



All the king's men o el paradigma del film político

José Antonio Jiménez de las Heras¹

"The element common to many of my films is the desire for success, ambition, which is an important element in american life" (Rossen, 1962)

¹ Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid, dónde imparte docencia teórica y práctica de las asignaturas de Narrativa Cinematográfica y de Edición y Montaje Audiovisual, además de un curso de doctorado titulado Política e Ideología en la Historia del Cine. Ha publicado cerca de un centenar de artículos, críticas, estudios y entrevistas en algunas de las más prestigiosas revistas de cine en España, siendo colaborador habitual de *Dirigido*. Es también el coordinador general de la Plataforma Internacional de Divulgación Científica que reúne, además de a la propia Complutense como coordinadora del proyecto, a la Universidad Politécnica de Madrid, a la Universidad de Murcia y a la Universidad do Algarve. Desde 2000 dirige el proyecto UCM Televisión, productora televisiva y agencia de noticias que funciona a lo largo del verano en el marco de los cursos de la Complutense en la localidad madrileña de San Lorenzo de El Escorial. Email: jimenezdelasheras@gmail.com.

Resumo

El texto que aquí presentamos tiene varios niveles de análisis. El primero de ellos pretende establecer con nitidez las diferencias necesarias entre un texto literario preexistente y su adaptación a un medio diferente, en este caso el cinematográfico, así como las imprescindibles modificaciones (estructurales, de extensión, de lenguaje) a las que ha de someterse a dicho texto para acometer con éxito la empresa. Para ello se ha elegido una de las más modelicas adaptaciones del cine norteamericano: **All the King's Men**, película de Robert Rossen que adapta la novela homónima ganadora del Pulitzer, obra de Robert Penn Warren. En un segundo nivel el artículo pretende establecer una reflexión sobre el contenido político y social del cine norteamericano de los años 40, analizando el compromiso ideológico del mismo y de sus autores durante aquella época. Y, finalmente, el texto intenta ejemplificar en la figura de Robert Rossen la lucha encarnizada entre los autores/creadores y el contexto productivo y empresarial con el cual estos debían luchar para sacar adelante obras que expresarían una mirada personal sobre el mundo que les rodeaba.

Palavras-chave: Cine, Literatura, Política, Ideología, *Film Noir*, Rossen, Penn Warren, HUAC (House of Committee On Un-American Activities)

Consideraciones iniciales

Rossen declaraba, en una de las pocas entrevistas largas concedidas en su carrera – únicamente dos y, ambas, lo cual no es fruto de la casualidad, pocos meses antes de su muerte²-, que lo que pretendía siempre que adaptaba un libro era “*atrapar el espíritu (fondo) más que la letra*” (Noames, 1966). A pesar de que sus palabras puedan ser matizadas –*The Hustler* (*El buscavidas*, 1961) representa una modélica adaptación, infiel a la letra y al espíritu de la novela, lo que, dicho sea de paso, le hace elevarse muy por encima de la obra de Tevis-, resulta casi indiscutible que Rossen es, probablemente al lado de John Huston, el mejor y más inteligente adaptador de novelas del cine norteamericano. El mismo director enumeraba los elementos que eran necesarios traducir de una novela, cuando ésta es adaptada al cine, al decir que las cualidades que debería reunir (y, que como él mismo indica, casi ninguna novela posee

² La infravaloración que la obra de Rossen sufrió durante muchos años –y que aun persiste en un mundo necio que entroniza “genios” (y no solamente en el terreno cinematográfico) de rápido consumo y aun más veloz olvido-, llevó a que tan solo se le prestara atención después de *Lilith*, convertida en su última película, por una inoportuna y prematura muerte, que nos privó de un cineasta en la cima de su creatividad.

lógicamente) son *"la percepción del espacio y el tiempo, la presencia puramente visual de un gran número de ideas"* y que, por lo tanto, él como adaptador ha de esforzarse en *"traducir muchas descripciones y diálogos en términos visuales"* (Ibidem)³. Unas palabras que podrían usarse para definir su precisa labor de adaptación de la novela de Penn Warren; Rossen va a conseguir traducir la densidad temática y la complejidad estructural de dicha obra, en una película de narrativa extremadamente ágil, que en la actualidad conserva toda su vigencia tanto en el plano del contenido como en el del estilo.

Teniendo en cuenta el anterior planteamiento, resulta imposible estar de acuerdo con bastantes de los análisis que se han hecho sobre la película, demasiado centrados en su relación con el libro, algo que parece impedirles, desgraciadamente, evaluar con perspectiva suficiente los méritos del filme. Robert Murray Davis, autor de un estudio comparativo con la novela, llega a la conclusión de que *"El filme de Rossen está, quizás, demasiado cercano a la lucha contra el fascismo para tomar una visión más distante del carismático líder político"* algo que le diferenciaría de Warren pues, según Davis, éste *"está interesado en algo más –el desarrollo moral de Jack Burden y su recuperación del pasado"*⁴, todo lo cual conduce a que para él *"lo que quede de la película –aparte de un buen número de secuencias excitantes y algunos reseñables estudios de personajes, lo que quizá sea suficiente para redimir al filme- es un confuso y muy Hollywoodiense melodrama"* (Davis, 1998). En este mismo sentido parece decantarse Philip Dubuisson Castille cuando señala que *"la película de Rossen recurre a clichés cinematográficos para promover la ilusión de clausura (¿?). Moviéndose en la aceptable misoginia del filme gangsteril de Hollywood, la película trata de ocultar su confusión política –si en algo no resulta confusa la película es respecto a sus posturas y predicamentos políticos-, mediante la repetición de la práctica del film noir de culpar a las mujeres de las maldades*

³ Unas declaraciones que hacía al ser preguntado por la adaptación del libro de J. R. Salamanca, la cual sirvió de base a su última película, pero que pueden hacerse extensibles a cualquier adaptación.

⁴ Mientras que Rossen si está muy interesado en el periplo moral de Burden, como trataremos de ver a continuación, lo está muy poco en esa "recuperación del pasado" de la que habla Davis, puesto que de una manera legítima –y, por lo que respecta a mi punto de vista, mucho más acertada-, los planteamientos de Rossen no responden a ninguna nostalgia por el pasado, ni a la necesidad de los personajes de aceptar sus orígenes, algo que sí está en la novela de Warren.

cometidas por los hombres" (Castille, 1995). Respecto a este último planteamiento, referido al personaje de Anne Stanton (Joanne Dru) en la película, volveremos un poco mas adelante, pero en términos generales se ha de señalar que analizar cualquier personaje femenino, dentro del *film noir*, en función de semejante premisa resulta, como mínimo, simplificador, pudiendo conducir a notables equivocaciones respecto a un gran número de películas excelentes⁵.

Mucho más acertados, en una primera valoración general del filme, se muestran Roffman y Purdy cuando al hablar de éste -estableciendo un cierto paralelismo con el *Citizen Kane* (1941) de Welles- señalan que ambas películas "*veían el fascismo nativo⁶ no en paralelo al nazismo, si no como un distintivo fenómeno americano*" añadiendo que los dos "*desafían las convenciones de la Formula⁷, usando heterodoxas técnicas narrativas para poner de relieve la ambivalencia del poder y la tensión entre la vida privada y pública de los protagonistas*" (Roffman, P. & Purdy, J., 1981). En cuanto al contenido político también aciertan al decir que "*para Rossen, fascismo no es una conspiración tramada por un villano individual y la personalidad fascista no es la encarnación del mal en estado puro. Willie Stark es un hombre complejo largamente modelado por las circunstancias sociales⁸. A pesar de su maldad, Willie ha hecho todavía más por la gente del estado que ninguno de sus predecesores. Él parte de un honesto intento de terminar con la corrupción y en el proceso crea una nueva y mayor*

⁵ A parte de ello, Rossen demostró una enorme capacidad para entender y construir complejos y maravillosos personajes femeninos, que van desde las prostitutas de *Marked Woman* –un film noir en el que muy difícilmente se le echa la culpa de nada a unas mujeres explotadas sexualmente, que de manera valiente toman la decisión de llevar ante la justicia su caso-, pasando por los personajes de Ida Lupino en *The Sea Wolf* o el de Lisabeth Scott en *The Strange Love Of Martha Ivers*, por poner algunos ejemplos, hasta llegar a dos de los personajes femeninos más ricos en matices de la historia del cine, como son Sarah Packard (Piper Laurie) en *The Hustler* o Lilith en la película homónima.

⁶ Roffman y Purdy dedican un capítulo de su libro a lo que ellos denominan "Native Fascists", en el que sitúan, fundamentalmente, las películas que tratan el tema del linchamiento y, por extensión, el racismo (Roffman, P. & Purdy, J., 1981).

⁷ Un concepto que establecen y explican en la introducción de su libro, y que pretende definir una serie de normas narrativas y de contenido que compartirían los filmes sociales producidos en Estados Unidos entre los años treinta y los cincuenta (Ibidem).

⁸ Con respecto a esto Rossen decía que la película "muestra, entre otras cosas, el impacto en el carácter del entorno social –algo que está en todas mis películas o, al menos, en todas las que son buenas" (Burton, 1962), declaraciones que matizaba años mas tarde, preguntado al respecto por Stein, contestándole que "usted supone que mi preocupación es principalmente el efecto del carácter en el ambiente y viceversa. No lo es, porque dentro de esa estructura es... una vez que el carácter se ha formado en cierta manera, algunos otros factores entran en juego" (Stein, 1968)

*corrupción*⁹". Sumada a estas reflexiones la de William Walling, en otro artículo comparativo entre novela y filme, ofrece una visión mas genérica de las posibles intenciones de la película al describirla como "*una poderosa reflexión de su pesar (el de Rossen) por el fracaso del potencial de la democracia americana para hacerse efectiva a sí misma*" (Walling, 1978).

Esta última reflexión, tal y como apunta el propio Walling, enlazaría con uno de los hechos concretos (el comienzo de la "Caza de brujas") que, sin duda, animaron a Rossen, no tanto a emprender la adaptación de Penn Warren –en la cual estaba interesado por muchas mas razones-, como a darle un sentido de advertencia sobre las tendencias fascistas que pueden esconderse, de manera soterrada, en los pliegues de una democracia moderna. El contexto histórico al que nos referimos, del que Rossen es directo protagonista¹⁰, así como su antiguo compromiso antifascista¹¹ –que

⁹ Esto último es algo que habrá que matizar a la luz de los datos que nos proporciona el propio Rossen en la película.

¹⁰ Recordemos que la "Caza de brujas" empieza en el año 1947 con la reactivación el antiguo House Committee of Un-American Activities (HUAC), comenzando las investigaciones sobre la posible infiltración comunista por el mundo del cine. Así en octubre de 1947 son llamados a declarar a Washington los diecinueve testigos denominados "unfriendly" entre los que se encuentra incluido inicialmente Rossen (como también lo está Milestone, aunque ninguno de los dos llegue a declarar). Después de la declaración de diez de los diecinueve testigos iniciales –once con Brecht, que fué el último en prestar declaración durante estas primeras sesiones del comité- estos empezaran a ser conocidos como "The Hollywood Ten" tras su despido por parte de los estudios (en consonancia a lo establecido en "The Waldorf Statment", declaración de principios por la que los estudios se comprometían a no contratar a ningún miembro del partido comunista). Rossen, según la posterior declaración de Richard Collins ante el comité, enviará en 1948 una carta a Harry Cohn en la que asegura no pertenecer al partido comunista, y que le será suficiente, por el momento, para seguir trabajando (lo que demuestra hasta que punto los estudios no estaban dispuestos a prescindir de sus mejores talentos, pues la anterior militancia de Rossen era de sobra conocida en Hollywood, y, en concreto, era algo de lo que Harry Cohn estaba perfectamente informado). Sin embargo, cuando en 1951 se reanuden las sesiones del comité, Rossen será llamado a declarar después de que numerosos testigos le señalen como comunista, pero ante su negativa a colaborar dando nombres –cosa que hará dos años mas tarde, en el 53- la Columbia rescindiré su contrato –según narra Thomas, en su biografía del magnate, éste llamó a Rossen para informarse de sus intenciones tras la citación del 51, y cuando el director le dijo que estaba dispuesto a invocar la quinta enmienda para no dar nombres, Cohn le respondió "You're a fool", despidiéndole tras su comparecencia ante el comité (Thomas, 1967)-.

¹¹ La militancia antifascista de Rossen se tradujo también en una serie de aportaciones a varias e importantes películas que asumían dicha postura como el tema central de su discurso. Baste recordar sus guiones para *The Sea Wolf* (1941), *Out of the Fog* (1941) –en colaboración con Macaulay y Wald, el mismo equipo que en *The Roaring Twenties* (1939)- y *Edge of Darkness* (1943). En la primera de ellas, las modificaciones respecto a la novela, desplazando el protagonismo desde Van Weyden al marinero George Leach (interpretado por John Garfield, amigo del propio Rossen), que no tiene sino un papel secundario en la obra original, vienen determinadas por el cambio de enfoque de la historia: el personaje de "Wolf" Larsen en la obra original es para London una especie de victima-verdugo del sistema capitalista -enfrentando un cierto pensamiento irracionalista al racionalismo ilustrado de Van Weyden (representante privilegiado, por su parte, de una sociedad que tiende a crear monstruos como Larsen)-, mientras que en la película escrita por Rossen este personaje

se concretó en el hecho de que Rossen tomara parte activa en el conocido como *Hollywood Writers Mobilisation* (HWM)¹², del que llegaría a ser presidente en 1942 (Neve, 2000), y desde el que, por ejemplo, apoyó

deviene en una metáfora de los dictadores fascistas que habían proliferado en Europa durante esos años, dirigiendo despóticamente y dictatorialmente su barco, contra lo que se revela el héroe proletario Leach –esta modificación es señalada también por Tony Williams, en el comentario de la película incluido en la edición del guión. Además, Williams insiste acertadamente en que la responsabilidad del discurso de la película se ha de adjudicar principalmente a Rossen como guionista y no a Michael Curtiz como director de la misma (Fumento, R. & Williams, T., 1998)-. Similar en el enfoque, y prácticamente igual en el sentido de su discurso es *Out Of The Fog* (Anatole Litvak, 1941); la película adaptaba a la pantalla la obra de Irwing Shaw *The Gentle People*, sobre un pequeño gangster que extorsiona a los habitantes de un suburbio portuario de la ciudad. La solución final que dos de ellos toman, al acabar físicamente con él, supone una clara toma de postura frente al fascismo del que el personaje es una metáfora. Finalmente, Rossen cerrara este ciclo, así como su contrato con la Warner –probablemente desengañado por no poder llevar a cabo dos de proyectos en los cuales tenía un auténtico interés personal, como son *Marked Children*, una historia sobre la delincuencia juvenil, de la cual se conservan en los USC Warner Bros Archives varios tratamientos de guión, y la adaptación de la novela de B. Traven *The Treasure of Sierra Madre*, sobre la cual desarrollo varios guiones entre los años 43 y 45, pero que terminó realizando John Huston-, con la primera de las tres películas en las que colabora con el director Lewis Milestone, en este caso una adaptación de la novela de William Woods *Edge Of Darkness* –película que constituye una ignorada e indiscutible obra maestra en la carrera de ambos cineastas-. Tanto la novela como la película narran la resistencia de un pequeño pueblo noruego a la ocupación nazi, y el sentido final de la misma se puede resumir en una de sus últimas secuencias: después de que las tropas nazis hayan hecho cavar a los resistentes sus propias tumbas –mostrando Milestone dicha acción mediante un impresionante travelling lateral, marca de estilo del cineasta-, los soldados se dispondrán a fusilarlos ante la presencia de todo el pueblo, algo que evita el párroco de la localidad –hasta ese momento un convencido resistente pacifista- disparando contra el pelotón de fusilamiento desde el campanario de la iglesia (lo que dota a su acto de un claro contenido simbólico), quien toma conciencia –como se pretende que haga el espectador- de que no existe contra el fascismo otro camino que la lucha activa contra él –algo que Paul Trivers resumía a la perfección en un artículo publicado en *New Masses* (órgano de expresión del partido comunista americano, del cual Rossen fue eventual colaborador), al decir que en el filme “Los espectadores reconocen que no existe alternativa a la lucha hoy en día, que no hay vida personal aparte de la lucha” (Neve, 2000)-. Por todo lo anterior parece especialmente injusta, en general, la acusación que hacía Joan Mellen en su artículo sobre el fascismo en el cine al afirmar que “Los filmes sobre el fascismo no son nuevos, por supuesto, pero la fórmula del filme “antifascista” tal como se ha practicado tanto en USA como en Europa ha supuesto siempre más disculpas que verdad” (Mellen, 1972), y, en particular, no podemos suscribir su entusiasta opinión sobre los supuestos filmes antifascistas europeos realizados en los años setenta por Visconti o Bertolucci, hoy superados por el tiempo, y fruto de un concreto ambiente político y creativo, que llevo a una inmerecida sobrevaloración de los mismos. Sin embargo, el film de Rossen, que Mellen considera temática y estilísticamente menor frente a aquéllos (Mellen, 1972), parece haber aguantado excelentemente el paso de los años, manteniendo una vigencia en ambos aspectos ante la que no parecen poder competir muchas de las películas consideradas en los años setenta como auténticas obras maestras (demostrándose, al contrario, que bastantes de ellas tenían una clara fecha de caducidad)

¹² Tal como señala Nancy Lynn Schwartz en su libro sobre el sindicato de guionista, la HWM se formó tras el ataque a Pearl Harbour como un organismo paralelo al Screen Writers Guild. Disponían de oficinas y ofrecían mítines, pero no tenían unos estatutos como los que poseía el sindicato. Solo después de su constitución se envió a Washington una delegación para poner a disposición del gobierno a todos los escritores pertenecientes al Guild, que como Schwartz indica “estaban dispuestos a hacer cualquier cosa que pudieran para apoyar el esfuerzo de guerra, desde escribir espectáculos para los campos militares hasta escribir discursos políticos” (Schwartz, 1982)

decididamente la apertura de un segundo frente en Rusia¹³-, posicionaban a Rossen en contra de una ideología que amenazaba ahora con reproducirse dentro de las fronteras de su propio país, algo que, sin duda, tiene su reflejo en el discurso de la película. Sin embargo, Rossen nunca busca convertir sus películas en una reflexión coyuntural, dándoles a las mismas un sentido metafórico que permite aplicar sus conclusiones de forma general¹⁴. Una buena muestra de esto es que a diferencia del escritor sureño que enmarca muy concretamente la acción entre principios de los años veinte y finales de los treinta, Rossen no la sitúa, intencionadamente, en ninguna época, de forma que ésta pueda ser extrapolable a cualquier situación y lugar -a pesar de utilizar una iconografía (en los movimientos de masas¹⁵ o en el empleo que se hace de murales y pintadas) que recuerda, inevitablemente, al estilo de la WPA Rooseveltiana (*Work Progress Administration*)-. Este planteamiento es el que, quizá, lleva a Davis a confundirse al decir que "*a diferencia de Warren, Rossen no es capaz de crear un contexto real para Willie*" (Davis, 1998), cuando lo que el director pretende es crear un contexto genérico, aunque reconocible, que permita llevar sus conclusiones a un ámbito global.

Fruto del excesivo apego hacia la obra de Warren que muestra Davis puede resultar, también, la acusación vertida sobre Rossen de simplificar el personaje de Willie Stark¹⁶, al afirmar que "*en la novela, el sentido del humor de Willie, su visión sardónica de las fragilidades humanas, la habilidad para reírse de sí mismo, y el complejo afecto por Jack hacen que*

¹³ Una activa postura de la que daba testimonio el productor John Houseman (Ibidem)

¹⁴ Algo que el propio director expresaba en su entrevista con Noames al decir que "no se trata de una reproducción servil de la realidad. Es necesario captar las cosas tal como son y modificarlas de manera que se pueda comunicar un significado poético. Poco importa, de todas formas, lo que se denomina o no poético, lo importante es mostrar las cosas situadas por encima o por debajo de la vida, y que así, sintamos lo profundo del pensamiento. Lograr que por lo objetivo, lo subjetivo se vuelva universal" (Noames, 1966)

¹⁵ Mediante la utilización de actores no profesionales (el "pueblo" que apoya a Willie en la película está compuesto por la propia gente de Stockton, localidad en la que se rodó casi íntegramente la película), y con el método de rodaje que ya había empleado en *Body & Soul* (1947), y al que recurrirá de nuevo en *The Brave Bulls* (1951) al rodar las corridas de toros, mediante la utilización de pequeñas cámaras de reportaje (conocidas como Eyemos), Rossen conseguirá crear un personaje colectivo (al estilo de los cineastas de vanguardia soviéticos, y en concreto como haría Eisenstein en *El acorazado Potemkin* o en *Octubre*). Al mismo tiempo esto le acercaba a los métodos de rodaje (y a las intenciones, lo cual es más importante) de los directores neorrealistas (Rossellini, De Sica) a los cuales él mismo confesaba admirar (Noames, 1966)

¹⁶ En lo que también insiste Castille al decir que "Rossen vulgariza a Willie Stark, disminuyendo la complejidad de su rol prometeico en la novela de Warren y reduciéndole al papel de un gangster político hambriento de poder" (Castille, 1995), lo cual es completamente falso.

parezca algo más que un absorbente tirano", aunque como él mismo reconoce *"la novela nunca termina de resolver la cuestión de si Willie es para el pueblo o para sí mismo"* (Ibidem). La clave no está, por tanto, en que Rossen simplifique, sino en que las miradas e intenciones de ambos autores difieren en la finalidad de sus obras; para Penn Warren la figura de Willie Stark resulta ambivalente por su vinculación simbólica con la misma – a través de su relación con Huey Long, gobernador de Louisiana durante los primeros años de la depresión, del cual Willie no es sino su alter ego de ficción-, generando en él, a la vez, un rechazo y una fascinación similar a la que ejerce sobre Jack Burden en la novela –y que, como señala Robert Millichap¹⁷, es, a su vez, el alter ego del propio Robert Penn Warren-, mientras que para Rossen, Willie Stark es un político populista que ansía el poder desde el inicio, aunque busque una coartada auto justificativa al asumir *"la absoluta creencia de que si lo tuviese, podría hacer cosas que ayudarían a la gente"* (Stein, 1968) –algo que realmente hace pues, como señalaban Rofman y Purdy, Willie hace en la película más por los campesinos y los desfavorecidos que cualquier otro político anterior y, posiblemente, más que cualquiera de sus posibles sucesores-. Sin embargo, el hecho de que la novela establezca una reflexión sobre los sentimientos encontrados de Warren respecto a Long, le va a dar pie al propio Rossen para añadir, al de la denuncia de las tendencias proto-fascistas en la política y sociedad norteamericana –recordemos que Willie sube con el apoyo del pueblo y sostiene sobre éste su régimen corrupto-, un nuevo significado del que no se suele hablar.

¹⁷ Robert Millichap, autor del único estudio monográfico que existe sobre Lewis Milestone (Millichap, 1981) –respecto a la infravaloración de este excelente director valdría la misma reflexión que se hacía sobre Rossen en la primera nota a pie de página-, señala en un artículo sobre la película la relación que une a Warren con Long, puesto que el primero fue profesor de inglés en la universidad de Louisiana en el periodo que el autoritario gobernador permaneció en el poder (y más tarde como senador por el estado, hasta su asesinato a manos del hijo de un rival político), siendo testigo y beneficiario de los cambios favorables producidos en la universidad durante su mandato (la mejora de los libros de texto y la enseñanza, o la posibilidad de fundar *The Southern Review*, convertida en una de las revistas universitarias más prestigiosas de la época). El propio Millichap define la novela del escritor sureño diciendo que *"La historia de Warren se convierte en la búsqueda de un sentido personal dentro de la historia humana a través de la comprensión de una arquetípica figura paternal. Por lo tanto, Jack Burden sirve de alter ego de Warren tanto como de Willie Stark, ya que Jack escribe la historia romántica de Willie, de la misma forma que Warren escribió esta novela para entender su relación con el histórico Huey Long"* (Millichap, 1992).

La reflexión sobre una época y una generación

El director Edward Dmytryk –quien podría entrar, sin duda alguna, en el panteón de los cineastas injustamente minusvalorados- relata, en su libro sobre la lista negra, una anécdota básica para entender de lo que estamos hablando. Según Dmytryk, tras el estreno de la película, Rossen fue convocado por John Howard Lawson –al cual señalan numerosos testimonios como el máximo responsable del Partido en Hollywood, realizando las funciones de “supervisión” (o censura, si se prefiere) sobre el trabajo de sus compañeros-, a una reunión de los “Diez de Hollywood” en casa de Albert Maltz. Tal como relata el director *“Rossen fue puesto en la picota, durante buena parte de la velada, por Lawson y esas dos lenguas venenosas, especialistas en los procedimientos disciplinarios del partido, que eran Biberman y Bessie, tres hombres que, todos unidos, no llegaban al uno por ciento del talento que tenía Bob”* (Dmytryk, 1996). La explicación para este calvario la ofrece el propio Dmytryk líneas mas adelante: *“La razón que estaba detrás de este ataque nunca fue verbalizada expresamente, y me tomó algún tiempo reconocerla: Rossen estaba realmente pasando ese infierno por exponer la maldad de los dictadores, la piedra sobre la que el Partido Comunista estaba fundado”* (Ibidem). Finalmente, y siempre según la versión de Dmytryk, cuando Rossen se cansó les dijo *“Meteros el Partido por el culo”* (sic) marchándose de la casa. Si a esto sumamos el hecho de que el propio Rossen declaraba que su marcha del partido se produjo en el año 47¹⁸, y que en su declaración del 51, a pesar de negarse a colaborar con el comité, no dudaba en atacar al Partido diciendo *“no simpatizo con el Partido Comunista ni con sus fines... el Partido se opone a la libertad religiosa, a la libertad de expresión y está básicamente en contra de la dignidad del hombre individual”* (United States Government Printing Office, 1951), no parece descabellado plantear la película, también, en estos términos.

Pero Rossen va mas allá de una crítica al partido comunista, y a las tendencias fascistas que se despiertan tras la guerra en la sociedad y la

¹⁸ Algo que resultaba chocante respecto al hecho de que Rossen aceptara pasar por una ceremonia inquisitiva como la relatada. Preguntado por mí al respecto, Stephen Rossen respondió que los lazos con el partido no se terminaban de romper nunca, puesto que “nunca abandonas el partido comunista” (Jiménez de las Heras, 2002)

política norteamericanas, sin negar en absoluto que ambas estén reflejadas en la película (lo cual no es incompatible y demuestra un notable valor por parte de Rossen: estando en el punto de mira de los inquisidores del comité, no tiene reparos en señalarlos, a través de un personaje cuyos métodos son muy similares a los suyos, y tampoco teme enemistarse con sus antiguos camaradas, situados en el lado contrario al del comité, pero cuyos métodos, quizá, no difieran tanto de los de aquéllos). Rossen, de una forma equivalente a Penn Warren, pero con un sentido más genérico, pretende hacer una reflexión sobre una generación en la que él está incluido, que buscaba respuestas y que creyó encontrarlas, según Rossen, en un lugar equivocado¹⁹.

Una de las secuencias más importantes de la película, pero a la cual no parece prestarse mucha atención, es la de la visita a la casa del gobernador de Richard Hale, el padre de la chica que muere como consecuencia del accidente que tiene con el hijo de Stark, Tom (John Derek), que provoca el siniestro por conducir borracho. Tras una primera parte de la conversación, en la que Tom toma conciencia de su comportamiento y se enfrenta a su padre –un cambio de postura que Rossen transmite mediante el encuadre, al situar la cámara en la espalda de Hale, separando a Willie y a su hijo, situados cada uno a un lado del padre de la chica, en lo que es una expresión visual de cómo el accidente del que es culpable le hace rechazar los métodos de su propio padre para conseguir que salga indemne de su responsabilidad-, Rossen pasará al intento de soborno de Willie, ofreciéndole a Hale un contrato con el Estado a cambio de que se olvide del asunto. La respuesta de éste, en un diálogo completamente inventado por Rossen –en la novela el incidente no es tan grave (la chica no muere) y el padre acepta el soborno ofrecido por el gobernador-, resulta fundamental para entender el sentido de la película;

¹⁹ Un planteamiento inequívoco que tiene un inmediato reflejo en las palabras del propio Rossen ante el comité: "Sentía que estaba buscando nuevos horizontes, un nuevo tipo de sociedad, algo en lo que poder creer y formar parte de ello... bien, en cierto sentido quería unirme a la historia; quería ser parte de ese movimiento histórico, y me parecía que en aquel tiempo el Partido comunista ofrecía, hasta el extremo en el que yo me sentía preocupado, el único camino que podía ser efectivo para ello.

Tenías el avance del fascismo en los treinta. Habías luchado contra la depresión. Tenías el movimiento más vital que existía en términos de escritores, artistas, etc. Sentías que algo nuevo tenía que crecer, tenía que salir de todo aquello, y sentías que el Partido Comunista era el medio a través del cual podía hacerse efectivo" (United States Government Printing Office, 1953)

Hale le dice a Willie que *"Es muy bueno hablando. Recuerdo la primera vez que empezó a hablar. En un lugar llamado Upton. Habló mucho allí y lo que decía tenía sentido, para mí y para un montón de gente. Creí en usted... y le seguí... Bien, las palabras siguen siendo buenas. Pero usted no. Y no creo que nunca lo fuera"*²⁰ (Rossen, 1972). Es muy difícil no ver un reflejo de estas mismas palabras en lo que Rossen planteaba ante el comité en el 53 al decir que *"Las razones por las que entras en el partido son las mismas por las que te vas, las cuales son en último caso el descubrimiento de que el idealismo que estabas buscando, la lucha por las ideas que quieres, no están en el partido comunista"* (United States Government Printing Office, 1953). En función de este planteamiento resulta difícil no ver, en el plano de Jack Burden (John Ireland) posterior a que Hale se marche después de rechazar el soborno de Willie, la propia mirada de Rossen que ha utilizado al personaje de Hale como puntual, pero importantísimo, portavoz de sus propias ideas, mostrándose así sumamente interesado en separar lo que Stark representa –un ambicioso demagogo de tendencias fascistas- de las ideas que dice defender²¹.

La declaración de Hale respecto a que Willie *"nunca fue bueno"* enlaza con lo expuesto líneas mas arriba: Rossen trata de narrarnos el ascenso de un individuo del pueblo, que se apoya sobre unas ideas en las que en el fondo no cree (aunque él mismo se autoengañe al respecto), o a las que, al menos, sitúa en segundo plano frente el hecho mismo de llegar a poseer el poder –un deseo que, inexorablemente, le llevara hacia el fascismo, en su ansia por conservar ese poder, justificando los métodos en función de los fines, algo muy relacionado, sin ninguna duda, con la propia mentalidad del

²⁰ El subrayado es mío.

²¹ Algo que parece escapársele por completo a Davis, más preocupado en ironizar sobre la secuencia, diciendo que el diálogo de Hale quizá representa "el centro de lo que permiten los doscientos pies de metraje", que en analizar la película como una obra independiente –una referencia al relato de Parrish sobre la solución encontrada por Rossen para reducir la duración de la película: según éste, y tras mostrarle *The Roaring Twenties*, Rossen le dijo que el secreto de que aquella película funcionara se debía a que "Es imperfecta. Galopa de escena en escena como un enorme montaje de noventa minutos. La audiencia no tiene nunca oportunidad para relajarse y pensar sobre los agujeros de la historia. Ya están en la siguiente escena antes de que hayan tenido tiempo de pensar sobre la anterior", ofreciéndole a continuación la solución para *All The King's Men* "Repasa la película entera. Selecciona lo que consideres que es el centro de cada escena, pon el film en la sincronizadora y párate cien pies antes y cien pies después, y córtalo, sin tener en cuenta lo que estés quitando. Corta diálogo, música, cualquier cosa. Entonces, cuando hayas terminado, pasaremos la película y veremos que hemos conseguido". Una vez hecho el montador comprobó, para su sorpresa, que la idea de Rossen funcionaba (Parrish, 1976)-.

Partido Comunista-. Esta diferencia básica con respecto a la novela, la va a transmitir Rossen a través de medios visuales; Walter Bernstein –un excelente guionista, cuyo primer trabajo en Hollywood consistió en colaborar con Rossen en la adaptación de la novela de Warren²²- decía haber aprendido del director *"como hacer avanzar una historia; una especie de narrativa cinematográfica"*, y para ello ponía como ejemplo el primer encuentro de Burden con Willie, tras el cual éste le lleva a su casa. Bernstein cuenta que en la secuencia que tiene lugar a continuación *"Rossen estaba intentando resolver como decirle al público que el personaje de Huey Long no era simplemente un generoso idealista. Escribió una escena; no le gustó, demasiada palabrería. Luego se le ocurrió la idea de una escena sin dialogo en la que Broderick Crawford se está comiendo un pedazo de pollo mientras la gente canta sus alabanzas –cortando a él y a su reacción indiferente- de manera que sabemos que no se cree nada de eso. Cosas así –detalles visuales, sin palabras- son las que aprendí de Rossen"*²³ (McGilligan, 2003). La secuencia es un poco diferente a cómo la narra Bernstein –durante la comida es su esposa Lucy (Anne Seymour) quien asegura que *"no importa si Willie pierde... con tal de que la gente sepa la verdad. ¿No es así Willie?"* (Rossen, 1972), cortando el realizador a un primer plano de Stark, en la segunda parte de la frase de Lucy, mientras devora un trozo de pollo (significativamente cuando ella se refiere a la "verdad"), sin obtener una respuesta (distráida y casi mecánica) hasta que no le pregunta por segunda vez si no es esa su intención-, pero explica a la perfección la manera de narrar de Rossen. La película incidirá en el

²² Algo que él mismo matizaba al decir que "No me necesitaba. Creo que yo le gustaba y le gustaba tenerme por ahí. Yo le servía de tabla de resonancia, no solo políticamente sino de otras maneras" (McGilligan, 2003). Esa tabla de resonancia política a la que hace referencia Bernstein hace referencia a un método de trabajo que mezclaba lo laboral y lo político, y que el propio escritor desarrollaba al señalar que "Los comunistas no le daban ningún miedo a Harry Cohn. Él sabía quien era el jefe, y no había nada en sus películas que él no quisiera. Rossen sabía esto. Nosotros podíamos discutir algún punto izquierdista para incluirlo en la escena y entonces él subía las escaleras y le presentaba la escena a Cohn. Retornaba con el radicalismo o bien desaparecido o atenuado en un aceptable liberalismo. Algunas veces ayudaba a la escena y otras no" (Bernstein, 2000). De un modo más distendido, Bernstein matizaba sus palabras cuando le contaba a Patrick McGilligan que "Rossen conocía mis ideas políticas y yo conocía las suyas. Bajaba a reunirse con Cohn y regresaba habiendo traicionado algún principio político importante, y hablábamos de éllo (risas). Estaba haciendo un número de malabares, intentando que las cosas funcionaran" (McGilligan, 2003)

²³ Una forma de narración, específicamente cinematográfica, que ni Castille ni Davis tienen en cuenta en sus análisis comparativos, llevándoles a conclusiones erróneas, a causa de lo que parece una falta de conocimiento profundo de las formas narrativas de expresión cinematográfica.

primigenio carácter dictatorial de Stark cuando su hijo entra en casa, después de que le hayan dado una paliza por intentar repartir los panfletos políticos de su padre, y este le trate con una violencia similar a la que lo han hecho sus rivales políticos.



Pero no será este el único detalle visual, al respecto, que utilizará Rossen para mostrarnos la cara oscura de Willie desde sus inicios: en el funeral por los niños de la escuela pública de Kanoma, muertos tras derrumbarse una escalera del edificio que Willie había denunciado como inseguro y mal construido (lo que permite el enriquecimiento de los responsables del mismo) durante su fallida campaña inicial, se le acercara uno de los padres y, levantándole un brazo, reconocerá que se le ha castigado *"por haber votado en contra de este hombre honesto"* (Ibidem): Rossen insertara tras la frase un primer plano de Crawford, con una irónica expresión de triunfo, pasando a la siguiente escena que muestra a Willie recortando entusiasmado un artículo escrito sobre él, mientras le expresa a

Lucy su satisfacción por el mismo, que le mira sin sonreír. Con ello Rossen incide en la necesidad de reconocimiento por parte de Stark, más importante para él que las ideas que dice defender²⁴.

La precisa definición del resto de los personajes principales –a diferencia de lo que sugieren una buena parte de los que han escrito sobre la película²⁵–, termina por darle su sentido definitivo a la narración, sobre todo a través del personaje de Jack Burden, pero también con los de Anne y Adam Stanton, que adquieren una significación muy concreta en función de los cambios operados sobre la novela. Si Jack Burden era para Warren, tal como señalaba Millichap, su alter ego, en la película de Rossen este personaje no va a establecer una relación tan directa con el director, pero viene a ser la representación de sus propios ideales de juventud, así como de su propia inocencia al creer posible llevarlos a cabo, buscando operar un cambio sobre la sociedad. En la película Jack no es tanto un desclasado en busca de su lugar en el mundo –como si lo es en la novela de Warren–, sino un idealista que ve en la figura de Willie Stark una posibilidad de transformar la sociedad, aunque, finalmente, tendrá que aceptar que se ha equivocado en los medios para hacerlo –algo que palpita, claramente, en las palabras de Rossen sobre el partido comunista; de ahí los evidentes paralelismos entre ambos–.

Si le negamos a Jack Burden el estatus de alter ego de Rossen es porque, mientras que éste desea hablar metafóricamente de sí mismo a través de dicho personaje, no desea que veamos a Willie a través de sus ojos, como si hace Penn Warren en la novela –de ahí la ambivalencia e,

²⁴ Algo que tiene continuidad en la nueva visita de Burden a casa de Stark, antes de su primera campaña para gobernador, cuando tras decirle a Jack que no tiene interés por la política, éste le pregunta “¿Por qué entonces todos esos discursos que haces a lo largo del estado?” (Rossen, 1972), pregunta ante la cual Willie titubea –reacción que desmiente ese supuesto desinterés por la política–, pero que queda en el aire debido a la interrupción de los delegados que viene a pedirle que se presente para gobernador –algo que acepta encantado contradiciendo casi de inmediato su anterior declaración–.

²⁵ A modo de ejemplo digamos que Murray Davis mantiene que “al enfatizar la tonta e inexplicada querencia por el poder de Willie –sin que el autor se moleste en explicar él porque de estos calificativos–, Rossen ha reducido la complejidad de las motivaciones y respuestas de los otros personajes, hasta convertirlos en meros peones” (Davis, 1998); Casty por su parte mantiene que al verse obligado Rossen a reducir el metraje del film “El activista social Willie es destruido. Lo que se mantiene es la parte social del film que es la más efectiva; la intrincada red de relaciones personales que transcurren paralelamente a la corrupción política se ven ensombrecidas y fragmentadas, nunca completamente integradas en el contexto social” (Casty, 1966/ 67). Opiniones, ambas, que parecen seguir una línea un tanto tóxica y repetitiva (echándose de menos una reflexión que vaya mas allá de lo repetido) y de las cuales, por su puesto, disentimos.

incluso, el cariño melancólico que se desprende de la obra del escritor hacía el gobernador Stark, algo que Rossen desea evitar a toda costa-. De esta forma, y a pesar de que Jack Burden ocupa un lugar central en la película de Rossen –en la práctica, al nivel de coprotagonista con Willie Stark-, Rossen va a dar voz, sobretodo, a Adam Stanton (Shepperd Strudwick) - aunque también, de un modo prioritario, a su tío el juez Stanton (Raymond Greenleaf)-, pasando de ser Adam en la novela un diletante anacoreta incapaz de incorporarse al mundo, a convertirse en la película casi en el portavoz del director en la narración –algo que hacía frecuentemente Rossen, lo que no implicaba, necesariamente que se identificase por completo con los personajes a los cuales elegía para tal función: véase el caso de Peg y Shorty en *Body & Soul* o de Sarah en *The Hustler*-.

Se hace necesario señalar una diferencia básica entre el personaje de Jack en la película y el de la novela (algo en lo que nadie parece reparar): en la obra de Warren, a pesar de ser él el directo responsable de la muerte del juez Irving (Stanton en la película), incitado por el propio Willie, y aun tras descubrir que aquél era su verdadero padre, Jack nunca abandona al gobernador, siguiendo a su lado hasta su muerte, mientras que en la película, después del suicidio-asesinato del juez Stanton, Jack decidirá dejar a Willie Stark²⁶ –lo que implica dos opciones ideológicas distintas, como veremos al tratar el final de la película-. El hecho de que el juez en la película no sea el verdadero padre de Jack (convirtiéndolo en tío de Anne y Adam, cuando en la novela es solo un viejo amigo de su padre), podría venir dado por razones de censura, pero, por otra parte, incide sobre el simbolismo que impone el que la ausencia de un padre real para Jack le lleve a debatirse entre dos padres putativos, el propio Juez y Willie, que a su vez representan dos mundos y dos opciones vitales opuestas –algo que toma, sin duda, de la novela-.

²⁶ En la novela el único momento en que Jack huye del lado de Willie es cuando descubre que éste mantiene una relación sexual-sentimental con Anne Stanton –lejos de ser en la obra de Warren una mujer tan virginal y piadosa como pretende Castille (“en la novela de Warren es una digna y solitaria mujer que a sus treinta años dedica su vida a trabajar como voluntaria de caridad”, algo que no resulta tan admirable, siendo una burguesa adinerada y desocupada, y que pretende simplificar notablemente la imagen del personaje en la película, al calificarla en la misma como “una joven mundana desocupada que rompe los códigos de clase y género”; en definitiva, lo mismo que hace en la novela al mantener un romance adúltero con Stark). En la película, antes de su ruptura definitiva, Jack solo se alejará de Willie tras descubrir la falta del juez que le conducirá finalmente al suicidio –lo que impone una significación completamente diferente a la de la novela-.

Todo lo anterior tiene una concreción visual en un determinado momento de la película, cuando el juez Stanton decide dimitir de su cargo como fiscal general, ante la negativa de Stark para sacrificar a uno de sus lacayos corruptos: antes de irse, el juez tratara de convencer a Jack para que le acompañe, situándose cada uno en un extremo del encuadre, y cuando Burden rechace esta posibilidad, Willie entrara en plano separándolos a ambos, y tapando a Jack, como si lo reclamase para sí, alejándolo del juez, completando así una magnífica idea visual –muy similar a lo que veíamos en el momento en que Richard Hale separaba a Willie de su propio hijo-.

En cuanto al papel de Adam Stanton como portavoz del director existe una secuencia clave para entender lo que se plantea; tras la tercera y penúltima vez que regresa Jack a Burden's Landing –Rossen utiliza siempre el mismo encuadre para mostrar la llegada de Jack desde tierra firme (como si se tratase de un regreso ritual y cíclico, casi inevitable), excepto la primera vez, en donde refuerza el aislamiento de la realidad al que le empuja el lugar, observando el canal que lo separa de tierra firme, desde el punto de vista de Jack sentado en el coche-, va a tener lugar una secuencia entre Jack, Anne y el propio Adam necesaria para que Rossen de su versión acerca de Stark –alejándose así de la idea que tiene Burden respecto al gobernador en ese momento de la película, y a pesar de que el personaje simbolice su propia búsqueda de juventud, en lo que, insistimos, representa una diferencia básica con la obra de Warren-; el director mostrara la misma habitación que en una ocasión anterior hemos visto llena de vida (celebrándose una fiesta en la que Jack baila con Anne, al ritmo de la música que tocaba Adam al piano), resguardados ahora los muebles y el propio piano por las sábanas que los cubren (Rossen consigue con ello, como en muchas de sus mejores películas, ya sea en *The Hustler*, *Lilith* o *Body & Soul*, que el espectador tenga una sensación, casi física, del paso del tiempo, de su inexorabilidad y de la mella que el mismo hace en los personajes²⁷; el plano repetido del regreso de Jack al Landing ayuda a crear

²⁷ Existe otro espléndido ejemplo de esto en la película: Rossen muestra el paso del tiempo, y como éste ha provocado un cambio radical en los personajes, sobre la base de repetir un mismo plano aunque variando su contenido. Así, la primera vez que Jack Burden visita la modesta casa de los Stark, el director muestra el final de la comida partiendo de un primer plano de Willie que amplía el campo mediante el retroceso de la cámara en travelling,

esa sensación). En el marco descrito, Adam va a exponer su visión sobre Stark, que no es otra que la del propio Rossen: mientras que el director no individualiza a Jack en ningún momento, mostrándole en un plano lateral, casi a punto de salirse del encuadre, manteniendo el foco sobre Anne, junto a él en el plano, si lo hará con Adam, al cual dedicará toda una serie de primeros planos en los que expone su punto de vista sobre Stark al decir que *"el dolor es un mal; no es el mal. No es el mal en sí mismo. Stark es el mal"* (Rossen, 1972), retomando un dialogo de la novela –situado en otro lugar, y con otros protagonistas, algo que Rossen hacía frecuentemente en las adaptaciones-, pero yendo mucho más allá que ésta al añadir la calificación de Stark como el representante sin paliativos del mal²⁸.

encuadrando toda la mesa, en la cual charlan relajados y felices Jack, Willie, su padre y Lucy. Años mas tarde se repetirá, casi igual, la composición de la mesa, cuando Willie vaya a visitar a su familia durante su campaña de reelección –una visita electoral, para hacerse fotos con ellos-; Rossen repetirá el inicio del plano y el movimiento de la cámara, pero ahora la mesa permanece en un pesaroso silencio, incluyéndose además entre los comensales el hijo paralítico de Willie –solo Willie, antes de abrir el plano, como olvidando por un momento el tiempo transcurrido, alabaré alegremente la comida preparada por Lucy, dándose cuenta al instante de la situación, y borrando cualquier expresión de felicidad de su rostro, momento en que se iniciará el movimiento de cámara; una hermosa idea visual, propia de un gran talento narrativo, como el que poseía Rossen-

²⁸ Esta significación, lograda mediante el trabajo de planificación y puesta en escena, se refleja ya en la primera visita de Jack a Burden's Landing; en la cena que tiene lugar a su llegada. Rossen situaba a un lado de la mesa al Juez Stanton y su sobrino Adam, enfrentados a Jack y Anne, mientras que los extremos estaban ocupados por la madre de Jack y su padrastro, representante de la clase aristocrática inmovilista, opuesta, en un principio, a Willie, pero con la cual terminará colaborando como peaje para llegar a gobernador. Esta colocación, y los planos a los que da lugar, no son casuales, situando en lados opuestos a aquellos que tras enfrentarse a Stark acaban destruidos (Adam y el Juez), frente a los que después de seguirle, aceptando finalmente su corrupción (aunque Jack la rechace en el último instante), sobreviven, todos ellos enfrentados a las posturas de McEvoy, padrastro de Jack, y auténtico reflejo, en la orilla opuesta, del propio Stark.



Una Conclusión Ideológicamente Comprometida

Los dos cambios más importantes con respecto a la novela –así como los dos más polémicos, al menos para aquellos que se resisten a entender lo que supone adaptar una novela a un medio diferente-, van a ser los que terminen de clausurar el sentido de la película de Rossen. El primero de ellos tiene como protagonista a Anne Stanton, y se refiere a su papel en el suicidio de su tío. En la novela, y tras el descubrimiento de un antiguo caso de corrupción en el que esta implicado el Juez –caso que investiga Jack, a instancias de Willie, para obtener algo con lo que forzar la actuación de aquél, en la forma en que el gobernador desea-, Jack le promete a Anne darle una oportunidad al anciano antes de utilizar ese material contra él. Cuando lo hace, presentándose en casa de Irving, éste no cede al chantaje y para evitar que los papeles salgan a la luz decide suicidarse, única forma en que, sin acceder a los deseos de Stark, consigue mantener su nombre limpio. En la película el desenlace de la historia es el mismo, y por los

mismos motivos²⁹, pero será el propio Willie quien, finalmente, le muestre los documentos a Stanton, recayendo sobre él la directa culpabilidad en la muerte del juez (un suicidio-asesinato que Rossen repetirá con Sarah en *The Hustler* y con Steve en *Lilith*). Sin embargo, será Anne quien le dará a Willie los documentos, después de que Jack se los haya enseñado, recayendo sobre ella la culpa que antes Penn Warren hacia recaer sobre Burden. Esto no implica, en la película de Rossen, que Jack sea completamente inocente, pues es él quien, en principio, encuentra los documentos incriminatorios; lo que sí implica es que dicha culpa se reparte entre Jack, Anne y, sobre todo, Willie que ejecuta directamente el chantaje sobre el Juez. La razón de esto no reside como pretende Castille en que Rossen eche mano del supuesto tópico de la "*femme fatale*" en el cine negro, para, como él mantiene, "*culpar a la mujer de las maldades de los hombres*"³⁰; Anne es una víctima de Willie, a la cual abandona después de utilizarla -como los son su propio hijo, al que deja parálítico por hacerle jugar al rugby con un coágulo en el cerebro; su mujer a la que sistemáticamente le es infiel, recluyéndola en su antigua casa mientras él ocupa el palacio gubernamental; Sadie Burke (Mercedes McCambridge) a la que usa para llegar al poder, y luego abandona por Anne; el juez Stanton, del cual provoca su suicidio o el propio Adam inmolado tras asesinar a Stark-. La verdadera razón por la que Rossen implica en la muerte del Juez Stanton a Anne es que, de esa forma, el motivo para que Adam mate al

²⁹ Warren necesita un capítulo entero para explicar el caso que culmina en el suicidio del Juez, mientras que Rossen se basta de unas cuantas indicaciones (la pesadumbre de Jack ante lo que encuentra, la reacción de Anne cuando le muestra los documentos o la del propio Juez cuando finalmente llegan a sus manos) para transmitir al espectador, sin explicar el caso, la gravedad del mismo para la reputación de Stanton

³⁰ Simplificando las intenciones de Rossen, que Castille parece no comprender, el autor hecha mano del tópico, para decir que "esta mujer convertida en chivo expiatorio es consecuente con las caracterizaciones del film noir en las películas de los cuarenta y principios de los cincuenta, las cuales reflejaban frecuentemente la ansiedad del macho ante la sexualidad manipuladora de la *femme fatale*", rematando la faena al concluir que "En la película de Rossen Anne es representativa del tipo de mujer del film noir denominada "Bella neurótica". Tal mujer destructiva busca manipular las carreras de los hombres, como Anne trata de "ayudar" a Willie pasándole las pruebas incriminatorias que Jack consigue sobre el juez Stanton (en la novela, lo cual debe ser indicado, Anne no juega papel alguno en el suicidio del Juez). Careciendo de la "dura" habilidad para navegar en un mundo de hombres, la Anne de Rossen solo causa ruina y miseria" (Castille, 1995). Me temo que semejantes opiniones vienen determinadas en gran medida por lo que podríamos denominar como una especie de inercia teórica que hace que algunos investigadores busquen aplicar (con una loable, aunque equivocada, voluntad sistematizadora) siempre un mismo modelo a cualquier texto audiovisual, lo que parece impedirles pensar en éste como una obra individual (aunque siempre dentro de un contexto) y, por lo tanto, analizarlo adecuadamente sobre la base de los datos que el mismo les proporciona.

gobernador no responde a una mera cuestión de honor –o, al menos, solo a esta-, sino que el joven Stanton asesinará a Stark por convertir a su hermana en la cómplice de la muerte de su tío –además de convertirla en su amante-, en lo que supone una absoluta corrupción moral, mucho más allá de la simple cuestión sexual³¹ –con lo cual el sacrificio de Adam adquiere una connotación simbólica mucho mayor que en la propia novela-.

Por último, el segundo e importante cambio, al que nos referíamos líneas más arriba, afecta al final de la película en comparación con el de la novela³². En esta última, y tras la muerte de Stark y Adam –detrás de las cuales se descubrirá finalmente la mano de Tiny Duffy, un sibilino y traidorzuelo colaborador de Willie, que le cuenta a Adam el romance de su hermana confiando en que este mate al gobernador; un giro argumental que convierte en víctimas a ambos hombres, Willie y Adam, y que los redime a ojos del lector (puesto que la existencia de alguien como Tiny Duffy parece convertirlos en dos ángeles de bondad)-, como decíamos, tras la muerte de los dos hombres, Jack Burden volverá al Landing, reconciliándose con su pasado al comenzar a habitar la casa de su verdadero padre, el Juez Irving, algo que se consuma en el gesto de

³¹ En la novela sí está planteado estrictamente como una cuestión de honor –un concepto sumamente importante para el Adam creado por Warren-, como lo demuestra el hecho de que, al enterarse de la relación adúltera que mantiene Anne, vaya hasta su casa para decirle (tal como refleja el diálogo de la novela) “que no iba a pasar por el chulo de su hermana...” (Penn Warren, 1984), pues supone (incorrectamente, por lo que plantea la novela) que el gobernador Stark le ha ofrecido el puesto por ser el hermano de su amante.

³² Un final polémico, como ya hemos indicado, al igual que lo había sido su intento de cambiar la conclusión ideada por Polonsky para *Body & Soul*, cuando quiso hacer que Charlie Davis muriera tras desafiar al corrupto promotor de boxeo, ganando un combate amañado que debía perder. Sin embargo, el propio Warren confesaba “me gusta mucho Robert Rossen y le conocí bastante bien” añadiendo respecto a la película una inteligente reflexión –después de confesar que “es un excelente filme, con un toque muy especial”-: “para mí cuando una película se hace a partir de una novela ésta es material en bruto, la película es una creación nueva, y el novelista no puede atraer hacia sí, propiamente dicho, ninguna alabanza o crítica por ella”, a lo que añade que “la película, esto es un hecho, no “significa” lo que mi libro quiere significar. Es la película de Bob”, lo cual no implica, tomado de forma literal, crítica alguna. La polémica surge cuando Warren narra que, una vez que Rossen le muestra los diferentes finales que barajaba, preguntándole cuál le parece mejor, el novelista le contesta que coja el que más le guste, pero que ninguno responde a lo que él plantea en el final de la novela, a lo que Rossen le replicó “Hijo cuando se trata de películas americanas, puedes olvidarte, una vez que llegas al final, de nada parecido a la ironía: entonces se trata de policías y ladrones; de indios y vaqueros” (Casty, 1966-1967). Esta frase, que ironiza sobre el propio cine americano acusándole de simplificar –algo que implícitamente Rossen rechaza con su autoironía-, no parece ser entendida de esta forma por Alan Casty –quien reproduce en su artículo sobre Rossen la carta de la cual están sacadas las frases anteriores- llegando a la conclusión de que “esta preocupación por lo convencional era típica de los conflictos internos de Rossen entre lo comercial y el impulso artístico dentro de sí mismo” (Casty, 1969); una afirmación que el propio cine de Rossen se va a encargar de desmentir.

casarse, al fin, con Anne Stanton³³. Rossen, mucho menos interesado que Warren en la reconciliación de sus personajes con el pasado, construirá un final que mira hacia el futuro en la que es, probablemente, la conclusión más combativa de toda su filmografía. Tras ganar Willie el "Impeachment" (o juicio político), y salir a dar un discurso a las masas que le han apoyado, se acercará a Jack, el cual está intentando encontrar a Adam, en la seguridad de que éste pretende matar a Stark y con la esperanza de impedirlo –en un gesto por parte del gobernador que confiere complejidad a su personaje, pues demuestra la existencia de ese "*complejo afecto hacia Jack*" del cual Davis acusaba de carecer al personaje en la película; una muestra mas de la sutil forma de proceder de Rossen, no apta para todo tipo de espectadores-. Cuando los dos hombres suban las escaleras del capitolio, dirigiéndose a la puerta, Adam aparecerá disparando sobre Willie y siendo abatido a su vez por el guardaespaldas de éste.

La conclusión de la película es doble: por una parte, Rossen demuestra hasta que punto Adam era su portavoz cuando Jack retiene a Anne, después de la muerte de su hermano, y la convence de que "*hay que seguir viviendo*" al decirle que "*es necesario que la muerte de Adam tenga un sentido, que ésta no se convierta en inútil. Anne nuestras vidas deben encaminarse a darle sentido a su muerte. ¿No lo ves?. Mira a esa gente... ¡Míralos!. Siguen creyendo en él. Y nosotros tenemos que hacer que vean a Willie de la misma forma que lo veía Adam, o nada tendrá sentido*" (Rossen, 1972) –en una primera conclusión de carácter casi espiritual (no en un sentido religioso), filosófico, algo hacia lo que siempre tiende Rossen-. Por otra parte, Rossen demuestra la pulsión obsesiva del personaje de Willie hacia el poder, lo único que realmente le importa, y su única y verdadera meta, cuando antes de morir lamenta el no "*haber podido tener el mundo entero, Willie Stark. El mundo entero... Willie Stark. ¿Por qué me ha hecho ésto a mí... Willie Stark? ¿Por qué?*" (Rossen, 1972). Un final muy diferente al de Willie en la novela que muere afirmando que "*Todo podría haber sido*

³³ Aún más: el propio Jack asumirá al final el abandono de la búsqueda por unos ideales, es decir, lo que le impulsó a unirse a Willie, a cambio de rentabilizar su aprendizaje político. Esto queda definitivamente planteado cuando se dispone a ponerse al servicio de un antiguo colaborador de Stark, el antiguo procurador general Hugh Miller (bien es cierto que éste abandona a Stark, ante los descarados niveles de corrupción de su mandato). Así lo expresa en uno de los últimos pasajes de la novela: "Parece que Hugh volverá a actuar en política, y cuando éso se produzca, andará bien cerca de él para aguantarle el abrigo. He adquirido bastante experiencia sobre el particular" (Penn Warren, 1984)

diferente" (Penn Warren, 1984), en lo que parece un ambiguo lamento por el pasado, sin aclarar si en él existe algún propósito de enmienda –el cual sería bastante fútil, por otra parte, al ser pronunciado ante la inminencia de la muerte-. Rossen prefiere, por el contrario, apostar por la afirmación (y el aviso) de que la tiranía y el fascismo se engendran por la persecución un único y obsesivo deseo, "*El deseo de poder*" (Stein, 1968), sin que importe la finalidad, buena o mala, que se le dé al mismo³⁴.

Referências

BERNSTEIN, W. (New York, 2000): *Inside Out: A Memoir of The Blacklist*, Da Capo Press.

CASTY, A. (New York, 1969): *The Films of Robert Rossen*, The Museum of Modern Art.

DAVIS, R. M. (Lubbock, 1998): "The Whole World...Willie Stark: Novel and Film of *All the King's Men*" en *Film and Literature: A Comparative Approach To Adaptation*. Ed. Wendell Aycock and Michale Schoenecke, Texas Tech University Press.

DMYTRYK, E. (Carbondale & Edwardsville, 1996): *Odd Man Out: A Memoir Of The Hollywood Ten*, Southern Illinois University Press.

FUMENTO, Rocco & WILLIAMS, Tony, Eds. (Carbondale & Edwardsville, 1998): *Jack London's The sea wolf. A screenplay by Robert Rossen*, Southern Illinois Press.

McGILLIGAN, P. (Madrid, 2003): *Backstory 3: Conversaciones con los guionistas de los años sesenta*, Plot.

MILLICHAP, J. R. (Boston, 1981): *Lewis Milestone*, Twayne Publishers: Filmmakers Series

³⁴ Final que, por una vez, puede ser considerado como claramente Shakesperiano, concepto que se ha convertido en un tópico para definir cualquier película en donde la lucha por el poder tenga alguna presencia. En este sentido debemos recordar que el propio Rossen respondía en una entrevista que su obra favorita de Shakespeare era **Macbeth** y que en ella encontraba "*una dramatización de la ambigüedad inherente a la condición humana*". Según Rossen Macbeth, igual que el hombre contemporáneo "*busca los símbolos de su identidad, sin conformarse con la realidad, destruyéndose a sí mismo en la búsqueda como resultado de un trágico proceso*" (Casty, 1969). Unas conclusiones que pueden ser aplicables a bastantes de los personajes dentro de la obra de Rossen, y a varios de los protagonistas de **All The King's Men**. Igualmente, se han de tener en cuenta, para entender el enfoque de Rossen en la película, las palabras de su propio hijo, Stephen, cuando señala que "*mi padre estaba muy interesado en la tragedia griega, con relación a la manera en que él escribía sus guiones y sus obras de teatro*" (Jiménez de las Heras, 2002)

- MILLICHAP, J. R. (1992): "Robert Penn Warren's *All the King's Men*: Fiction, Photography, and Film" en *To Love So Well the World: A Festschrift in Honor of Robert Penn Warren*, ed. Dennis L. Weeks, Peter Lang Publishing
- NEVE, B. (Londres, 2000): *Film And Politics In America: A Social Tradition*, Routledge
- PARRISH, R. (Boston, 1976): *Growing Up in Hollywood*. Little, Brown & Company
- PENN WARREN, R. (Barcelona, 1984): *Todos los hombres del rey*, Anagrama
- ROFFMAN, P. & PURDY, J. (Bloomington, 1981): *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair And Politics From The Depression To The Fifties*, Indiana University Press
- ROSSEN, S. Ed. (New York, 1972): *Three Screenplays: All The King's Men, The Hustler & Lilith*, Anchor Books
- SCHWARTZ, N. L. (New York, 1982): *The Hollywood Writers Wars*, Alfred A. Knopf
- THOMAS, B. (Londres, 1967): *King Cohn*, Barrie & Rockliff.
- WALLING, W. (New York, 1978): "All the King's Men: in Which Humpty Dumpty Becomes King" en *The Modern American Novel and the Movies*, eds. Gerald Pery & Roger Shatzkin, Frederick Ungar Publishing Co.

Artículos y Otras Fuentes

- BURTON, H., (June-July 1962): "Notes on Rossen films", *Films in Review* (New York), pp. 335-341.
- CASTILLE, P. D. (Winter-Spring, 1995): "Red Scare and Film Noir: The Hollywood Adaptation of Robert Penn Warren's *All the King's Men*." En *The Southern Quarterly: A Journal of the Arts in the South* vol. 33 n° 2-3, pp. 171-181.
- CASTY, A. (Winter 1966-1967): "The films of Robert Rossen", *Film Quarterly* (Berkeley, Calif.), Volumen 20, n° 2, pp. 3-12.
- JIMÉNEZ DE LAS HERAS, J. A. (Marzo, 2002): Entrevista personal con Stephen Rossen, hijo del director Robert Rossen (Inédita).
- MELLEN, J. (Summer, 1971): "Fascism in the contemporary films", *Film Quarterly* (Berkeley, Calif.), Volumen 24, n° 4, pp. 2-19.

NOAMES, J.L. (abril, 1966): "Entrevista con Robert Rossen", *Cahiers Du Cinema* (Paris), n° 177, pp. 27-36.

ROSSEN, R. (Noviembre, 1943): "*Marked Children* (a story by Robert Rossen)", Colección Robert Rossen, n° de carpeta 2085, USC Warner Bros. Archives School of Cinema-Television, University of Southern California.

ROSSEN, R. (1943): "*The Treasure Of Sierra Madre*", Colección Robert Rossen, n° de carpeta 02039, USC Warner Bros. Archives School of Cinema-Television, University of Southern California, 145 págs.

ROSSEN, R. (1945): "*The Treasure Of Sierra Madre*", Colección Robert Rossen, n° de carpeta 02039, USC Warner Bros. Archives School of Cinema-Television, University of Southern California, 53 págs.

STEIN, D. "Robert Rossen's last interview" (1968): *Persistence of Vision: A Collection of Film Criticism*, ed. Joseph McBride (Madison: Univ. of Wisconsin Press), pp. 207-219

Washington D.C.: United States Government Printing Office (1951): "Testimony Of Robert Rossen" (25 de junio), *Hearings before the Committee on Un-American Activities, House of Representatives. Communist Infiltration of Hollywood Motion Picture Industry*, pp. 671-717.

Washington D.C.: United States Government Printing Office (1955): "Testimony Of Robert Rossen" (7 de mayo), *Hearings before the Committee on Un-American Activities, House of Representatives. Investigation of Communist Activities In The New York City Area-Part 4*, pp. 1454-1500.