

El teatro norteamericano del siglo XX

Antonio R. Celada

47 Workshop. Eugene O'Neill.
Clifford Odets. Paul Green.

Universidad de Salamanca ISBN-84-9714-087-7

A comienzos del siglo XX el teatro norteamericano está todavía anclado en unos presupuestos estéticos ya caducos en comparación con la escena europea. El melodrama es el género imperante. El nuevo teatro se consolida en la segunda década, pero mucho antes comienza la labor del profesor George P. Baker y su *47 Workshop* (1905) en las universidades de Harvard y Yale que llegaría a ser el laboratorio dramático decisivo para los nuevos tiempos. Precisamente uno de los alumnos de Baker, Eugene O'Neill (1888-1953) se convertirá por derecho propio en el primer clásico de la escena norteamericana, ganador de cuatro Pulitzer y del Nobel de Literatura en 1936. En sus primeras obras, *El largo viaje a casa* (1917) y *Más allá del horizonte* (1920), O'Neill se aleja progresivamente del naturalismo y dota a sus dramas de un matiz expresionista idóneo para reflejar la alienación del individuo y la ruptura entre éste y el tejido social en el que se incardina. Para ello también se vale de una mayor profundidad y credibilidad psicológica a la hora de construir los personajes. El primer éxito teatral le llega con *El emperador Jones* (1920), la historia de un mozo de estación negro, Brutus Jones, que se transmuta en tirano de una isla exótica y que al final se ve abandonado por todos los suyos y huye por la selva entre obsesivos golpes de tam-tam que preludian el suicidio. Con esta obra comienza su fase expresionista. Le seguirán *El mono velludo* (1922), donde el autor vierte su pesimismo en seres humanos inadaptados condenados a la dislocación; y *Todos los hijos de Dios tienen alas* (1924), en la que el protagonista, un negro, muestra en mayor grado la alineación que todos compartimos en su lucha contra un doble dilema: el rechazo o la asimilación y la pérdida del propio yo. En *Dínamo* (1929) el tema principal es la ausencia total de valores genuinos, la sumisión del ingeniero al poder omnímodo de la dinamo, un dios sin sentido, una religión sin espiritualidad. En *Deseo bajo los olmos* (1924) y en *A Electra le sienta el luto* (1931) O'Neill intenta recuperar la tragedia griega en un trasfondo de guerra civil norteamericana; se trata de una transcripción moderna de la *Orestíada* de Esquilo. Cada obra que pone en escena es un paso más en la indagación de la condición humana. Las lecturas de Freud, Jung y Adler le animan a dramatizar las luchas interiores y los conflictos que rigen la búsqueda de sentido de la existencia. En *La llegada del hielo* (1946) señala que el principal problema del hombre es hacer las paces consigo mismo; el hombre siempre es imperfecto y lo importante es la actitud que adopta ante esta visión. La culminación de la producción dramática de O'Neill llega con *Largo viaje hacia la noche* (1940), que, a petición del propio autor, no se representa hasta después de su muerte (1956) porque es la pieza más autobiográfica. La familia Tyrone es el vivo reflejo de que la existencia es dolor. El padre, James, es un famoso actor que no puede superar las carencias afectivas de su juventud; Mary, la madre, una morfinómana que está aislada de la realidad; Jamie, el hijo mayor, un alcohólico y Edmund, un poeta tuberculoso. La única forma de descargar las culpas de cada uno es a través de acusaciones mutuas que resquebrajan lo poco que queda de la familia.

A partir del crack el teatro es el lugar más propicio para manifestar la conciencia socialista en consonancia con el espíritu del New Deal de Roosevelt. Para grupos como *The New Playwrights Theater* y *The Theater Union* el teatro era un arma que había que usar en la lucha de clases. Las obras más representativas de esta tendencia izquierdista son *Esperando a Lefty* (1935) de Clifford Odets y *La casa de Connelly* (1931) de Paul Green. Sin embargo no todo

El teatro norteamericano del siglo XX

Antonio R. Celada

Thornton Wilder. William Saroyan
Tennessee Williams. Arthur Miller

Universidad de Salamanca ISBN-84-9714-087-7

fue reivindicación social; también hubo lugar para el optimismo de la mano de Thornton Wilder (1897-1975) con su obra más emblemática: *Nuestra ciudad* (1938) y de William Saroyan (1908-1981) con *El mejor tiempo de nuestra vida* (1939). Los dos autores fueron válvulas de escape del ambiente bélico que se vivía, al igual que el incipiente musical moderno que se inaugura con Oklahoma.

El final de la II Guerra Mundial marca el comienzo de la carrera de dos grandes dramaturgos: Tennessee Williams (1911-1983) y Arthur Miller (1915-2005). Según Leopoldo Mateo la crítica literaria se ha empeñado en fomentar una dualidad maniquea entre ambos: Williams encarnaría la sensibilidad, lo irracional, el espíritu goticista y romántico del sur, la feminidad, la ambigüedad sexual y el pasado irredimible; Miller, por su parte, vendría a simbolizar el intelecto, la conciencia social, la prosa de la vida, el mundo masculino, en resumen, la cara visible y presente del mito y de la historia. Esta visión simplista no tiene en cuenta las similitudes en sus respectivas trayectorias dramáticas. Los dos crecieron en la «depresión» y padecieron el colapso de las fortunas familiares; ambos establecieron contacto con el teatro progresista anterior a la segunda guerra mundial y, sobre todo, escribieron sobre el fracaso en la tierra del éxito y del sueño americano, aunque con distintos matices y grados. Williams escenifica la dificultad de sus personajes para adaptarse al mundo contemporáneo y su tendencia a encerrarse en mundos de ensueño y engaño. Su primer éxito es *El zoo de cristal* (1944), que describe el mundo claustrofóbico de dos mujeres. En *Un tranvía llamado deseo* (1947) introduce un elemento de violencia. Blanche Du Bois, una mujer de pasado dudoso pero con ínfulas de exquisitez visita a su hermana pero choca con su cuñado, un plebeyo humillado que revela su historia y la aboca a la locura. La protagonista femenina se repetirá en *El tatuaje de la rosa* (1951). Posteriormente Williams escribe diversas obras simbolistas, entre ellas *Camino Real* (1957), de dudosa validez, y luego vuelve a planteamientos más realistas con *La gata sobre el tejado de zinc caliente* (1955), donde un patriarca sureño domina a una familia que se deshace. A partir de ahí las obras de Williams dejaron de aportar algo nuevo y a veces cayó en el sentimentalismo en *De repente el último verano* (1957), *La noche de la iguana* (1962) o *El tren lechero* ya no para aquí (1964). En suma, los dramas de Williams se pueblan de solitarios, marginados, perversos y fugitivos en un espacio sureño, entre mito y ficción, un crisol de ilusiones perdidas, víctimas confinadas, pasiones incestuosas, impotencia sexual y violencia. Presenta un mundo que está en descomposición irremediable.

Un hecho fundamental en la evolución del teatro norteamericano es el agotamiento de Broadway como centro neurálgico de la escena y la búsqueda de otros lugares alternativos a la meca del teatro. Surge entonces *Off-Broadway*, una serie de pequeños teatros que acoge una oleada teatral muy pluralista. Aunque la eclosión se produce en los 60, estos teatros habían representado desde 1915 los experimentos vanguardistas descartados por Broadway. Durante la postguerra dieron cabida a obras de Beckett, Ionesco, Genet, Pirandello y Adamov. El desarrollo de este nuevo oasis vanguardista se vio además fortalecido por la labor de Joseph Papp que fundó *The Shakesperian Theater Workshop* y batalló para conseguir apoyos estatales para el teatro. Finalmente lo consiguió en 1954 con la organización del *Shakespeare Festival*. Uno de

El teatro norteamericano del siglo XX

Antonio R. Celada

Edward Albee. Arthur Miller.

Universidad de Salamanca ISBN-84-9714-087-7

los focos experimentales más sobresalientes fue la actividad del *Living Theatre* (1951-1963), fundado por el matrimonio Julian Beck y Judith Malina con planteamientos muy radicales: el happening, el yoga, la música aleatoria, la improvisación colectiva y la confrontación con el público. Ante todo perseguían transformar el teatro en una celebración ritual, una terapia colectiva y una experiencia mística.

Una de las figuras más representativas del teatro norteamericano surgida del círculo alternativo de *Off-Broadway* es Edward Albee (1928 - 2016), un dramaturgo con un oído privilegiado para captar el lenguaje de la calle y que empezó con los postulados del teatro del absurdo pero que, junto con la influencia naturalista de O'Neill, ha creado un estilo propio. *Historia del zoo* (1958) presenta a dos individuos, Jerry y Peter, que mantienen una lucha absurda por la posesión de un banco de Central Park, discusión que conduce irremediablemente a la muerte de uno de ellos. *La muerte de Bessie Smith* (1960) le da pie para condenar el racismo sureño y en *El sueño americano* (1960) los personajes configuran estereotipos sociales desprovistos de sentimientos normales y de relaciones humanas auténticas. Su obra maestra es *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (1962) en la que Martha, hija del presidente de la universidad y su marido George, un frustrado profesor de historia, se lanzan una cascada verbal de acusaciones y reproches que reflejan los abismos de miedo, impotencia, fantasías y agresión del matrimonio frente a una joven pareja de invitados. La obra es un exorcismo ritual de la familia y del sueño norteamericano que la sustenta.

Cuando la fuerza renovadora de *Off-Broadway* se fue apagando y el comercialismo también hizo acto de presencia en sus producciones, comenzó a fraguarse el movimiento *Off-Off-Broadway* con los mismos principios con los que se había gestado el anterior movimiento: fusión total de vida y teatro, énfasis en la participación del público, en la creación colectiva y radicalismo estético e ideológico. Entre la enorme maraña de grupos que proliferaron se destacó el *Open Theatre* fundado en 1963 por Joseph Chaikin, un antiguo miembro del *Living Theatre*. En estas nuevas concepciones teatrales, el texto dramático pasa a ser una simple guía.

ARTHUR MILLER (1915- 2005)

Nace en la calle 112 de Harlem, Manhattan (Nueva York) el 17 de octubre de 1915, en plena contienda mundial, por lo que el ambiente que reinaba en la calle cuando Miller comenzó a dar sus primeros pasos era de inseguridad y de temor. Los EE. UU. no entrarían en el conflicto hasta abril de 1917, pero el temor generalizado a verse involucrados se sentía ya en el ambiente. Poco después, la victoria en la guerra generaría un sentimiento de bienestar que se extendería, durante toda la década de los años veinte, hasta la Gran Depresión. Miller sólo tenía 14 años en 1929, pero su familia se vería seriamente afectada por la crisis. Su padre, un hombre de negocios de ascendencia judeo-germánica, perdió su negocio y sus ahorros durante el desastre. Esto originó que su hijo tuviera que tomar el primero de sus trabajos cuando todavía era muy joven. La dureza de la vida en aquellos años fue para él el mejor libro de aprendizaje.

El teatro norteamericano del siglo XX

Antonio R. Celada

Arthur Miller.

Universidad de Salamanca ISBN-84-9714-087-7

La Depresión había dado una excelente lección de humildad a la sociedad norteamericana. El dinero había perdido su valor y los poderosos lamentaban su mala suerte. Pero eran los pobres los que más sufrían. El sueño del éxito material se había tornado amargo. Habría, por tanto, que replantearse el tan manido mito del “*from rags to riches*” y a Willy Loman se le castigaría por tener el sueño equivocado. Miller se desmarca aquí del tópico americano: no identifica la cultura del éxito con la felicidad y castiga a aquéllos de sus personajes que pretenden defenderlo. Walter en *The Price (El precio)* representa el ejemplo más claro. Él terminará confesando que amasar riqueza a costa del trabajo honesto de los demás es inmoral y, a la larga, produce desazón e infelicidad. La sensación de triunfalismo que produce el éxito, mal digerido en la mayoría de los casos, embrutece y deslegitima fomentando inseguridad. Este será un tema al que Miller recurrirá una y otra vez en su producción dramática. Otros, como el materialismo, la injusticia, la explotación socioeconómica, los sueños de éxito y prosperidad material del americano medio, la esperanza frustrada de independencia comenzarán a ser evaluados por nuestro autor a raíz de la Depresión. Muy niño aún, su familia se va a vivir a Brooklyn, y allí pasa su adolescencia de un trabajillo a otro hasta ir a la Universidad. De ahí le viene esa imagen de joven proletario con acento brooklyniano que seguirá teniendo incluso cuando es ya un dramaturgo famoso. Prácticamente en todos sus dramas se refleja ese ambiente de necesidad que vivió en el barrio, y el lenguaje y la actitud general de la mayor parte de los personajes nos recuerdan los registros y las actitudes de la clase medibaja. Terminada la escuela, el joven Miller decide ponerse a trabajar para pagarse sus estudios. Uno de estos trabajos, contable en un almacén de repuestos de automóviles, lo reflejará como dato autobiográfico en 1955 en *A Memory of Two Mondays (Un recuerdo de dos lunes)*. En 1934, orgulloso de sus ahorros, se va a la Universidad de Michigan en Ann Arbor. A estas alturas de su vida, nuestro autor aún no tenía clara su vocación pero ya leía con fruición y aprendió a descifrar en los libros los misterios de la vida. Entendió que escribir era un arte, el arte de la comunicación y de la interpretación y que los libros ofrecían claves precisas para descifrar el orden oculto del mundo. Hay una razón para vivir y la literatura ayuda a descubrirla. Hay también un secreto que es necesario conocer: el hombre encontrará la paz y la felicidad cuando aprenda a vivir de acuerdo con sus limitaciones humanas, de acuerdo con las leyes que definen su propia naturaleza. Y una de las leyes más severas que condicionan el devenir del ser humano es que éste ha de caminar al filo de la tragedia durante toda su vida. Descubrir el por qué de ese destino es uno de los objetivos del arte dramático, según Miller. Es por entonces cuando comienza a adoptar ciertas posturas radicales respecto a determinados problemas sociales, económicos y culturales: el materialismo, el afán de éxito, la irresponsabilidad o la falta de identidad adquirirán, en su caso, connotaciones especiales debido a su extracción modesta y a las vivencias que experimentó en su adolescencia. La miseria del barrio de la gran urbe hace al hombre más individualista, violento y agresivo, y agudiza aún más las tensiones propias de la convivencia. Así pues, existen tres factores biográficos de primera importancia (la Depresión, el haberse criado en barrios de clase media-baja y su paso por la Universidad) que van a influir decisivamente en sus dramas. Al terminar la Universidad comienza a buscar trabajos temporales que le permitan sobrevivir y le dejen tiempo suficiente para iniciarse en la dramaturgia. En 1940, dos años después de graduarse, se casa con Mary Slattery, con la que tiene dos hijos. Comienza así su particular tra-

El teatro norteamericano del siglo XX

Antonio R. Celada

Arthur Miller

Universidad de Salamanca ISBN-84-9714-087-7

vesía del desierto hasta 1947, en que obtiene su primer éxito en Broadway. Este es un tema importante que los críticos suelen silenciar pero que no debe considerarse como baladí. El joven Miller que acaba de terminar la universidad tiene familia y comienza a sentirse acuciado por la necesidad de medios materiales con los que mantenerla. El marxista convencido comienza a soñar con el éxito. Y éxito significa dinero, abundancia y derroche. Poco después confesará que es un tema que le preocupa: el mundo del éxito y el dinero fácil le atraen pero van en contra de sus convicciones personales. La “amenaza” de la fama como invasora de su intimidad tras el triunfo de 1947 se convierte en una realidad y se deja llevar por la complacencia del bienestar económico y el prestigio social. No obstante, al contrario de lo que le había ocurrido con algunos de sus compañeros de oficio, la fama no consiguió adormecer su espíritu crítico ni relajar su concienciación con respecto a la “realidad social” y a los problemas del mundo del trabajo. Pero antes de acariciar el éxito se dedicó a escribir guiones radiofónicos que le proporcionaron ventajosos conocimientos técnicos para su futura carrera como dramaturgo. En estos guiones, podemos percibir ya a un Miller con ideas claras, sensatez y suficiente madurez intelectual para criticar los falsos valores de una sociedad que él juzga hipócrita. La doble moral -una para el individuo y su entorno familiar y otra para los demás-, la preocupación por el qué dirán y el aparentar, surgirán inevitablemente más tarde en varios de sus títulos más significativos. Sus primeras obras, *They Too Arise* (1938), *Listen My Children* (1939), *That They May Win* (1944) y *The Man Who Had All the Luck* (1944) significaron una dura prueba para el futuro dramaturgo. Ninguno de estos títulos llega a estrenarse con éxito (el último, *El hombre que tenía toda la suerte*, aguanta en cartel sólo 4 representaciones) pero le sirven como ensayos preliminares para sentar las bases de sus logros futuros.

Se puede hablar de evolución temática en la obra milleriana, pues de una etapa ética inicial se pasa a otra etapa de tipo ontológico mucho más compleja y de ésta, a otra mítica. En realidad, sus planteamientos son el producto de una evolución en profundidad desde una postura de juventud apasionada y vehemente, simpatizante con el marxismo a otra postura más meditada y compleja y, en consecuencia, mucho más madura. Productos de la primera época, que podríamos denominar como etapa ética, son obras mundialmente conocidas y admiradas como *All my Sons* (1947) (*Todos eran mis hijos*), *Death of a Salesman* (1949) (*Muerte de un viajante*) y *The Crucible* (1953) (*Las brujas de Salem*). En ellas es todavía el joven Miller el que escribe, un intelectual producto de las tensiones de los años treinta y deslumbrado, como ya apuntamos, por las bondades de las teorías marxistas. Desengañado a tiempo, evoluciona hacia posturas menos dogmáticas y comienza a preocuparse por otras cuestiones más de tipo existencial que de tipo social, de ahí que podríamos denominar esa segunda época de su producción como etapa ontológica y en ella habría que incluir obras como *After the Fall* (1964) (*Después de la caída*), *Incident at Vichy* (1964) (*Incidente en Vichy*) y *The Price* (1968) (*El precio*). A partir de aquí sus preocupaciones dramáticas van a dar un giro sustancial y van a desembocar en sus inquietudes de tipo mítico.

All my Sons (1947) (*Todos eran mis hijos*) reproduce la historia traumática y dramática de la familia Keller. Según Miller fue una historia verdadera. Joe Keller es propietario de una fábrica de materiales de recambio para aviones de combate y, acuciado por problemas de contrato de

El teatro norteamericano del siglo XX

Antonio R. Celada

Arthur Miller.

Universidad de Salamanca ISBN-84-9714-087-7

suministros, deja que embarquen una partida defectuosa a sabiendas de que pueden fallar y convertirse en una trampa mortal para los pilotos. Muchos de ellos mueren aunque la retórica militar los clasifique como desaparecidos. Su hijo Larry será uno de ellos. Joe consigue evitar la cárcel culpando a Steve, uno de sus empleados, que fue quien dio el visto bueno a la partida defectuosa. Ann, hija de Steve, era la prometida de Larry y aparenta seguir esperándole con la terrible sospecha de que está muerto pues guarda una carta suya en la que acusa abiertamente a su padre del crimen múltiple. Tras evidencias varias y comprobaciones que avalan la acusación de la carta, Joe no puede soportar el sentimiento de culpa y se suicida pegándose un tiro. El sentido de justicia y solidaridad de Chris, su otro hijo, que será quien le fuerce a enfrentarse a la situación, se va a mostrar más fuerte que la conciencia aletargada de Joe. Es un drama que no puede limitarse exclusivamente al conflicto padre/hijo y trasciende incluso el ámbito familiar para convertirse en una obra de tipo social. Plantea otras preguntas de tipo ético de mucha más relevancia como las siguientes: ¿es comprensible que Joe utilice la justificación familiar como coartada moral? ¿Se puede actuar en contra de principios éticos por razones familiares? Cuando la responsabilidad individual choca con la responsabilidad social, ¿cuál de ellas debe primar? ¿Puede haber algún factor atenuante que exculpe la conducta criminal de Joe? Miller consigue un magnífico drama porque cuestiona, por razones familiares, la culpabilidad de Joe hasta el clímax y deja que éste defienda su tesis hasta el final. Muchos de estos planteamientos se repetirán en *Muerte de un viajante* (1949), la obra cumbre de la producción milleriana. Gana el Premio Pulitzer y consigue nada menos que 742 representaciones ininterrumpidas. La figura del viajante se ha convertido en un ser entrañable, en el hombre bueno víctima del sueño equivocado. Willy Loman pretende ser el prototipo del *common man americano* que busca el éxito y el respeto de los demás a través de un único axioma: *to be a well-liked man*, es decir, caer bien a todo el mundo. Para ello generará su propio sistema de referencias y tratará de inculcarlo en sus hijos: aspecto agradable, sonrisa pronta, chiste a tiempo, aparente seguridad en sí mismo, culto al buen nombre, actitud reverencial ante el número uno, etc. Una combinación sabia de estas características tendría que producir un ejemplar admirable ante el que los demás se rendirían sin reservas. Pronto sus hijos se dan cuenta de que la fórmula no funciona. En sus maletas, el viajante no sólo lleva mercancías: están también a la venta él mismo, su trabajo y su familia. Es consciente de que su valía se mide por lo que produce y que vive en una sociedad donde cada uno vale lo que puede vender. De ahí su hipocresía, irresponsabilidad, fanfarronería y engaños que evidencian la verdadera personalidad de Willy. Un hombre contradictorio e inseguro que para conseguir lo que pretende ha de vender su propia dignidad. Su crisis de identidad, su fe ciega en la causa equivocada, su desafío al riesgo despreciando la mediocridad ganarán para él la simpatía y el respeto del público y le proporcionarán una estatura trágica indiscutible. Traicionado por sus hijos, abandonado por su empresa y sus amigos, convencido de su propio fracaso comete suicidio para que su familia pueda cobrar el seguro e iniciar una nueva vida. Al espectador, no obstante, a pesar de la magnífica escena del Requiem final, le quedan muchas dudas sobre cómo eso va a poder materializarse. Willy, al igual que Joe Keller, entiende su éxito o su fracaso en términos familiares. En parte, se repiten los mismos interrogantes sobre la presión familiar como condicionante de las

El teatro norteamericano del siglo XX

Antonio R. Celada

Arthur Miller

Universidad de Salamanca ISBN-84-9714-087-7

decisiones más conflictivas del ser humano. Los desacuerdos que generan más carga explosiva en la obra son los que Willy tiene con su mujer y sus hijos; los de la empresa, sus vecinos y amigos son secundarios. Con toda seguridad hubiera sobrevivido a las diversas crisis si su familia hubiera respondido. En este sentido, podemos hablar de un drama familiar. Pero Willy tiene además una personalidad muy propia que ha fascinado por igual a sociólogos, psicólogos y críticos y ha trascendido a sistemas políticos, creencias religiosas y tradiciones culturales. La tragedia que atormenta a Willy no es el resultado de una equivocación sino una secuela más de su propia condición. Sus angustiosas contradicciones no emanan sólo de su responsabilidad social (por ser americano) o de su responsabilidad familiar (por ser padre de familia), emanan más bien de su condición de ser humano. De ahí que la capacidad de sintonía con el espectador haya trascendido incluso las previsiones más optimistas. La experiencia estética, el efecto catártico va más allá de cualquier expectativa. Ello nos hace suponer que Willy es un personaje universal. Arthur Miller no hubiera necesitado de más para convertirse en una referencia obligada en la historia del teatro del siglo XX. La creación de este personaje encantador, campechano, obvio pero a la vez ambiguo, sincero y mentiroso, contradictorio y trágico como la vida misma, hubiera bastado para hacerle un hueco de honor entre los grandes. *Las brujas de Salem* (1953) plantea una temática aparentemente diferente pero, en el fondo, siguen presentes los grandes interrogantes que preocupan a Miller: el mal como raíz y causa de la tragedia del individuo, la responsabilidad social como tapadera de intereses inconfesables, las etiquetas político-religiosas como garantía de posesión de la verdad, el culto a la liturgia del poder, etc. Progresivamente el individuo va ganando en concienciación. Joe Keller y Willy Loman llegan a un conocimiento vago de sí mismos. John Proctor y Rebecca Nurse, por el contrario, sabían perfectamente quiénes eran y defendían de forma convincente aquello en lo que creían. No lograrán vencer al grupo cerrado que detenta un poder omnímodo en Salem pero lucharán con denuedo y honestidad hasta hacer tambalearse los cimientos de aquella sociedad teocrática. Cuando Miller escribe esta obra ya ha llegado a la conclusión de que la corrupción institucional es una característica innata en nuestras sociedades y que actúa en determinados períodos de tiempo como una fuerza diabólica capaz de desestabilizar la convivencia de cualquier comunidad, pervirtiendo las relaciones humanas hasta límites inimaginables. Ocurrió en el siglo XVII con la caza de brujas de Salem y ocurre en el momento en que redacta su obra con la puesta en marcha del Comité McCarthy. El macarthysmo significaba, en ese momento, una amenaza cercana y real en todo el país y se había adueñado de los resortes del poder político. A nivel social había una cierta predisposición a aceptarlo como mal menor. Y no era sólo el problema de unos pocos. Cientos de actores, escritores y periodistas habían sido marcados por el dedo acusador del HUAC (*House Un-American Activities Committee*), el gran inquisidor en cuya lista figuraban también científicos, diplomáticos e intelectuales. La atmósfera de histeria que se crea en Salem, al igual que la creada por McCarthy, no tiene su origen en creencias religiosas o políticas más o menos auténticas sino en la necesidad de las instituciones de justificar su papel y perpetuarse en el poder: el mal exige la presencia de un extirpador inflexible. Tanto John como Rebecca saben exactamente lo que está ocurriendo, pero su buen nombre es más importante que su vida. Saben que van a perder su vida y su buen nombre a manos de un

El teatro norteamericano del siglo XX

Antonio R. Celada

Arthur Miller

Universidad de Salamanca ISBN-84-9714-087-7

poder autocrático que necesita culpables para sus crímenes imaginarios. Ya no les aterroriza tanto la cárcel o la muerte como constatar cuán fácilmente un grupo de visionarios se posesiona de “la verdad” y, mediante el engaño, convence a todo el pasivo cuerpo social sobre su misión divina. Desde 1953, fecha del estreno de la última obra de su etapa ética, hasta 1964, fecha de la primera de su etapa ontológica, pasan once años en los que el autor sólo publica dos dramas, un guión cinematográfico y varios ensayos en los que ya observamos una progresiva evolución de sus posicionamientos teóricos con respecto a la tragedia y a la sociedad en la que vive. Obviamente este salto no se da en el vacío sino que existen varias causas y un cierto escalonamiento, con etapa de transición incluida. Pocos críticos han estudiado en profundidad este cambio y los pocos que lo han hecho han preferido acudir a argumentos sensacionalistas. Fueron once años difíciles para nuestro autor, sobre todo cuando se destapa como un crítico duro en contra del mcarthysmo.

Las brujas de Salem representaba un ataque directo a los métodos inquisitoriales del Comité McCarthy y el mismo Miller lo reconocería en varias ocasiones. El estreno de esta obra marcó el punto de partida que enfrentaría a Miller con el HUAC. Siempre se le había considerado un escritor cercano al marxismo y, tras el éxito, el peligro de cárcel para el autor fue real. La dureza crítica de sus planteamientos y las similitudes temáticas añadían más leña al fuego y le convertían en altamente sospechoso. Muchos alabaron el coraje de Miller al elegir el tema pero la mayoría le acusaron de oportunismo político. Fuera o no oportuno, los hechos dan la razón al dramaturgo pues había sospechas fundadas para angustiarse. La esquizofrenia del momento no era ficticia y la sinceridad de Miller causó un profundo malestar. Tras los persistentes rumores de que iba a ser llamado a declarar ante el HUAC, sus agobios crecen. En marzo de 1954 el Departamento de Estado le niega el pasaporte para asistir al estreno en Bruselas de *Las brujas de Salem* y el 3 de julio de 1954 se defiende con un artículo en *The Nation* dejando claro que el tema de la obra, es decir, la usurpación de la conciencia individual por parte del Estado, la estaba sufriendo en su propia carne. En diciembre de 1955 se le rescinde un contrato ya firmado con el Ayuntamiento de Nueva York para escribir un guión sobre la labor de la Concejalía correspondiente en la prevención de la delincuencia juvenil. El editorial del 8 de diciembre del *The New York World-Telegram* toma postura ante el tema, acepta que Miller tiene talento para hacer un buen guión pero la ciudad no puede contratar los servicios de un dramaturgo con un pasado político tan controvertido. El tono rancio de tales planteamientos revela el fanatismo político que la sociedad norteamericana sufría en aquellos momentos. Seis meses más tarde sería llamado a declarar. Todavía queda alguien para defenderle y el editorial de *The New Republic* del 1 de julio de 1956 se hace eco del trato injusto al que había sido sometido y, en un tono casi épico, le describe como a un héroe indigno de rebajarse al nivel de sus acusadores.

Poco después se le concede el pasaporte, aunque sólo por seis meses, en lugar de dos años como era habitual. La batalla final estaba aún por ganar ya que el 18 de febrero de 1957 se le acusa de algo mucho más grave: de desacato al Congreso por su negativa a revelar nombres de compañeros asistentes a reuniones de escritores patrocinadas por comunistas. Se libró de la

El teatro norteamericano del siglo XX

Antonio R. Celada

Arthur Miller

Universidad de Salamanca ISBN-84-9714-087-7

cárcel gracias a su gran personalidad como dramaturgo, al apoyo de la prensa internacional y a la relación que mantenía con Marilyn Monroe, la estrella más famosa de Hollywood en aquel momento. A este ambiente de tensión política habría que añadir los desequilibrios emocionales por los que Miller pasa en estos años. El 12 de junio de 1956 se divorcia de su primera esposa y 17 días más tarde se casa con Marilyn Monroe. La prisa con que se celebra la boda, las tensiones con el HUAC y el alejamiento de los escenarios nos inducen a pensar que nuestro dramaturgo está pasando por una etapa de inestabilidad emocional, que, irremediablemente, irá en detrimento de su creación artística. Los periódicos más importantes del país se hicieron eco inmediato de la noticia con titulares que, en términos parecidos de incredulidad, giraban en torno a la misma idea: “*The Great American Brain is marrying the Great American Body*”. Tras el fracaso de esta relación, Miller inicia un proceso de reflexión en voz alta sobre los peligros del éxito y la amenaza del mal. Como ya hemos dicho anteriormente, la ecuación éxito=felicidad no se produce necesariamente, más bien todo lo contrario. El dramaturgo concluye que el éxito, el dinero y la abundancia material no tienen por qué implicar felicidad. El suicidio de su ex-esposa es el paradigma más claro. Vuelve, de nuevo a nadar contra corriente y el tema le apasiona: ¿Qué podría ocurrir, entonces, para que a una mujer admirada y deseada, noble e inocente, se le niegue sistemáticamente la felicidad? De esta pregunta va a nacer una de sus grandes preocupaciones: su inquietud ante la existencia del mal. ¿Por qué una persona inocente e ingenua no tiene cabida en este mundo? ¿Es que en nuestro sistema de relaciones no hay lugar para el débil? ¿Está nuestra sociedad contaminada hasta el extremo de que “el otro” es automáticamente “el enemigo”? ¿Puede el mito ayudar a suavizar estas contradicciones? Tras sopesar estas preguntas, Miller concluye que, después de la caída, el hombre lleva dentro de sí el germen del mal. Lucifer acecha, pero no desde fuera, sino como parte integrante de nuestra naturaleza. Aquí radica en parte el cambio de su temática desde un realismo de tipo social (el mal está en la sociedad o la institución) a otro de tipo ontológico-existencial (el mal y su explicación hay que buscarlo dentro del individuo). El fracaso de su relación con Marilyn y su suicidio le habían obligado a admitir con amargura que el mal, una vez más, había triunfado sobre la inocencia. Recordemos que es precisamente en esta época cuando escribe esa frase tan significativa que va a caracterizar su producción posterior: *evil is not a mistake but a fact in itself* (el mal no es una equivocación sino un hecho en sí mismo). Durante estos largos años, Miller no encuentra ni el tiempo ni la concentración suficientes para escribir. Los desequilibrios emocionales y su enfrentamiento con el HUAC le provocan inestabilidad, desasosiego y pobre inspiración dramática. Sólo llega a estrenar tres títulos y con menos éxito del esperado: el 29 de septiembre de 1955 estrena *A Memory of two Mondays* (*Un recuerdo de dos lunes*) y *A View from the Bridge* (*Panorama desde el puente*) y unos años más tarde en 1961 un guión cinematográfico: *The Misfits*, (*Vidas rebeldes*). No obstante, es necesario admitir que es ahora cuando escribe sus mejores ensayos sobre teatro. Tanto la obra sobre Eddie Carbone (*Panorama desde el puente*) como el guión basado en el personaje de Roslyn (*Vidas rebeldes*) ilustran estos nuevos temas que comienzan a preocupar al autor. En la primera, nos ofrece un magnífico panorama del doloroso mundo de la emigración: la corrupción, la violencia contenida, la brutalidad de las condiciones de trabajo, la falta de adaptación, la angustia de

El teatro norteamericano del siglo XX

Antonio R. Celada

Arthur Miller

Universidad de Salamanca ISBN-84-9714-087-7

los obreros ilegales. Formas varias en las que se manifiesta el demonio que llevamos dentro: un retrato tragicómico de nuestras debilidades humanas. Consigue una excelente dramatización de la parte animal de un Eddie, en quien el instinto es más fuerte que la razón, y a quien un equivocado sentimiento de autoestima le conducirán a su propia destrucción. En el otro extremo, se halla Alfieri, un magnífico narrador de corte brechtiano que busca el compromiso entre la razón y la pasión. Miller ha dado un gran paso hacia adelante en sus teorías sobre la tragedia. Desde aquel Willy arrogante que odiaba el compromiso y el término medio hasta este Alfieri modesto que lo acepta como mal menor hemos recorrido un gran trecho. Miller se alía con este planteamiento y utiliza al narrador como portavoz de los temas que le preocupan. Eddie traiciona a sus parientes y ha de morir por ello pero curiosamente Alfieri le admira porque ha sido sincero y ha seguido su propio instinto natural. Pero si el acto de Eddie es sincero y natural ¿cómo puede ser perverso en sí mismo? De esta dinámica, surge el sentimiento trágico: tanto Alfieri como Miller como el espectador aceptan el vínculo natural e inevitable entre “lo humano” y “lo perverso” y esto resulta al menos sobrecogedor. El conflicto de Roslyn en *Vidas rebeldes* (1961) entronca también con el mismo tema y en la conclusión se nos recuerda que el mal es un hecho intrínsecamente unido a la condición humana. Miller escribe este guión cinematográfico para que se luzca Marilyn, a la que acompañarán Clark Gable (Gay), Elli Wallach (Guido) y Montgomery Clift (Perce). Cuatro personajes perdidos en el desierto de Arizona que deambulan a la caza de caballos salvajes para que una vez troceados y enlatados sirvan de comida a los perros. La sensibilidad y la ternura de Roslyn no aguantan semejante crueldad y chocará con la brutalidad de Gay. Éste venera la vida salvaje, se guía por el instinto y adora la libertad. Vivir así exige un desafío al delicado equilibrio entre libertad y necesidad, entre vida y muerte; demanda ciertas dosis de crueldad y la asunción del binomio ritual creación/destrucción. Roslyn se muestra incapaz de encajar ese “trágico conocimiento” y ello le provocará una angustia insufrible, seguida de un profundo sentimiento dramático. El 4 de agosto de 1962, año y medio después del divorcio, Marilyn se suicida. El 23 de enero de 1964 Miller estrena *Después de la caída*. Hemos apuntado ya que Maggie se convierte en personaje trágico al igual que Marilyn/Roslyn al no saber encajar el mal como principio inexcusable de la condición humana, al desconocer que la situación trágica y la crueldad forman parte íntima de la naturaleza humana. Maggie encarna a ese personaje incapaz de ver en sí misma la semilla de su propia destrucción. A Willy le había ocurrido algo parecido pero todavía disponía de una coartada creíble: la sociedad en la que vivía no era la que él había querido para sí y su familia.

En la etapa que ahora se inicia, el dedo acusador apunta más al individuo que al sistema. Miller ha cambiado sus referencias éticas y el cambio temático será ya inevitable hasta madurar su interés por el mito. El drama gira en torno a dos ideas fundamentales: el sentimiento de culpa y el concepto del mal y trata de dar respuesta a dos preguntas fundamentales: por qué la naturaleza humana es cruel y hasta qué punto somos responsables del mal que nos rodea. La tragedia tiene lugar en la mente y la memoria de Quentin, quien a través de técnicas propias del psicoanálisis va a contarnos su vida suplicando comprensión. El monólogo con el que se inicia la obra contiene casi todas las claves del drama. A través de la confesión

El teatro norteamericano del siglo XX

Antonio R. Celada

Arthur Miller

Universidad de Salamanca ISBN-84-9714-087-7

de su traumática historia personal reclamará su propia redención. Sus dos matrimonios han terminado en sendos fracasos. Louise, su primera esposa, le abandona; Maggie, la segunda, se suicida achacándole a él una parte de culpa. Antes de iniciar una nueva vida con Holga, su tercera esposa, necesita la contrición y el purgamiento a través de la confesión pública. De ahí que la obra se centre en la relación Maggie/Quentin. Maggie es una mujer inocente, confiada y sincera, que aún no ha iniciado la búsqueda peligrosa del conocimiento. Quentin es más maduro, sabe de la astucia, es más analítico y ha experimentado ya la amargura de la culpa. Sabe que para que entre ambos exista una relación sincera necesita trazarle a Maggie el viaje iniciático hacia el conocimiento. Va a jugar a redentor pero sin descuidar su propia salvación. Maggie le admira por ello, se siente fascinada por su experiencia y él se deja halagar demostrando que sabe caminar al borde del precipicio sin caerse. A más concienciación, más experiencia; cuanta más temeridad, más cerca de la fruta prohibida. Pero Maggie se muestra incapaz de asimilar la pérdida de la inocencia y será esta incapacidad la que le arrastre a su propia destrucción. Se vuelve arisca y resentida, encuentra imposible la comunicación y busca el suicidio. Quentin, a pesar del poder de fascinación que ejerce sobre ella, termina cediendo y contempla horrorizado su propensión a abandonarla a la fatalidad de su suerte. La tragedia se consume y Quentin se siente perseguido por el fantasma de la culpa. Más aún, se siente moralmente obligado a investigar su responsabilidad en los hechos. El mismo se muestra dispuesto a sentarse en el diván del psicoanalista como único recurso de reconciliación y de una eventual redención. Los intentos del dramaturgo por rebatir el paralelismo autobiográfico Quentin/Miller/Maggie-Marilyn han resultado infructuosos ya que tanto los directores de escena como los críticos y los espectadores han observado multitud de coincidencias que dan pie a dicha interpretación. En realidad, tanto Maggie como Quentin podrían ser arquetipos fácilmente reconocibles en la sociedad norteamericana pero también encarnan características muy personales del autor y Marilyn. Podríamos concluir diciendo que la obra se centra esencialmente en la relación de ambos pero no se basa únicamente en ella. Tras el éxito de *Después de la caída* Miller busca nuevos derroteros. En el plano personal ha encontrado estabilidad en su nuevo matrimonio (1962) con Ingeborg Morath. En el plano profesional iniciará ya su particular travesía hacia la decadencia. La sociedad norteamericana ha sufrido cambios profundos desde la época de sus primeros éxitos: John F. Kennedy muere en Dallas, el poder negro avanza imparable, Martin Luther King es asesinado, la juventud universitaria, apadrinada ideológicamente por Herbert Marcuse, se organiza en movimientos contestatarios, la guerra de Vietnam aúna voluntades contrarias, y las sentadas de Berkeley y la filosofía hippy inyectan aire fresco e inquietudes nuevas a una sociedad acomodaticia. Miller intenta adaptarse a los cambios pero no consigue sino poner voz nueva a problemas ya viejos. En diciembre de 1964 estrena *Incident at Vichy* (*Incidente en Vichy*), una obra que representa una defensa a favor del judío perseguido y una denuncia dura del genocidio nazi. Vuelve de nuevo al tema de la responsabilidad del individuo con respecto al mal que le rodea y al sentimiento de culpa frente a la injusticia. En 1968 estrena *The Price* (*El precio*) donde encontramos a Walter y a Victor como dos versiones maduras de Biff y Happy. Desde una óptica más discreta vuelve a reflexionar sobre el compromiso del deber familiar, el engaño del éxito, el veneno del culto al número uno y la liturgia del poder

El teatro norteamericano del siglo XX

Antonio R. Celada

Arthur Miller

Universidad de Salamanca ISBN-84-9714-087-7

y el dinero como referentes de corrupción *El precio* tuvo un éxito relativo ya que aguantó un año en cartelera. Pero esto no era a lo que Miller estaba acostumbrado. A partir de aquí se da cuenta de que sus preocupaciones no están ya en sintonía con su audiencia y que ha de cambiar si quiere sobrevivir artísticamente. Si desde planteamientos éticos había evolucionado hasta sus preocupaciones ontológicas, parecía probable que el paso siguiente tuviera algo que ver con el mito. El hombre necesita del mito como referente, sobre todo si parte de posiciones agnósticas. Sus últimas obras tienen poco que ver con el fondo realista de sus grandes éxitos. El mito, en cualquiera de sus variantes, nos ayuda a enfrentarnos con nosotros mismos, a paliar el desconocimiento de nuestra naturaleza y a rebajar sustancialmente nuestras ansiedades y angustias. A una mayoría importante de esos *common men* que desfilan por las obras millerianas les angustia la “libertad del Dios” y se postran ante la “tiranía del ídolo”. El ídolo ahora se va a cambiar por el mito en *The Creation of the World and Other Business* (1972) (*La creación del mundo y otros asuntos*). En la búsqueda atormentada del conocimiento, el hombre encuentra cierto alivio de redención en el mito. A pesar de la aparente originalidad, también esta obra representa una síntesis convergente de obras anteriores. Pretende dar una respuesta al problema del mal y contestar algunas de las angustiosas preguntas de Chris, Quentin y Walter. La respuesta es alegórica, inspirada en el mito del Génesis. Conocíamos ya lo que había ocurrido después de la caída, había que indagar ahora las causas de esa caída, las raíces de la inevitable conexión del mal con la condición humana. Muchos críticos tacharon a Miller de frívolo y pretencioso: era un tema que exigía conocimientos teológicos y no aguantaba un tratamiento cómico. Dios, símbolo del Bien, aparece como caprichoso, receloso e imperfecto; Lucifer, el príncipe del Mal, como inteligente, práctico, astuto y respetado por Dios. La pregunta angustiosa se nos antoja inevitable... si Dios lo creó todo y Dios es bueno... ¿por qué creó a Lucifer? La atracción que una Eva embarazada siente por Lucifer genera recelos fundados en el espectador. El ángel caído le susurra al oído lo que una Eva vanidosa quiere oír y prepara el camino para el desafío al conocimiento. Y en el fondo, el gran debate sobre el mito: si lo prohibido resulta tan atractivo que es capaz de traer la ruina al hombre ¿por qué ese Dios bueno lo pone como condición para mantenerse en el Paraíso? ¿No será que realmente la atracción por lo prohibido es parte intrínseca de nuestra naturaleza humana? En consecuencia, si esa curiosidad humana es la que hace funcionar nuestra mente. ¿Por qué la búsqueda del conocimiento va a ser malsana? En esta paradoja cree Miller encontrar la explicación a esa obsesión que le lleva rondando por la cabeza durante años: el mal no es producto del azar o de una equivocación puntual, es un factor constituyente de la condición humana. Vuelve a insistir en esto, aunque con menos éxito, en *Elegy for a Lady* (*Elegía para una dama*), publicada conjuntamente con *Some Kind of Love Story* (*Algo así como una historia de amor*) bajo el título común de *Two-Way Mirror*, 1984 (*Espejo de dos direcciones*).

Todos los títulos publicados y estrenados desde 1972 hasta 1993 correrán la misma suerte: *The Archbishop's Ceiling*, 1979 (*El techo del arzobispo*), *The American Clock*, 1980 (*El reloj americano*), *Danger: Memory!*, 1986 (*¡Peligro: recuerdo!*), *The Ride Down Mt. Morgan*, 1991 (*Monte Morgan abajo*) y *The Last Yankee*, 1993 (*El último Yankee*) irán atestiguando esa falta

El teatro norteamericano del siglo XX

Antonio R. Celada

Arthur Miller
Muerte de un viajante. Personajes.

Universidad de Salamanca ISBN-84-9714-087-7

de sintonía de nuestro autor con el público y, en consecuencia, tendrán una recepción muy modesta. En las dos últimas, sobre todo, intenta poner al día sus temas. *Monte Morgan abajo*, estrenada en Londres, es una reflexión sobre los excesos de los ochenta. Nadie quiere dejar de disfrutar todo lo posible, todo lo que su edad, su posición o su dinero le permitan. Incluso más. *El último Yankee*, estrenada en Nueva York, es una entrañable reflexión en voz alta y sin inhibiciones sobre las heridas que produce la convivencia y la vida. La falta de esperanza, la sensación de inutilidad, el temor a la vejez están contempladas desde el prisma de un Miller anciano y adivinamos una cierta sensación de derrota. Hay, en ambas, mucho de crónica de la vida americana actual pero carecen de la garra y la frescura de producciones anteriores. *Broken Glasses (Cristales rotos)* estrenada en el *Royal National Theatre* de Londres el 7 de agosto de 1994 recibió una acogida entusiasta por parte del público inglés. Las reseñas del día siguiente le dieron a Miller una gran satisfacción. Se volvió a hablar de su talento y de su honestidad. Nuestro autor vuelve a sentir el calor del público pero será una sensación fugaz. No acaba de encontrar la inspiración apropiada para este momento de su vida artística. Él se aferra al relativo éxito que algunas de estas obras han tenido en Londres, -algo inusual en un dramaturgo que nunca ha necesitado salir a la palestra para airear sus méritos- pero es consciente de su falta de conexión con el gran público. Todavía despliega una lucidez mental envidiable y, según él, acaricia proyectos relevantes para el futuro. Pero ha cambiado, ya no tiene la misma fe que solía tener en el hombre, desconfía de la capacidad de éste para aprender de sus errores.

MUERTE DE UN VIAJANTE, de Arthur Miller

1.- Personajes

Los personajes de *Muerte de un viajante* son, fundamentalmente, los miembros de la familia Loman: Willy, Linda, Biff y Happy (y el fallecido Ben Loman); junto a ellos, los vecinos y amigos Charley y Bernard.

Willy

Es un fracasado obsesionado por alcanzar el éxito, devoción fanática que impone a sus hijos. Vive de falsas esperanzas e ilusiones; se auto engaña.

Willy, viajante de unos 60 años, ha desarrollado a lo largo de su vida una teoría propia acerca del atractivo personal y de gustarle a la gente: si gustas a la gente, todas las puertas se abrirán. Willy ha construido su vida en torno a este sueño. Pero para vivir de acuerdo con estas ideas, se ve obligado a contar muchas mentiras, que acaban cobrando realidad en su mente: empieza a mentir acerca de su importancia en la empresa, aunque sabe que no es así. La necesidad de reforzar su personalidad le llevará a cometer adulterio en uno de sus viajes a Boston. Desde muy pronto, Willy inculcó a sus hijos la idea de que había que gustarle a la gente, como si reconociese su fracaso y quisiera vivir sus ilusiones a través de ellos, especialmente de Biff, buen futbolista pero mal estudiante. Cuando suspende las matemáticas, Biff irá a Boston para que su padre convenza a su profesor con su encanto personal, pero allí descubrirá el adulterio de Willy, y lo rechazará y huirá. En los siguientes catorce años, Willy va encerrándose en sus

El teatro norteamericano del siglo XX

Antonio R. Celada

Arthur Miller
Muerte de un viajante. Personajes.

Universidad de Salamanca ISBN-84-9714-087-7

sueños, por lo que no se da cuenta de que vive en un mundo ilusorio. Ridículo en ocasiones, a pesar de vivir en la falsedad, Willy será capaz de morir por sus sueños, lo que dota al personaje de un hondo patetismo.

Linda

Esposa de Willy, a quien ama y defiende. Refugiada en la soledad y desamparada, vive en una burbuja.

Linda Loman representa la eterna figura de la esposa. Willy se porta a menudo mal con ella, pero su vida gira en torno a su marido, puesto que siempre está dispuesta a creer en él. Linda también tiene parte de culpa en la tragedia de Willy, pues siempre que éste hizo un intento por verse de manera más realista, Linda alienta su ego rechazando esas observaciones realistas y reforzando las ilusiones de su esposo sobre sí mismo, incluso cuando sus hijos empiezan a ver la realidad sobre su padre. La vemos en las analepsis (flashbacks) remendando medias, para no gastar, pero sabemos que Willy regala medias nuevas a su amante, lo que refuerza su imagen de esposa sufriente.

Biff

Hijo de Willy. Desde que descubrió que su padre era infiel a su madre se muestra resentido con él. Intenta vivir una vida opuesta a la que le inculcaron.

A pesar de que a lo largo de toda la obra Biff rechaza las ideas de su padre, cuando lo observamos con detenimiento, vemos que la oposición entre apariencia (parece no tener nada que ver con su padre) y la realidad es falsa: Biff ha vivido de acuerdo a las ideas de Willy. Por ello da mucha importancia a ese gustar a la gente, por ello llegará a robar (lo que es tolerado por su padre), por ello no aguantará ningún trabajo e incluso pasa una temporada en la cárcel. El problema de Biff no es otro que el de haber asumido por completo los valores de su padre y no haber creado unos valores propios. Al descubrir el adulterio de su padre, se da cuenta de que Willy es un farsante, y su mundo se hunde. Durante catorce años luchará con las ideas paternas, hasta que se da cuenta de que ni él ni su padre son personas excepcionales, sólo gente normal, y empieza a ver la vida con realismo, lo que constituye el único hecho esperanzador de la obra.

Happy

El otro hijo, confuso y desorientado, obsesionado por tener éxito, secunda a su padre e intenta conseguir por todos los medios su aprobación.

Desde pequeño, Happy se vio eclipsado por su hermano, aunque nunca expresó ningún tipo de resentimiento; sin embargo, intenta llamar la atención de su padre constantemente (“Estoy adelgazando” es la frase que repite), pues se siente abandonado. Cuando, en el restaurante, Biff le pide ayuda para comunicarse con su padre, se enfrenta a su hermano, pero será Happy el que negará ante las chicas que Willy es su padre, rechazándolo como su padre hizo con él.

El teatro norteamericano del siglo XX

Antonio R. Celada

Arthur Miller
Muerte de un viajante. Tiempo.

Universidad de Salamanca ISBN-84-9714-087-7

En el fondo, Happy es el más afectado por las ideas de su padre, pues no reconocerá que Willy estaba equivocado ni siquiera en el funeral. Ben Loman Hermano de Willy, ya muerto, sólo aparece en las analepsis. Es una figura oscura que funciona como símbolo o ilusión más que como personaje. Ha triunfado económicamente en la vida. Representa para Willy todos los sueños que él no ha llegado a cumplir; por eso, cuando Willy se siente profundamente deprimido, cuando no puede hacer frente a los problemas de la vida, es cuando aparece Ben: por eso funciona como un símbolo de las frustraciones de Willy.

Charley

Parece una persona bastante inflexible que aparenta no preocuparse por nada, aunque intenta ayudar a Willy.

Es claro con él y trata de abrirle los ojos a la cruda realidad. Aunque en las escenas retrospectivas los chicos lo llamen “tío Charley”, no parece un familiar, sino un vecino y amigo, viejo conocido de la familia. Su función dramática es poner el contrapunto a las fantasías de Willy, pues él (igual que su hijo Bernard con respecto a Biff) es la antítesis de Willy Loman. Que este tipo de hombre, que no cree en el atractivo personal, haya triunfado, es más de lo que puede soportar Willy, porque significaría admitir que toda su vida y sus ideas han sido una falacia. Nuestro protagonista rechaza el trabajo que Charley le ofrece, aunque sabemos que todas las semanas le pide préstamos para saldar sus deudas. Al final, Willy, a pesar de que ha hablado a menudo contra él, se da cuenta de que el único amigo que tiene es Charley. Charley es la voz del realismo, que nos da una visión muy acertada de Willy; su función dramática consiste en mostrar la falsedad de las ideas del protagonista.

2.- Tiempo

La obra se sitúa en la actualidad, por tanto, en el año 1949 en que se estrenó; algunas referencias a los años felices de Willy (los recuerdos comienzan en torno al año 1928, y sabemos que Biff lleva 14 años fuera de casa) nos ayudan a situar la acción en ese año o en sus proximidades. La duración de la acción está sumamente condensada: el primer acto sucede durante una noche; el segundo, al día siguiente, y el “Réquiem”, unos días después; podemos decir que en la obra (si obviamos el breve “Réquiem”) se mantiene la clásica unidad de tiempo (la duración de la acción no puede exceder las 24 horas). Como elemento fundamental en el tratamiento del tiempo, hay que destacar las constantes analepsis o *flashbacks* a lo largo de toda la trama. Éstos se introducen en escena por medio del sonido de una flauta, y comienzan siendo recuerdos de lo que Willy considera sus buenos años; las analepsis sirven para que el espectador comprenda las diferentes actitudes de los personajes, profundizando en su psicología, y nos dan la clave especialmente de Willy y de Biff: por medio de las analepsis sabemos cómo Willy inculcó a sus hijos sus propios “valores”, centrándose en Biff y abandonando a Happy; que Willy no ayudó a Biff a esforzarse con las matemáticas (lo que le impidió entrar en la universidad, comienzo de un fracaso que ha llevado a Biff hasta a la cárcel), y también que Biff descubrió que su

El teatro norteamericano del siglo XX

Antonio R. Celada

Arthur Miller
Muerte de un viajante. Espacio.

Universidad de Salamanca ISBN-84-9714-087-7

padre engañaba a su madre con otra mujer. Conforme avanza la obra, las analepsis cobran un carácter de alucinación, especialmente cuando Willy “recuerda” a su hermano Ben, que es su modelo de triunfo en la vida, con quien habla, mezclando realidad y fantasía (o sueño, o alucinación). Ese triunfo de su hermano es el contrapunto de su fracaso, y es en una de estas “conversaciones” con su hermano donde toma la decisión de suicidarse. La “locura” de Willy (en el fondo es una huida de la realidad) se va mostrando a través de estos “recuerdos”, que se van simultaneando con la acción hasta el punto de que se mezclan en su mente (en el restaurante) y ya no sabe en qué momento vive. En definitiva, la importancia de la estructura temporal de Muerte de un viajante se centra en el uso constante de flashbacks (técnica más bien novelística y cinematográfica) para ir descubriendo la interioridad de los personajes e ir confrontando sus ilusiones con la realidad.

3.- Espacio

La acción tiene lugar en la casa y el patio de Willy Loman y en los diversos lugares que éste visita, en Nueva York y Boston actuales (Acotación inicial).

El protagonista, Willy Loman, es hombre bueno, víctima del sueño equivocado, cuyo trabajo consiste en viajar de ciudad en ciudad para vender una serie de productos. Esto significa que en la obra se nombran muchos de los lugares a los que viaja, como Florida o Yonkers, de los que vuelve para reunirse con su esposa e hijos. A pesar de nombrar todas esas ciudades, el espacio más importante en el que sucede la acción, y casi único, es la casa de la familia Loman, especialmente los interiores, y entre ellos destacadamente la cocina donde Willy aparece sentado y jugando a las cartas mientras conversa con Charley, aunque también el dormitorio del matrimonio o el de los hijos. Al ser una obra de teatro, hay un único escenario en el que se tienen que representar varios espacios, lo cual se hace mediante el uso de la luz, la música y telas que dividen las diferentes estancias de la casa. No hay una descripción detallada del espacio en las acotaciones, sino que simplemente se nombran, ya que la importancia recae en los personajes y sus palabras. En el escenario se pretende representar una casa de dos pisos y el sótano y a veces también el porche y el jardín. Pero la cocina y el salón son las habitaciones más importantes, ya que son los sitios donde sucede la mayor parte de la trama. La cocina es tanto un lugar de confidencias de la madre hacia los hijos, de los hermanos entre ellos o del protagonista, como un lugar en el que el Willy evoca su pasado acordándose de su admirado hermano (ya muerto), delirando y pensando que está manteniendo una conversación con él. El patio (cambio de escenario avisado mediante la luz y la música) es otro lugar en el que Willy piensa, recuerda y se entristece. También hay cambios bruscos de escenario, normalmente en las analepsis o flashbacks, en los que se cambia el mobiliario, como puede ser la representación del despacho de Howard Wagner, al que Willy acude para pedir una mejoría laboral, pero fracasa totalmente al quedarse sin trabajo. Otro cambio de escenario nos lleva a un restaurante en el que los hombres de la familia han quedado para celebrar su futuro “triunfo”. Se sientan en una mesa con una luz tenue en la que beben, conversan y acaban reprochándose cosas. Se produce un salto al pasado, en el escenario se cambia el mobiliario rápidamente para conseguir

El teatro norteamericano del siglo XX

Antonio R. Celada

Arthur Miller. Muerte de un viajante.
Crítica al ideal de vida americano.

Universidad de Salamanca ISBN-84-9714-087-7

representar la habitación de un hotel donde Willy es infiel a su mujer y su hijo Biff le descubre. Tras unos momentos de delirio en el baño del restaurante, vuelve a aparecer la escena de la mesa en la que estaban sentados, pero Willy está solo, sus hijos se han ido. Willy vuelve derrotado a casa, en la que su mujer le espera. Se vuelve a representar la cocina donde la madre acusa y grita con odio a sus hijos por haber abandonado a su padre. Ellos se disculpan y el escenario cambia mediante una tenue luz y acotaciones que indican que la acción sucede en el jardín en el que Willy está cultivando un huerto, en plena noche. Aparece la imagen de las escaleras que suben al piso superior donde se encuentran las habitaciones y por las cuales los dos hijos y Linda suben. Willy, sin embargo, se queda en el jardín pensando. Mediante el uso de acotaciones, se explica que Willy ha cogido el coche y conduce por la carretera a gran velocidad; al mismo tiempo se ve cómo los dos hijos y su mujer se despiertan angustiados. Hay un cambio de escenario en el que se pasa directamente a representar el día del funeral de Willy (explicado al lector/ espectador mediante una acotación). La última escena sucede en un cementerio, que no es descrito; simplemente se explica que está vacío, sólo su familia está presente, pues nadie más ha acudido a su entierro. En conclusión, los espacios son realistas, aunque puede hablarse de que tienen valores simbólicos, pues el hogar de los Loman representa de alguna manera la “burbuja” donde Willy se refugia del fracaso diario; los lugares ajenos al hogar muestran los diferentes fracasos de Willy: la empresa, el restaurante, el hotel nos muestran la realidad de Willy Loman.

4.-Crítica al ideal de vida americano

El estilo de vida americano es hoy en día la forma de entender en los Estados Unidos el sistema democrático, la sociedad de consumo y la economía de mercado que tienden a universalizarse con la globalización. Se entendía ya pues desde el siglo XVII como la idea de que cualquiera que llegase a América era capaz de prosperar hasta lograr enriquecerse; algunos lo conseguían, pero lo cierto es que la mayoría veían sus sueños truncados. Arthur Miller fue hijo de emigrantes judíos polacos que habían logrado levantar su propia empresa textil con enorme esfuerzo y que se arruinaron con la Gran Depresión. Miller sólo tenía 14 años en 1929, pero su familia se vería seriamente afectada por la crisis. Por tanto, conocía bien lo frágil de los cimientos del sueño americano. Así, Miller se desmarcará del tópico americano, pues él no identifica la cultura del éxito con la felicidad y castiga a aquellos de sus personajes que pretenden defenderlo. Por ello van a estar muy presentes en su obra los siguientes temas: materialismo, injusticia, explotación socioeconómica, los sueños de éxito. Willy Loman, protagonista de *Muerte de un viajante*, pretende ser el prototipo del *common man* (Loman puede ser *low-man*) americano que busca el éxito y el respeto de los demás a través de un único axioma: *to be a well-liked man*, es decir, caer bien a todo el mundo. Para ello generará su propio sistema de referencias y tratará de inculcarlo en sus hijos. Willy Loman ha trabajado como viajante de comercio durante toda su vida para así conseguir lo que todo padre de familia desea: tener una vivienda digna, poder educar a sus hijos de tal manera que éstos tengan un futuro, darle a su mujer una vida feliz... Sin embargo, a los sesenta años es despedido de su trabajo por falta de rendimiento. Además,

El teatro norteamericano del siglo XX

Antonio R. Celada

Arthur Miller. Muerte de un viajante.
El fracaso de Willy.

Universidad de Salamanca ISBN-84-9714-087-7

sus hijos, Biff y Happy, han desaprovechado su oportunidad de ser algo en la vida por haber seguido los falsos ideales de su padre. Por ello, Willy se encuentra desolado, y los problemas se le van acumulando de tal manera que la obra nos presenta a un personaje víctima de un sistema económico implacable que desecha a los que han entregado su vida a él y que al final, cuando su rendimiento baja, son expulsados sin conmiseración. Ésta será la mayor crítica de Arthur Miller hacia el sistema de vida americano, pues, como afirmó una vez: «El que siga habiendo tantos Willy en el mundo se debe a que el hombre se supedita a las imperiosas necesidades de la sociedad o de la tecnología aniquilándose como individuo... Pero la obra trata de algo aún más primitivo. Como muchos mitos y dramas clásicos, es una historia sobre la violencia en el seno de las familias.». Así, lo que la obra nos va a presentar es a un padre de familia castigado por la vida misma en su búsqueda de la felicidad siguiendo el modelo de vida americano. Todos y cada uno de los problemas y fracasos con los que el protagonista se encuentra son una forma de crítica por parte de Arthur Miller a ese ideal de vida. Willy no había hecho nada mal; había creído ser un perfecto trabajador y un perfecto padre y marido; simplemente, ha fantaseado sobre lo que es su vida y cómo debe ser la de sus hijos, y se ha dejado llevar por un ideal equivocado. Por tanto, ese sueño no deja de ser más que una gran mentira, y veremos cómo el autor nos lo presenta como algo muy difícil de conseguir por medios honrados. Así, en su entierro sólo estará respaldado por su familia, pues en esa vida en la que reina ese *american way of life* no cabe la amistad ni la solidaridad.

5 - El fracaso de Willy

Desde el principio se ve como Willy intenta transmitir sus valores más importantes a sus hijos, los cuales, siguiendo sus consejos, acabarán fracasando como él. Su ideal de la vida consiste en gustar a la gente y tener atractivo personal, lo cual es para él la clave del éxito. Willy vive en un sueño, pues él nunca ha triunfado en la vida aunque dice que ha sido de los más grandes viajantes de su país; además, esto se lo hace entender a sus hijos, Biff y Happy. En Biff ha depositado todas sus esperanzas Willy, por su atractivo, dejando de lado a Happy. Cuando Biff se da cuenta de que todo ha sido una ilusión, de que es un fracasado, y se lo dice a su padre, Willy no lo acepta.

La situación actual de la familia Loman se debe al modo de entender la vida de Willy: *el american way of life*. En numerosas ocasiones nuestro protagonista recurre al pasado para, recordando sus “triumfos”, recrearse en su éxito, y una vez más buscar una vía de escape para huir del inminente fracaso. Otra de las consecuencias de su forma de pensar es la pérdida de oportunidades, pues no acepta trabajar de empleado en una tienda para el tío Charley porque su orgullo no se lo permite. Para Willy, Charley representa todo lo contrario de lo que defiende, y si trabajara para él sería admitir su fracaso en la vida. La base de todos los errores que comete Willy Loman a lo largo de su vida es siempre la misma: para él sólo importa tener “atractivo personal” y que lo admiren y en ello basa todos sus movimientos, por lo que siempre acaba fracasando. Lo peor es que esto no solo lleva a su fracaso sino al de sus hijos también; no le

El teatro norteamericano del siglo XX

Antonio R. Celada

Arthur Miller. Muerte de un viajante.
El fracaso de Willy.

Universidad de Salamanca ISBN-84-9714-087-7

importa que Biff consiga buenas notas, sino que le inculca que sólo por ser atractivo se acaba triunfando. Por ello, Biff, siguiendo los consejos de su padre, es capaz de robar, porque ha asumido que todo se le perdonará por su atractivo personal. Pero el único que triunfa es Bernard, carente totalmente de atractivo. A lo largo de la obra se puede observar una constante contradicción entre las ideas de Willy, y lo que sucede al llevarlas a cabo, que no es otra cosa que el fracaso. Aun así el protagonista no es capaz de ver que está equivocado, o no quiere hacerlo. Y su única solución es suicidarse, para dejar a sus hijos los veinte mil dólares del seguro con los que puedan emprender una nueva vida. El fracaso de Willy en la vida se manifiesta de manera evidente en la muerte de éste, pues a su entierro acude solamente su propia familia. Biff parece haber aprendido la lección, pero no así Happy. A través de este fracaso, Miller señala el fracaso de un sistema que impone a los individuos unos ideales de triunfo, a los que se consagran aun a costa de la propia personalidad, e, incluso, de la vida.