que en política sólo cuenta la apariencia, y que de su persona no interesa sino la imagen, subrayando de este modo cómo la vacuidad de las convicciones y la relatividad de la verdad, contrasta con la importancia fundamental de la imagen y el discurso en una carrera electoral.

Otro tema recurrente en la visión que de las campañas electorales nos ha dado la cinematografía ha sido el de la

influencia de los grupos de interés, a través de su dinero, sobre los políticos, o incluso el de la estrecha ligazón trabada en ocasiones entre la política y el crimen organizado. De lo primero serían buenos ejemplos *Silver City* (John Sayles, 2004), o *The Senator Was Indiscreet* (George S. Kaufman, 1947), cinta en la que un ambicioso senador suplente su reconocida falta de méritos y talento para alcanzar la Presidencia con un detallado diario en el que durante décadas ha ido anotando todos los negocios sucios propiciados por sus compañeros de partido, y en virtud del cual aspira hacerse con la nominación presidencial. De lo segundo, en cambio, se ocupó ya en su momento *Mr. Ace* (Edwin M. Marin, 1946), donde una bella candidata al puesto de Gobernadora trata de ganar para su causa a un no menos elegante gángster, que acaba enamorándose de la dama y poniendo todos sus recursos al servicio de su carrera política; aunque la película más paradigmática —y también la más inquietante— sería sin duda la segunda versión de *The Manchurian Candidate* (Jonathan Demme, 2004), en la que los comunistas rusos y chinos que en la primera versión del filme (John Frankenheimer, 1962) habían capturado y lavado el cerebro del sargento Raymond Shaw para convertirlo en un agente secreto al servicio de sus planes para destruir el Gobierno de los Estados Unidos, son sustituidos por una misteriosa empresa oportunamente bautizada como Manchurian Global.

La ausencia reiterada del elector —del ciudadano, razón de ser al fin y al cabo del mismo proceso electoral—, en la mayor parte de los filmes políticos, ausencia si cabe aun más llamativa en los dedicados específicamente a la recreación de los procesos electorales, queda en parte suplida —a la vez que puesta en evidencia— por cintas como *The Great Man Votes* (Garson Kanin, 1939) y su —en cierto modo— secuela *Swing Vote* (Joshua M. Stern, 2008). Y es que, en efecto, muchos de los filmes de este género se de-

sarrollan en esa suerte de coto cerrado al ciudadano que constituyen las cámaras parlamentarias y sus pasillos, las salas de banquetes, los despachos, o las salas de reuniones llenas de humo donde se celebran las reuniones más decisivas, teniendo como únicos protagonistas a los líderes, sus asesores, sus oponentes, a los periodistas que les acosan y a los poderes fácticos que intentan presionarles. En ese mundo cuasi hermético, el ciudadano de a pie apenas aparece, y cuando lo hace es habitualmente integrado en la masa de los seguidores que aclaman al líder, o de los oponentes que le abuchean, rara vez como un ente pensante dotado de opiniones propias, y apenas nunca al mismo nivel discursivo que el propio candidato. No sin matices argumentales propios —en *The Great Man Votes* el personaje principal, interpretado por John Barrymore, es un antiguo profesor de Harvard sumido en el alcohol por no haber podido superar la muerte de su esposa, mientras que en *Swing Vote* Kevin Costner es un patán, fracasado y sin empleo— ambos filmes plantean la misma hipótesis: la de que el desenlace último de un proceso electoral —la elección de un alcalde en un caso; la mismísima presidencia de los Estados Unidos en el otro— pudiera acabar dependiendo del voto de un único ciudadano. La inmediata consecuencia de esta —disparatada, aunque eso sea lo de menos— hipótesis es la de que el ciudadano de a pie se convierte de la noche a la mañana en el centro del juego político, dejando de ser un rostro más entre la multitud para pasar a tener problemas, ambiciones e ideas propias... que los políticos se ven obligados a escuchar y a complacer, habiendo de bajar por primera vez al nivel de una calle que pocas veces antes habían llegado a pisar. Desde premisas distintas, la recreación del asesinato de Robert Kennedy en plena campaña electoral ensayada por Emilio Estévez en *Bobby* (2006) quizás pudiera encuadrarse también en esta categoría, si bien el que acabaría siendo el último mitin del político demócrata

constituye en el filme apenas una excusa para llevar a cabo un interesante recorrido por las inquietudes y las expectativas de toda una amplia gama de personajes —desde el director del hotel en donde se va a celebrar el acto, hasta la peluquera, los camareros y los porteros del mismo— en ese momento crucial de la historia de los Estados Unidos en el que parecía que el retorno de un Kennedy a la Casa Blanca podría haber significado el fin de todos los problemas de una sociedad radicalmente dividida. Como también podrían encajar en esta categoría las escenas de *Bulworth* en las que el desquiciado senador se refugia en compañía de su nueva amiga de color en lo más profundo del *ghetto* negro de Los Ángeles, sólo para descubrir allí la autenticidad de sus gentes y acabar redimiéndose a la vez que convirtiéndose en el portavoz de sus reivindicaciones.

Por último, ninguna reflexión en torno al modo en el que la industria cinematográfica americana ha abordado el tratamiento de las elecciones y las campañas estaría completo sin una referencia específica a las varias ocasiones en las que se ha atrevido a retratar campañas electorales reales, por regla general en el marco más amplio del análisis fílmico de concretas figuras históricas. Además de *Abraham Lincoln*, biografiado en el filme homónimo de D.W. Griffith al que ya hemos aludido, o del también mencionado Robert Kennedy, a lo largo de la historia del cine la lista de los que han pasado por la pantalla grande haciendo campaña comprendería cuanto menos a Woodrow Wilson (hagiografiado en *Wilson*, Henry King, 1944), Harry S. Truman (honestamente retratado en *Truman*, Frank Pierson, 1995), Richard M. Nixon (obsesivamente despedazado en el *Nixon* de Oliver Stone, 1995)¹³ o —pasando de la po-

¹³ Para un análisis de cada uno de estos tres filmes, véanse las sucesivas aportaciones de Fernando ALONSO BARAHONA («Wilson: un Presidente para un mundo en cambio» y «Truman: los dilemas de un Presi-

lítica nacional a la local — el activista gay Harvey Milk (en *Milk*, Gus Van Sant, 2008). Amén de las ya mencionadas recreaciones de las carreras políticas del ex Presidente Bill Clinton y del antiguo Gobernador de Louisiana Huey Long, o la del veteranísimo Alcalde de Boston James Michael Curley sobre cuya trayectoria política se halla sostenido el papel interpretado por Spencer Tracy en *The Last Hurrah* (John Ford, 1958). En cualquiera de los casos, no habría que perder de vista que pese a su apariencia —y pretensión— de veracidad, no pocas de estas recreaciones históricas se han hallado más cerca de la ficción que de la estricta recreación histórica de los hechos que decían relatar, y a menudo han traído consigo una carga ideológica muy superior incluso a la de los filmes de ficción. La distancia entre el tratamiento fílmico que de Woodrow Wilson da Henry King, y el que de Richard Nixon propone Oliver Stone no es solo la que media entre las técnicas narrativas propias de 1945 y las de medio siglo más tarde, sino sobre todo la que separa la ciega admiración de King por el padre de la Sociedad de Naciones de la no menos ciega inquina de Stone por el protagonista del Watergate.

En cambio, por lo que hace a España, la generalizada falta de *glamour* de nuestros políticos y el escaso interés que nuestra actual vida política ha despertado entre nuestros cineastas y —¿por qué no decirlo?— también entre un número cada vez mayor de ciudadanos, se ha acabado traduciendo en una muy escasa atención hacia las campañas electorales, de la que si acaso cabría exceptuar la cinema-

dente») y David SARIAS RODRÍGUEZ («Richard Nixon, Oliver Stone y el juego de los espejos culturales») en Carlos Flores Juberías (dir.): *Todos los filmes del Presidente...*, cit., MuVIM, Valencia, 2008, págs. 43 a 60, 61 a 80 y 125 a 142. Un análisis comparado de ellos, extendido a otras biografías políticas, puede hallarse en «Political Biography in Film», en Ian SCOTT: *American Politics in Hollywood Film*, cit., págs. 138-152.

tografía de los primeros años de la transición. Solo en ese momento —probablemente por lo novedosas que resultaban— las elecciones y las campañas electorales sirvieron de argumento para un puñado de películas¹⁴, la mayor parte de ellas de tono pretendidamente humorístico y con una calidad cinematográfica francamente deplorable, que probablemente no merecerían ser vistas de nuevo sino por algún *gag* aislado con cierta gracia. Éste sería el caso de subproductos como *Vota a Gundisalvo* (Pedro Lazaga, 1977; con guión de José Luis Dibildos y Antonio Mingote), *El alcalde y la política* (Luis M. Delgado, 1980), *¡Que vienen los socialistas!* (Mariano Ozores, 1982), *Las autonomías* (Rafael Gil, 1983; con guión de Fernando Vizcaíno Casas) o —casi dos décadas más tarde— *Atilano, presidente* (Santiago Aguilar y Luis Guridi, 1998), tercera y menos afortunada entrega de la trilogía satírica iniciada por *Justino, un asesino de la tercera edad* (1994), y *Matías, juez de línea* (1996). Casi sin excepción, y aun a pesar de la simpleza —rayana la estulticia— de sus tramas, la visión que se da de la política en estos filmes resulta altamente crítica, abundando la caracterización —de matriz netamente populista— que retrata a los políticos como aprovechados sin escrúpulos, y a los candidatos como mentirosos impenitentes.

¹⁴ Aunque Trenzado Romero cifra en dos centenares las películas que entre 1975 y 1986 tuvieron como punto de referencia temática la transición política y los diversos fenómenos sociales derivados de ella, también apunta que las que se centraron en el análisis de la transición democrática propiamente dicha constituyen un porcentaje no muy relevante de ese número (que a su vez representaba un 15% del total de producciones filmadas en ese periodo), y apunta que la mayor parte de ellas se filmaron en el periodo 1975-1980, años en los que la politización de la sociedad española estuvo más marcada que nunca y en consecuencia el público se mostró inusualmente receptivo a ver filmes políticos. Vid. Manuel TRENZADO ROMERO: *Cultura de masas y cambio político. El cine español de la transición*, CIS, Madrid, 1999, págs. 258-272.

La excepción más reseñable a esta aproximación a la política y las elecciones tan reiterativa en la cinematografía española probablemente haya sido *El disputado voto del Sr. Cayo*, de Antonio Giménez-Rico (1986)¹⁵. Basada en la novela homónima de Miguel Delibes, e interpretada en sus principales papeles por Francisco Rabal, Juan Luis Galiardo, Iñaki Miramón y Lydia Bosch, la cinta narra la peripecia de tres políticos socialistas que en medio de la campaña electoral de 1977 acaban arribando a una olvidada aldea del norte de Burgos para llevar a cabo el consabido mitin de campaña, solo para descubrir que en ella no quedan más habitantes que el anciano Sr. Cayo, su esposa sordomuda, y un tercer vecino peleado con los otros dos. La kafkiana situación —ilustrativa por otra parte de los graves problemas de despoblamiento y envejecimiento poblacional del campo español— brinda la oportunidad para subrayar el agudo contraste entre las diametralmente opuestas concepciones de la vida del Sr. Cayo y de sus tres inesperados huéspedes, en la que llama la atención la diferencia entre sus valores, sus gustos, e incluso su lenguaje: franco, directo y hasta sutil, en el caso del campesino, y hueco y artificioso en el de los políticos. La clave del filme se hallaría en la irónica constatación del veterano candidato, interpretado en el filme por Galiardo: su frase «Hemos venido a redimir al redentor», acabaría revelando la fascinación del político por el viejo campesino, cuya perfecta armonía con la naturaleza, su capacidad de sobreponerse a la adversidad y su peculiar concepción de la libertad no puede sino valorar como superior a las suyas propias. De este modo, *El disputado voto del Sr. Cayo* acaba convirtiéndose en una bien argumentada rei-

¹⁵ Manuel REDERO SANROMÁN: «El cambio político postfranquista en el cine de su tiempo: *El disputado voto del Sr. Cayo*», en Rafael Ruzafa Ortega (ed.): *La historia a través del cine: transición y consolidación democráticas en España*, Universidad del País Vasco, Vitoria, 2004, págs. 23-50.

vindicación de la superioridad del hombre común sobre el político, alejada —es cierto— de las estridencias populistas de otros filmes, pero cercana a las tesis de la insuperable vacuidad de la política y los políticos.

2. *El candidato como paradigma del género*

Pero si hay un filme que merezca el calificativo de paradigmático de esta suerte de subgénero cinematográfico que es el consagrado al retrato de los procesos electorales, ese habría de ser sin duda *El candidato* (*The Candidate*, Michael Ritchie, 1972).

Protagonizado por un Robert Redford muy cerca ya de la cúspide de su fama —acababa de rodar *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969) junto a Paul Newman, y estaba a punto de co-protagonizar *Tal como éramos* (Sydney Pollack, 1973) con Barbra Streisand, *El Gran Gatsby* (Jack Clayton, 1974) con Mia Farrow y *Todos los hombres del Presidente* con Dustin Hoffmann— la cinta cuenta también con un secundario *de lujo* como el ya fallecido —y entonces apenas conocido— Peter Boyle (que apenas dos años más tarde se haría popular como el entrañable monstruo de *El jovencito Frankenstein*, y luego interpretaría papeles menores en *Taxi Driver*, *Mientras dormías* o *Monster's Ball*) en el papel del asesor Marvin Lucas, y con dos veteranísimos actores en papeles también relevantes: el dos veces oscarizado Melvyl Douglas (1901-1981), ya en los últimos compases de su carrera, como el padre del candidato, y el veterano comediante televisivo Don Porter (1912-1997) como su acartonado contrincante republicano¹⁶. Y, sobre

¹⁶ Como dato anecdótico, la película contó también con un breve *cameo* —no mencionado siquiera en los títulos de crédito— nada menos que de Groucho Marx. En la que, además, sería la última aparición de su vida

todo, con un guionista como Jeremy Lerner¹⁷, quien a pesar de su escasísima experiencia en el mundo del cine —en realidad venía del de la política, donde había sido *speechwriter* del senador Eugene McCarthy durante su fracasado intento de hacerse con la nominación demócrata a la presidencia de 1968—¹⁸ se haría con la única estatuilla dorada ganada por el filme (Oscar al mejor guión original, 1972), completando su cosecha con el Premio del *Writer's Guild of America* para el mejor guión original correspondiente a 1973¹⁹.

en la pantalla grande, el genial cómico aparece —en este caso, desprendido de su tradicional bigote— como un irritado —y grosero— ciudadano que aprovecha un casual encuentro con el candidato en unos lavabos públicos para insultarle a él y a su padre.

También la actriz Natalie Wood y el periodista Van Amburg harían sendas apariciones en sus propios papeles de *celebrity* en un caso, y de moderador del debate entre los candidatos en el otro; mientras que las imágenes de varios de los más populares políticos de la época (como George McGovern, Hubert Humphrey, Alan Cranston o Jesse Unruh) serían captadas por los realizadores del filme gracias a sus buenos contactos con el *establishment* político del momento.

¹⁷ Una interesante entrevista con Lerner en torno al filme, su impacto y su trascendencia posterior puede hallarse en «Still a Contender in National Politics. The country has caught up to 1972's prescient "The Candidate", its Oscar-winning writer is glad to say», *Los Angeles Times* de 13 de agosto de 2000.

¹⁸ Circunstancia ésta que haría a más de uno preguntarse qué había en el personaje principal del filme del frustrado candidato presidencial más allá de la similitud entre sus apellidos. Otros candidatos a ser *el candidato* incluirían al entonces secretario de Estado de California —y posteriormente gobernador del Estado— Jerry Brown, hijo a su vez del Gobernador Edmund G. Brown.

¹⁹ Por lo que hace al director del filme, Michael Ritchie (1938-2001) se graduó por la Universidad de Harvard, e inició su carrera profesional como director, guionista y productor dirigiendo teleseries hasta que en 1969 debutó en la pantalla grande de la mano de Robert Redford con *Downhill Racer*. Fue el propio Redford quien tres años después le buscó para dirigir *El candidato*, ya que entre sus experiencias previas se contaba la de haber trabajado en una campaña. La carrera de Ritchie no volvería a destacar en la pantalla grande, alternando series para la televisión con

La historia arranca la noche misma en la que Marvin Lucas, un veterano asesor de imagen, ve con frustración cómo el candidato para el que ha estado trabajando pierde estrepitosamente las elecciones, y decide imprimir un giro radical a su carrera, poniendo sus conocimientos y su dilatada experiencia al servicio de un candidato radicalmente distinto, de una cara nueva, rabiosamente independiente, incontaminado por los vicios de la clase política al uso (tanto, que ni siquiera está inscrito como votante), y poseído de un arrollador idealismo al que —para empezar— solo logra convencer de que acepte concurrir a las elecciones haciéndole saber que sus posibilidades de imponerse a su veterano oponente son tan remotas, que podrá siempre decir lo que piense (—«So you're saying I can say what I want, do what I want, go where I please? —That's right [...] It's between you and the public») sin temor a echar por tierra sus inexistentes opciones de victoria.

De la mano de este inusual tándem —el candidato bisoño y el veterano estratega—, asistimos a la planificación, al despegue y al desarrollo de una campaña electoral, siendo testigos de cómo se pone en marcha el complejo engranaje de apoyos, argumentos y ambiciones que rodean a un candidato y, en el entretanto, de cómo la frescura y el idealismo de los primeros momentos va cediendo paulatinamente paso al escepticismo, el compromiso, y la sorda lucha por arañar cada vez más votos. A la postre, el joven Bill McKay acabará haciéndose con la nominación de su partido, y habiendo de confrontarse con el Senador Crocker Jarmon, un viejo lobo de la política que —como el padre del propio candidato, un antiguo Gobernador de Cali-

comedias comerciales, hasta su muerte en 2001 (Vid. «Michael Ritchie» en www.imdb.com). Para un análisis de su primera filmografía véase asimismo James MONACO: «Irony: the films of Michael Ritchie», *Sight and Sound* n.º 44/3, 1975.

fornia ya retirado de la política, pero con su olfato todavía intacto— pertenece a una generación en la que no tenían cabida ni los asesores de imagen ni los estrategas de campaña, con lo que el filme nos permite también valorar el marcado contraste entre los viejos y los nuevos modos de hacer política que en los años setenta tanto contribuyeron a acentuar la fractura de la sociedad norteamericana.

Como ha admitido el propio Lerner²⁰, *El candidato* cosechó en su momento un éxito más bien discreto: dio lugar a críticas de diverso tono y salió adelante con dignidad, pero no llegó a despegar como deben hacerlo las películas para generar los beneficios que sus productores desean. Y, en la corta medida en que lo hizo, fue sin duda alguna por la presencia de una estrella de la talla de Robert Redford, y no tanto por la brillantez de su trama o la rica descripción del ambiente político del momento.

Sin embargo, lo cierto es que cuando están cerca de cumplirse cuatro décadas de su realización, *El candidato* ha adquirido la condición de un auténtico clásico. No solo se ha convertido en un recurso casi inevitable en las programaciones televisivas de las cadenas norteamericanas cada vez que se aproximan unas nuevas elecciones, sino que ha sido repetidas veces etiquetada como uno de los filmes políticos más reseñables de la historia del cine. Así, y sin ánimo de hacer un repaso exhaustivo de los infinitos *top ten* a los que tan aficionado es el público norteamericano, cuando en vísperas de las elecciones presidenciales de noviembre de 2008 el crítico cinematográfico Peter Martin quiso hacer una lista de los siete políticos en campaña más memorables del último medio siglo de cine, repartió los puestos de honor entre la bella activista encarnada por Cybill Shepherd

²⁰ Jeremy LARNER: «Still a Contender in National Politics. The country has caught up to 1972's prescient "The Candidate", its Oscar-winning writer is glad to say», *cit.*

que acaba convirtiéndose en el objeto del deseo de Robert de Niro en *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), el seductor gobernador sureño interpretado por John Travolta en *Colores Primarios*, y el enloquecido senador Bulworth al que da vida Warren Beatty en el filme del mismo título, pero reservó el número uno de su lista para *el candidato* encarnado por Robert Redford²¹. Y cuando en esa misma circunstancia Arya Ponto seleccionó las cuatro películas que era menester ver para ponerse en situación ante el inminente relevo en la Casa Blanca, señaló nuevamente a *El candidato* como la primera de ellas, relegando a los puestos inmediatamente siguientes a *Wag the Dog*, *Election* (Alexander Payne, 1999), *The Manchurian Candidate* y *The Parallax View* (Alan Pakula, 1974)²². Y, en fin, cuando el también crítico Bryce Zabel la confrontó a *Colores Primarios* en una suerte de pulso entre las dos mejores recreaciones de una campaña electoral producidas por Hollywood, acabó inclinándose por el filme de Ritchie y sosteniendo además que *El candidato* es ya un clásico, al que le cabe el privilegio de haber marcado los cánones de su género hace ya casi cuatro décadas, y de haber sido el primero en reflejar el desasosiego de la sociedad americana con las nuevas formas de hacer política en la era de la imagen²³.

La explicación para esta suerte de paulatino tránsito desde la oscuridad hasta la fama debería ser buscada en el radical cambio en la percepción de la política y los políticos que la sociedad americana experimentó en la década

²¹ Peter MARTIN, «Cinematical Seven: Most Memorable Campaigners», en www.cinematical.com (04.11.2008).

²² Arya PONTO, «One Day to the Election Movie Watch: *The Candidate*», en www.justpressplay.net (03.11.2008).

²³ Bryce ZABEL: «Primary Colors (1998) — vs — The Candidate (1972)», en <http://www.moviesmackdown.com/2008/04/primary-colors.html> (abril de 2008).

que siguió al estreno de *El candidato*, y del que todavía quedan apreciables muestras a día de hoy. La primacía de la imagen sobre el carácter, del discurso sobre el programa y de la estrategia sobre los principios es un fenómeno que solo empezó a generalizarse en los Estados Unidos en la década de los sesenta, y que solo tomó carta de naturaleza con la campaña presidencial de 1968, de manera que en 1972 era todavía algo que apenas había empezado a ser suficientemente entendido por el votante de a pie, del mismo modo que tampoco el político medio había terminado de entender la importancia que directores de comunicaciones, estrategias de campaña, asesores de imagen y especialistas en demoscopia podrían tener para el éxito de su candidatura. Solo a lo largo de la década de los setenta, la decidida irrupción de todo ello en la vida política se haría tan patente que ningún político podría evadirse de ello, y allí estaría *El candidato* para brindarnos un magnífico ejemplo²⁴,

²⁴ Por el contrario, no han faltado quienes como Myron A. LEVINE («Myth and Reality in the Hollywood Campaign Film», *cit.*, págs. 288-291) han señalado justo lo contrario. Levine sitúa a *El candidato* —junto con *Primary Colors*, *The War Room*, *Bob Roberts* o *Wag the Dog*— entre los filmes que, tras la decadencia del sistema de *machine politics* que había dominado buena parte de la vida política americana hasta los setenta, ponen el punto de mira en los asesores de imagen, los estrategas de campaña y los expertos en demoscopia como los nuevos amos de la política americana. Pero aunque reconoce que se anticipó a otros filmes a la hora señalar la importancia que para la política americana iban a tener los avances tecnológicos que nos habían situado ya en plena era de la imagen, subraya que *El candidato*, como otros filmes de su género, no llegó a valorar adecuadamente todos los factores que en la política real definen el éxito o el fracaso de una campaña y, en consecuencia, quedó sustentado en una hipótesis ya desmentida por la experiencia. En opinión del politólogo del Albion College, las tesis de que el comportamiento electoral de los ciudadanos dependía fundamentalmente de sus filiaciones partidistas y de la imagen que tuvieran de los candidatos había quedado ya refutada por los estudios, entre otros, de Norman Nie, señalando la importancia del programa y de la ideología en las elecciones. En suma: «aunque la importancia

e incluso para convertirse en un espejo en el que los futuros políticos pudieran mirarse, pasando de este modo de ser reflejo a ser referente de la política americana²⁵. En palabras del propio Larner:

«Si *El candidato* se ha convertido verdaderamente en un clásico es porque las tácticas y las actitudes que observamos se han generalizado en la era de la campaña presidencial permanente. La subsunción de la política en el espectáculo, y la superficialidad del estrellato político son las cosas por las que debemos preocuparnos. Una película no puede vencerlas [...] pero en una cultura en la que es posible apropiarse de casi cualquier cosa y usarla para fines que no fueron los originalmente pretendidos, considero que fuimos afortunados de haber hecho algo que parece acercarse más y más a su sentido más auténtico conforme pasa el tiempo»

Adicionalmente, esta condición de paradigma del género vendría propiciada a mi juicio por dos órdenes de consideraciones.

La primera es que *El candidato* es probablemente el único de los filmes que hemos revisado hasta ahora que no solo abarca en su trama la totalidad de una campaña electoral, sino que además no introduce en la misma nada que re-

exacta de los problemas varía de una a otra elección, la élite de los medios no tiene ni de lejos el control sobre los votantes que Hollywood asume: lo que los votantes piensan es, también, de importancia fundamental».

²⁵ Una deliciosa anécdota a este respecto es la relatada por el propio Larner en la entrevista ya citada (Jeremy LARNER: «Still a Contender in National Politics...», *cit.*). En su campaña de 1988 para la Vicepresidencia de los Estados Unidos el republicano Dan Quayle declaró que no solo había visto *El candidato* infinidad de veces, sino que incluso había copiado cosas del personaje interpretado por Robert Redford. Larner se molestó tanto con ello que escribió una carta abierta al joven político señalándole que el filme no era «a how-to picture, it's a watch-out picture. And you're what we've got to watch out for» (Vid. Jeremy LARNER: «Politics Catches Up to *The Candidate*», *The New York Times* 23 de octubre de 1988).

sulte ajeno a la propia campaña. En efecto, el filme arranca incluso antes de que lo haga la propia campaña electoral de nuestro particular candidato, retratando con concisión el proceso de maduración de la idea de concurrir a las elecciones por parte del protagonista, y acompaña a éste hasta que en la misma noche de las elecciones se da a conocer el resultado del escrutinio, sin pasar por alto en el entretanto —por más que, como es obvio, su tratamiento en el filme presente grados de detalle muy distintos— ninguno de los elementos propios de una campaña al más puro estilo americano, incluyendo el proceso de reclutamiento de personal, la selección de una estrategia comunicativa, la búsqueda de los necesarios *endorsements*, los inevitables *fundraising events*, y —naturalmente— los mítines, debates, entrevistas y anuncios que necesariamente la jalonan. Consecuencia de esa inusual minuciosidad en la descripción de la campaña, es que el filme puede permitirse el lujo de prescindir de cualquier otra trama narrativa paralela, sin que por ello su pulso decaiga lo más mínimo: de este modo, la andadura política de *El candidato* no se simultanea con historia romántica alguna —más allá de la bien convencional que el protagonista mantiene con su esposa— ni en ella se entrecruzan otros personajes que los directamente implicados en la misma.

En ese sentido se podría decir que *El candidato* es un filme político químicamente puro. Pero más incluso que eso, lo que le convierte en paradigmático es que en él tienen cabida —de nuevo, con grados de atención muy distintos— la práctica totalidad de los temas que hemos planteado como recurrentes en la filmografía estadounidense consagrada a la recreación de los procesos electorales, que además quedan retratados —a decir de Cagin y Dray— «de una manera a la vez didáctica y sutil»²⁶.

²⁶ Seth CAGIN y Philip DRAY: *Hollywood Films of the Seventies: Sex, Drugs, Violence, Rock n' Roll and Politics*, Harper, Nueva York, 1984.

Así, el importante papel que los medios de comunicación juegan en los procesos electorales, y —en especial— el decisivo papel que la televisión acababa de empezar a jugar en la política americana en la década de los sesenta es abordado en el filme con indudable largueza, hasta el extremo de convertirse —según las opiniones— incluso en el gran tema de la cinta. Como ha dejado escrito Marco Calavita²⁷,

«Toma el tema de la política americana en la era de la televisión e ilustra de manera efectiva algo que se ha hecho dolorosamente obvio en las casi tres décadas que han transcurrido desde que se realizara el filme: que las campañas y las elecciones —puntos focales de nuestra cultura política— son ejercicios de técnica propagandística peligrosamente superficiales y cínicos».

No se trata únicamente de que una de sus escenas centrales —y de más largo metraje— sea la que recrea el debate televisivo entre McKay y su veterano contrincante Jarmon²⁸, sino de que a lo largo de la cinta son constantes las alusiones a la excepcional telegenia del candidato —recuérdese: interpretado por Robert Redford— como uno de sus principales capitales políticos, ilustrándose repetidamente la constante explotación de ésta por sus asesores de imagen, y la permanente preocupación de éstos por las reacciones de los medios a cada una de sus propuestas, hasta el extremo de que en un momento dado un comentarista político —Howard K. Smith, interpretándose a si mismo en un nuevo *Cameo*— aparece en pantalla denunciando que pese a sus prometedores comienzos, en los que había

²⁷ Marco CALAVITA: «*The Candidate: An Ellulian Response to McGinniss's The Selling of the President 1968*», *Counterblast: The e-Journal of Culture and Communication*, n.º 1, 2001.

²⁸ Véase, de nuevo, el trabajo de Marco Calavita: «*The Candidate: An Ellulian Response to McGinniss's The Selling of the President 1968*», cit., para un análisis e profundidad del contenido y de la puesta en escena de ese debate.

rechazado el modo de hacer política que había dado a su padre poder y fama...

«With only a month to go McKay's ways have visibly changed [...] specific policies dissolved into old generalities [...] The Madison Avenue commercial has taken over as his standard means of persuasion. The voters are being asked to choose McKay the way they choose a detergent [...] No moral considerations involved. Once again it appears, virtue is a too great a strain for the long haul of the campaign.»

Sobre este particular, el análisis de *El candidato* no sólo fue pionero en la cinematografía estadounidense, sino que fue además altamente crítico, situándose más cerca —como ha argumentado Calavita²⁹— de las tesis de Ellul en *Propaganda*, que de las de McGinnis en *The Making of a President*,

«los cineastas Ritchie, Lerner y Redford han sido capaces, al colocar a una especie de anti-Nixon en el centro de su toma en consideración de la política en una era caracterizada por la saturación de los medios, de ilustrar de manera efectiva el daño que causa la propaganda, refutando al mismo tiempo la idea de que ésta es estructuralmente benigna. El filme deja claro que el problema con la propaganda no es que pueda ayudar a la elección de tipos como Richard Nixon o Crocker Jarmon: el problema con la propaganda es que su misma naturaleza es antitética con la comunicación y el discurso, y peligrosa para la salud de nuestros procesos democráticos»³⁰.

²⁹ Probablemente por ello un cuarto de siglo más tarde, en *Wag the Dog* (Barry Levinson, 1997), la consejera política Winifred Ames responderá a la pregunta del asesor de imagen Conrad Brean «What did television do to you?» con un lapidario «It destroyed the electoral process».

³⁰ Véase, de nuevo, el trabajo de Marco CALAVITA: «*The Candidate: An Ellulian Response to McGinnis's The Selling of the President 1968*», cit., para un análisis en profundidad del contenido y de la puesta en escena de ese debate.

Por lo demás, el desgaste que una carrera política puede imponer a las relaciones interpersonales —y, de manera especial a las de pareja— también tiene en *El candidato* un reflejo que, aun siendo secundario respecto de la trama principal, no deja de ser reseñable. En concreto, la cinta brinda elementos de juicio suficientes como para deducir que la relación entre Bill y su esposa, en un principio satisfactoria, se deteriora a medida que él va constataando cuan dispuesta está ella a jugar el papel de esposa convencional de un político, llegando incluso al extremo de enzarzarse en un *affaire* —muy sutilmente sugerido en la cinta— con una atractiva voluntaria de su campaña que primero le desliza su número de teléfono, y mas tarde aparece sospechosamente junto a él cuando llega tarde a una importante cita en un hotel.

Y en cuanto al papel que en todo este proceso le corresponde jugar a los electores, si bien es cierto que la trama de *El candidato* discurre mayoritariamente en despachos, pasillos y salones, y que sus protagonistas son en su inmensa mayoría políticos, estrategas y comunicadores, no lo es menos que su guión deja al menos un par de huecos: en un caso —la ya mencionada escena en la que McKay es increpado en unos lavabos públicos— para que el ciudadano de a pie haga patente su ira ante los políticos profesionales, y en el otro —la escena en la que unos jóvenes que juegan al baloncesto en la calle emprenden la huida al ver aparecer al candidato junto con todo su séquito de asesores y periodistas— su temor ante ellos.

Pero si hay un tema central a *El candidato*, este no puede ser otro que el de la problemática interacción entre las convicciones que han movido a McKay a zambullirse en la carrera electoral y las estrategias de campaña que es menester seguir para hacerse con el favor del electorado y, como consecuencia de ello, el gradual pero inevitable envejecimiento de un político idealista y de vida intachable

al contacto con las miserias y las ambiciones de la lucha política. Aunque en este proceso el Bill McKay interpretado por Robert Redford no llegue —ni de lejos— a los extremos del John Foster Kane de Orson Welles o el Willie Stark encarnado sucesivamente por Broderick Crawford y Sean Penn en *Todos los hombres del rey*, la cinta se recrea desde luego en ese gradual deslizamiento de su protagonista³¹, marcando uno a uno los hitos que jalonan ese proceso. El hombre que venía de emplear su tiempo y su talento en la defensa del medio ambiente y de los derechos de las minorías, que se había declarado feliz con haber salvado algunos árboles y abierto una clínica («I just worked straight through the weekend, twenty straight hours, and I loved every minute of it»), y que había planeado basar su campaña en tantos temas sustanciales que meritaban un debate en profundidad, se ve a sí mismo aceptando —primero con fastidio, luego con resignación, finalmente con indolencia— las calculadas ambigüedades programáticas sugeridas por sus asesores («What do you think about legalize abortion?» — «I am for it [...]» — «Wait a minute, Bill, you can't put it that way [...] How about this for the time being?: Just say we'll study it») y el cambio de imagen que le proponen; entrando en el juego de las relaciones sociales y las apariciones públicas que tanto había aborre-

³¹ En la ya referida entrevista de Jeremy LARNER («Still a Contender in National Politics...», *cit.*) el guionista de *El candidato* recuerda como Redford traía consigo la idea de hacer una película sobre «un político liberal que se vende», a lo que él —novato en la cinematografía, pero no en la política— le repuso que «La mayor parte de ellos no se venden. Se dejan llevar. Es como ser una estrella de cine». Y, en efecto, *El candidato* difiere sensiblemente de otros filmes anteriores en el modo en que plantea el proceso de pérdida de la inocencia de su protagonista. McKay no se resiste numantamente ante las tentaciones (dinero, apoyos, fama, sexo...) que la política le sirve en bandeja, a modo de un *Mr. Smith*, pero tampoco se vende de manera vergonzosa a ningún oscuro poder fáctico. Sencillamente, «se deja llevar».

cido; sustituyendo el debate en profundidad por la mecánica repetición de su lema «Bill McKay: the better way!»; y hasta aliándose con un sindicalista de pésima catadura pero cargado de influencia, para aparecer de su mano en un mitin apenas unos instantes después de haberle espetado a la cara «I don't think we have shit in common!». A la postre, el final de este descorazonador recorrido queda constatado con la lapidaria sentencia con la que John McKay saluda el éxito de su hijo en la noche de las elecciones: «Son... you are a politician!». Pero antes, McKay ya ha dejado entrever en que andaba camino de convertirse en la que probablemente sea la escena más memorable de la película: aquella en la que el candidato, retornando en su coche de una agotadora serie de mítines en los que ha tenido que repetir hasta el agotamiento todos sus mensajes de campaña, comienza a autoparodiarse haciendo juegos de palabras con sus gastados eslóganes – «I say to you... Can't any longer. Oh, no! Can't any longer, play off black against old, young against poor»–, para acabar declamando mientras sus colaboradores más cercanos le miran de reojo: «On election day [...] Vote once, vote twice, for Bill McKay –you middle class honkies!».

A la postre, el joven activista comprometido en tantas y tantas iniciativas cívicas, que se había lanzado a la carrera electoral sin esperanza de ganar pero con el compromiso de suscitar el debate en torno a los grandes problemas de la sociedad que nadie se había atrevido a abordar, el mismo que ya en mitad de su campaña se había quedado premonitoriamente boquiabierto cuando al ir a desgranar ante las cámaras de televisión los temas que verdaderamente le habían empujado a presentarse se encuentra con que éstas se apagan porque los periodistas ya tenían suficiente metraje grabado, acaba en la última escena del filme mirando atónito a su principal asesor de campaña mientras todo su entorno celebra con entusiasmo la transcendental victoria

que acaba de lograr, para interrogarle perplejo «What do we do now?». Y, lo que es peor, para quedarse aguardando una respuesta mientras la muchedumbre penetra en su suite para llevárselo en volandas a celebrar su triunfo que es —al parecer— lo único que de verdad importa.

De este modo, la escena final del filme acaba en muy buena medida resumiendo todo su mensaje. McKay llega al final de su campaña habiendo invertido por completo las premisas de las que partió: la victoria electoral ha pasado de ser un medio para conseguir un fin —abordar los problemas de la sociedad que ningún otro político había querido afrontar— a convertirse en un fin en si mismo, al tiempo que ese objetivo que se había planteado alcanzar en el momento de decidirse a ser candidato no solo ha quedado relegado a un segundo término, sino que incluso se ha acabado diluyendo. Algo que, de hecho, ya le había hecho saber su padre, zorro viejo de la política, cuando días antes, y ante la preocupación del candidato por si su mensaje estaba llegando a la gente —«I wonder if anybody understood what I was trying to do»—, le replica: «Don't worry, son. It won't make any difference».

Adicionalmente, el McKay que había abierto su campaña asumiendo toda la responsabilidad por las decisiones que se fueran a tomar, y con la vana pretensión de ser él el que controlara mensaje, imagen y estrategia, cierra ésta más confuso y abrumado de lo que lo había estado nunca, irremediabilmente perdido entre el barullo que forman medios, asesores, estrategas, seguidores, donantes y adversarios. Lo que —a decir de Alkana³²— constituye toda una metáfora de un mundo en el que las fuentes del poder parecen amor-

³² Vid. Linda ALKANA: «The Absent President: *Mr. Smith, The Candidate* and *Bulworth*», en Peter C. Rollins y John E. Connor (eds.): *Hollywood's White House: The American Presidency in Film and History*, The University Press of Kentucky, Lexington, KY, 2003, págs. 193-205, en pág. 202.

fas, un mundo en el que «si alguien resulta estar a cargo de ello, el filme no dice quien sea» y que cuadra a la perfección con el clima de confusión en el que se hallaba inmersa la sociedad americana —fracturada por el conflicto de Vietnam, por la cuestión de los derechos civiles y por la revolución sexual, y a punto de saltar en pedazos como consecuencia del escándalo Watergate— a comienzos de los setenta. La lectura positiva de esto es, en cambio, la de que han quedado ya definitivamente atrás los tiempos de las implacables *machine politics*, de los omnipotentes *bosses*, de los magnates de la prensa capaces de encumbrar a un político o hundirlo con solo dedicarle un editorial, o de las masas vociferantes de fanáticos seguidores que tres décadas atrás habían llevado a *Mr. Smith* al borde del colapso, habían encumbrado a Willie Stark o habían hecho de John Foster Kane un hombre todopoderoso. En este nuevo contexto el político sigue siendo una marioneta tal y como lo había sido antes, pero el hecho de que ahora sean tantos los hilos de los que penda —y no uno solo— cambia sustancialmente las cosas. Pese a haber sido rodada hace casi cuatro décadas, *El candidato* sigue siendo —al menos desde esa perspectiva— un filme plenamente moderno y al que para estar enteramente vigente solo le faltaría recortar varios centímetros la anchura de las solapas de los trajes, y la longitud de los cuellos de las camisas, de sus protagonistas.

Ficha técnica

Título original: *The Candidate*. País: EE.UU. Año: 1972. Duración: 109 min. (Color). Director: Michael Ritchie. Producción: Warner Bros. Guión: Jeremy Larmer. Música: John Rubinstein. Fotografía: Victor J. Kemper y John Korty. Intérpretes: Robert Redford, Peter Boyle, Melvyn Douglas, Don Porter, Allen Garfield, Karen Carlson.

