

**DEL FASCISMO  
COTIDIANO  
Y OTRAS  
CORRUPCIONES**

*"Hace veinte siglos que estamos gritando la misma cosa, pero como aún no nos han escuchado, vamos a decirlo otra vez".*

(André Gide)

Bajo el insípido título de «El político» se ha estrenado en Madrid una de las obras más importantes del período norteamericano de posguerra: «All the king's men», que Robert Rossen realizara en 1949 en tercer lugar de su filmografía, compuesta por un total de diez títulos. Obtuvo el Oscar a la mejor película, al mejor actor (Broderick Crawford) y a la mejor actriz secundaria (Mercedes McCambridge)—indicios del clima liberal que por aquellos años reinaba en Hollywood—, y su proyección levantó una enorme polémica. Rossen, uno de los 19 «testigos inamistosos» que en 1947 se opusieron a la actuación del Comité de Actividades Antiamericanas (véase TRIUNFO número 449), se vio llamado a declarar nuevamente cuatro años después, en junio de 1951, cuando el senador McCarthy ya había tomado las riendas de la Comisión, figurando la realización de «All the king's men» como una importante «fuente de sospechas».

Las 57 denuncias verificadas por Rossen, su repudio absoluto del partido comunista (al que había pertenecido activamente entre 1937 y 1947), no le sirvieron para reanudar con normalidad una carrera comenzada en 1946 con «Johnny O'Clock» y, un año después, «Body and soul», con guión de Abraham Polonsky. Desde su declaración ante la H. U. A. C., momento en que rodaba «The brave bulls», hasta 1957 en que regresó a los Estados Unidos para realizar «Island in the sun» («La isla del sol»), Rossen vagó por diversos países de Europa, donde sólo conseguiría firmar dos películas: «Mambo» (1954, en Italia) y «Alexander the Great» («Alejandro el Magno», 1956, primera superproducción rodada en España), ambas marcadas—al menos, en el recuerdo—por la mediocridad. Precedidas por «They came to Cordura» (1959), Rossen ofrecería las dos obras fundamentales de su trayectoria posmarcarthysta: «The hustlers» («El buscavidas», 1961) y «Lilith» (1964), vista entre nosotros en otoño

de 1969. Se podría pensar que «El político» viene a celebrar con casi total exactitud el quinto aniversario de la muerte de Robert Rossen, ocurrida el 18 de febrero de 1966, cuando contaba tan sólo cincuenta y ocho años (había nacido el 16 de marzo de 1908). «Pocas muertes tan inoportunas se hallan en la historia del cine», comentó uno de sus tratadistas.

Con la perspectiva de veintidós años con que podemos ver hoy «All the...», el momento histórico en que fue engendrada y su inmediata continuación, el film de Rossen—basado en la novela de Robert Penn Warren, premio Pulitzer, cuyo título, al parecer, está extraído de un pasaje final de «A través del espejo», la continuación de «Alicia en el país de las maravillas»— presenta unos caracteres no ya reveladores, sino casi proféticos del neofascismo imperante en Norteamérica dentro de las siguientes décadas y que ya empezaba a mostrar todo su poderío en los años inmediatamente posteriores al fin de la segunda guerra mundial. Porque, contra su apariencia más superficial, «Todos los hombres del rey», va mucho más allá del simple análisis de la trayectoria de Willie Stark, político corrupto por su ambición de poder y por las peculiaridades del sistema en que se desenvuelve. Sobre ello existe un muy complejo planteamiento de las relaciones que provoca, mantiene o repele ese sistema, del entramado de posturas que ante él pueden adoptarse o, mejor, se adoptan de hecho.

Si la película adquiere un nivel de ensayo en profundidad—casi filosófico— sobre el poder, las diversas etapas que marcan su escalada y la utilización que realiza del pueblo una ideología determinada y aparentemente opuesta a su verdadera realidad, se debe todo ello a una capacidad que podríamos considerar doble, sin que esto signifique ningún tipo de división: a) la capacidad narrativa del mejor cine americano—adjetivable de «rooseveltiano»— para especificar tan directa como profundamente una temática política de ninguna forma reservada a un sector determinado y elegido de público, y b) la capacidad de Rossen para escapar de cualquier tipo de esquematismo, de fácil visión maniquea que adultere un planteamiento maduro. La claridad pedagógica que sería reclamable desde una postura opuesta a la del autor de «Lilith» resulta desmentida por éste al ofrecer otra claridad, que surge de la estructura dra-

mática de la narración enunciada en el anterior apartado, de mucha mayor riqueza, de enorme valor penetrativo.

«No creo que las personas estén hechas de una sola pieza. Nada es completamente negro ni color de rosa. Como las cosas son más complicadas, lo mejor que podemos hacer es intentar traducirlas en su complejidad para así comprenderlas más perfectamente. En cierta forma, ¿no es a eso a lo que llamamos humanismo?». Estas palabras de Rossen, pronunciadas pocos meses antes de su muerte, confirman cuanto ofrece la visión de «All the king's men», cuya primera parte especialmente, antes de un peligroso bache «sentimental» del que no tarda en recuperarse, marca el camino de un cine político, periodístico en el mejor sentido de la palabra, que se vio abortado por los mismos a quienes denunció en sus imágenes. Por cierto, ¿qué pensarían de «All the...» los peronistas autores de «La hora de los hornos»? ■ FERNANDO LARA.

**T** **EATRO**

**Español:  
UNA  
ORIGINALISIMA  
«MEDEA», ENTRE  
LA MAGIA  
Y LA RAZON**

Ya en su montaje de «La estrella de Sevilla» dejó bien sentido González Vergel que tenía el propósito de someter sus puestas en escena a la decidida y actualizadora interpretación ideológica de las situaciones dramáticas propuestas por los clásicos. Las obras de éstos dejaban de ser, según venía sucediendo, unos textos simplemente necesitados del buen sentido y el oficio del director de escena, para convertirse en una provocación a la imaginación y a las ideas de quien asumía la principal carga en su recreación. En «La estrella de Sevilla» ya se vio la capacidad de análisis de González Vergel, su talento para ir ordenando las significaciones políticas de cada personaje y de sus diferenciados comportamientos. Ahora, con «Medea», su intervención ha sido toda-

via más patente, pues en lugar de limitarse a la clarificación del drama—como, en definitiva, hacia con la obra de Lope—, ha propuesto una interpretación de inusitadas audacia y originalidad.

El punto de partida de su poética lo ha encontrado González Vergel en el famoso párrafo final del primer acto de «Medea», verdadera profecía del descubrimiento de América y del cabal conocimiento de la Tierra:

«Se abreva el indio en el helado Araxes; beben los persas en el Elba y en el Rin. Vendrá una edad, allá en los tardíos años, en que el océano ha de aflojar los ataderos de las costas todas, se abrirá la ingente tierra, la mar destapará nuevos orbes y no será ya el fin de las tierras Tules».

De esta afirmación coral ha extraído el director el clima subterráneamente eufórico de su montaje. Existe una visión dinámica y abierta de la Historia, tomada ésta como un río que avanza tortuoso hacia la luz. El abandono de Medea (Nati Mistral) por Jasón (Carlos Ballesteros), las palabras de Creonte (Guillermo Marín) y aun el asesinato de los hijos inocentes, se inscriben, según la interpretación de González Vergel no sólo dentro de unas relaciones concretas de víctimas y verdugos, sino, mucho más vigorosamente, en los procesos generales de la Historia moderna.

Ya está dicho. «Medea»—convertida por el director en una reflexión sobre la Historia de España— posee una serie de significaciones precisas, ligadas al valor ideológico otorgado a los distintos componentes de la tragedia. Por segunda vez en una misma temporada del Español, una obra clásica habla de nosotros.

**LOS ARGONAUTAS**

Jasón y los argonautas trajeron valiosas conquistas de su aventurado viaje. Jasón se trajo también a Medea, princesa que no vaciló en matar a los suyos para salvarlo. Ahora Jasón, a su regreso, se encuentra con una ciudad, cuyo rey, Creonte, quiere casarlo con su hija. Jasón acepta, y Medea, antes de partir al destierro y abandonar a su marido y a sus hijos, decide matar a estos últimos, en un acto destinado, sobre todo, a herir a Jasón en sus sentimientos paternales. El esquema, dentro de su carácter límite, es obvio que se apoya en una serie de resortes creíblemente humanos, sin cuya condición la tragedia, reducida a la categoría de «caso

clínico», no habría sobrevivido como mito. Dicho con otras palabras, «Medea», tanto en la versión de Eurípides como en ésta de Séneca que ha elegido González Vergel—dando una nueva estructura a la traducción de Unamuno—, tiene su propia consistencia psicofísica, además de su belleza y su teatralidad. En este sentido, bueno será recordar que en las crónicas del año 33, a raíz del gran triunfo de Margarita Xirgu en el rescatado teatro romano de Mérida y de recibir don Miguel por su traducción los aplausos que muy raramente había recibido por sus dramas originales, nadie habló de las claves que ahora se han manejado. La aportación es, pues, una total novedad, que queda ya incorporada a las representaciones de «Medea» en España.

Copiamos un fragmento de la nota que González Vergel incluye en el programa: «Los factores históricos: tiempo y circunstancia, han sido tratados con cierto rigor ideológico y absoluto convencionalismo histórico; de tal manera, que intentan conjugarse en nuestro espectáculo elementos tan dispares y distantes como el siglo XVI y Juan Jacobo Rousseau; la Revolución francesa y el Inca Atahualpa; la guajira y la habanera con la fiesta del toro; la gesta del descubrimiento y la Enciclopedia; el 98 español y la reclusión voluntaria de Colón en Valladolid».

¿Por dónde se han incorporado todos estos elementos? La primera y fundamental «transformación» ha consistido en identificar a los argonautas del mito clásico con los descubridores y conquistadores de América. Medea sería la princesa incaica traída por uno de ellos y luego abandonada para seguir la ley de Creonte, imagen del progreso. El destierro de Medea tendría, vistas así las cosas, un sentido doble y contradictorio: de un lado, supondría la voluntad de Jasón y del pueblo de Corinto de sumarse a la nueva época y abandonar las viejas cargas del descubrimiento; del otro, supondría, después de haber recibido los bienes materiales que aquél trajo consigo, una deslealtad hacia el mundo descubierto, quizá porque fue en seguida un mundo colonizado. Es a través de estas claves por donde llegamos a las sorprendentes citas de la nota del programa. Creonte estaría cerca de Juan Jacobo Rousseau, y los hijos de Medea encarnarían todas las víctimas tardías de la conquista y colonización de América. Los dioses invocados por