

"después de la caída", de miller

EN el Goya de Madrid acabamos de ver uno de los mejores espectáculos del teatro español de los últimos años. Sin duda, el más completo e interesante de la actual temporada.

De "Después de la caída", de Miller, dirigida por Adolfo Marsillach, con escenografía de Francisco Nieto, e interpretada tal como lo han hecho en el Goya, cabría escribir mucho. Para mí, acostumbrado al esfuerzo semanal de dar con un tema vivo, la situación resulta, paradójicamente, difícil. ¿Qué es lo fundamental? ¿Qué es lo que debe decirse en un comentario como éste?

Podría, por ejemplo, tomar el tema de Marsillach. Desde esta columna hemos censurado muchas veces a nuestro actor y director por su servidumbre a textos y hábitos que están muy por debajo de su talento. A veces, incluso, llegamos a pensar que la personalidad de Marsillach estaba un tanto condicionada por su predisposición al espectáculo menor, a la frialdad bien ajustada sobre la escena, a un cierto exhibicionismo del ingenio. Quiero ser aún más duro, puesto que la capacidad que Marsillach ha mostrado en "Después de la caída", hacen aún más imperdonables sus debilidades: ¿por qué ha halagado tantos textos mediocres?, ¿por qué ha renunciado otras veces a ese puesto primerísimo que debe tener, y defender, en la escena española?

Ya sé que esto lo ha hecho porque en nuestro teatro hay que andarse con tiento y hay que procurar no parecer demasiado insulento, y hasta mostrar algo de miedo de vez en cuando. Pero lo que yo me pregunto es hasta dónde cabrá mejorar y modificar las cosas si hombres como Adolfo Marsillach no están dispuestos a llegar hasta el fin, a ser totalmente fieles a lo mejor de sí mismos. Entre el espléndido Adolfo Marsillach de "Después de la caída" y el que hemos visto otras veces existe la distancia que hay entre lo que el teatro español "es" y lo que "debe ser".

Por eso en esta columna yo he de empezar por algo que, a escala de crítica literaria, es secundario, pero que al nivel del teatro español me parece fundamental: celebrar el acierto de Adolfo Marsillach y pedirle que haga de él un principio normativo de su carrera. Marsillach, al margen de cualquier crítica que pueda hacersele, es uno de los pocos hombres del teatro español —otros son José Luis Alonso y Alberto González Vergel— que está en condiciones de garantizar un nivel de profesionalidad. Sus espectáculos, con independencia de la mayor o menor calidad de los textos, poseen esa solidez imprescindible para tomarse en serio el teatro. ¿Por qué, pues, no habilitar la forma de incorporarle a un teatro subvencionado y darle allí la máxima independencia? Incluso aunque no montase él todas las obras.

Pero ésta es otra cuestión. Yo quiero solamente decir aquí que el trabajo de Adolfo Marsillach, como director de "Después de la caída", merece un ancho margen de esperanza y de estímulo. Y que el Español necesita a un hombre como él.

Pasemos ahora a la obra de Miller. No se trata de un puro juego autobiográfico. La relación que existió realmente entre el dramaturgo y Marilyn Monroe y el que aparezcan dos personajes que son un truíste, nada velado, de ambos, viene a garantizar la atención del "gran público", interesado por esta historia. Ahora bien, en este tipo de interés hay que establecer una serie de grados y matices. Está, por ejemplo, el afán de cotilleo, la morbosidad por escuchar al marido de la gran estrella suicidada. Es un sentimiento estúpido que llevará a un número de espectadores al teatro Goya. Hay, a poco que remontemos este plano, otra curiosidad ya más aceptable: la de querer conocer de cerca el drama de dos personas que han alcanzado un carácter mítico y significativo. A partir de aquí, Miller y Marilyn dejan de ser dos personas concretas, con el derecho a defender su intimidad, para convertirse en dos símbolos de la frustración de cierto tipo de la sociedad americana. Miller y Marilyn son, dicho de otra manera, dos víctimas brillantes, espectaculares, cuyas relaciones con el medio interesa ver debatidas por el dramaturgo. Está, ya por encima de estos motivos de interés —"Después de la caída" es uno de los mayores éxitos del teatro actual—, la curiosidad por saber qué ha podido hacer, después de algunos años de relativo silencio, el autor de "La muerte de un viajante" o "Panorama desde el puente". Y, finalmente, y como razón definitiva para el juicio sobre la obra, está lo que Miller ha querido hacer: confesar sus frustraciones, explicar sus fracasos, interrogarse sobre las relaciones con la sociedad americana y el contexto histórico.

Desde este ángulo, "Después de la caída" se convierte en una autobiografía ideológica. La crisis económica del 29, la guerra mundial, los asesinatos increíbles de los campos de concentración alemanes, la "casa de brujas" de Mac Carthy, el pánico patriótico de un sector norteamericano, son los hechos colectivos que se aúnan con otras experiencias de orden más personal. Miller desarrolla aquí la vertiente psicologista del "Extraño interludio", de O'Neill, sólo que las reflexiones momentáneas, los recuerdos incontrolados, la vía puramente interior, del personaje conotan la presencia de todos los "fantasmas" acitadores de ese doble plano. El procedimiento ha sido utilizado con alguna frecuencia y en grado diverso. En el drama de Miller cumple perfectamente con el objetivo de presentar al protagonista "emulado" por todo lo que le condiciona. Es decir, que no son apariciones encaminadas simplemente a impulsar la acción adelante; se trata, como digo, de que "graviten" sobre el héroe, sobre Miller.

Queda casi todo por decir. Me limito a señalar la gran calidad media de la interpretación, y dejo para la próxima semana un juicio más concreto sobre la obra de Miller, sobre la labor individual de los actores y sobre un punto que me parece de gran interés: el "fantasma" de Marilyn Monroe en "Después de la caída".

JOSE MONLEON

la vanguardia, hoy

SI la exposición de Zurbarán se hubiese celebrado hace veinte o veinticinco años y si por aquellas fechas hubiésemos poseído en España una «vanguardia» artística tan nutrida y vigorosa como la que hoy poseemos, con toda seguridad su reacción frente a la obra del gran extremeño hubiera sido, en el mejor de los casos, de indiferencia, cuando no de burla y menosprecio. Hoy, no. A estas alturas ya habrá visitado la exposición toda la «vanguardia» de Madrid, y el comentario admirativo y respetuoso es unánime. Nunca me parecerá suficientemente aclarada esa domesticación de «la barbarie» en que consiste la actitud vanguardista en sus momentos más juveniles. La iconoclastia que es característica de ese estado infantil, no obedece tanto a actitudes miméticas cuanto a los caracteres de una enfermedad perfectamente tipificada. Es decir, que cuando, hace veinte años, cualquier «rara avis» de la vanguardia española de la época manifestaba su total menosprecio por la pintura «académica» de Velázquez, parecía ser un eco retrasado de los que, todavía veinte años antes, se extrañaban en París de que aún no se hubiese quemado el museo del Louvre; pero, en realidad, era, mucho más que eso, el condicionado reflejo de su situación insolidaria.

¿Por qué han cambiado tan radicalmente las actitudes? Veamos el problema en el otro extremo de la situación. Hace algunos días, yo quise entrar una vez más en la exposición que Antonio Saura realiza en la Galería Juana Mordó. Como me acompañaba una persona totalmente ajena a los problemas del arte contemporáneo, me creí en la necesidad de esbozar un leve subterfugio de explicación para que aquel hombre no se sintiese ofendido por la brutal descarga expresiva de las pinceladas de Saura. Pero en seguida comprendí que mi tentativa era totalmente innecesaria: no es que aquel hombre «comprendiese», es que aquello lo veía ya con la misma indiferencia con que ve, en la calle, los problemas de la circulación.

Hay que reconocerlo: los que tendrían que ser «nuestros malditos» han conquistado la respetabilidad en un doble sentido: en primer lugar, porque se han vuelto respetuosos; en segundo lugar, porque han sido «asimilados». ¿Asimilados? ¿Qué quiere decir esa palabra? Por supuesto, no quiere decir que el hombre de la calle esté ya en posesión del secreto estético de nuestra vanguardia, sino, por el contrario, que la vanguardia está ya en posesión del secreto estético de una sensibilidad generacional y de época que circula por la calle.

La moraleja es fácilmente discernible. Hoy, como hace mil años, las razones del arte son las mismas que las de la vida social e histórica. El arte no hace más que sintetizar de una manera significativa esas razones, para convertirlas en testimonio por autonomía de una época o de una situación. Es muy probable —es lo más probable— que el hombre de la calle no entienda ni el mecanismo de la síntesis ni el poder de significación, pero, al margen de todo razonamiento, percibe sensitivamente los secretos hilos conductores que ligan a ese arte con su propia vida. No es que lo apruebe: es que no se ofende o, por lo menos, es que ya empieza a no sentirse ofendido, porque aquello que ve convertido en testimonio lo percibe como una continuación lógicamente encadenada al marmágnum —también incomprensible— de la calle, al acoso publicitario, a las salpicaduras del neón, al brillo fugaz de las veloces apariciones y desapariciones de una perspectiva ciudadana. La realidad del arte pasa por la vida de todos los hombres.

Ahora bien, ¿puede llamarse «vanguardia» a una actividad que ya no desata las iras sacrosantas de antaño? O dicho de otra manera: ¿puede llamarse «vanguardia» a lo que ya no tiene enemigos delante de sí? El doble fenómeno que acabo de describir anecdóticamente, en modo alguno quiere decir que los hombres que hacen el arte más avanzado se hayan dejado adormecer por la melodía del eclecticismo, sino, sencillamente, que han conquistado un nivel de perspectiva histórica suficiente, mediante la cual es posible comprender a nuestro presente ligado a nuestro pasado y a éste encadenando sutilmente al porvenir. Pero si se piensa que hay una manera «académica» de hacer el arte —o de pretender la realización del arte—, entonces la palabra «vanguardia» tiene un sentido.

Academicismo —vuelvo sobre mis viejas palabras— no quiere decir más que hacer un arte no con problemas, sino con soluciones. Es decir, academicismo quiere decir hacer un arte desvirtualizado por la supresión artificial del riesgo que toda captación testimonial de la realidad comporta. En este sentido era académico hace veinte años aquel arte que «donde no veía color, metía negro sin temor», según rezaba como versículo un conocido decálogo de una conocida escuela de académicos. Hoy, académico quiere decir un arte que, para no arriesgarse, emplea las fórmulas de una vanguardia desmedulada, sin que ninguna de sus razones pase por la vida. Un arte de vanguardia es, pues, el que, de una manera o de otra, tiene razones que coinciden con las razones de la vida, esto es, con las razones del momento histórico y social que el artista está viviendo.

JOSE MARIA MORENO GALVAN