

Vidas rebeldes, de Arthur Miller: La libertad y sus inadaptados

Moisés Elías Fuentes

*THE MISFITS*¹ FUE INICIALMENTE UN RELATO CORTO que Arthur Miller publicó en la revista *Esquire* hacia 1957. Entre dicho año y 1960, Miller volvió sobre el relato y lo transformó en una novela-guion de cine, escrito con el fin de ofrecer a Marilyn Monroe, por entonces su esposa, la oportunidad de interpretar un papel dramático por demás complejo. A partir de esta obra John Huston concibió y dirigió en 1961 el filme homónimo, que es una de las cumbres de su legado cinematográfico.

Mucho se ha hablado y escrito sobre las desavenencias que se presentaron antes, durante y después de la filmación entre Arthur Miller, John Huston, Marilyn Monroe, Clark Gable, Montgomery Clift y Eli Wallach. Mucho. Muchísimo, a tal grado que la veracidad y la falacia se mezclan en tramas que en buena medida dependen de las afinidades o aversiones que tengan los narradores respecto del dramaturgo, el cineasta y los actores.

Sin embargo, si somos capaces de evadir las medias verdades y las mentiras completas que han acompañado a *Vidas rebeldes* tanto en su versión literaria como en la cinematográfica, nos encontramos con que Miller acertó al proyectar la encrucijada de Roslyn, Guido, Gay y Perce como alegoría de los desencuentros emocionales e intelectuales

¹ En España, el libro y la película se conocen como *Vidas rebeldes*, mientras que en Hispanoamérica los nombramos como *Los inadaptados*, traducción que interpreta mejor el sentido del título original. Sin embargo, para efectos de este trabajo, utilizaré el título *Vidas rebeldes*, con base en la edición del libro publicada en colección Andanzas por Tusquets Editores México en 2015, con traducción de Victoria Alonso Blanco. De esta edición se han tomado los fragmentos aquí citados.



Still durante el rodaje de *The Misfits*, 1960. (Fotografía: ullstein bild / ullstein bild by Getty Images)

en que vivieron y murieron Huston, Monroe, Gable, Clift, Wallach y él mismo, *outsiders* que se abrieron paso en el medio teatral y el cinematográfico, y que desde muy jóvenes tuvieron que habérselas con un éxito gratificante y devastador a un tiempo, destilado en plena entronización de Estados Unidos como cifra y suma del espíritu capitalista.

Concebida como un guión sin acotaciones, la novela se divide en doce capítulos que funcionan como largas escenas en que la historia de la recién divorciada Roslyn y los vaqueros Guido, Gay y Perce se entrelaza con secuencias panorámicas del estado de Nevada, desértico y montañoso, juego de imágenes en que las emociones humanas y la agreste hermosura de la naturaleza a la vez se alían y se contraponen:

Las montañas se alzan al frente como torsos de enormes gigantes; ante el ojo que pasa a toda velocidad, sus ondulantes cimas oscilan como si la tierra respirara silenciosamente. El sol de mediodía proyecta manchas rojas, como heridas, sobre su superficie, un repentino rubor purpúreo en una, un rosa pálido en la siguiente, un reflejo parduzco en la de más allá. Pese al runrún de los motores, la tierra parece sumida en un silencio imperturbable, un silencio que crece en la mente hasta convertirse en una voz muda.

Conocedor de la importancia de la ambientación en el cine, Miller aprovechó el carácter visual de aquél para enlazar y contrastar los paisajes naturales y las vistas interiores con los pensamientos y las reacciones emocionales de los personajes, de manera tal que la lectura de *Vidas rebeldes* deviene en un *tour de forcé* por claroscuros anímicos y físicos. El relato-secuencia del encuentro con Perce es uno de los más acabados ejemplos de dicho *tour*:

Al levantar los ojos para fijarse en el coche que se acerca por la desierta carretera, se advierte ya en ellos el matiz expectante, escrutador de su mirada. Hay cierto candor en la extraña suavidad y delicadeza de sus movimientos, una lozanía que, por sí sola, emana fuerza.

El relato, así, se ajusta a la intención de Miller, quien pretendía no sólo dar indicaciones fílmicas, sino dejar asentada de antemano la atmósfera que debía tener el filme. Quizá por ello desde el inicio del proyecto pensó en John Huston como el director adecuado para llevar a la pantalla el relato, toda vez que era un cineasta capaz de asimilar y plasmar las atmósferas físicas y emocionales de los libros que adaptaba al cine, como demostró en su ópera prima, *El halcón maltés*, según la novela de Dashiell Hammett, o en el caso de *El tesoro de la Sierra Madre*, a partir de la novela de Bruno Traven.

En la “Nota del autor” con que abre el volumen, Miller expuso su ambicioso proyecto narrativo, y lo hizo sin ambages:

Era como si la película ya existiera y el escritor estuviera recreando todos sus efectos a través del lenguaje, de manera que, como resultado de un intento puramente funcional de ofrecer a los demás una visión clara de una película, de una película que tan sólo existía hasta ese momento en la mente del escritor, se hubiera sugerido gradualmente una forma de ficción, una forma híbrida quizá, pero que en mi opinión ofrece vigorosas posibilidades de reflejar la existencia contemporánea.

Reitero, Miller dejó en claro que pretendía tener el control total del filme que “sólo existía hasta ese momento en la mente del escritor”. La labor del director se reducía entonces a trasladar al lenguaje cinematográfico lo que el autor ya había estipulado de antemano. Sin embargo, el propio dramaturgo debía saber que Huston se

apartaría de la puntualidad del relato-guión, como en efecto hizo, de manera sutil pero notoria, con lo que la versión del curtido cineasta se enriqueció a nivel visual y discursivo.

Notable director de actores, Huston comprendió los dramas interiores que sobrellevaban en su vida diaria Marilyn Monroe, Clark Gable y Montgomery Clift, y de tal comprensión emergió la mezcla de complicidad y recelos que fustigan y reprimen a los personajes, anti-héroes de una tragedia sin dioses ni ángeles caídos, sino formada tan sólo por simples y llanos seres humanos.

Hombres y mujeres simples y llanos, los personajes de *Vidas rebeldes* viven sus vidas al tiempo que las miran transcurrir: viajan, trabajan, se establecen y migran, están llenos de alegría y de furia, de nostalgia y de amor, de miedo y de valor y, sin embargo, parecieran estancados por alguna causa imprecisa. *Road movie* en el léxico cinematográfico, tanto el relato como el filme de *Vidas rebeldes* se hallan enmarcados en una atmósfera inmóvil:

Todos dirigen la atención hacia los primeros atisbos de la población en la distancia. La carretera traza ante ellos una curva larga y gradual, un arco de cemento armado alzándose sobre el fondo del valle de yeso blanco. Al final de la carretera se divisa una hilera de viviendas de madera y, detrás de ellas, las montañas apelonadas como vertederos de escombros color de hollín. A esa distancia, la desolación adquiere un cariz casi sobrenatural; cuesta concebir qué puede haber llevado al ser humano a habitar estos parajes.

La inmovilidad, de hecho, ejerce una rara mezcla de fascinación y repulsión en los personajes: Roslyn y los tres vaqueros huyen del estatismo pero también se aferran a éste como única certidumbre en una existencia que a cada paso amenaza con desbarrancarse en el vacío.

Guido, Gay y Perce refrendan hasta el delirio las suertes de montar caballos y toros salvajes, sólo para sentir una vez más el placer de los triunfos efímeros. Roslyn se apasiona y se decepciona de los hombres como reafirmación de su incapacidad para amar y sentirse amada. La libertad es todo para los cuatro, aunque se trata de una libertad cruel:

Roslyn oye crujir los muelles de la cama, y después reina el silencio. Con paso inseguro va hacia la camioneta, se agacha hacia adentro y apaga el contacto. Las luces se apagan. Luego se yergue y levanta la vista hacia la indiferente luna; una enorme tristeza se apodera de todo su cuerpo, se siente perdida, es una mujer a quien la vida le ha prohibido dejar atrás su soledad.

—¡Ayúdame! —clama en voz baja, en dirección al cielo. Permanece allí un largo rato, absorta en las funestas nubes que surcan las estrellas, corriendo hacia ninguna parte.

Considerado uno de los maestros del teatro realista estadounidense,² como solía hacer en sus puestas en escena, Miller evitó en *Vidas rebeldes* el uso de metáforas. En lugar de éstas, lo que apabulla a los lectores y a los espectadores es la fuerza de las imágenes, su naturaleza ordinaria pero al tiempo elevada, lugares comunes que se vuelven ininteligibles, como es en ocasiones ininteligible el alma humana.

Tragedia sin héroes ni dioses, apunté antes, *Vidas rebeldes* utiliza de manera libre los recursos de la tragedia griega clásica, de modo que los personajes

²Tennessee Williams (1911-1983) y Arthur Miller (1915-2005), contemporáneos, han sido estimados como los continuadores de la corriente del realismo teatral iniciada varios años antes que ellos por Eugene O'Neill (1888-1953).



Vidas rebeldes
Arthur Miller
México, Tusquets, 2015, 224 pp.

experimentan aporías y anagnórisis deliberadamente inconclusas, como cuando, estragado por el alcohol, Gay cree ver a sus hijos. Debido al delirio, percibe la anagnórisis que muestra que la relación con ellos es irrecuperable. De modo similar, Guido y Roslyn sufren una aporía al comprender que carecen de la fuerza suficiente para transformar el enamoramiento en amor.

El título original de *Vidas rebeldes* es *The Misfits*, traducido en Hispanoamérica como *Los inadaptados*, toda vez que en efecto Roslyn y sus cortejantes se develan atemorizados por su propia independencia. Seres de otra época, los vaqueros se someten a ser cazadores de caballos salvajes, a los que venden para que sean sacrificados y reducidos a la transmogrificación en comida para perros. Roslyn, como una madame Bovary montañesa, se aferra con todo su ser a la ilusión de un amor ideal.

Más que la por rebeldía a la que alude el título de la versión española del libro y la película, Roslyn, Gay, Guido y Perce se conducen por la desintegración, el rechazo a ser como los demás y la imposibilidad para reconocer las aspiraciones de su yo interior. Viven la vida porque hay que hacerlo, pero no saben vivir. Si la esencia del *road movie* es el reconocimiento de lo que somos y de lo que desearíamos ser, entonces la de *Vidas rebeldes* es lo contrario: el desconocimiento de lo que somos y el miedo a lo que desearíamos ser, la íntima tragedia de los hombres y las mujeres del mundo planeado y ordenado posterior a la Segunda Guerra Mundial. Hombres y mujeres que aún estamos aquí y ahora. ▲▲