

LA CONFESION DE QUENTIN- MILLER



El personaje Quentin (el portavoz de Miller), se dirige a un supuesto oyente (el público), y le cuenta las experiencias que le han conducido a la desconfianza en la sociedad humana. Los personajes que animaron estas experiencias son congregados; entre ellos, y muy especialmente, el de Maggie (Marilyn), interpretado por Marisa de Leza.

DESDE su estreno en Nueva York, hace aproximadamente un año, hasta su representación en los escenarios de todas las grandes capitales europeas, «Después de la caída», la obra con la que Arthur Miller rompía un largo silencio, ha provocado todo tipo de comentarios, la mayor parte de ellos apasionados y abiertamente polémicos. Se trata de una obra teatral que —caso cada día más insólito, desafortunadamente— «está en la calle». Esto ha hecho que nos ocupemos de ella en nuestras páginas con una extensión que creemos justificada. Más allá del aspecto anecdótico y casi necrófilo que muchos van buscando en la obra, se trata de un documento sincero e importante para la investigación, con todas sus contradicciones, de la historia contemporánea. Quienes han ido buscando a Marilyn se han encontrado con Miller. Y algunos se han sentido defraudados. Nuestro crítico teatral, José Monleón, analiza los aspectos fundamentales de la obra, y su protagonista y director en España, Adolfo Marsillach, expone las razones que le indujeron a montarla y el resultado de su encuentro con los personajes y las razones del autor.

DESPUES DE LA CAIDA

UNA IMPRESIONANTE TRAGEDIA SOCIALPOLITICA

Por JOSE MONLEON

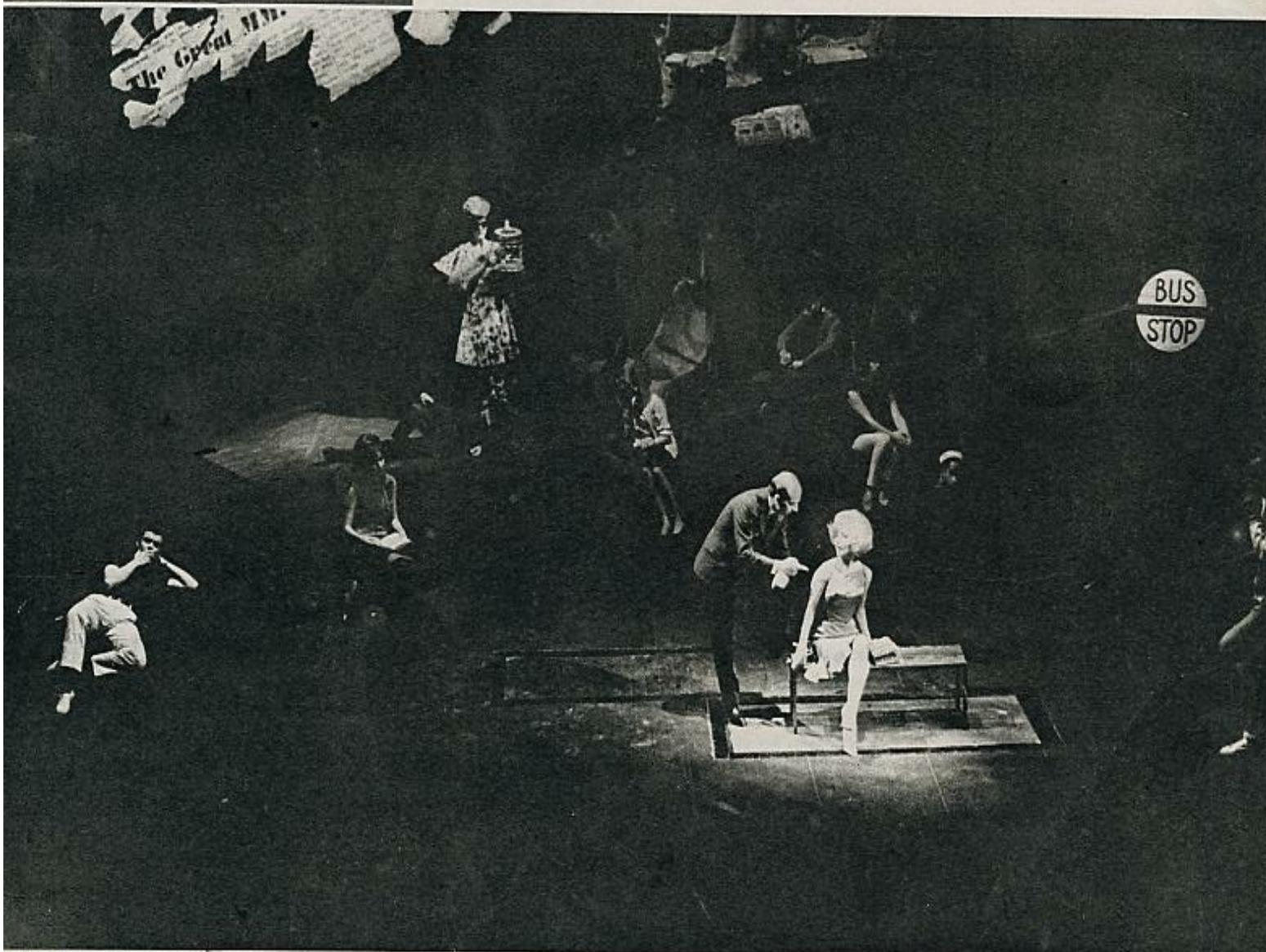
Es indudable: «Después de la caída» es una de esas pocas obras que han conseguido romper el cerco y el tono de nuestro ámbito teatral. El cerco, porque la pieza interesa a muchos que no forman parte de esa pequeña y no muy despierta zona social en donde el teatro español malvive.

El tono, porque ante «Después de la caída» no cabe el aplauso cortés o la opinión de receta. La gente se dispara: dice que sí o que no por unas u otras razones; pero no hay duda que el drama alcanza a movilizar, a agitar, criterios más personales y menos a flor de tópico que de costumbre. Da hasta un poco de miedo preguntarle a alguien qué opina de «Después de la caída», si previamente

no hemos decidido darle un margen de tiempo y de crédito.

Lo importante es que cada espectador encuentra en «Después de la caída» un fundamento consistente, y distinto, para la admiración o la repulsa. Todo el mundo se siente de algún modo «afectado» por la obra de Miller, ante la que se adoptan automáticamente actitudes polémicas.

(Sigue en la página 39)



ADOLFO MARSILLACH:

"ES UNA OBRA ALUCINANTE"

DESDE el primer momento me interesó esta obra. Desde que tuve noticia de su estreno en Nueva York; las críticas, los reportajes, todo el mundo sensacionalista «made in U. S. A.» que surgió antes y después de la primera representación...

Y mi interés nació no del morbo más o menos disimulado con que los espectadores iban a rodear el tema de Marilyn, sino más bien de todo lo contrario. Yo me resistía a creer que un escritor de la categoría literaria de Arthur Miller fuera capaz de escribir una historia simplemente escabrosa, si detrás de eso no había algo más. No; Arthur Miller no iba a jugar al chismorreo como una Elsa Maxwell cualquiera. Cuando un hombre se confiesa desgarradamente ante los demás es por «algo». Y ese «algo» es «Después de la caída», una de las tragedias modernas más serias que yo conozco. Y entonces, sí; entonces un hombre tiene el derecho —¿y por qué no el deber?— de ser impúdico.

Yo estoy rabiosamente de acuerdo con la impudicia de Miller y no me avergüenzo de estarlo. Porque yo —como cualquier individuo que se sienta vivo— ando buscando, de una forma u otra, la verdad. Y hay miles de trampas, de pequeños y ratoneros pudores que me impiden llegar a ella. Por eso estoy con Miller y por eso interpreto todos los días su personaje de Quentin con una convicción, ante mí mismo, absoluta.

No han entendido la obra los que se han asustado de su supuesta inmoralidad. Nada hay más inmoral que la mentira y casi todos la aceptamos en nombre del decoro o de las buenas costumbres o del orden social. No han entendido «Después de la caída» los que no se han planteado nunca el problema de la culpa y la marca que en los hombres ha dejado la pérdida de la inocencia. No han entendido a Miller los que no saben que todos llevamos en nosotros el germen de la autodestrucción y que nadie puede salvar a otra persona aunque lo intente, porque nuestro amor no es el amor de Dios sino algo más pequeño, más egoísta y, en el fondo, más sangriento. No han entendido a Quentin —el protagonista de la obra— los que no son capaces de desnudar su yo, aunque ese yo no resulte todo lo hermoso que uno quisiera.

Porque lo de menos es preguntarse si Marilyn fue así o de otra manera, ni si está bien o mal hablar de la propia mujer, aunque esa mujer se haya suicidado una noche en que estaba muy sola. Todo eso es anécdota, chisme, pornografía...

No. Esta no es una obra repugnante. No es ésa la palabra. Para mí, «Después de la caída» es una obra sobre todo alucinante. Y con ese criterio la he dirigido e interpretado. Han sido dos largos meses de continua obsesión hasta llegar a este parto. He meditado mucho cada uno de los elementos que forman parte de mi montaje y puedo asegurar solamente que nada de lo que hay en él es gratuito.

Si me he equivocado o no, es cosa aparte. En cualquier caso, la supuesta equivocación sería intencionada. Acepto la responsabilidad entera. Y agradezco su entusiasmo a todos los que han colaborado conmigo: desde los actores al último técnico. Pocas veces se ha hecho algo tan «en equipo». Me gustaría que el público lo entendiera así.

Y nada más. Quizá añadir solamente que «Después de la caída», me da todos los días, al representarla, la oportunidad de sentirme más cerca del dolor de los hombres. Y el deseo de luchar, de alguna forma, por su libertad.



DESPUES DE LA CAIDA

(Viene de la página 37)

Vamos a intentar meternos en los distintos caminos que atraviesa —y se prolongan en el espectador— la obra. Importa señalar que el fenómeno se ha producido en todas partes. En América, en la Europa del Oeste y en la Europa del Este. Y que, por ejemplo, y dentro del ámbito cultural al alcance de nuestro juicio, dos hombres de significación ideológica tan dispar como Luchino Visconti y Elia Kazan figuran entre sus directores. La base última de este interés parece clara: la calidad dramática, siquiera potencial, de los temas acumulados.

aunque no quiera: un conejo de indias

Una primera estimación crítica de «Después de la caída» ha de señalar su admirable —y ahora diremos por qué— sinceridad. Y no entiendo que esta «sinceridad» esté especialmente referida al desarrollo que tienen en la obra las relaciones entre Miller y Marilyn Monroe. Es más, incluso cabe sospechar que en este punto Miller —que, como me decía una vez la actriz norteamericana Ana Bancroft, había sido desalojado de Broadway por intelectual progresista— se «haya aprovechado» de Marilyn para asegurarse la presencia del público. Aun así, la sinceridad subsistiría. Porque en «Después de la caída» hay otras muchísimas cosas además de Marilyn, y porque este personaje es tratado con el mismo módulo que los demás temas del autodrama.

Lo importante de «Después de la caída» radica —y ya estamos metidos en la polémica— en la complejidad y veracidad con que es testimoniada una destrucción. La destrucción de Miller, no de un tipo cualquiera en una sociedad cualquiera, ni tampoco de un personaje patológico marginal, sino la de un gran dramaturgo en el seno de la sociedad norteamericana. Es decir, una de las sociedades que se ofrecen a la imaginación política de muchos millones de hombres como un modelo por el que incluso hay que morir. Miller no es aquí el dramaturgo «frente» a su sociedad; no es la inteligencia frente a las Estructuras. No es el observador de unos hechos objetivos. Miller pasa a ser el conejo de indias. Las precisiones sobre sí mismo, o sobre un entorno subjetivizado, pierden el peso específico de las creaciones depuradas para convertirse en gimoteo, en interrogación desesperada y, como es lógico en tal situación, desahogada. Estamos, por decirlo de otro modo, ante un drama escrito por el protagonista. Por el condeñado. ¿No añade una óptica especial, un modo de leer la «Balada en la cárcel de Readings», «L'Espoir», «La ley me quiere muerto» o el Testamento de José Antonio, el saber que sus autores están sentimentalmente agobiados por la situación que les «exige» escribir? Y aunque no supiéramos este dato, y la obra viviese con toda independencia del autor, ¿no es evidente que su orden y medida de valores habrán de reflejar esta radical falta de sosiego?

Escritores hay que han hecho de toda su vida una experiencia turbulenta, en perpetuo ardor. ¿O es que Unamuno, por ejemplo, no vale nada por haber mostrado, subjetiva y sentimentalmente, algunos ejes de la pobreza intelectual y política de España?

Pero volvamos a Miller. Una parte de la crítica que siempre le fue fiel le reprocha la pérdida de la objetividad, su nuevo aire autocompasivo y fatalista. Se le reprocha su encierro en sí mismo, el plantear su drama personal como si éste pudiese sustituir las dimensiones objetivas de los fenómenos que lo integran. Miller, según este punto de mira, aparece estancado, entregado a sus humores personales y a sus necesidades de autojustificación, haciendo de su amargura anecdótica una teoría filosófica y política.

A tales objeciones, que me parecen enormemente serias y dignas de ser tomadas en consideración, habría, sin embargo, que agregar algu-

nos puntos importantes y modificadores del juicio sobre «Después de la caída».

Pensemos en la contradicción de quienes, acusando a Miller de convertir en un problema moral individual lo que posee unas dimensiones sociales y objetivas, acaban por caer en la condena del autor y en el olvido del material que encierra su drama.

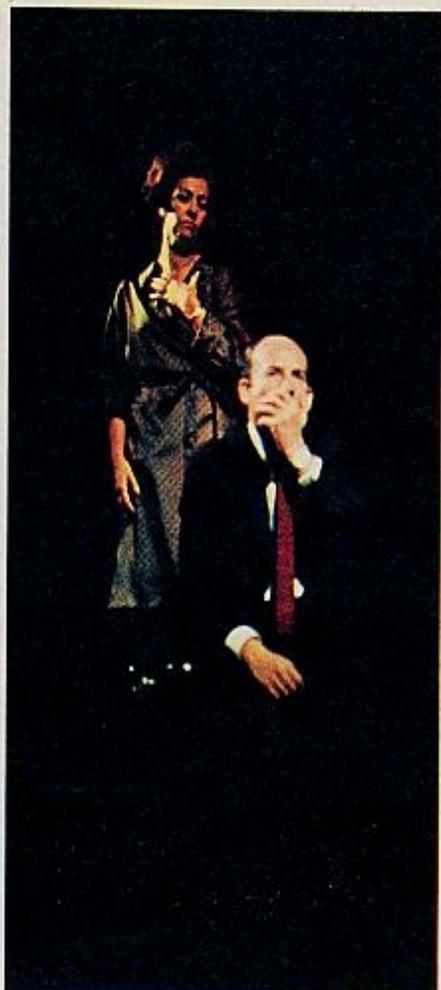
MI teoría es que, en la medida que Miller es un protagonista, su misma subjetividad, lo que él presenta como más personal e íntimo, es un material dramático objetivo. La pieza de Miller la «reescribe» cada espectador. Por eso, precisamente, se discute con tanto apasionamiento. El dramaturgo clarifica su proceso e incluso en algunos momentos quiere engañarnos y conquistar nuestra compasión. ¿No es totalmente lógico que las partes de un proceso se defiendan?

A nosotros nos toca mirar el conjunto y poner un poco de orden en esta impresionante tragedia socialpolítica. Poseemos la distancia que a Miller, lógicamente, le falta. Gracias a él tenemos ante los ojos las piezas necesarias.

el maccarthismo

Documentación fehaciente y tremenda —literaria y gráfica— sobre el maccarthismo hay mucha. Basta leer el buen teatro de Odets o conocer la lista de títulos montados por Kazan —el último, una de las obras antirracistas de mayor violencia: «Blues for Mr. Charlie», del escritor de color James Baldwin— y cotejarlo con sus actuaciones durante la triste etapa de Mac Carthy, para sentir un profundo pesimismo y desconfianza ante la moral del intelectual en una situación difícil.

En «Después de la caída» no podía faltar el tema de las inhibiciones y frustraciones masculinas que producen el tema «compensador» de Marilyn. Quentin (Marsillach) pasa por una serie de relaciones complejas (entre ellas, la muy decisiva con su primera esposa, interpretada por María Asunción Balaguer), que van marcándole decisivamente y empujándole a la «solución» Maggie (Marilyn Monroe, por Marisa de Leza).



DESPUES DE LA CAIDA

Quizá, sin embargo, el «maccarthismo» acaba de encontrar en «Después de la caída» su acusación más implacable; lo pretendiera o no Arthur Miller. Nunca nos fue dado ver el tránsito que conduce desde la lucidez de «Las brujas de Salem» a este final de «Después de la caída». Miller —el protagonista— se pone «fuera» de la Historia una vez le resulta imposible integrarse en ella, una vez se queda sin respuesta, haciendo de todo ello una reflexión angustiada que le conduzca a las puertas del Paraíso, en el momento de ser el hombre expulsado y condenado. El cúmulo de barbaridades y contradicciones resulta, desde la condición de protagonista o antagonista, incomprensible, incoherente. El aluvión de palabras contrarias, la deformación que cada sistema hace de los sistemas opuestos, el sufrimiento por la verdad, el farsesismo político, las aberraciones repetidas, la vigorización de los instintos en los momentos en que falla el acto humano como expresión consciente y libre, la consiguiente búsqueda de compensaciones vitalistas y el descubri-

una institución popular, más o menos perseguida por el tópico consolador de Pigmalión. Miller fue entonces sumergido en una serie de fuerzas sociales representativas, entre las que se ha debatido sin otra salida que el divorcio de Marilyn y esa especie de reclusión que se impuso inmediatamente después. Por otra parte, su pesimismo político había tomado cuerpo al advertir que no era la democracia la que destruía al «maccarthismo», sino algunas instituciones ideológicamente próximas al famoso senador, pero dispuestas a no dejarse juzgar por él. Concretamente: la Armada.

De todo ello resulta el Miller de «Después de la caída». Hemos comprendido como nunca la indignidad del maccarthismo —«Nuestro país tenía que ser el mejor: si en los labios de uno aparecía la más leve sospecha de escepticismo, se nos tildaba de locos o neuróticos, cuando no de subversivos», escribe el crítico teatral Harold Clurman—, a la que corresponden sus paralelos en otros sistemas. Por ello entiendo que se trata de un drama depurador y positivo, que, en lugar de inclinarnos a levantar los hombros y pensar, como afirma el protagonista en el desenlace, que todo es más o menos inevitable, nos estimula a sentir por él esa piedad de que hablaban los antiguos griegos y a integrarnos en la vieja lucha del hombre por su libertad. Las presiones deformadoras están —subjetivamente, desde luego— aliñadas hasta tal extremo que el personaje renuncia al derecho a no ser apasionadamente discutido. Podemos escuchar a Miller y asomarnos a cuanto condiciona su reflexión. Podemos decidir si nos engaña o no. Y eso, pienso yo, ningún mentiroso se atrevería a hacerlo.

el mundo visto desde un mito

Pero, cuidado, no se trata de creer que todo fue una epidemia fascista. Esto sería estúpido por simplificador. A escala vitalista, el fenómeno es mucho más complejo. La importante posición de los Estados Unidos en el cuadro general de los problemas internacionales, y su concurrencia con la U. R. S. S., han desatado innumerables contradicciones y desarmonías. Hombres nacidos en los Estados Unidos de América han muerto en todas las últimas batallas de la tierra. Desde la mítica América «grande y democrática», todos los fenómenos históricos han sido reconsiderados según la vieja moral de los países conductores. Las luchas raciales y el asesinato de Kennedy son dos ejemplos concretos de que estamos ante una sociedad en tensión, a la que es ingenuo acercarse con el preconcepto de nuestras propias y minúsculas experiencias.

El «crack» del 29, el descubrimiento de los campos de concentración y asesinato de judíos, el maccarthismo en función de la necesidad de no ser minados por el país históricamente adversario, el anticomunismo como filosofía de emergencia, el baile de los millones de dólares y mil cosas más, son los elementos que, influenciándose entre sí, determinan una compleja realidad que sería tonto ordenar con unas pocas pistas de tipo general. «Después de la caída» es, en este aspecto, un auto-drama que a muchos espectadores españoles les parecerá profuso, sobrecargado de temas, heterogéneo, simplemente porque nuestras experiencias no nos han obligado a vivir tantas cosas a la vez.

Ojo con esto. No vayamos a meter en una cuartilla lo que a Miller no le ha cabido en tres horas de espectáculo.

marilyn o el viaje imposible

Quentin, el protagonista de «Después de la caída» —o sea, Miller—, llega a un punto difícil. Ha visto los campos de concentración y se ha horrorizado ante el asesino que muchos llevan dentro. Se ha dicho, incluso, que, a partir de entonces, todos los que no fueron elegidos para morir ya

nunca podrán sentirse inocentes. Luego, cuando ha comenzado la «caza de brujas», Quentin ha decidido que no es bueno delatar, «blanquearse», como entonces se decía, para estar así libre de sospechas. Tampoco se atreve a defender decididamente a un viejo amigo comunista, que acaba suicidándose en el Metro. Quisiera, pues, ser espectador de aquel vergonzoso episodio. Pero no puede. Está contra él y está avergonzado de no poder luchar para evitarlo. El personaje —como ocurrió de hecho en todo el teatro norteamericano al hacerse peligroso tratar temas sociales— empieza entonces a hurgar en su interior. Aparece, naturalmente, el psicoanálisis. Los sueños, las frustraciones infantiles, las gentes del pasado, se asoman para llenar ese presente acogotado. Está también su esposa, una esposa de aire puritano con la que no puede entenderse. De hecho, es una pieza más en aquel conjunto de elementos deshumanizados, fríos, que han empezado a funcionar de un modo inexplicable. Quentin, desposeído de su condición de ciudadano libre, empieza a sentirse desposeído de su propia intimidad. Poco a poco, ha ido convirtiéndose en el único tema de sí mismo. Se trata de buscar un ángulo, un punto de mira, que explique el desorden y le dé un cierto respiro. Quentin ya no piensa en cómo «deberían» ser las cosas y en lo que impide que ese imperativo se cumpla. Sólo ve lo que «es», lo que tiene delante, y a él mismo en mitad de aquello que no entiende.

En este momento preciso encuentra a Maggie —Marilyn— y ve en ella el camino por donde conseguir un equilibrio. El hombre cambia su carácter de animal político por el de animal erótico. Quentin necesita un elemento real y presente que le ayude a vivir, una compensación de sus inhibiciones políticas, e incluso de sus procesos de mala conciencia.

Todo esto puede serlo Maggie, que es una muchacha sencilla, que no da ninguna importancia al dinero, que es guapísima y que ha hecho el amor con frecuencia sin el menor sentido moral. Es el animal donde se descansa. Y, lo que resulta luego más significativo, la mujer que triunfa y tipifica la «demanda» de la sociedad americana. Porque, evidentemente, todos buscan en Marilyn lo mismo que Quentin: un «hecho» indiscutible y presente. Un objeto que vale la pena para todo el mundo, se piense lo que se piense, se sea como se sea.

Por eso Marilyn acaba histérica y se suicida. Porque nadie —ni Quentin— quiere escucharla. Cuando descubre el valor del dinero, cuando una serie de personas e intereses quedan atadas a ella, y ella sale afuera, está automáticamente condenada. Sus grandes «escenas» son escenas falsas que representa para sí misma, para sentirse viva, delante de un espejo. Nadie necesita a Marilyn para esto. Y la muchacha, nacida en un rincón humilde de los Estados Unidos, «necesidad nacional» después, es abandonada por Quentin y por todo el mundo.

Y como no sabe escribir, ni tiene reservas o pasiones intelectuales, como toda ella tiene que vivir sólo para el «ahora», al no bastarle el «ahora», lo que hace, en lugar de escribir unas Memorias, es tomarse una dosis mortal de barbitúricos.

el espectáculo

«Después de la caída» ha tenido además, en todas partes, la suerte de caer en manos de grandes profesionales. Suerte, que en teatro suele ser siempre merecida y explicable. Es decir, que no es suerte. Se trata, simplemente, de que también los directores quieren entrar en la «polémica».

En España hemos visto una de las mejores, o al menos más potentes, direcciones de los últimos años. El trabajo de Marsillach, por su minuciosidad, por la comprensión del texto, por el vigor de los elementos expresivos conjugados, resulta ejemplar. De esto hablamos ya en TRIUNFO la semana pasada.

En cuanto a los intérpretes, lógicamente no habría forma de elogiar a Marsillach si ellos mismos



El pasado familiar: los padres y el hermano de Quentin. Una fuente de primeros recuerdos y su correspondiente carga de significaciones e influencias (Carmen Carbonell, Vico y Víctorico Fuentes).

miento de que tales compensaciones son absurdas —cambiar el sexo por la política, como hace Miller—, provocan una desintegración y pesimismo que han de llevar —si se sale del «juego» postulado por el «orden»— a la concepción de la realidad como un absurdo (que es el camino de ciertos autores teatrales norteamericanos modernos) o a la búsqueda de una explicación metarracional de la condición humana: en este caso, más o menos alegóricamente, la Caída original.

Claro que queda aún otro camino. El del Miller de «Las brujas de Salem» y de los intelectuales que afrontaron la persecución. El mismo que siguen ahora los verdaderos demócratas del país. Sólo que Miller, quizá por su matrimonio con Marilyn, salió de ese relativo aislamiento protector en que han trabajado otros —obligados, en muchos casos, a firmar con seudónimo o a no firmar sus trabajos en absoluto— para convertirse en

no ofrecieran un notable trabajo. El propio Adolfo Marsillach, en el papel de Quentin —Miller—, realiza el esfuerzo más intenso de toda su carrera. Su tendencia a la composición de «fuera e adentro» la vence esta vez entregándose apasionadamente a la confesión de Miller. La noche del estreno, que es la que nosotros vimos, Marsillech alcanzó un nivel de sinceridad y verdad sostenida francamente insólitos en el panorama mecanizado de nuestra interpretación.

A su lado hay muchos nombres importantes. Marisa de Leza es una Marilyn con el espesor popular, con el acento ronco, que cuadra al personaje. Sin duda, con «Pygmalion» y «Después de la caída», Marisa de Leza se ha situado entre las actrices más estimables y serias de nuestra escena actual. Se la podrá discutir pero, indudablemente, posee una virtud fundamental: una capacidad para sobrepasar esa reconsideración simplemente superficial o exquisita del personaje interpretado que caracteriza a muchas de nuestras actrices. Vico, Carmen Carbonell, Fernando Guillén, Asunción Balaguer y



El pasado político: la época de investigación del senador Mac Carthy, con su estela de pánico, delaciones absurdas y patriotería fascista (Julian Navarro, Fernando Guillén y Conchita Leza).

Victórico Fuentes son otros nombres clave en este espectáculo, a cuyo servicio ha puesto Francisco Nieva una inteligente y expresiva escenografía.

¡Qué gusto da sentir justificada una vocación! Para los que se aburren con esperanza tantas noches en el teatro, la esperanza, dentro de la no muy rica vida teatral madrileña, tiene un texto: el de «Después de la caída». Que no es, ni mucho menos, la «historia de Marilyn». Había que oír los aplausos y ver las caras largas de unos y otros espectadores. Había que pasar del silencio incómodo de las primeras filas de butacas a la tensión con que se seguía la obra desde atrás... para sentir que en el Goya se estaba poniendo en pie un drama que tenía algo que ver con cada uno de los que nos encontrábamos allí.

JOSE MONLEÓN
(Fotos ALCOBA y
SANCHEZ MARTINEZ)

Los campos de concentración: el testimonio de la deformación ética, de la sumisión criminal (A. Marsillach y Carmen de la Maza).