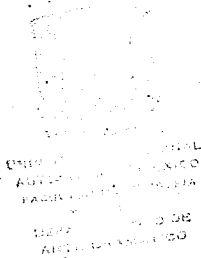


8  
24

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO



ARTHUR MILLER: LA TRAGEDIA DEL HOMBRE COMUN.

UN ANALISIS TEORICO

Tesis Profesional  
que para optar por el título de  
Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

Presenta

Fernando Martínez Monroy

MEXICO, MCMXCI

FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## I N D I C E

Introducción.....	Pag. 1
<b>CAPITULO I; <u>All My Sons</u>: Una tragedia de desesperación.</b>	
1.-Antecedentes.....	1
2.-La concepción temática de la tragedia.....	5
3.-La tragedia y sus elementos como género.....	6
4.- La influencia de Ibsen y la estructura formal.....	9
5.- <u>All My Sons</u> .....	13
6.-Notas del cap itulo I.	
<b>CAPITULO II: <u>Death of a Salesman</u>.....</b>	
1.-Problemas te óricos.....	73
2.-La Tragedia de carácter trágico y <u>Electra</u> de Sófocles.....	77
3.- <u>Death of a Salesman</u> , análisis.....	84
4.-Notas del capítulo II.....	156
<b>CAPITULO III: <u>The Crucible</u> y la otra posibilidad de la tragedia: La tragedia de sublimaciónp.....</b>	
1.-Antecedentes.....	163
2.-La tragedia de sublimación.....	176
3.- <u>The Crucible</u> .....	180
4.-Notas del capítulo III.....	236
<b>CAPITULO IV: La pureza clásica de <u>AView from the Bridge</u>.</b>	
1.- Antecedentes.....	239
2.- <u>A View from the Bridge</u> y la influencia de <u>Esquilo</u> .....	242
3.-Análisis.....	245
CONCLUSIONES.....	276
BIBLIOGRAFIA.....	280.

## INTRODUCCION

Son innumerables los estudios que han sido escritos acerca de la tragedia desde la fecha lejana en que Aristóteles escribió su *Poética*. Es fácil encontrar tratados históricos, religiosos, políticos, sociológicos, etcétera. Sin embargo el enfoque teórico acerca del género no abunda.

Durante siglos, los estudiosos se han dedicado a hablar de ella basados en Aristóteles o en otros críticos, pero son escasos quienes se han fundamentado sobre las propias obras.

Esto resulta poco objetivo y disminuye la visión y el enfoque de las cosas ya que siempre se concluye con un análisis hecho a los textos de acuerdo a la teoría de una u otra persona, lo cual aventura juicios que no siempre están en correspondencia con los dramas o bien, disertaciones ociosas acerca de temas o características menores. Lo peor de todo sucede cuando se pretende encajonar un drama para que quepa en la teoría aristotélica y se le rechaza cuando no cumple con los requisitos señalados en la *Poética*. Varios críticos atacaron *Death of a Salesman* de Miller solamente porque su protagonista era un hombre común y mediocre y no el gran hombre que debe ser el protagonista según Aristóteles, por ciertas razones específicas que él mismo señala y a las cuales nadie atiende.

Esa situación crea una falta de acuerdo y un verdadero caos, pues finalmente son pocos los que saben de que se habla al mencionar la palabra tragedia.

Todos hablamos de lo trágico pero no siempre nos referimos a lo mismo.

El error más común durante siglos y que todavía puede escucharse al asistir a algunas cátedras de esta Universidad, es el hecho de relacionar a la tragedia con la idea del *desolno* como lo hicieron los románticos, enamorados de la fatalidad y de la idea de que los hombres



no tenían responsabilidad alguna sobre su vida y sus actos.

Aún hoy se pretende analizar todos los dramas bajo la luz de Aristóteles, pero nadie toma en cuenta que existen distintos tipos de drama según la intención del autor al escribirlos. Eso es absurdo, no porque la *Poética* se haya vuelto vieja, *no*, sencillamente porque no es aplicable a todos los textos, ni siquiera a la totalidad de los clásicos: *Electra* y *Filocleles* de Sófocles son obras lejanas a ella, pero aun más muchos de los dramas de Eurípides, el creador de géneros, quien visto bajo la óptica aristotélica resulta ser un mal autor de tragedias, sin embargo, no todos sus escritos tienen intención trágica.

Aristóteles plantea las bases del realismo y es allí cuando se acerca a la tragedia en general, pero sus escritos teóricos funcionan bien cuando se aplican a obras basadas en *Edipo Rey* o al hablar de la pieza, el único género moderno.

Por eso es que existe la necesidad de formular una teoría más realacionable con la realidad. A ello ha dedicado más de treinta años de trabajo la maestra Luisa Josefina Hernández. Los elementos teóricos aquí contenidos están basados en observaciones de ella o bien de H.D.F. Kitto. La maestra Hernández ha desarrollado un sistema de análisis serio y realista, pero sobre todo aplicable a la realidad.

Este trabajo parte de la *Poética* de Aristóteles, pero se aleja de ella en la medida en que los propios dramas griegos la contradicen.

El criterio a seguir a lo largo de este trabajo será que la teoría surge de las obras existentes, pero no viceversa. Es muy necesario aclarar esto aunque parezca obvio pues la teoría dramática no puede constituirse en un manual para el dramaturgo. No se escribe con teoría sino con intuición, técnica y talento. La teoría sirve al director y al crítico como una herramienta para aproximarse al texto. El conocimiento teórico nos proporciona el más pleno de todos los placeres: el placer intelectual de comprender. Es un medio para el análisis no un fin. No es posible aspirar a convertirla en una receta

que nos ayude a *adivinar* el género de cada obra, pues cuando uno puede decir de qué género se trata, apenas está en posibilidades de comenzar el análisis.

La teoría dramática al ser un conjunto de observaciones derivadas directamente de los textos dramáticos es un modelo estético de análisis. La teoría ha surgido de las obras perfectas, hermosas y brillantes, de tal manera que cualquier drama puede ser juzgado en su perfección y belleza a través de la teoría, esto significa que, cuando una obra se adecúa al modelo teórico, en realidad se acerca al modelo estético previo: la obra de la cual surgió. Una *mala obra* obviamente es aquella cuya concepción y manufactura no abarca correctamente las características del género, es decir, de las obras perfectas.

No existe un género mejor que otro. El género es una relación del autor con la realidad, una manera de expresarla, de manifestarse, una forma de decir las cosas. El género funciona bien cuando expresa con claridad una idea. Cada género tiene, por lo tanto, una finalidad diferente y es recibido de distinta manera por el espectador. Siempre se escriben dramas con género, aunque el dramaturgo no esté conciente de ello. Por lo tanto los géneros no son una moda, son un camino de expresión y comprensión y son inherentes al drama.

Para ilustrarlo se han elegido cuatro obras de Arthur Miller, autor de obras perfectas, con la intención de mostrar el proceso de creación (género), la obra concluida y el camino para el análisis con los elementos teóricos a nuestra disposición. Cada aseveración teórica está basada en el modelo clásico del género y en el tipo específico de cada tragedia.

He partido del trabajo teórico desarrollado por Luisa Josefina Hernández y he acudido a sus fuentes cuando ha sido necesario.

Es poco el material teórico que ha publicado la maestra Hernández, por lo cual me he basado, cuando ha sido necesario en los apuntes de clase y en material disperso en conversaciones con ella, por lo cual debo aclarar que este trabajo le debe mucho más de lo que ha sido acreditado.

## CAPITULO UNO

ALL MY SONS : UNA TRAGEDIA DE DESESPERACION

*J'ai un fils. Et pour sauver le patrimoine de mon fils,  
je sacrifierais mon fils.*

*Genet, Les paravents.*

*All My Sons* fue estrenada en enero de 1947, (1) el mismo año del estreno de *A Streetcar Named Desire*, el mismo año de la fundación del Actor's Studio. Su autor contaba entonces treinta y dos años (nació en 1915), y hacían treinta y uno del estreno de *Bound East for Cardiff*, el primer montaje de O'Neill, el gran astro del teatro de los Estados Unidos.

No era la primera obra ni el primer estreno de Miller; hasta ese momento era autor de diez obras teatrales, *Focus*, una novela, y *Situation Normal*, un libro de reportajes; pero fue *All My Sons* la obra que le dió popularidad en el ambiente teatral de su país.

Anteriormente, durante su estancia en la Universidad de Michigan, se había hecho acreedor al Avery Hopwood Award por sus dos primeras obras(2) y en 1944 había estrenado con poca fortuna *The Man Who Had All The Luck* que duró solamente tres días en las carteleras de Broadway(3).

*All My Sons* era, a decir de su autor, la última oportunidad que se daba en la búsqueda del lenguaje dramático; si ésta hubiera fracasado, el señor Miller estaba dispuesto a dedicarse a otra actividad. En *All My Sons* aparecen condensadas muchas de las ideas de Miller respecto a lo que el teatro debe ser y el interés de señalar esto obedece sobre todo a que, de acuerdo a lo que el escritor enfatiza en la construcción de su obra, ésta pertenece a uno u otro de los siete géneros teatrales que conocemos.

Puede resultar curioso que en un siglo en el cual la presencia de la tragedia haya sido negada constantemente por los críticos, surja un autor cuyas primeras cuatro obras importantes llevadas a escena sean tragedias, tan luminosas y reveladoras como las de los clásicos, lo cual lo ha colocado junto a los nombres de los grandes dramaturgos de todos los tiempos.

La tragedia a lo largo de la historia, ha alcanzado varios momentos importantes a los que siguen periodos de ausencia, de los

cuales resurge siempre desde el fondo de aquella conciencia que ha percibido el funcionamiento de las leyes cósmicas, de la lógica oculta de las cosas.

Así pues, no es posible "fabricar" una tragedia en toda su grandeza y profundidad porque la forma de concebir las obras varía de un autor a otro, e incluso, de una obra a otra del mismo autor y el mecanismo trágico es algo que se intuye, algo que dicta la experiencia propia de la vida y el cúmulo de valores éticos que forman la conciencia del dramaturgo. Esto resulta lógico, es evidente que ante un mismo asunto nadie reacciona igual que otro.

Miller comenzó a escribir en un momento y para un país en el cual era necesario distraer la atención de la gente por la guerra. La obra que triunfaba, en Broadway o en Hollywood, era aquella que proporcionaba diversión simple y llana, música y finales felices. Con grandes excepciones como O'Neill, Wilder, Williams y algunos otros, se escribían melodramas y comedias de final feliz para el teatro comercial. Hollywood absorbía a la mayor parte de los dramaturgos jóvenes y los convertía en guionistas con sueldo seguro y muchas comodidades; éste fue el caso concreto de Odets, quien en la década de los treinta se había dado a conocer con obras de ideología de izquierda como *Waiting for Lefty*.

Un crítico de la época, incluso llegó a decir que, quien tuviera un mensaje que dar haría mejor en utilizar el telégrafo y abandonar el teatro(4). Sin embargo el sentir de Miller era distinto:

So that when I am told that a play is beautiful and (or because) it does not try to teach anything, I can only wonder which of two things is true about it: either what it teaches is so obvious, so inconsiderable as to appear to the critic to "natural", or is teaching has been embeded and articulated so thoroughly in the action itself as not to appear as objective but only a subjective fact(...).

These plays, in one sense, are my response to what was "in the air", they are one's man's way of say to his fellow men, "This is what you see every day, or think or feel; now I'll show you what you really know but have not had the time, or the disinterestness, or the insight, or the information to understand consciously". Each of these plays, in a varying

degree, was begun in the belief that it was unveiling a truth already known but unrecognized as such. My concept of the audience is of a public each member of which is carrying about with him what he thinks is an anxiety or a hope, or a preoccupation which is his alone and isolates him from mankind; and in this respect at least the function of a play is to reveal him to himself so that he may touch others by virtue of the revelation of his mutuality with them. If only for this reason, I regard the theater as a serious business, one that makes or should make man more human, which is to say, less alone.

(Prólogo a *Collected Plays* p. 11)

La intención de Miller fue escribir un teatro que creara conciencia en el espectador y le diera algo más que la diversión del melodrama. Un teatro que enseñe a *vivir en el mundo*:

To my mind the essential difference, and the precise difference, between tragedy and pathos is that tragedy brings us not only sadness; sympathy, identification an even fear; it also, unlike pathos, brings us knowledge or enlightenment. But what sort of knowledge? In the largest sense, it is knowledge pertaining to the right way of living in the world..

(A. Miller, *The Nature of Tragedy*) (5)

No se trata de decir que de un melodrama no se pueda extraer ningún aprendizaje, sólo que la experiencia que ofrece la tragedia es de orden universal, es decir más amplia, y en un sentido u otro nos alcanza a todos, lo cual no ocurre con el melodrama, cuyos personajes, más que seres humanos son encarnaciones de una idea o de una actitud frente a la vida, su psicología está determinada por las exigencias de la anécdota, la cual se vuelve abundante en tanto que el carácter se vuelve escueto. A un personaje de melodrama se le acepta o se le desprecia, como a las ideas; a un personaje de tragedia, se le quiere, se le compadece, se le comprende, se le reconoce en nosotros o en aquellos a quienes conocemos, querámoslos o no.

Para Miller esa enseñanza encuentra un camino para ser transmitida dentro de un proceso, que señala ya, una concepción de género:

The polemical method, as well as the scientific exposition, the parable, or the ethical teaching, all depend upon a process

which, in effect, says, "What you believe is wrong for these reasons; what the truth is a follows".

(Prólogo a *Collected Plays* p.10 )

Esto nos lleva a pensar que quien ha escrito una tragedia la ha concebido antes que nada como un tema:

...a play's "idea" may be useful as a unifying force empowering the artist to evoke a cogent emotional life on the stage, but that in itself it has no aesthetic value, since, after all, it is only a means to an end. The second is that since every play means something-even the play which denies all meaning to existence- the idea of a play is its measure of value and importance and beauty, and that a play which appears merely to exist to one side of "ideas" is an aesthetic nullity.

(Op. cit. pp 8,9)

La tragedia es el único género cuya concepción es temática(6), es decir, que todos los elementos de que se compone están subordinados a su tema, es por ello que encontramos diversas estructuras en la tragedia. Cada una de esas estructuras está dispuesta de acuerdo con las exigencias de su tema, por lo tanto, el tema es el elemento por medio del cual podemos distinguir a una tragedia de otra(7) no obstante que la mayoría posee un mecanismo básico muy singular y que con excepción de algunas variantes funciona así: un hombre, con su conducta, más concretamente con un acto equivocado, ha causado un desorden que alcanza no sólo su entorno social sino que ha trascendido hasta llegar al plano de las leyes universales, al *Cosmos*, a lo intocable, a lo sobrehumano; y dentro de la lógica universal el *Cosmos* tiende a ordenarse, a recuperar su armonía con la destrucción de aquel que lo ha alterado.

El profesor H.D.F. Kitto de la Universidad de Bristol lo plantea así al hablar de la *Electra* de Sófocles: *Electra, in murdering Agamemnon, violently disturbed the natural order. This was an action bound, in the nature of things, to provoke an equivalent reaction...*(8).

La alteración del *Cosmos* es resultado de una agresión a un dios(en la tragedia griega) o lo que es lo mismo de una transgresión a un valor

ético (en la tragedia moderna), es decir, se ha hecho algo que no debe hacerse (*error trágico*), algo que en términos simplistas podríamos denominar como el mal; ahora bien, dentro de la realidad un acto malo no quiere decir que el hombre que lo cometió lo sea, pues no hay un sólo hombre que sea bueno o malo simplemente. El transgresor es un hombre que actúa bajo el impulso de una *pasión*; es decir el personaje trágico tiene un defecto en su carácter (*defecto trágico*) que al encontrarse con determinada *circunstancia*, llega a crecer de tal manera que le hace perder el dominio de sí mismo. La *pasión* es pues: un *sentimiento que domina los sentidos y engecece la razón*. La *pasión* actúa sobre el individuo volviéndolo pasivo, y dominando su voluntad.

Es la combinación del *carácter* con la *circunstancia* lo que activa el *defecto (trágico)* lo desarrolla y lo convierte en *pasión*.

De aquí se deriva el hecho de que la tragedia sea un género realista ya que su mecanismo se nutre directamente de la realidad, por lo tanto es una equivalencia de ésta. se mueve por un *mecanismo de causa-efecto*(9): un acto de la índole que sea, provoca una reacción no necesariamente equivalente-un hombre transgrede pero es un dios quien responde- la corrupción engendra su propia destrucción. El otro aspecto del realismo trágico es la complejidad psicológica de su personaje central, primordialmente. La maestría de Miller radica en que logra retratar no solamente un carácter y sus motivaciones sino todos los hilos ocultos que forman el ambiente social e individual de sus personajes. Domina todas las posibilidades, conoce todas las consecuencias, intuye las causas con asombrosa perfección y realismo. Sus personajes viven, laten. Cada obra suya es una equivalencia perfecta de la realidad:

It is necessary, if one is to reflect reality, not only to depict why a man does what he does, or why he nearly didn't do it, but why he cannot simply walk away and say to hell with it. To ask this last question of a play is a cruel thing, for evasion is probably the most developed technique most men have, and in truth there is an extraordinarily small number of conflicts which we must, at any cost, live out to their conclusions. To ask this question is immediately to impose on oneself not, perhaps, a style of writing but at least a kind of



dramatic construction. For I understand the symbolic meaning of a character and his career to consist of the kind of commitment he makes to life or refuse to make, the kind of challenge he accepts and the kind he can pass by. I take it that if one could know enough about a man being one could discover some conflict, some value, some challenge, however minor or major, which he cannot find it in himself to walk away from or turn his back on. The structure of these plays, in this respect, is to the end that such a conflict be discovered and clarified. Idea, in this plays, is the generalized meaning of that discovery applied to men other than the hero. Time, characterizations, and other elements are treated differently from play to play, but all to the end that that moment of commitment be brought forth, that moment when, in my eyes, a man differentiates himself from every other man, that moment when out of a sky full of stars he fixes on one star. I take it, as well, that the less capable a man is of walking away from the central conflict of the play, the closer he approaches a tragic existence. In turn, this implies that the closer a man approaches tragedy the more intense is his concentration of emotion upon the fixed point of his commitment, which is to say the closer he approaches what in life we call fanaticism. (Prólogo a "Collected Plays" p. 7)

En la tragedia griega el *Zeos* se hacía presente en la figura de los propios dioses, quienes, como ya se dijo, encarnaban los valores de orden ético, es decir, valores inherentes al ser humano y que trascienden los valores morales que son normas de convivencia social. En otras palabras los valores éticos son eternos y universales, mientras que los valores morales dependen y se transforman de acuerdo con el tiempo y a la geografía. En suma: un hombre puede ser soberbio en una isla desierta pues para cometer un acto antiético sólo basta un ser humano y su *circunstancia*, mientras que un vanidoso, para serio verdaderamente, necesita de la sociedad que lo contempla y que le haga sentir adulado(10). En la tragedia moderna los dioses se han ocultado pero los valores siguen ahí, abstractos formando parte de la armonía de la naturaleza hasta que alguien los hace concretos transgrediéndolos.

Esto es lo que un autor de tragedias sabe inconcientemente, y Miller lo sabía cuando de una manera inesperada concibió en su mente

*All My Sons:*

During an idle chat in my living room, a pious lady from the Middle West told of a family in her neighborhood which had been

destroyed when the daughter turned the father in to the authorities on discovering that he had been selling faulty machinery to the army. The war was then in full blast. By the time she had finished the tale I had transformed the daughter into a son and the climax of the second act was full and clear in my mind.

I knew my informant's neighborhood, I knew its middle-class ordinariness, and I knew how rarely the great issues penetrate such environments. But the fact that a girl had not only wanted to, but had actually moved against an erring father transformed into fact and common reality what in my previous play I had only begun to hint at. I had no awareness, of the slightest connection between the two plays. All I knew was that somehow a hard thing had entered into me, a crux toward which it seemed possible to move in strong and straight lines. Something was crystal clear to me for the first time since I had begun to write plays, and it was the crisis of the second act, the revelation of the loathsomeness of an anti-social action:

(Op. cit., p 17)

Hasta este momento las conclusiones del señor Miller van en todo de acuerdo con la teoría dramática referente a la tragedia que se manejará a lo largo de éste trabajo, planteada por Aristóteles, enriquecida por el profesor Kitto y estructurada y desarrollada en la cátedra de la maestra Luisa Josefina Hernández. El conocimiento de Miller como dramaturgo es intuitivo, nuestra aproximación al texto escrito es teórica.

Hemos hablado ya de la *concepción* que es la forma de distribuir el material, en otras palabras es el criterio para ordenar los asuntos a tratar en orden de importancia: tema, anécdota, manera de abordar la realidad etc. A ésta distribución del material se le denomina *estructural*(11).

Regularmente es el material lo que determina la *estructura*, como es evidente en *The Death of a Salesman*, obra que trata de un vendedor fatigado y angustiado que se encuentra viviendo el último día de su vida. Los recuerdos, las ideas y las alucinaciones vienen y van por su conciencia e invaden el tiempo presente provocando su desesperación, su angustia y su suicidio. Este es el material de Miller, en cuanto a la estructura que ha utilizado no se trata de la estructura lineal; que utilizó para *All My Sons* sino de una serie de escenas desordenadas,

cuyo criterio ha sido la manera en la cual acuden a la cabeza de su protagonista.

En *All My Sons* lo que encontramos es una estructura convencional muy utilizada sobre todo durante el siglo XIX y que heredará en este siglo la *pieza* (el único de los géneros modernos), esta estructura es la comúnmente llamada *estructura aristotélica*, que deriva directamente de *Edipo Rey*. Estamos hablando de la obra de tres actos que corresponden respectivamente a: 1o. planteamiento del conflicto y presentación del carácter; 2o. Desarrollo de los acontecimientos y clímax, y 3o. Solución y desenlace.

Este es el tipo de estructura que utilizó Ibsen, y mucho de lo que se ha escrito acerca de la influencia de aquél en Miller, con respecto de esta obra, es mera consecuencia de su forma rígida(12) Este tipo de estructura, equivale a un molde en el cual hay que vaciar el material y forzar éste a la forma. Este es el lazo de unión que existe entre *Edipo Rey*, *Espectros* y *All My Sons*, las cuales constituyen ejemplos impecables de material perfectamente adaptado a la forma, lo que durante el siglo pasado fue conocido como la *Piece bien faite* (*Obra bien hecha*). En la estructura de la *obra bien hecha* se han escrito todos los géneros teatrales y si funciona tan bien con la tragedia, es porque ésta ha sido concebida como un tema. Un tema puede ser fácilmente desarrollado bajo cualquier forma, lo cual, por ejemplo, no sucede cuando el criterio para escribir es anecdótico.

La construcción formal de estas tragedias provoca que todas ellas utilicen el tiempo de una manera semejante(13): el juego del pasado que regresa es un recurso sintético, ya que particularmente con el tipo de material de la tragedia resultaría muy extenso y complicado mostrar en escena toda la trayectoria que va del *error trágico* hasta las consecuencias tardías de aquél, sobre todo cuando es en esto en lo cual el autor quiere poner énfasis. Esto permite una *ironía trágica*: la *ironía* de mostrarnos a un personaje que no puede escapar al movimiento que ha provocado y del cual pensaba que había sido ya olvidado.

Tanto en *All My Sons*, como en *Espectros* de Ibsen, la *transgresión* o

error trágico fue cometido con anterioridad al inicio de los dramas. Tanto *Espectros* como *All My Sons* comienzan con un clima jovial sobre el cual van dejándose caer poco a poco señales de algo oculto que ha permanecido en calma y que, por cierta circunstancia actual, ha comenzado a entrar en movimiento y con ello se provoca la desesperación de aquél que ha cometido el error: ...*I think, to say that the structure of the play is designed to bring a man into the direct path of the consequences he has wrought...* (Op. cit., p. 18).

Este tipo de tragedia es denominado por la maestra Luisa Josefina Hernández como *Tragedia de desesperación*, ya que lo que vemos durante el desarrollo del drama no es la *transgresión cósmica*, sino el proceso de angustia y desesperanza que sufre el personaje al acercarse el momento de su *destrucción* después de que por un largo periodo de tiempo había vivido tranquilo e incluso digna y honestamente. Esto prueba nuevamente que todos los actos tienen consecuencias:

Ni Lear ni nadie puede esperar que las consecuencias de sus acciones malas cesen en el momento en que las admite y trata de reformarse. Lo que Lear ha provocado es el desorden y, por lo tanto, hay una lógica amplia, universal, en el hecho de que a su vez sea destruido por este desorden. El arrepentimiento cambia la calidad de la persona, pero no cambia el mundo que la rodea. (HERNANDEZ, Luisa Josefina, *Introducción a El Rey Lear*, U.V., 1966, p., 35, 36)

Dicho lo anterior podemos afirmar que éste desarrollo no es ninguna *técnica Ibseniana*, como Miller y algunos críticos la han nombrado, ya se dijo que Sófocles escribió su *Edipo Rey* de esta manera y que dicho drama fue considerado como ejemplar por Aristóteles, por lo tanto más que afirmar que se trata de un *drama aristotélico* debería decirse que este tipo de obras están escritas a la *Edipo Rey*.

Si miramos globalmente la obra de Miller podemos asegurar que la influencia recibida de Ibsen es ante todo temática, ambos coinciden en muchas ideas que analizaremos en su momento y que, a fin de cuentas, son preocupaciones universales de carácter social y ético.

En cuanto a la estructura de ésta obra en particular Miller señala en el prólogo a *Collected Plays*:

I have no vested interest in any one form-as the variety of forms I have used attests- but there is one element Ibsen's method which I do not think ought to be overlooked, let alone dismissed as it so often is nowadays. If his plays, and his method, do nothing else they reveal the evolutionary quality of life. One is constantly aware, in watching his plays, of process, change, development.

It is therefore wrong to imagine that because his first and sometimes his second acts devote so much time to a studied revelation of antecedent material, his view is static compared to our own. In truth, it is profoundly dynamic, for that enormous past was always heavily documented to the end that the present be comprehended with wholeness, as a moment in a flow of time... Indeed, even though I can myself reject other aspects of his

work, it nevertheless presents barely and unadorned what I believe is the biggest single dramatic problem, namely, how to dramatize what has gone before. I say this not merely out of technical interest, but because dramatic characters, and the drama itself, can never hope to attain a maximum degree of consciousness unless they contain a viable unveiling of the contrast between past and present, and an awareness of the process by which the present has become what it is. And I say this, finally, because I take it as a truth that the end of drama is the creation of a higher consciousness and not merely a subjective attack upon the audience's nerves and feelings. What is precious in the Ibsen's method is its insistence upon valid causation, and this cannot be dismissed as a wooden notion. This is the Urealu in Ibsen's realism for me, for he was, after all, as much a mystic as a realist. Which is simply to say that while there are mysteries in life which no amount of analysing will reduce to reason, it is perfectly realistic to admit and even to proclaim that hiatus as a truth.

(Op. cit., p. 21)

Esto ilustra mejor que cualquier cosa las consecuencias derivadas de la estructura seleccionada por ambos dramaturgos.

Aristóteles, en su *Poética* afirma que el movimiento básico de la tragedia es la trayectoria de un personaje desde una situación buena a una mala o viceversa. El recomienda como la más conmovedora aquella en la cual el personaje se encuentra al principio en una situación dichosa

que vaya mudándose a lo largo de la trama en una situación desafortunada, como en el caso de Edipo. Este movimiento le parece él mejor porque lleva directamente a la *catarsis* término con el cual Aristóteles denomina al efecto final causado por la tragedia en el espectador. Dicha *catarsis* es una sensación simultánea de *temor* y *compasión*. *Compasión* por que el personaje a quien vemos está sufriendo de manera incommensurable terrible, tan grave como el acto que cometió; y *temor* de que nosotros, debido a nuestra condición humana pudiéramos hallarnos alguna vez en una situación similar. Sin embargo la teoría dramática desarrollada por Kitto y la maestra Hernández encuentran que este tipo de *catarsis* no es la que se obtiene realmente al contemplar el espectáculo de una tragedia. Para ellos la *catarsis trágica* verdadera es *la experiencia enriquecedora de haber presenciado una dinámica cósmica*. Esa *dinámica* consiste en el movimiento que se realiza en el *cosmos* desde que es agredido hasta que se reacomoda para recuperar su armonía con la destrucción del transgresor.(14)

*All My Sons* es pues una tragedia inspirada en *Edipo Rey*, y es, dentro de los tipos que señala Aristóteles, una tragedia que sigue una trayectoria de la situación próspera a la destrucción.

De hecho la primera acotación de la obra describe la más plácida escena que podamos imaginar:

On the rise; it is early Sunday morning. JOE KELLER is sitting in the sun reading the want ads of the Sunday paper, the others sections of which lie neatly on the ground beside him. Behind his back, inside the arbour, DR. JIM BAYLISS is reading part of the paper at the table. (1,89)(15)

Sin embargo junto a esto es necesario advertir una cosa, la obra comienza con una evidencia del desorden existente: durante la noche sopló un vendaval que ha echado abajo el árbol plantado en memoria del hijo mayor desaparecido durante la guerra. Este árbol simboliza el deseo de que el hijo viva. Es una manera inconciente de pensar que

mientras el árbol vive aquí en su casa el hijo existe en algún otro lugar del mundo, iluminado por el mismo sol.

En algunas tragedias encontramos desde el principio manifestaciones extraordinarias, sobrenaturales a veces, presencias cósmicas que sirven para hacer evidente el desorden y que pueden ir desde los fantasmas hasta las fuerzas desatadas y en conflicto de la naturaleza, como la peste en *Edipo Rey*, como el fantasma de *Hamlet*, como las brujas en *Macbeth*, como el árbol derribado por el viento en *All My Sons*.

La obra inicia cuando el árbol ha caído y el viento se ha calmado y disipado las nubes, con lo cual ha dejado un cielo limpio, despejado, libre de obstáculos y que aparece en toda su inmensidad listo para cobrar viejas deudas.

Las primeras palabras de Keller son la muestra de un diálogo abundante en sutilezas, descubrimientos, recovecos. Keller, sin saberlo, hace una tenue alusión a lo que viene:

KELLER: Gonna rain tonight.

JIM: Paper says so?

KELLER: Yeah, right here.

JIM: Then it can't rain.

(1, 90)

La entrada de Frank aquí y en todo momento da un toque irónico, es verdad, el día es precioso no se ve ni una sola nube!... *That beautiful? Not a cloud*. Y es sobre esta calma sobre la cual van dejándose caer los síntomas del desorden. En primer lugar la mención del hijo desaparecido durante la guerra y el hecho de que la madre haya mandado a realizar su horóscopo como una prueba escrita a la cual asirse para obtener la dosis de esperanza que necesita. Por otra parte la llegada de Ann, la novia de Larry, el hijo desaparecido:

MOTHER: No more roses. It's so funny(...) everything decides to happen at the same time. This month is his birthday, his tree blows down, Annie comes. Everything that happened seems to be coming back.

Ann ha venido a petición de Chris quien ha decidido, ya que han

pasado tres años desde la desaparición de su hermano, pedirle que se case con él. Tal parece, de acuerdo a la conducta de Chris, que sólo había esperado la muerte del hermano mayor para encontrar su lugar en el mundo. Sin embargo el cariño de los padres, sobre todo el de Kate, aún está compartido con Larry; a pesar de que Larry ya no está, la mayor parte de las atenciones siguen siendo para él, para su memoria. Chris prácticamente es un usurpador al pretender a Annie:

CHRIS: I don't know why it is, but every time I reach out for something I want, I have to pull back because other people will suffer. My whole bloody life, time after time.

(I, 100)

La primera persona a quien entera de su deseo es su padre, quien al igual que su esposa ya lo ha intuido; la respuesta de Joe no es nada alentadora:

KELLER: Well, that's only your business, Chris.

CHRIS: You know it's not only my business.

KELLER: What do you want me to do? You're old enough to know your own mind.

CHRIS (asking, annoyed): Then it's all right, I'll go ahead with it?

KELLER: Well, you want to be sure mother isn't going to-

CHRIS: Then it isn't just my business.

KELLER: I'm just saying-

CHRIS: Sometimes you infuriate me, you know that? Isn't it your business too, if I tell this to mother and she throws a fit about it? You have such a talent for ignoring things.

KELLER: I ignore what I gotta ignore. The girl is Larry's girl.

CHRIS: She's not Larry's girl.

KELLER: From mother's point of view he is not dead and you have no right to take his girl.

(I, 100)

Hasta aquí parece que el conflicto central será la lucha del hijo sobreviviente por aniquilar para siempre la imagen del hermano desaparecido; para ello, bastaría encontrar la forma de taer a la madre a la realidad y enfrentarla con este hecho.

Este no ubicarnos de entrada en el conflicto se debe a la actitud



evasiva de Joe, quien en este y en otros momentos trata de mantenerse al margen de los acontecimientos y delegar la responsabilidad sobre los otros. A lo largo de la trama veremos cómo cada vez que es necesaria su participación o su opinión o su presencia trata de evitarlo como seaKeller quisiera ser espectador, no tener responsabilidad, sin embargo es el protagonista. Miller lo describe como un hombre elemental y Joe se encarga de confirmarlo cada vez cada vez que abre la boca:

*Keller is nearing sixty. A heavy man of stolid mind and built, a bussiness man these many years, but with the imprint of the machinshop worker and boss still upon him. when he reads, when he speaks, when he listens, it is with the terrible concentration of the uneducated man for whom there is still wonder in many commonly known things, a man whose judgements must be dedged out of experience and a peasant-like- common sense. A man among men. (16)*

Esto coloca a Joe en una escala muy baja de conciencia de la realidad. El es un hombre práctico para quien sólo son importantes las cosas que puede ver. Su máximo valor es lograr la prosperidad del negocio. A pesar de todo, su inteligencia es mucha y conoce su situación:

KELLER: I don't know, every body's getting'so godamm educated in this country there'll be nobody to tke away the garbago. (they laugh)  
It's gettin' so the only dumb ones left are the bosses.

(I, 134)

Joe es el hombre elemental que vive para el trabajo y quien no ha llegado a formular valores ni tiene conciencia de su lugar en el mundo:

ANN: You're not so dumb, Joe.

KELLER: I know, but yuo go into our plant, for instance. I got so many lieutenants, majors, and colonels that I'm ashamed to ask somebody to aveep the floor. I gotta be careful I'll insult somebody. No kiddin'. It's a tragedy: you stand on the street today and epit, you're gonna hit a college man.

(II, 134)

Sin embargo, poco a poco, los elementos irán acomodándose y llevará a Joe al centro de la atención.

Cuando Chris nota que no hallará eco en su padre recurre al

chantaje: él está dispuesto a casarse a como de lugar, aunque para ello tenga que irse a otra ciudad.

Sus palabras surten el efecto deseado en Joe, llegan certeras al lado débil de su padre: su negocio.

KELLER: ... Tell me something, you mean you'd leave the business?

CHRIS: Yes. On this I would.

KELLER: (after a pause): Well... you don't want to think like that.

CHRIS: Then help me stay here.

KELLER: All right, but-but don't think like that. Because what the hell did I work for? That's only for you, Chris the whole shootin' match is for you!

CHRIS: I know that, Dad. Just you help stay here.

KELLER: (putting a fist up to Chris's jaw): Buy don't think that way, you hear me?

CHRIS: I am thinking that way

KELLER: (lowering his hand): I don't understand you, do I?

CHRIS: No you don't. I'm a pretty tough guy.

KELLER: Yeah. I can see that.

(I, 102)

El máximo orgullo de Keller consiste en que a pesar de saberse un hombre ignorante ha logrado edificar, con su propio esfuerzo, un negocio próspero, de aquí que en sus palabras, en su actitud, podemos notar al hombre trabajador lleno de amor por sí mismo y por aquello que le pertenece, sea su negocio o su familia, sus hijos. Para él cada uno de sus hijos es una pertenencia más y están allí para un fin práctico, heredar el negocio; decide sobre su vida como quiere, sin imponerle la personalidad de cada uno, si Larry falta, da lo mismo Chris. Este debe ocupar el lugar de su hermano.

Sin embargo las preferencias de Keller estaban concentradas en el primogénito, como nos dirá él mismo más adelante: con Larry había identificación, con Chris por el contrario es notorio el antagonismo existente entre ambos. Para mostrarlo gráficamente habría que dibujar sus trayectorias como dos líneas yuxtapuestas que avanzan en direcciones opuestas hasta encontrarse en un choque. Este antagonismo es lo que más adelante agravará la situación.

KELLER: you've got a business here...

CHRIS: The business! The business doesn't inspire me.

KELLER: Must you be inspired?

CHRIS: Yes. I like it an hour a day. If I have to grub for money all day long at least at evening I want some kids I want to build something I can give my self to. (I, 102)

Al aparecer la madre la situación se complica pues ella no está dispuesta a permitir el matrimonio entre Chris y Ann.

Como Joe, Kate conoce perfectamente el motivo que ha traído a Ann, sin embargo, ambos dan vueltas en torno a él como animales que se midieran antes de la lucha; parecería que hubiese una incapacidad entre ambos para llamar a las cosas por su nombre. Siempre hay entre ellos grandes circunloquios antes de entrar en materia.

Kate quiere ver en el hecho de que Ann permanezca soltera un apoyo para su esperanza. Aparentemente es una verdadera manía el deseo de que Larry viva, una obsesión enfermiza, absurda; sin embargo más adelante veremos que éste deseo obedece a un complicado razonamiento; su esperanza, es la esperanza de que ni Joe ni ella sean culpables; el regreso de Larry podría alejar de la culpa de su cabeza.

Chris se encuentra entonces en una disyuntiva: por un lado el cariño y el respeto que siente hacia sus padres, sobre todo por Joe, y por el otro su deseo de casarse con Ann. Ya habíamos anotado que para lograrlo tendría que vencer y aniquilar la figura de Larry, (17) pero entonces habría que destruir la esperanza de la madre, lo cual aparentemente la desbarataría. La oportunidad se le presentará más adelante de manera muy poco afortunada ya que esta vez el aniquilado será Joe y su ideología. Por el momento hacer razonar a Kate es imposible:

CHRIS: ...I've been thinking, y'know?-maybe we ought to put our minds to forgetting him?

MOTHER: that's the third time you've said that this week.

CHRIS: Because it's not righth; we never look up our lives again. We're like at a railroad station waiting for a train that never comes in.

(I, 106)

Sin saberlo, Kate, al actuar de esta manera, está acentuando la

rivalidad que Cris siente hacia la figura de su hermano(18) y en general ante todo aquello que impida su propósito, pero ahora, desaparecido Larry, es más fácil para lograrlo; sin él de por medio, Chris puede quedarse con Ann y ser el único heredero. Esto desde luego es absolutamente inconsciente en él.

Por otro lado la madre está totalmente decidida a lograr su propósito y para esto prácticamente acorrjala a Ann con el objeto de obtener de ella la respuesta que precisa. Esto constituye, como lo veremos más adelante, su especialidad, aunque obtendrá mejores resultados con George que con su hermana. A lo largo de la obra son varios los personajes y varios los momentos en que se dirigen a Ann para pedirle que examine su corazón, como si Ann en determinados instantes pudiera, con su intervención y una palabra de apoyo a cada quien, solucionar el problema a gusto de la madre, de George o de Chris:

MOTHER: Don't let them tell you what to think. Listen to heart.  
Only your heart. (I, 113)

Algo que no perciben ni Chris ni Ann es la angustia cada vez más notoria de la madre, el sueño que ha tenido, el dolor de cabeza, son para ellos chantajes que está empleando para doblegarlos. Lo que es evidente para nosotros es la presencia de algo oculto, algo que sólo Keller y ella conocen, no obstante el esfuerzo del padre por permanecer al margen sumamente tranquilo y bromista a Kate le molesta sentirse culpable mientras que Joe no da muestras de ello.

La madre ronda constantemente a Joe y le previene como un coro. Es su cómplice, y por lo tanto, está alerta con todos sus sentidos para defender en el momento en que sea preciso el secreto que tantas angustias y remordimientos les ha costado. Joe está ciego y no ve, Kate, por el contrario, quisiera no ver, no saber, quisiera no tener conciencia de lo que pasa.

Cuando la angustia de Kate llega al clímax la descarga con un bofetón en la cara de su marido. Ella es, quien teme la justicia. La aparición de Larry los salvaría, sobre todo a Joe, de ser los asesinos

de su propio hijo. Ella es realmente la Única que sabe la magnitud de la culpa. Sabe que tarde o temprano habrá que pagar. Ella sufre por ser consciente de que algo monstruoso e irremediable viene sin poder evitarlo: la furia de Dios.

MOTHER:(going to her):Because certain things have to be, and certain things can never be. Like the sun has to rise, it has to be. That's why there's God. Otherwise anything could happen. But there's God, so certain things can never happen. (I, 113)

Lo que no puede suceder es que la transgresión quede impune.

Frank, el vecino, quien nos aclara algunos puntos al preguntar por el padre de Ann, de manera amable, pero sin tacto. Un poco antes, la madre ha interrogado a Ann al respecto mostrándose benévola hacia él contrariamente a la actitud dura y fría de Ann:

MOTHER:...[To Ann] Your mother - she's not getting a divorce, huh?

ANN:No, she's calmed down about it now. I think when he gets out they'll probably live together. In New York, of course.

MOTHER:That's fine. Because your father is still - I mean he's a decent man after all is said and done.

ANN:I don't care. She can take him back if she likes.(I, 112)

Comprendemos superficialmente la frialdad de Ann hacia su padre cuando Frank nos informa que ha estado en la cárcel, y no solamente él sino el mismo Joe. Tanto Chris como Ann sienten vergüenza por el delito de su respectivo padre; pero ésta vergüenza es sentida en extremo, a tal punto que llega a culpar, cada quien en su momento a su progenitor como el hombre que ha destruido su vida. Lo que ambos tienen es una incapacidad para ver la realidad tal y como es, sumada a un gran rencor que sustituye un gran amor y admiración llevada en Chris a la idolatría. En una palabra sus sentimientos son extremistas(19), ambos actúan movidos por lo que Ibsen en *El patio salvaje* llama "fiebre aguda de rectitud"(20). En el caso de Chris, Sue, la esposa del doctor se queja con Ann de Chris: *Chris makes people want to be better than it's possible to be* (II, 130). Y más adelante dice de Ann: *Don't worry about Kate(...)* *She'll love Ann.* (to Ann) *Because you're the female version of*

*Ann... Don't be alarmed, I said version(II,132)* La mención de su padre altera notablemente a Ann, ella preferiría olvidarlo, siente vergüenza ante Joe.

El, sin embargo ha sido lo suficientemente hábil para no sólo aparecer como inocente, sino para lograr que todas las cosas se acomoden a su antojo; el culpable ha resultado ser el socio y él guarda en su bolsillo un papel que, ante la sociedad, lo exime del delito.(21) Con ésta prueba firmada por la 'justicia de los hombres' logra acaparar de nuevo la atención de los vecinos, quienes a pesar de saberle culpable, acuden a su mesa a disfrutar de su dinero y a admirarle por la forma de manejar las situaciones.

Respecto a su juego con los niños él mismo dice ... *and as time passed they got it confused and...I ended up a detective...* El quien debería ser perseguido por la justicia resulta ahora ser, aunque sólo sea jugando con los niños el representante de la ley, y no sólo eso, Joe se ha designado a sí mismo como el administrador de la justicia entre los chicos y sus padres.

En contraste con el temor que Kate siente ante la justicia divina Joe ha preferido inventarse su propia historia y olvidar la realidad(22). Cree fervientemente en su inocencia, lograda a base de ingenio: *Listen, you do like I did and you'll be all right...* Se ha convencido de su inocencia y pretende cooperar para la reivindicación de Steve:

KELLER *(now with great force):* That's the only way you lick 'em is gutted *(To Ann)* The worst thing you did was to move away from here. You made it tough for your father when he gets out. That's why I tell you, I like to see him move back right on this block. (I, 116)

Al decir esto el hombre trabajador, simpático, triunfador, parece agregar a su lista de cualidades la nobleza y la generosidad; Crhis se siente orgulloso de su padre y aquí comienza el peligro pues Joe agrava su situación: se siente demasiado seguro de sí mismo y comienza a manejar hilos que más tarde se enredarán y se volverán en su contra mostrándolo cínico e hipócrita.

Aquí aparece otra de las preocupaciones compartidas por Ibsen y Miller: la verdad que irrumpe, destruyéndolo todo, en la vida de un hombre que ha edificado sobre la mentira y la hipocresía(23).

Keller ha comenzado a manejar la situación ante Chris y Ann siempre a su favor.

Con lo cual Joe se eleva ante los ojos de la pareja, él mismo edifica el pedestal desde el cual va a caer más tarde y el peligro radica precisamente en la forma de pensar de Chris y Ann:

KELLER (to ANNE) the next time you write Dad-

ANN: I don't write him

KELLER (struck): Well, every now and then you-

ANN (a little shamed, but determined): No, I've never written to him. Neither has my brother. (to CHRIS) Say, do you feel this way, too? (I, 117)

Y es entonces cuando lo prohibido se dice. Hemos hablado ya de los rodeos que dan los Keller para evitar que se mencionen directamente las cosas, es así que la respuesta de Chris los hace protestar y temblar de miedo, una cosa es la descripción real de la acción y otra el concepto que Joe Keller tiene de ella:

CHRIS: He murdered twenty-one pilots.

KELLER: what the hell kinda talk is that?

MOTHER: that's not a thing to say about a man.

ANN: What else can you do say? When they took him away I followed him, went to him every visiting-day. I was crying all the time.

Until the news came about Larry. Then I realized. It's wrong to pity a man like that. Father or no father, there's only one way to look at him. He knowingly shipped out parts that would crash an airplane. And how do you know Larry wasn't one of them?

MOTHER: I was waiting for that. (going to her) As long as you're here, Annie, I want to ask you never to say that again.

ANN: You surprise me. I thought you'd be mad at him.

MOTHER: What your father did had nothing to do with Larry. Nothing.

ANN: But we can't know that.

MOTHER (striving for control): As long as you're here,

ANN (perplexed): But, Kate-

MOTHER: Put that out of your head!

KELLER: Because-

MOTHER (quickly to KELLER) That's all, that's enough. (places her hand on her head.) Come inside now, and have some tea with

me. [She turns and goes up steps.]

KELLER [to ANNI: The one thing you-

MOTHER [sharply]: He's not dead, so there's no argument!  
Now come! (I, 117)

Ante la pregunta de Ann acerca de cómo saber si Larry no murió en uno de los aviones que contenían las piezas defectuosas lo único que se le ocurre a Kate es ser terminante y cambiar la conversación, es necesario desviar el tema y sacar a Joe de allí; Joe no mide el peligro y un comentario fuera de lugar puede arruinarlo todo. Es a Kate a quién ha costado trabajo sobrellevar estos años de complicidad y silencio al lado de un hombre que ha terminado por creerse sus mentiras; Joe ha perdido conciencia del hecho, mejor dicho, nunca la ha tenido, pero ahí está Kate para recordarle que hay que eludir el asunto a tiempo. Sin embargo Joe está tan confiado en su buena suerte que cree necesario darle una explicación a Ann. De esta manera conocemos su versión de los hechos:

KELLER: You want her to go on like this? [to ANNI] Those cylinder heads went into P-40S only. What's the matter with you? You know Larry never flew a P-40.

CHRIS: So who flew those P-40S, pigs?

KELLER: The man was a fool, but don't make a murderer out of him. You got no sense? Look what it does to her! [to ANNI] Listen, you gotta appreciate what was doin' in that shop in the war. The both of you! it was a madhouse. Every half hour the Major callin' for cylinder heads, they were whippin' us with the telephone. The trucks were hauling them away hot, damn near. I mean just try to see it human, see it human. All of a sudden a batch comes out with a crack. That happens, that's the business. A fine, hairline crack. All right, so - so here's a little man, your father, always scared of loud voices. What'll the Major say? - Half a day's production shot. ... What'll I say? You know what I mean? Human. [He pauses.] So he takes out his tools and he - covers over the cracks. All right - that's bad, it's wrong, but that's what a little man does. If I could have gone in that day I'd-a told him- junk'em, Steve, we can afford it. But alone he was afraid. But I know he meant no harm. He believed they'd hold up a hundred per cent. That's a mistake, but it ain't murder. You , mustn't feel that way about him. You understand me? It ain't right.

(I, 118)

Esta explicación de Joe, nos sirve para darnos cuenta de algunos



datos, entre ellos, uno, es lo importante que el negocio resulta ser

para él. Ya habíamos dicho que eso constituía para Joe su máximo orgullo y ahora lo vemos claro: es la justificación de su crimen. Pero lo más importante es que Joe no esté conciente de la magnitud de lo que ha sucedido, para él todo ha sido insensatez, tontería, no crimen; cuando la realidad es que se trata de un crimen por insensatez. Un error cometido bajo el influjo de una pasión:

...but what I was after was the wonder in the fact that consequences of actions are as real as the actions themselves, yet we rarely take them into consideration as we perform actions, and we cannot hope to do so fully when we must always act with only partial knowledge of consequences.

Joe Keller's trouble, in a word, is not that he cannot tell right from wrong but that his cast of mind cannot admit that he, personally, has any viable connection with his world, his universe, or his society.

*(Collected Plays, pp. 18, 19)*

Joe piensa que todo se arregla con tener en cuenta que Larry nunca manejó un p-40. El se conforma con no ser el asesino de su hijo, y una vez aclarado esto, ha borrado de su cabeza al socio y a los otros pilotos muertos y desarrolló su versión de los hechos. Se le hace ver que los aviones caídos estaban tripulados por personas, por seres humanos como su hijo, como él mismo. Pero Joe no entiende esto. La pasión que tiene por la prosperidad de su negocio le impide pensar que es culpable y que los demás existen. Su visión de las cosas es limitada.

Keller pide que juzguen las cosas desde un punto de vista humano, pero él las está juzgando como negociante. Keller actúa como aquél para quien su negocio es lo primero, lo más importante y al cual hay que sacrificar vidas humanas si es preciso.

Esta es la ideología del capitalista y el hecho de haber escrito Miller una obra basada en el tema, le acarreó dificultades con la crítica y los políticos de su país. (24)

El intento de Keller por ablandar a Ann fracasa:

ANN [she regards him a moment]: Joe, let's forget it.

KELLER: Annie, the day the news came about Larry he was in the next cell to mine - Dad. And he cried, Annie - he cried half the night

ANN [touched]: He shoulda cried all night. [slight pause.]

(I, 18)

Esta actitud de Ann secundada por Chris es el otro punto de vista de la obra. Si Keller ha pecado de práctico y de materialista, los jóvenes, sobre todo Chris y Ann e incluso Larry, pecan de idealistas enfocando su ideal a pensar que las personas tienen la obligación de ser mejores de lo que podemos serlo los seres humanos, sin caer en la cuenta de que aunque ellos son inocentes de eso tienen defectos susceptibles de convertirse también en *errores trágicos*.

La actitud de la pareja, totalmente falta de piedad y caridad, surge de estar consciente de la magnitud de la falta cometida, pero ni ella ni Chris son perfectos ni inocentes por lo cual carecen de facultades para negar que Joe tiene razón al pedir que el error se juzgue sin dureza. Ellos confunden estatura moral con ideales.

La realidad le hará ver a Ann y más tarde a Chris, lo equivocados que han estado.

Por otro lado y respecto a la libertad que obtuvo Joe, la obra demostrará que el perdón de los hombres importa solamente si la falta concierne sólo a los hombres, para lo demás existe una *ley* que no necesita de ellos para ser consumada(25).

La actitud de Ann al negar el perdón es como la actitud desilusionada del adolescente cuando descubre que el padre no es perfecto y decide superarle y enseñarle.

Tanto Chris como Ann poseen una incapacidad para aceptar al ser humano tal y como es y eso es un problema pues aquel que pretenda encontrar hombres perfectos, está fuera de la realidad. Hay que aceptar que existen muchos factores de la vida de Ann que se destruyeron con la supuesta culpa del padre: tuvo que dejar su casa, a sus amigos, renunciar a su novio, modificar los planes de vida etcétera. Y es quizá por esto que se construyó un férreo ideal de ser. Tal vez, la

imposibilidad de llevar a cabo sus proyectos de vida, entre los cuales estaba su boda con Larry, lo que la lleve a un afán de realizarlos de todos modos y ya que no puede unirse a Larry le da lo mismo Chris, antes quería a uno, ahora quiere al otro.

Joe, en el extremo opuesto tampoco sostiene buenas relaciones con la realidad, como ya se ha dicho.

Por lo pronto cada cual está en su extremo y espera sin saberlo el momento en que la verdad irrumpa y los enfrente.

KELLER ←-----REALIDAD-----→ CHRIS Y ANN

Los dos sufren una trasposición de valores, los jóvenes, al llevarlos al extremo los vuelven absurdos y Joe, ha transformado su moral respecto de su negocio al grado de que lo malo para él es aquello que mengua sus ganancias.

En ambos extremos hay egoísmo, frialdad e impiedad para con los otros. Hay fanatismo e inconciencia.

La fuente del idealismo de Chris proviene de su experiencia en la guerra(26) durante la cual ha conocido un valor humano opuesto al del capitalista: la solidaridad. Esto lo hace sentirse culpable por vivir de un modo que es opuesto a su forma de pensar, pero Chris no está conciente de que su ideología nunca es firme, en esto, también se asemeja al hombre adolescente, al ser humano en formación

CHRIS: Well, I lost them... They didn't die; they killed themselves for each other. I mean exactly; a little more selfish and they'd've been here today. And I got an idea - watching them go down. Everything was being destroyed, see, but it seemed to me that one new thing was made. A kind of - responsibility. Man for man. You understand me? - To show that, to bring that on to the earth again like some kind of a monument and everyone would feel it standing there, behind him, and it would make a difference to him. (pause.) And then I came home and it was incredible. I - there was no meaning in it here; the whole thing to them was a kind of a - bus accident. I went to work with Dad, and that rat-race again. I felt - what you said - ashamed somehow. Because nobody was changed at all. It seemed to make suckers out of guys. I felt wrong to be alive, to open the bank-book, to drive the new car, to see the new refrigerator. I mean you can take those

things out of a var, but when you drive that car you've got to know that it came out of the love a man can have for a man, you've got to be a little better because of that. Otherwise what you have is really loot, and there's blood on it. I didn't want to take any of it. And I guess that included you. (I, 121, 122)

En realidad todo es sólo palabrería:

ANN: Because you mustn't feel that way any more. Because you have a right to whatever you have. Everything, Chris, understand that? To me, too... And the money, there's nothing wrong in your money. Your father put hundreds of planes in the air, you should be proud. A man should be paid for that...

CHRIS: Oh Annie, Annie... I'm going to make a fortune for you! (I, 122)

Al final de la obra, Ann y Chris se casarán y heredarán el dinero sin pensar si hay o no algo de *malo* en él, puesto que lo *malo* que ellos ven habrá desaparecido.

Pero volviendo al impasible Joe, su tranquilidad se tambalea al recibir una llamada de George para su hermana:

KELLER [*asking uncomfortably*]: Chris! You - you think you know her pretty good?

CHRIS [*hurt and apprehensive*]: What kind of a question?

KELLER: I'm just wondering. All these years George don't go to see his father. Suddenly he goes... and she comes here.

CHRIS: Well, what about it?

KELLER: It's crazy, but it comes to my mind. She don't hold nothing against me, does she?

CHRIS [*angry*]: I don't know what you're talking about.

KELLER [*a little more combatively*]: I'm just talkin'. To his last day in court the man blamed it all on me; and this is his daughter. I mean if she was sent here to find out something?

CHRIS [*angered*]: Why? What is there to find out?

ANN [*on phone, offstage*]: Why are you so excited. George? What happened there?

KELLER: I mean if they want to open up the case again, for the nuisance value, to hurt us? (I, 123, 124)

Este es el primer momento en el cual lo vemos con temor. En cuanto recobre la seguridad se reirá de sus sospechas, le parecerán absurdas, sus planes han dado resultado siempre ¡Por qué ahora no? No tiene por qué fallar. Ya tranquilo vuelve sobre los planes que tiene para el futuro de Chris como si se tratara del suyo propio:

KELLER: We'll talk about it. I'm going to build you a house, stone, with a driveway from the road. I want you to spread out, Chris, I want you to use what I made for you. *[He is close to him now.]* I mean, with joy, Chris, without shame... with joy.

CHRIS: *[touched]*: I will, Dad.

KELLER *[with deep emotion]*: Say it to me.

CHRIS: Why?

KELLER: Because sometimes I think you're... ashamed of the money.

CHRIS: No, don't feel that.

KELLER: Because it's good money, there's nothing wrong with that money.

CHRIS *[a little frightened]*: Dad, you don't have to tell me this.

KELLER *[with overriding affection and self-confidence now. HE grips CHRIS by the back of the neck, and with laughter between his determined jaws]*: Look, Chris, I'll go to work on Mother for you. We'll get her so drunk tonight we'll all get married! *[steps away, with a wide gesture of his arm.]* There's gonna be a wedding, like there never was seen! Champagne, tuxedos!

(1, 124, 125)

Chris. Joe sabe que es respetado y temido y que finalmente no se atreverá a abandonarlo confía en que su hijo lo admira y quedará encandado con la vida que ha preparado para él

Por su parte hemos visto que Chris acaba de negarle al padre lo que le aseguró a la novia, cambia de parecer continuamente. Es Ann quien nos ha hablado de lo ambiguo que resulta ser. Nuevamente parece el adolescente en la búsqueda de sí mismo y para quien aquello que piensa en un momento es desechado en el momento siguiente por inseguridad.

Por lo pronto vemos que las cosas marchan bien para la pareja. El padre, en contradicción con su primera postura está dispuesto a cooperar para que las cosas se lleven a cabo de la mejor manera posible.

A pesar de todo, el telón del primer acto se cierra con el suspenso de la llegada de George, y nuevamente, Kate, como su conciencia, como su coro, advierte a Joe. Este quien aparentemente había recuperado su serenidad, se exaspera con la actitud de su mujer, momentaneamente no siente que tenga nada que temer.

Sin embargo la evidencia, el pasado viene en camino.

KELLER *[desperately]*: once and for all, did you hear what I said?

I said I'm sured

MOTHER (*nods weakly*) All right, Joe. (He straightens up) Just...  
be smart.

IKELLER, in *hopeless fury*, looks at her, turns around, goes up to porch and into house, slamming screen door violently behind him. MOTHER sits in chair downstage, stiffly, staring, seelng.)  
(I, 126)

Cuando el telón vuelve a abrirse es el anochecer. La obra sigue el ciclo de un día, el primer acto acurrió durante la mañana, el segundo tiene lugar al ocultarse el sol y el tercero de madrugada. Esto nos revela un paralelo, aunque en sentido contrario, con la acción, ya que mientras el día se obscurece la claridad de la verdad comienza a surgir.

Así es que al iniciarse el segundo acto la madre percibe un factor significativo que tiene que ver con el árbol caído: *You notice there's more ligh with that thing gone?*. Esto es que la claridad aumenta con respecto a todo.

En este momento Kate y Ann se arreglan para la cena fuera de casa durante la cual la pareja joven informará a Kate su decisión. Jim el médico vecino ha ido a la estación por George y Joe, como en todos los momentos importantes se encuentra al margen, sumido en un profundo sueño: *...He's worried. When he's worried he sleeps...-dice Kate-...The only one who's relaxed is your father. He's fast asleep...*-es el comentario de Ann.

La madre, en la primera oportunidad, asalta a Chris con la misma inquietud que mostró Keller sólo unos momentos antes y que equivaldría a decir: "Somos tontos, dáte cuenta, merecemos el perdón".

MOTHER:(...) We're dumd, Chris. Dad an I are stupid people. We don't know anything. You've got to protect un.

CHRIS: You're silly; what's there to be afraid of?

MOTHER: To his last day in court Steve never gave up the idea that Dad made him do it. If they're going to open the case again I won't live through it.

CHRIS: George is just a damn fool. Mother. How can you take him seriously?

(II, 127)

A partir de este momento hay un paralelo entre la actitud de Kate

con la conducta de Yocasta en *Edipo Rey*. Kate, sabe todo desde hace años pero no ve que haya problema si Larry no murió a causa de su padre, Yocasta, por su parte, no ignora que está casada con un hombre que por su edad podría ser su hijo y quien además desconoce a sus padres. Cuando los hilos comienzan a desenredarse ambas tratarán de desviar el inevitable curso de los acontecimientos para lo cual acuden a procedimientos indignos que tienen como resultado una respuesta natural en contra: la invocación de Yocasta a Apolo y la llegada del mensajero con la verdad y el lapsus de Kate, primero, luego la carta.

Su desesperación crece ante el temor de la tormenta que se avecina: *You don't realize how people can hate, Chris, they can hate so much they'll tear the world to pieces.* (II, 128). Sin embargo, está dispuesta a defender la causa hasta el último instante, para lo cual ha preparado sus armas. La primera de ellas: un refrescante jugo de uva, para llegar al corazón de George por medio de aquello que a él le gusta. Con un detalle amable y afectuoso, quiere comprar la benevolencia y el agradecimiento del enemigo.

Inmediatamente después de la advertencia hecha por Kate a Chris, el señor Miller decide detenerse un momento para darnos información valiosa acerca de éste. Hasta aquí es muy claro el carácter idealista de Ann y la hemos visto secundada por Chris pero Sue la esposa del doctor Bayliss se queja de los excesos de aquél.

Para Ann su novio actual es un buen chico, sincero y recto, cualidades ante las cuales quizá no deberían existir reproches: *I don't know. I think it's mostly that whenever I need somebody to tell me the truth I've always thought of Chris. When he tells you something you know it's so. He relaxes me.* (II, 129, 130). La verdad no está mal ni el idealismo tampoco, pero Chris quiere aplicar su filosofía a todo el que se le pone enfrente:

SUE: (...) My husband is unhappy with Chris around.

ANN: How is that?

SUE: Jim's a successful doctor. But he's got an idea he'd like to do medical research. Discover things. You see?

ANN: Well, isn't that good?

SUE: Research pays twenty-five dollars a week minus laundering the hair-shirt. You've got to give up your life to go into it.

ANN: How does Chris-

SUE [with growing feeling]: Chris makes people want to be better than it's possible to be. He does that to people.

ANN: Is that bad?

SUE: My husband has a family, dear. Every time he has a session with Chris he feels as though he's compromising by not giving up everything for research. As though Chris or anybody else isn't compromising. It happens with Jim every couple of years. He meets a man and makes a statue out of him.

(II, 130, 131)

Cada quien tiene derecho a pensar como mejor pueda, pero en cambio, nadie tiene derecho a intervenir en la vida de los otros de esta manera. Chris queda descrito como un idealista peligroso a la manera de Gregorio Werle, el protagonista de *El pato salvaje*.

Este defecto de Chris es una *pasión* que hasta este momento sólo le ha causado problemas a los demás y que entra en funcionamiento cuando se topa con alguien de carácter débil y convicciones no precisas, cualquier persona insegura es terreno fértil para realizar sus experimentos. Esto quiere decir que Chris no obtiene el mismo resultado con todas las personas a las que recita su breviarario, esa es la razón del conflicto con su padre: Joe al no entender esas cosas provoca que Chris se sienta frustrado, se apasione y enceguezca.

Es importante señalar que debido a sus crisis idealistas el doctor Bayliss abandonó a su esposa e hijos para dedicarse en otro lugar a la investigación a lo largo de varias semanas, lo cual habla de una irresponsabilidad tratándose de un hombre que tiene obligaciones. Sue, se ha encargado de volverle a la tierra, aunque con ello ha matado sus ilusiones. Es comprensible, al ver a la pareja, que el doctor prefiera pasar la mayor parte del tiempo fuera de su casa, esto lo hace infeliz pues no está en el lugar que quisiera ni haciendo lo que según él lo haría dichoso. Es Chris quien ha logrado que Jim se sienta frustrado.

Obviamente Ann, de acuerdo con los sueños de Chris, no coincide con Sue quien le dice que al recibir dinero de su padre todas las semanas el muchacho puede darse el lujo de ser idealista; Ann toma



el asunto por otro lado y viene a la charla el tema de la culpa de Joe, no ignorada por el vecindario. A Sue le molesta la *incoherencia* de Chris.

SUE: So what? They give him credit for being smart. I do, too. I've got nothing against Joe. But if Chris wants people to put on the hair-shirt let him take off his broadcloth. He's driving my husband crazy with that phoney idealism of his, and I'm at the end of my rope on it! (II, 132)

Con esto Ann comienza a dudar por primera vez y se lleva a cabo entre la pareja un cambio de impresiones que será decisivo más adelante y durante el cual Chris, sin saberlo, promete la vida de su padre a la mujer amada.

Esta confianza plena, sin duda, a toda prueba que siente Chris por su padre, va a resultar muy cara para éste, pues el hijo cree que la obligación del padre es estar a la altura en la cual él mismo cree encontrarse.

El nuevo ofrecimiento que Joe hace para ayudar a la pareja reafirma su confianza mientras que acrecienta la duda en Ann, tanta amabilidad le parece sospechosa.

ANN: Joe, you owe him nothing.

KELLER: I owe him a good kick in the teeth, but he's your father.

(II, 136)

Joe está perdiendo terreno y a pesar de su jovialidad y de sus bromas sabe que debe cuidarse. Su inseguridad se manifiesta en la espontánea y excesiva misericordia para él caído. Eso obviamente refleja sentimientos de culpa.

Keller teme ver llegada su hora. Todo lo que él ha hecho fue impulsado por el orgullo hacia su negocio y hacia su familia. Por la familia puede hacerse todo: *There's nothin' he could do that I wouldn't forgive. Because he's my son. Because I'm his father and he's my son.* (III, 163) Y sin embargo es evidente que de un momento a otro puede perderlo todo: *I'm thinking of ERIC (slight pause) See... this is what*

*I mean. You get older, you want to feel that you accomplished something. My only accomplishment is my son. I ain't brainy. That's all I accomplished.* (II, 135)

Hay otro giro en la actitud de Chris cuando su padre habla de taer a Steve a la fábrica: *...I don't want him in the plant...* Ahora habla como el dueño de manera que aquello que dijo acerca de dejarlo todo e irse con Ann no ha sido, como ya se había señalado sino manipulación y chantaje inconcientes. El asombroso manejo de las motivaciones inconcientes de los personajes los vuelven, ante nosotros, má interesantes y humanos.

Por otra parte Keller apela una vez más a la reflexión; su actitud es la de establecer el margen bajo el cual él aspiraría a ser juzgado más tarde.

Ya dueño de a situación Chris se vuelve imperativo y eso choca con los propósitos de Joe.

CHRIS: (...) *I don't want him in the plant, so that's that! You understand? And besides, don't talk about him like that. People misunderstand you!*

KELLER: *And I don't understand why she has to crucify the man.*

CHRIS: *Well, it's her father, if she feels-*

KELLER: *No, no.*

CHRIS *(almost angrily): What's it to you? Why-?*

KELLER *(-a commanding outburst in high nervousness): A father is a father!* (II, 136)

Con este grito el simpático e imperturbable Joe Keller queda desnudo ante nosotros. No es más que un hombre culpable tratando de retrasar la ejecución. Y efectivamente, George está a punto de llegar y con él, los preparativos para la fiesta cobran una magnitud irónica no habrá fiesta, habrá orden y verdad.

A pesar de que Joe invente canciones para ocultarse tras la careta de la tranquilidad y el buen humor sabemos que no le hace feliz la llegada del muchacho.

Bajo este ambiente irrumpe George, agresivo, arrepentido, a la defensiva, pero no más que la familia Keller quien tiene a la mano, una

sarta de sutiles chantajes sentimentales para desviar los golpes. La nostalgia de George es manejada tan hábilmente por el padre la madre y el hijo que por momentos logran suavizar su actitud:

CHRIS: How about some grape juice? Mother made it especially for you.

GEORGE (with forced appreciation): Good old Kate, remembered my grape juice.

(II, 139)

La respuesta de Chris suena descortés y equivale a ordenar: Recuerda todo lo amables que hemos sido siempre contigo: *You drank enough of it in this house* (II, 139). Pese a esto, George recobra fácilmente el ímpetu y la agresión no se hace esperar en la primera oportunidad que se le presenta:

El intento de Ann por desviar la conversación lleva a un resultado peor. George viene dispuesto a llevársela para evitar que se case con Chris. Para la pareja esto es un obstáculo que se suma a la madre y a la presencia tácita de Larry.

La respuesta impetuosa de Chris no se hace esperar: *George, you don't want to be the voice of God, you?* Y es Chris quien continúa. Inconscientemente no está seguro de la inocencia del padre, esa inseguridad lo torna agresivo. Por otra parte el comportamiento de George para con su padre nos hace pensar que lo que dice Chris es verdad, sólo que, es algo aplicable a los tres hijos: soberbia y dureza de espíritu:

CHRIS: That's been your trouble all your life. George, you dive into things. What kind of a statement is that to make? You're a big boy now.

GEORGE: I'm a big boy now.

CHRIS: Don't come bulling in here. If you've got something to say, be civilized about it.

(II, 140)

Cuando Chris condena a Joe se olvida de ser *civilizado*.

Entonces George dice lo que tiene que decir: la otra versión de los

hechos, la cual le parece ahora lógica y verdadera, aunque le hace sentir culpable.

George pide a Ann que analice si nunca pensó en la posibilidad de que así hubiese ocurrido. De pronto se ha dado cuenta de que la versión de Joe no coincide con el carácter de su padre. Es aquí donde por segunda vez se le pide a Ann que busque en su corazón. La importancia de señalarlo es hacer notar la constante presión que la muchacha sufre por parte de todos:

CHRIS: What're you going to do, George?

GEORGE: He's too smart for me, I can't prove a phone call.

CHRIS: Then how dare you come in here with that rot?

ANN: George, the court-

GEORGE: The court didn't know your father! But you know him. You know in your heart Joe did it.

(II, 142)

Chris actúa como si su opinión fuera opinión fuera sagrada. Cree que su forma de ser es la única correcta, frente a eso George confiesa con respecto a la versión de Keller *I believed everything, because I thought you did. But today I heard it from his mouth. From his mouth it's altogether different than the record. Anyone who knows him, and knows your father, will believe it from his mouth.* (II, 142)

Esto fácilmente pudo suceder, concentrado como estaba en su vergüenza por el padre, no tuvo tiempo para reflexionar acerca de lo frágil de la excusa de Joe para delegar la responsabilidad en su socio.

De nuevo la débil seguridad de Ann se viene abajo; en tanto que Chris repite una *verdad* que tampoco se ha detenido a meditar:

ANN: (goes to him) You know it's not true, don't you?

GEORGE: How can he tell you? It's his father. (TO CHRIS) None of these things ever even cross your mind?

CHRIS: Yes, they crossed my mind. Anything can cross your mind!

GEORGE: He knows, Annie! He knows!

CHRIS: The voice of god!

(II, 143)

Una vez más Chris se burla de las palabras de George sin saber que

está a pocos minutos de erguirse él mismo, no sólo como la voz de Dios, sino como el mismo Dios al condenar a Keller: *...What must I do to you? I ought to tear the tongue out of your mouth, What must I do?* (II, 144). Por ahora su pasión, su ceguera le impide reflexionar ante la nueva versión de los hechos y lo lleva a sostener una fe ciega en la palabra de su padre.

La presencia de Kate trae calma a la situación. Ella sabe bien cómo tratar a George:

MOTHER: [*cups his face in her hands*]: They made an old man out of you. [*Touches his hair.*] Look, you're grey  
GEORGE [*her pity, open and unabashed, reaches into him, and he smiles sadly*]: I know, I- (II, 144)

Kate no desconoce que la manera correcta de decirlo habría sido: -hemos hecho de tí un viejo-. Pero viene dispuesta a no permitir que la situación quede fuera de su control; a valerse de todos sus recursos maternos para hacerle callar y por momentos su audacia parece surtir efecto. Ataca al muchacho por el lado sentimental:

MOTHER: None of us changed, Georgie. We all love you. Joe was just talking about the day you were born and the water got shut off. People were carrying basins from a block away - a stranger would have thought the whole neighbourhood was on fire! [*They laugh. She sees the juice. To ANN*] why didn't you give him some juice?  
ANN: [*defensively*]: I offered it to him.  
MOTHER: [*scoffingly*]: You offered it to him! [*Thrusting glass into GEORGE'S hand*] give it to him! to GEORGE, who is laughing! And now you're going to sit here and drink some juice...and look like something!  
GEORGE [*sitting*]: Kate, I feel hungry already.  
CHRIS: [*proudly*]: She could turn Mahatma Gandhi into a heavyweight! (II, 145)

Esta amabilidad contrasta con su evidente deseo de que se vayan. La necesidad de alejarlos se hace muy notoria al enterarse de que George ha venido por Ann: *Tell, Chris, if They can't stay, don't...*

Es la insistencia de George y la argumentación de Chris lo que saca

a la vista su tensión nerviosa: *Why should he argue?* [She goes to him. With desperation and compassion, stroking his hair] *George and us have no argument. How could we have an argument, George? We all got hit by the same lightning, how can you?* (II, 146).

Pero Katemisma dentro de su excitación, no mide el alcance de sus palabras y provoca la indignación de George al comunicarle que su noble marido está dispuesto a brindarle ayuda para instalarse nuevamente en la ciudad. Toda la escena con George va en zig-zag, se gana terreno, se pierde y se recupera:

GEORGE: Joe? Joe wants me here?

ANN(eagerly): He asked me to tell you, and I think it's a good idea.

MOTHER: Certainly. Why must you make believe you hate us? Is that another principle—that you have to hate us? You don't hate us, George, I know you, you can't fool me, I diapered you.

(II, 146)

Y es ella quien astutamente recupera a todos para su causa al recordarle sus viejos amos en el Barrio. Kate sabe emplear perfectamente la nostalgia para sus fines.

Justamente cuando Kate ha logrado el dominio, aparece Joe. La tensión se apodera nuevamente de George y ambos comienzan a medir fuerzas. Keller viene ahora muy repuesto con respecto a la última vez que lo vimos; la seguridad y el dominio han vuelto a él, por lo cual no duda en ir, directamente al grano:

KELLER: So how'd you find Dad? Feel all righ?

GEORGE [searching KELLER, speaking indecisively]: No, he's not well, Joe.

KELLER [lighting his cigar]: Not his heart again, is it?

GEORGE: It's everything, Joe. It's soul.

KELLER [blowing out smoke]: Uh huh-

CHRIS: How about seeing what they did with your house?

KELLER: Leave him be.

GEORGE [to CHRIS, indicating KELLER]: I'd like to talk to him.

KELLER: Sure, he just got here. That's the way they do, George. A little man makes a mistake and they hang him by the thumbs; the big ones become ambassadors. I wish you'd a told me you were going to see Dad.

GEORGE (*studying him*): I didn't know you were interested.

KELLER: In a way, I am. I would like him to know, George, that as far as I'm concerned, any time he wants, he's got a place with me. I would like him to know that. (II, 150,)

Joe es hábil y tiene la ventaja de conocer bien a la gente y de saber utilizar sus errores en beneficio propio y antes de que George pueda decir más, le cierra la boca con varias razones:

KELLER: That's a sad thing to hear.

GEORGE (*with bitterness dominant*): Why? What'd you expect him to think of you?

KELLER [*-the force of his nature rising, but under control*]: I'm sad to see he hasn't changed. As long as I know him, twentyfive years, the man never learned how to take the blame. You know that, George.

GEORGE [*-he does*]: Well, I-

KELLER: But you know it. Because the way you come in here you don't look like you remember it. I mean like in 1937 when we had the shop on Flood Street. And he damn near blew us all up with that heater he left burning for two days without water. He wouldn't admit that was his fault, either. I had to fire a mechanic to save his face. You remember that. (II, 151)

Estas palabras de Joe arrojan luz sobre la figura del padre de Ann quien queda dibujado no como una víctima inocente sino como un hombre que permitió que le hicieran a otro lo que finalmente también hicieron con él. Mientras tanto Keller sigue poniendo al alcance de George todos los argumentos en contra que se le pidan, su mentira, premeditada a conciencia parece perfecta. Lo importante es hacerlo callar y resulta vencedor.

Para la ley un hombre es inocente hasta que se le pueda demostrar lo contrario, y ese es un tema que Joe domina: *Then remember them, remember them(...)* *There are certain men in the world who rather see everybody hung before they'll take blame. You understand me, George?* (II, 151, 152). Y George queda desarmado por la agilidad de Joe, todo va bien para éste; el taxi que llevará al muchacho a la estación viene en camino.

La tranquilidad vuelve a la madre, al final han triunfado, o al menos así parece. El enemigo es ahora insignificante, está desarmado, y

piensa que no hay nada mejor que una celebración para olvidarlo todo

Pero este relajamiento que les ocasiona el sentirse seguros nuevamente es lo que provoca que se descuide el mecanismo de defensa que han venido manejando, gracias al cual, cuidaban cada una de las palabras que pronunciaban.

El lapsus de Kate provoca que todo el terreno ganado con tanta dificultad es perdido para siempre:

MOTHER: Do you remember every time you were sick?

GEORGE: I'd remember pneumonia. Especially if I got it just the day my partner was going to patch up cylinder heads. ... What happened that day, Joe? (II, 153)

Es entonces cuando Frank, siempre inoportuno, hace su aparición con el horóscopo terminado. Su veredicto es esperado con ansia por Kate, ya que el horóscopo equivale al documento que liberó a Joe, una prueba escrita, material, algo que puede ser mostrado a los otros como la evidencia que hasta hoy le hizo falta.

El horóscopo hecho por Frank asegura que Larry vive, con lo cual su esposo no sería más un asesino ni ella su cómplice. Pero tanto en la mente de Kate como en la de su esposo se ha pasado por alto a la familia de George y Ann, destruida a sangre fría como los pilotos, uno de los cuales pudo haber sido Larry. En este momento siente que el caso se ha cerrado.

En cuanto Kate obtiene la respuesta que necesitaba del horóscopo nada más parece importarle; toda discusión está de más desde su punto de vista, se encuentra harta de todo y ya no importa excederse en contra de Ann y de su hermano, no importa la descortesía, no importa evidenciar que no son bienvenidos: ... *I packed your bag. All you've got to do is close it.* ... (II, 155). Con esto Ann queda acorralada, por un lado la abierta actitud de la madre, por otra parte está el tomar conciencia de la situación y por si esto no fuera poco George le recrimina que no actúe y se aleje de la casa en donde se urdió la desgracia que los ha alcanzado a todos.



Chris, con su incapacidad para ver las cosas tal y como son debido a su confianza excesiva en el padre, se vuelve un elemento más de presión contra Ann. Pero ella no quiere perderlo todo otra vez, ya ha habido demasiado odio y vergüenza en contra de su padre y de ella misma como para dejar pasar la oportunidad de ser feliz: *I'm not doing anything. He asked me here and I'm staying till he tells me to go.* (II, 155)

George aún conserva la esperanza de no irse solo, pero para Ann, es el turno de vivir, y está dispuesta a defenderlo hasta en contra del mismo Chris -como se verá más adelante- cuando, ante la duda de qué hacer ella le pide que cumpla con su deber. or lo pronto sabe que lo que todos han hecho en contra de su padre no tiene ya solución, hecho está, y ella aún puede elegir entre el rencor a los Keller o su amor por Chris. Ann decide quedarse.

Este es el momento que Chris aprovecha para defender lo que quiere y deshacerse del pasado; por sobre los sentimientos de la madre están los de él sobre su pareja: *That's all, nothing more until Christ comes, about the case of Larry as long as I'm here!*... (II, 155). El mayor impedimento para que el matrimonio se realizara era, como ya se había señalado, la sombra del hermano muerto. Para Chris es necesario acabar de una vez con él para siempre, pues el enfrentamiento seguirá hasta que uno de los dos desaparezca, hasta que se aniquile la rivalidad y gane el más fuerte. El objeto de la lucha es Ann, el motivo: el instinto de supervivencia (28).

CHRIS: How dare you pack her bag?

MOTHER: She doesn't belong here.

CHRIS: Then I don't belong here.

MOTHER: She's Larry's girl.

CHRIS: And I'm his brother and he's dead, and I'm marrying his girl.

MOTHER: Never, never in this world!

(II, 155)

Pero sobre todos, y todas las cosas Joe, tiene sus planes también y, el primero de ellos, es defender lo suyo (hay que recordar que pesa

sobre él la amenaza de Chris respecto a abandonar el negocio si no acepta su boda con Ann). Como en otras ocasiones, lo primero es el negocio—y por lo tanto, el hijo que heredará ese negocio—el orgullo de su vida, su pasión, su verdadero amor. No importa que para esto deje sola a aquella que fielmente ha seguido sus pasos, la que lo ha respaldado, a quien le juró apoyo incondicional y que ha cumplido palabra por palabra. Joe, no está en situación de pensar que, el testimonio de un cómplice traicionado, suele ser nefasto y cruel, como injusta y cruel es su actitud hacia Kate:

KELLER: You lose your mind?

MOTHER: you have nothing to say.

(II, 155)

En otras palabras lo que Kate está diciendo es: "Tú cállate, no tienes nada que decir porque vas a arruinarlo todo y yo te estoy ayudando pero no voy a poder seguir haciéndolo durante mucho tiempo".

Pero Joe sigue actuando con torpeza y mirando hacia una sola dirección:

KELLER (ferocely): I got plenty to say. Three and a half years you been talking like a maniac—

[MOTHER smashes him across the face.]

MOTHER: Nothing. You have nothing to say. Now I say. He's coming back, and everybody has got to wait.

(II, 155)

Con esto Joe ha acabado con la fortaleza de Kate, ésta fue la última advertencia que ella hizo; sus fuerzas se agotaron, si durante estos tres años ella ha aparecido una loca es porque siempre estuvo más conciente de las cosas que su marido no entiende.

Joe se ha creído su propia mentira y con su papel en la bolsa ha dormido tranquilo sin imaginarse los alcances de su acción y el mecanismo echado a andar a causa de ella. Kate en todo momento ha sabido que no se puede vivir aparentando que nada ha sucedido cuando hay un hijo desaparecido y un esposo asesino:...*Otherwise anything could happen. But there's God, or certain things can never happen.* (I, 113).

Su amor por Joe, su lealtad hacia él aún sabiéndolo culpable la llevan a sacrificarlo todo en aras de una esperanza edificada por la angustia de saberlo culpable. No importa la felicidad del hijo vivo, por Joe; no importa la familia destruida, por Joe; no importa fincar sobre la mentira con tal de salvar a Joe. Pero Joe está dispuesto a salvarse solo si es preciso, de cualquier forma, no será la primera vez que es egoísta. Kate, presionada al máximo por Chris y por Joe, cansada de todos estos años, incapaz de seguir, finalmente lo entrega:

CHRIS [*as an ultimatum*]: Mother, I'm going ahead with it.

MOTHER: Chris, I've never said no to you in my life, now I say no!

CHRIS: You'll never let him go till I do it.

MOTHER: I'll never let him go and you'll never let him go!

CHRIS: I've let him go. I've let him go a long-

MOTHER [*with no less force, but turning from him*]: Then let your father go. [*Pause. CHRIS stands transfixed.*]

KELLER: She's out of her mind.

MOTHER: Altogether! [*to CHRIS, but not facing them*] Your brother's alive, darling, because if he's dead, your father killed him. Do you understand me now? As long as you live, that boy is alive. God does not let a son be killed by his father. Now you see, don't you? Now you see. [*Beyond control, she hurries up and into house.*]

(II, 155)

Cuando Kate ha salido, un mundo entero se le ha revelado a Chris, ante él, su padre, el hombre a quien admira, a quien ama, en quien confiaba, se le ha transformado en un reo de muerte.

Todas las energías positivas de Chris hacia él se han vuelto contrarias y las dos personalidades opuestas están ahí para enfrentarse; no solamente era contra Larry contra quien había que luchar hasta aniquilarlo, también habrá que hacerlo contra Joe, pues él es el verdadero estorbo para su enlace con Ann. De ahora en adelante Chris va a defender su unión de la misma manera que un animal defiende a su hembra. De la misma forma en la cual Chris toma conciencia, Joe va a comenzar a descubrir el alcance de su acción:

KELLER:(...) She's out of her mind.

CHRIS [*in a broken whisper*]: Then... you did it?

KELLER [*with the beginning of plea in his voice*]: He never flew a

P-40-

CHRIS [struck; deadly]: But the others.

KELLER [*insistently*]: She's out of her mind. [*He takes a step towards CHRIS, pleadingly.*]

CHRIS [*unyielding*]: Dad... you did it?

KELLER: He never flew a P-40, what's the matter with you?

CHRIS [*still asking, and saying*]: Then you did it. To the others.  
[*Both hold their voices down.*]

KELLER: [*afraid of him, his deadly insistence*]: What's the matter with you? What the hell is the matter with you?

CHRIS [*quietly, incredibly*]: How could you that? How?

KELLER: What's the matter with you?

CHRIS: Dad... Dad, you killed twenty-one men!

KELLER: What, killed?

CHRIS: You killed them, you murdered them.

KELLER [*as though throwing his whole nature open before CHRIS*]:  
How could I kill anybody?

CHRIS: Dadd Dadd

KELLER [*trying to hush him*]: I didn't kill any body!

CHRIS: Then explain it to me. What did you do? Explain it to me  
or I'll tear you to pieces!  
(II, 156, 157)

Para Chris cuya afición hasta ahora era componer el mundo (20), el conocer la verdad acerca de su padre se convierte en la *circunstancia* que activa su *defecto* y lo inflama hasta convertirlo en *pasión*. A pesar de no ser él el personaje central en este drama ha comenzado a funcionar dentro de la mecánica trágica. Lo único que él no podría soportar le está ocurriendo. Su padre, en el otro extremo de la ideología de su hijo también ha vivido presa de una pasión a lo largo de su vida, esa pasión es la que lo llevó, cuando tuvo que elegir, a tomar un camino equivocado.

En este momento podemos afirmar que el orgullo de Keller por su negocio es su *pasión*, la fuerza que ennegueció su razón y dominó su alma.

KELLER: It was too late. The paper, it was all over the front page, twenty-one went down, it was too late. They came with handcuffs into the shop, what could I do? [*He sits on bench.*]  
Chris... Chris, I did it for you, it was a chance and I took it for you. I'm sixty-one years old, when would I have another chance to make something for you? Sixty-one years old you don't get another chance, do ya?  
(II, 157)

Ante la confesión de Joe la indignación del hijo crece, para él,

el egoísmo del padre por lo suyo, familia y negocio, ha sobrepasado los límites de lo humano.

Ni Chris entiende que eso pueda hacerse ni Joe, al justificarse frente al hijo, entiende porque no puede hacerse.

El padre ha actuado como si viviera aislado del mundo, el enorme trabajo que todo le ha costado lo ha llevado a amar sus triunfos, se le entiende sin embargo no se le justifica. La actitud de Chris bajo los efectos de su pasión, se ha elevado a niveles incontrolables y en este momento hace lo inimaginable, lo que varios de los personajes hijos de Miller harán rompiendo un deseo reprimido durante años frente a la figura humillada de su padre: lo golpea en el hombro él que momentos antes criticaba a George, se erige ahora como la voz de la justicia, como la voz de Dios:

KELLER: For you, a business for you!

CHRIS *[with burning fury]*: For me! Where do you live, where have you come from? For me! - I was dying every day and you were killing my boys and you did it for me? What the hell do you think I was thinking of, the goddam business?

Is that as far as your mind can see, the business? What is that, the world- the business? What the hell do you mean, you did it for me? Don't you have a country?. Don't you live in the world? What the hell are you? You're not even an animal, no animal kills his own, what are you? What must I do to you? I ought to tear the tongue out of your mouth, what must I do? *[With his fist he pounds down upon his father's shoulder. He stumbles away, covering his face as he weeps.]* What must I do, Jesus God, what must I do?

(II, 158)

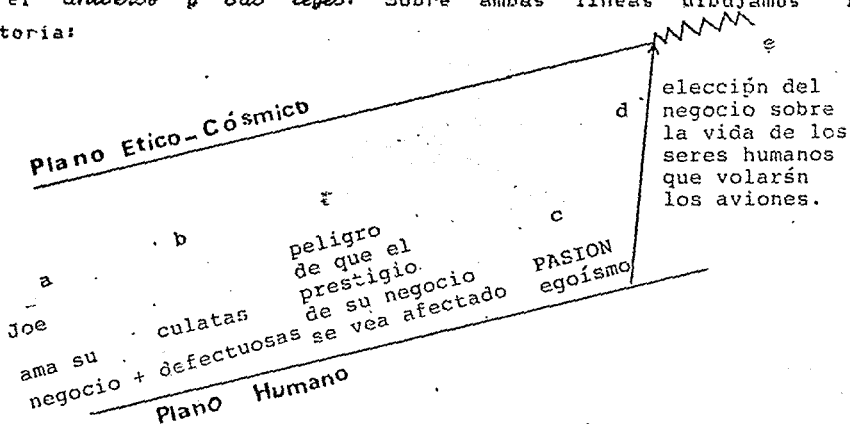
La trayectoria trágica de Joe es muy evidente, lo único que faltaría en su esquema hasta aquí es el momento de la destrucción. Pero además existen otras trayectorias que enriquecen la obra y demuestran su espléndida factura.

Pero para continuar es necesario observar atentamente una cosa y es que lo peor que pudo haber hecho Joe teniendo un hijo como el suyo es haber actuado de la manera en como lo hizo desde el principio de la obra y durante todos estos años. La trayectoria y carácter de Chris

llevan al padre al extremo de lo que jamás hubiese podido imaginar.

Si quisiéramos expresar esquemáticamente la trayectoria de Keller tendríamos que hacerlo más o menos de la siguiente manera:

En primer lugar habría que dibujar dos líneas paralelas una representando el *plano cósmico* y otra el *plano humano* que son los dos niveles en los que se lleva a cabo la acción de una tragedia. De hecho todas las tragedias tratan de las relaciones del hombre con el *Cosmos*, *Dios*, el *Universo* y sus *leyes*. Sobre ambas líneas dibujamos la trayectoria:



Joe, quien tiene un defecto de carácter (*defecto trágico*) con el cual ha vivido, incluso sin que parezca negativo sino muy útil según la ideología de su sociedad (**a**); se encontró con una *circunstancia* (**b**); que activó su defecto y lo convirtió en pasión, (**c**), que en el caso de Keller es el egoísmo lo cual lo llevó a cometer el *error trágico* o *transgresión al orden ético cósmico* (**d**) con lo cual se produjo una alteración, un desorden en éste, cuya tendencia natural será recuperar su armonía enviando una respuesta sobre el transgresor: *la destrucción*.

Hay que evitar pensar en un castigo o en llevar a cabo la justicia. El *Cosmos* es una fuerza y actúa como tal. No se puede hablar de maldad o bondad en él. Es algo intocable. Al *Cosmos* se le venera no se le toca: *Oedipus - to repeat our image - is blasted as a man may be who inadvertently interferes with the natural flow of electricity.* (KITTO, H.D.F. *Greek Tragedy*) Para conservar la armonía con

él hay que respetarlo. Tocarlo, transgredirlo implica ante todo un acto de soberbia terrible. Terrible por sus consecuencias. El *boom* se desordena y envía automáticamente la respuesta de una magnitud inimaginable, inconcebible para nosotros.

Volvamos a nuestro esquema, una vez localizada la pasión y el error es posible formular el tema, el cual podría ser el siguiente: *All My Sons es la historia de un hombre que, presa de sus epasoms, decidió sacrificar en aras del bienestar material la vida de varios hombres, entre los cuales pudo haber estado su hijo, y que con toda alevosía, permitió que culparan a un inocente.* (30)

Sin embargo este sería el retrato típico de cualquier capitalista y no la esencia de la obra, pues si bien esta línea la define como tragedia, la obra no termina aquí y la culpa de Keller compartirá a partir de éste momento, su lugar junto a la actitud de Chris. Es en el enfrentamiento que sigue donde debemos buscar el tema, para lo cual la línea trágica de Keller debe ser vista junto a la de su hijo. Ya se ha explicado que el tema es el elemento definitorio de la tragedia. Cada tragedia tiene su tema y su estructura.

Desde el principio aclaramos que junto a la trayectoria trágica de George, advertimos otra, vivida por Chris y Ann, e incluso por el mismo George. No hay que olvidar tampoco la de Kate e incluso el mismo Larry tiene una trayectoria definida dentro del drama. Esto es solamente una muestra más de maestría por parte del autor.

Pero volviendo a Chris y Keller, es notable que ambas trayectorias formen una equis, es decir, dos líneas yuxtapuestas. Se trata del choque de dos puntos de vista de los cuales uno debe desaparecer. La unión de su falta con el carácter de su hijo es lo que provoca el choque.

Podría decirse que antes de que Chris conozca la verdad su trayectoria marchaba paralela con la del padre. En extremos opuestos ambas, pero paralelas. Por eso es que han podido vivir juntos durante tantos años. No había habido conflicto porque no se habían tocado.

Pero a partir del momento en el cual la pasión de Chris se despierta, ambas líneas se tuercen y avanzan una contra otra, como los caballeros medievales en las justas. Es necesario que uno de ellos

desaparezca pues ambos no caben en el mundo:

Chris no es un héroe, como tampoco lo ha sido Ann, pero si durante el choque es destruido Joe esto se debe a que su trayectoria tiene el agravante de la culpa y su argumentación no sirve delante de Chris.

MOTHER: I always had the feeling that in the back of his head, Chris...almost knew. I didn't think it would be such a shock.

JIM [gets up]: Chris would never know how to live with a thing like that. It takes a certain talent - for lying. You have it, and I do. But not him. (III, 160)

La evidencia de la ceguera apasionada de Chris, es decir, de su conducta equivocada, es que todo el vecindario lo sabía lo sabría cualquiera que se detuviera a pensar un poco. Jim bien conoce el siguiente paso en la vida de un idealista desilusionado: el idealista enfermizo casi siempre es más débil y pequeño que la realidad que pretende transformar. La realidad acaba por transformarlo todo: *Oh, no, he'll come back. We all come back, Kate. These private little revolutions always die...* *He probably just wanted to be alone to watch his star go out.* (III, 160).

Cuando la obra termina habrá apenas comenzado la tragedia de Ann y Chris. Ellos tendrán que vivir y esperar el momento en el cual, de manera similar a lo que ocurrió con Joe, venga para ellos la destrucción ocasionada por su apasionamiento y su crueldad. Kate les pedirá que no se culpen, Ella lo veía venir, sabía que era imposible evitar lo sucedido y en ese momento se ha consumado. *Live!* le dice a Chris. Y pese a todo, Chris tendrá que vivir...y esperar.

Chris y Ann son el elemento de que se vale el *Cosmos* para llevar a cabo la destrucción del transgresor. Son un instrumento para implantar el orden en cuanto a Joe se refiere. Pero ellos han cometido a su vez otra transgresión que ha iniciado otro ciclo trágico. Su acción es necesaria, pero no justificable. El *Cosmos* es cíclico, va de la armonía al caos cuando alguien lo toca, y de allí a la destrucción del transgresor para llegar nuevamente a la armonía que permanecerá hasta que alguien la altere.



El tercer acto inicia a las dos de la madrugada del lunes.

Jim ha estado atento a lo que ocurre en casa de los vecinos, lo cual disgusta a Joe; la actitud de Kate hacia él ahora es distante y fría, hay en ella un deseo de desentenderse del asunto, de que lo arregle todo como él pueda, pero Kate no puede ser tan dura. Mientras tanto, Ann, enterada de todo, permanece encerrada en la habitación de Larry desde que Chris se marchó.

Joe manifiesta la simpleza de su ser, gritando, agrediendo, mostrándose rudo, de la misma manera en que lo hace un animal cuando se siente acorralado. Kate es su razón, es quien determina, quien encuentra la solución a sus problemas como si fuera su madre, de hecho Kate es la madre de todos en esta obra. Sin embargo, sabe que para salvarse hay que salvar a Joe. Si para salir adelante antes se aferró a la idea de Larry, lo único que se le ocurre ahora es inventar otra mentira sin importarle que ésta vaya dirigida contra su propio hijo, mientras esté de por medio la vida de Joe:

MOTHER [*a little fearfully*]: I mean if you told him that you want to pay for what you did.

KELLER [*sensing...quietly*]: How can I pay?

MOTHER: Tell him- you're willing to go to prison. [*pause*]

KELLER [*struck, amazed*]: I'm willing to-?

MOTHER [*quickly*]: You wouldn't go, he wouldn't ask you to go. But if you told him you wanted to, if he could feel that you wanted to pay, maybe he would forgive you.

KELLER: He would forgive me! For what?

MOTHER: Joe, you know what I mean.

KELLER: I don't know what you mean! You wanted money, so I made money. What must I be forgiven? You wanted money, didn't you?

MOTHER: I didn't want it that way. (31)

KELLER: I didn't want it that way, either! What difference is it what you want? I spoiled the both of you.

I should've put him out when he was ten like I was put out, and made him earn his keep. Then he'd know how a buck is made in this world. Forgiven! I could live on a quarter a day myself, but I got a family so I-

(III, 162)

La conducta de Kate en este momento es todavía más similar a la de Yocasta. Cuando Yocasta se da cuenta antes que Edipo de cual es su

situación, prepara una ofrenda a Apolo, para que todo permanezca en secreto, esto es un chantaje al dios y una impiedad e insolencia muy grandes, pretende manejar los designios divinos y la respuesta no se hace esperar, (32) en ese instante llega quien puede aclararlo todo, el mensajero de la verdad y de la destrucción de aquéllo edificado sobre la mentira.

Kate, como la madre de Edipo, idea la forma de desvirtuar los acontecimientos y es ella quien induce a Joe a pronunciar, frente al Chris que no se atreve a hacerlo, la palabra cárcel. Y de la misma forma, ésto se vuelve en su contra.

Miller escribió: *...I think the tragic feeling is evoked in us when we are in the presence of a character who is ready to lay down his life, if need be, to secure one thing his sense of personal dignity.* (MILLER, A., *Tragedy and the common Man*) (33)

Es evidente que el mundo para Joe es su familia, su inconciencia le impide ver que es parte de un mecanismo social que si no anda bien, es porque cada uno de sus miembros están demasiado concentrados en si mismos, de ahí que uno de los temas que puede desprenderse de la obra global de Miller sea que *el cambio social debe iniciarse a partir del individuo*, cada uno es responsable, tanto de si como de la forma en que su comportamiento afecta a los demás.

Keller se equivocó al pensar que sus únicas obligaciones eran para consigo mismo y su familia.

Y de pronto, la familia, en labios de Joe, deja de ser *la familia* para convertirse en Larry, el hijo perdido, quien según Keller, compartía su opinión, comprendía el mundo como su padre, era su extensión, en pocas palabras él mismo. Para su desgracia, Chris es como los hijos deben ser: independiente y con personalidad propia.

KELLER: Goddam, if Larry was alive he wouldn't act like this. He understood the way the world is made. He listened to me. To him the world had a forty-foot front, it ended at the building line. This one, everything bothers him. You make a deal, overcharge two cents, and his hair falls out. He don't understand money. Too easy, it came too easy. Yes, sir. Larry. That was a boy we lost. Larry. Larry. (... ) What am I gonna do Kate?

MOTHER: Joe, Joe, please... You'll be all right, nothing is going to happen. (III, 163,164)

La idea de Kate para que Joe finja un arrepentimiento, que ni entiende ni siente, y asegure que está dispuesto a ir a la cárcel, funciona de manera contraria a lo previsto, ya que Chris en el estado en que se encuentra es capaz de todo. Es exactamente como aquello de pedirle a Dios que se retracte, que se niegue, en pocas palabras que se calle. Y de la misma forma, recibe inmediatamente una respuesta. Kate obtiene la evidencia escrita que deseaba; la carta en poder de Ann.

Ann sabe muy bien como se siente Chris después de enterarse de la verdad. También para ella es un golpe ya que se le revela que ha sido injusta con su padre de quien sabemos, por palabras de George, no va a vivir mucho. La inflexible Ann, que se negaba a perdonar, ahora está en posición de pedir perdón.

La muchacha aparece para hacer el último intento de arreglar la situación y hacer un pacto con los Keller. Chris ha sido igualmente duro con el padre de Ann, la situación ha dado un giro de ciento ochenta grados y ahora no podría mirarla a la cara. En esta situación, se ve obligado a entregar a su padre, lo cual le resulta muy difícil; de hecho, cuando regresa, está dispuesto a actuar en forma práctica y a dejar a su familia, a su novia, su dinero y su ciudad. Mientras Joe esté ahí, él tendrá una deuda con Ann. De este tipo de deuda nos ha hablado Sue con respecto a su marido: (...) *I married an intern. On my salary. And that was bad, because as soon as woman supports a man he owes her something. You can never owe somebody without resenting them.* (AN laughs.) *That's true, you know (...)* *It's bad when when a man always sees the bars in front of him. Jim thinks he's in jail all the time.* (II, 130).

Esta deuda de Chris con Ann, nos indica el desorden que aún existe. La presencia de Joe, estaría en medio de ellos eternamente, no habría justicia a pesar de que no les corresponde a ellos aplicarla.

Joe, ha pasado toda su vida presa de una pasión y el error cometido

no se ha pagado con la cárcel. La cárcel es el órgano creado por la ley humana para castigar a los transgresores. Pero el acto de Joe trasciende el plano social. Ha salido libre por un fraude -otra transgresión- pero no ha tomado en cuenta que hay una presencia oculta que lo abarca todo y a cuya reacción nadie puede sustraerse. Cuando Joe se suicida, paga por haber privado de la vida a varios.

Ann utiliza la carta como último recurso para arrancar de raíz esa idea de la mente de Kate y evitar que continúe interviniendo:

ANN: (...)There's something I want to tell you. (...) I'm not going to do anything about it.

MOTHER: She's a good girl! [to KELLER] You see? She's a-  
ANN: I'll do nothing about Joe, but you're going to do something for me. [directly to MOTHER.] You made Chris feel guilty with me. Whether you wanted to or not, you've crippled him in front of me. I'd like you to tell him that Larry is dead and that you know it. Your understad me? I'm not going out of here alone. There's no life for me that way. I want you to set him free. And then I promise you, everything will end, and we'll go away, and that's all.  
(III, 164)

ANN: First you've got to understand. When I came, I didn't have any idea that Joe - I had nothing against him or you. I came to get married. I hoped... So I didn't bring this to hurt you. I thought I'd show it to you only if there was no other way to settle Larry in your mind.

MOTHER: Larry? [snatches letter from ANN's hand.]

ANN: He wrote it to me just before he- [MOTHER opens and begins to read letter.] I'm not trying to hurt you, Kate. You're making me do this, now remember you're - Remember. (...) I've been so lonely, Kate... I can't leave here alone again. So long, lov moan comes from MOTHER'S throat as she reads.) You made me show it to you. You wouldn't believe me. I told you a hundred times, why wouldn't you believe me!  
(III, 167, 168)

Chris aparece en ese momento, derrotado. Su idealismo se ha estrellado de lleno con la realidad, su padre, a quien adora, es el culpable y a lo largo de estos años, él había pedido venganza contra el culpable. Esta ironía es semejante a la se muestra en *Edipo Rey*. Edipo busca un culpable que resulta ser él mismo.

CHRIS: I could jail him! I could jail him, if I were human any

more. But I'm like everybody else now. I'm practical now. You made me practical.

MOTHER: But you have to be.

CHRIS: The cats in that alley are practical, the bums who ran away when we were fighting were practical. Only the dead ones weren't practical. But now I'm practical, and I spit on myself. I'm going away. I'm going now.

(III, 166, 167)

Ahora ha descubierto que las opiniones pueden cambiar de acuerdo a la situación, para vivir hay que estar situado en la realidad, no se puede estar colocado en los extremos, porque los extremos están fuera de ella. No se puede ser absoluto, ni querer poseer la razón sin estar en un error. Chris, al igual que Joe Keller, Ha descubierto que no vive solo.

Llegó la hora de actuar como se piensa, pero se encuentra con que no es lo mismo meter ideas en la cabeza de los otros para que se comporten de acuerdo a como uno cree que debe ser, que ejecutar uno mismo lo que predica. Ahora, llegada la hora, encuentra excusas para detenerse:

ANN [going up to him]: I'm coming with you.

CHRIS: No, Ann.

ANN: Chris, I don't ask you to do anything about Joe.

CHRIS: You do, you do.

ANN: I swear I never will.

ANN: Then do what you have to do!

CHRIS: Do what? What is there to do? I've looked all night for a reason to make him suffer.

ANN: There's reason, there's reason!

CHRIS: What? Do I raise the dead when I put him behind bars? Then what'll I do it for? We used to shoot a man who acted like a dog, but honour was real there, you were protecting something. But here? This is the land of the great big dogs, you don't love a man here, you eat him! That's the principle; the only one we live by - it just happened to kill a few people this time, that's all. The world's that make? This is a zoo, a zoo!

(III, 167)

Chris está desilusionado no sólo de su padre sino del mundo entero, todose le ha roto en un momento; la realidad y él no

compaginan, pero el mundo es así, siempre ha sido así; sólo que él no se había dado cuenta.

Por su parte Keller sigue sin entender qué es lo que está mal. El sabe perfectamente que hizo lo que cualquier otro hubiera hecho. Actuó de acuerdo a la moral del capitalista. El problema es que ese tipo de moral no coincide con la forma ética de actuar, por lo tanto uno elige qué es lo que prefiere, tiene la libertad de hacerlo, pero entonces debe después afrontar las consecuencias de la acción. La diferencia entre el caso de él y el de los otros que nombra es que Keller, cercano a su muerte puede observar y ser consciente de la línea de su vida mientras que no puede ver la de los otros; pero sobre todo, la diferencia principal es que Keller tiene un hijo que piensa lo contrario que él. Eso es lo que prende la chispa:

KELLER: What should I want to do? [CHRIS is silent.] Jail? You want me to go to jail? If you want me to go, say so! Is that where I belong? Then tell me so! [slight pause.] What's the matter, why can't you tell me? [furiously] You say everything else to me, say that! [slight pause.] I'll tell you why you can't say it. Because you know I don't belong there. Because you know! [with growing emphasis and passion, and a persistent tone of "desperation"] Who worked for nothin' in that war? When they work for nothin', I'll work for nothin'. Did they ship a gun or a truck outa Detroit before they got their price? Is that clean? It's dollars and cents, nickels and dimes; war and peace, it's nickels and dimes, what's clean? Half the goddam country is gotta go if I go! That's why you can't tell me.

CHRIS: That's exactly why.

KELLER: Then... why am I bad?

CHRIS: I know you're no worse than most men but I thought you were better. I never saw you as a man. I saw you as my father. [almost breaking] I can't look at you this way, I can't look at myself!

(III, 168)

Gran parte de la desilusión de Chris proviene de una falsa apreciación del padre, de una mala apreciación de los seres humanos. El problema es que para Chris (como para Biff Loman), su padre está por encima de los seres humanos, es un super hombre y aceptar las fallas del modelo sería aceptar que, ellos mismos no son

perfectos.

Chris no soporta la realidad, la realidad de su país, la de su padre, la de sí mismo, y cuando alguien no sabe vivir en ella tiene dos caminos: la locura o el suicidio. Pero antes ya aclaramos que la lucha de Chris de alguna manera es la lucha por la supervivencia al lado de Ann, ellos son la vida que continúa y que habrá de engendrar nuevas vidas, por lo tanto, entre el suicidio de Chris o el de su padre, Chris prefiere el del padre.

Ya que uno de los dos debe abandonar su posición Chris empuja a Keller, a la realidad de la cual, al igual que él, se había mantenido al margen. Y es así que el hijo lo lanza al precipicio al mostrarle la carta en la que Larry, el hijo predilecto, anuncia su suicidio por *vergüenza* ante la acción del padre.

Ambos hermanos estaban frente a la misma circunstancia pero su reacción fue distinta y de acuerdo al carácter de cada uno; Larry, escogió la muerte; Chris, escogió vivir, y una herencia ya *limpia*.

Ante la prueba escrita de su culpabilidad, Joe, cede su lugar en el mundo, la violenta toma de consciencia de su fracaso como padre le lleva a pensar por primera vez en los otros, él perdió un hijo, pero para ese hijo, todos los pilotos muertos eran también sus hijos. (34)

MOTHER: You're so foolish. Larry was your son too, wasn't he? You know he'd never tell you to do this.

KELLER [*looking at letter in his hand*]: Then what is this if it isn't telling me? Sure, he was my son. But I think to him they were all my sons. And I guess they were, I guess they were.

(III, 170)

La carta devuelve los ímpetus a Chris, se sabe apoyado, se cree con razón. Keller va cayendo y nadie, ni él mismo, pueden levantarlo nuevamente.

MOTHER [*to CHRIS, with determination*]: You're not going to take him!

CHRIS: I'm taking him.

MOTHER: It's up to you, if you tell him to stay he'll stay. Go and tell him!

CHRIS: No body could stop him now

(III, 170)

La victoria es suya, logró que su padre viera su culpa, se dejará llevar, podrá de nuevo ver a Ann cara a cara, por un momento más es inflexible. Las *varas de medir* no están entre su cúmulo de imágenes mentales:

MOTHER: You'll stop him How long will he live in prison? Are you trying to kill him?

CHRIS [holding out letter]: I thought you read this!

MOTHER [of Larry, the letter]: The war is over! Didn't you hear? It's over!

CHRIS: Then what was Larry to you? A stone that fell into the water? It's not enough for him to be sorry. Larry didn't kill himself to make you and Dad sorry.

MOTHER: What more can we be!

CHRIS: You can be better! Once and for all you can know there's a universe of people outside and you're responsible to it, and unless you know that, you threw away your son because that's why he died.

(III, 170)

La reflexión de la obra es suya: Uhay que ser mejores. La esperanza y el ideal de la humanidad entera a través de los siglos. Pero el comportamiento de Chris es fanático, pues al tratar de ser perfecto, se torna inhumano, cruel.

La guerra había terminado, todo parecía olvidado, pero sólo hasta hoy, el mal comenzó a funcionar; su mecanismo aletargado estalló y se ha llevado al culpable. Joe, al darse el tiro, paga al *Commo* su deuda y el orden comenzará de nuevo.

Sin embargo ¿Qué es lo que queda ahora?: Steve, el padre de Ann, enfermo, deshecho, destruido, quien quizá, *resaltado ou honor*, escuche las peticiones de perdón de aquéllos que le hicieron daño las cuales, de llegar, no le devolverán la salud ni borrarán de su memoria los tres años que pasó en presidio. El, el hombre débil, insignificante y cobarde que no fué capaz de negarse a la orden silenciosa de Joe, espera la cercana llegada de la muerte. Y junto a ellos, tres hijos culpables de haber destruido a sus padres. Cuando



amanezca el sol alumbrará sobre el orden reestablecido y encontrará la casa de los Keller con un ambiente diametralmente opuesto al que tranquilo y jovial imperaba apenas ayer. Esto nos lleva a concluir que el orden es simplemente el *orden*, no la felicidad. (35)

Al final, cuando ya nada puede hacerse, cuando ya sucedió lo que Chris esperaba comienza para él el arrepentimiento: *...Mother, I didn't mean to...* La madre vencida, derrotada, destruida, descansará de su esfuerzo en una casa sola y vacía, sin la simpatía de Joe, en la cual tropezará con recuerdos a cada paso y donde esperará ella también la muerte, que de no llegar pronto, la castigará con una vida llena de remordimientos y de angustia. También a ella toca la destrucción pues como ya hemos dicho, Kate no es inocente, pues pesa sobre ella, una familia destruida y un hombre encarcelado. Ya sucedió lo inevitable, que los hijos hagan lo que quieran: *Don't dear - Don't take it on yourself. Forget now. Live.*

La boda que tantos obstáculos encontraba ahora tiene el camino libre.

Los viejos dejarán el mundo a una generación de jóvenes desilusionados, frustrados y culpables: *George! When I was studying in the hospital it seemed sensible, but outside there doesn't seem to be much of a law...*

Larry dice en su carta: (...)*Every day three or four men never come back or he sits back there doing business(...)*

Jim:

No body realizes how many people are walking around loose, and they're cracked as coconuts. Money. Money-money-money-money. You say it long enough it doesn't mean anything! (...)  
Oh, how I'd love to be around when that happens! (...)

(...)*In a peculiar way, Frank is right - every man does have a star. The star of one's honesty. And you spend your life groping for it, but once it's out it never lights again. I don't think he went very far. (...)*

Finalmente están los vecinos quienes no son trágicos. Ellos están al margen de la situación, observan, de vez en cuando intervienen; pero cuando el rayo aniquilador cae sobre el hogar de los

Keller a ellos no los alcanza. Son gente común y corriente de la que vive sin causar problemas. De aquella que se mantiene correctamente en su lugar y que ve transcurrir su vida con problemas que no trascienden el plano cotidiano: Frank y Lydia son el matrimonio convencional, con pocas y pobres aspiraciones, muchas preocupaciones, muchos niños y algunas habilidades para defenderse en el mundo, son buena gente.

De ese tipo de personas es Joe, sólo que, a diferencia de Frank o Jim, tiene más ambiciones y otro tipo de inteligencia.

Son varias las razones por las cuales podemos decir que ésta es una obra perfecta. En primer lugar hay que mencionar su espléndida manufactura que muestra un dominio absoluto de la técnica dramática. Nada hay más difícil que escribir teatro mediante moldes o recetas como lo es a fin de cuentas la estructura de este drama. Su contenido está adaptado de manera magistral a la forma y eso es difícil de lograr, sobre todo, porque al escribir cualquier género literario es el material lo que determina la forma— el mejor ejemplo de esto es *Death of a Salesman* de la cual nos ocuparemos en el próximo capítulo—. A partir de aquí Miller nos seguirá sorprendiendo con varias obras, cada una de las cuales constituye un experimento dramático siempre logrado en que hace gala de una conciencia de la realidad, clara, creadora y en la cual une preocupaciones universales a estructuras exquisitas y variadas. Miller es un gran artista en el sentido de hallar a su gran mensaje la más extraordinaria variedad de formas para hacerlo llegar y deleitarnos espiritual e intelectualmente a todos.

La variedad temática que contiene ésta obra se repetirá constantemente a largo de su producción.

Lo que vemos en *All My Sons* son dos extremos de ser engendrados por la sociedad norteamericana, el materialismo contra el puritanismo.

Cada concepto encarnados por el padre y el hijo respectivamente; el padre culpable frente a la incapacidad de perdón del hijo, hablan de una sociedad que se ofende fácilmente por las

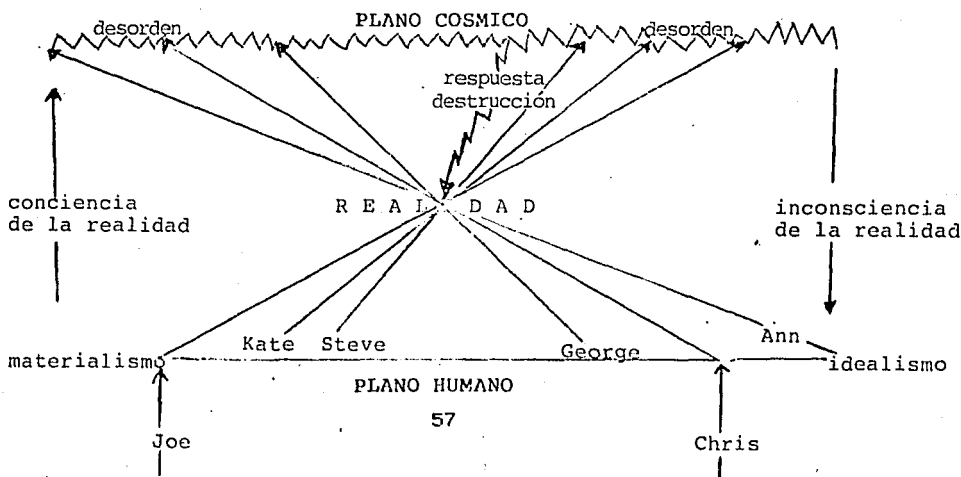
culpas de los otros, la mujer que grita asesinos! a la familia de Ann frente a su casa, el escándalo de Chris frente a la culpa paterna, el jurado inquisitorial de *The Crucible*, hablan de una sociedad fanatizada cuya moral es el triunfo material y el trabajo que lleve a éste, por un lado, por el otro, la visión de un Dios terrible, a la manera judía, y un fanatismo por una conducta recta, inflexible, dura y por lo tanto cruel.

Pero el tema concreto de *All My Sons*, debemos buscarlo en el enfrentamiento de la ideología del padre, contra la de su hijo. Esta obra trata de este enfrentamiento y de la derrota del hombre deshumanizado por otro hombre de las mismas características.

*Esta es la historia de un hombre que, al haber vivido equivocado durante toda su vida, no es capaz de sobrevivir al enfrentamiento con la verdad fanatizada defendida por sus hijos.*

Pero Joe Keller no es el Único padre de quien se habla aquí. En la obra de Miller vemos también a otro padre que en pro de su economía y sus intereses imperialistas no le importa sacrificar la vida de sus hijos en la guerra a donde los manda para defender su patrimonio: Estados Unidos.

Para describir esta obra gráficamente, intentaremos establecer un esquema como el siguiente:



Antes que nada el *Plano humano*, y el *Plano cósmico*, campo de acción de la tragedia.

El *Plano humano* dividido en tres segmentos de los cuales el centro es la realidad y los extremos son la postura del padre y la de Chris y Ann en el opuesto.

Hasta el momento de iniciarse la obra han llevado una trayectoria paralela que se yuxtaponen conforme la tragedia avanza.

Sobre la línea de Joe, colocamos su trayectoria trágica, cuyo error toca el *Plano Cósmico* que se desordena y envía su respuesta destructiva justamente sobre la unión de las trayectorias, suya y de su hijo, las atraviesa y alcanza a las víctimas: los pilotos.

Larry, el hijo, tiene una trayectoria trágica, pero no igual a la de su padre, la suya la analizaremos en el siguiente capítulo en el cual hablaremos del *carácter trágico*. No puede resultar una víctima porque él eligió el suicidio. En este sentido, la madre si es un personaje trágico, cuyo error es lo que se denomina *omisión*; habiendo podido evitar la suerte del padre de Ann se queda callada y ayuda siempre a Joe a tejer sus mentiras, a sostenerlo sobre el error, su destrucción no es física y ya hemos hablado de ella.

También paralela a la trayectoria de Chris debemos colocar la de Annie e incluso la de George, a quien lo arrepentido no quita lo culpable. Cuando la obra termina queda iniciada la trayectoria trágica de ellos, nosotros no veremos el final pero sabemos, como hemos visto con Joe, que no importa cuanto tiempo tarde la respuesta, que no importa que uno haya olvidado: las consecuencias de nuestros actos vendrán a nosotros, de la misma forma en que un bumerang regresa a las manos de aquél quien lo lanzó. Ninguno de los tres hijos son inocentes, sino crueles y apasionados.

La *dinámica cósmica* de la cual habla Kitto como efecto de la tragedia es evidente en el movimiento de toda la obra: el *cosmos*, puesto en movimiento hace varios años comienza a funcionar y se vuelca sobre su transgresor quien queda destruido. Al final nosotros ya podemos tener una idea precisa de hacia dónde van los hijos. Hemos

sido testigos del transcurrir de la obra desde la tranquilidad aparente, hasta el caos y el suicidio de un hombre con lo cual el Cosmos recupera su armonía con respecto a él e inicia el movimiento que han provocado los hijos.

El final es doloroso. El suicidio no devuelve la vida a los muertos, pero salda la deuda: *Such is life, such are the gods.* (36) Por ello es que repetimos: cuando la armonía se regenera, cuando el desorden acaba el nuevo orden no es la felicidad, es simplemente el orden. (37)

## NOTAS DEL CAPITULO UNO

1. - *All My Sons* fue estrenada por Elia Kazan, Harold Clurman y Walter Fried(en asociación con Herbert Harris) en el *Coronet Theatre* la noche del 29 de enero de 1947, con el reparto siguiente:

Joe Keller	Ed Begley
Kate Keller	Beth Merrill
Chris Keller	Arthur Kennedy
Ann Deever	Lois Wheeler
George Deever	Karl Malden
Dr. Jim Bayliss	John McGovern
Sue Bayliss	Peggy Meredith
Frank Lubey	Dudley Sadler
Lydia Lubey	Hope Cameron
Bert	Eugene Steiner.

Fue dirigida por *Elia Kazan*.

Escenografía diseñada por *Mordchai Gorelik*.

2. - *No Villain* (1936) y *Honors at Dawn* (1937). Ganar el *Avery Hopwood Award* dice Miller: *me dio la seguridad de que a partir de allí podría continuar. Me dejó la creencia de que la capacidad de escribir obras de teatro nace con uno y que es una especie de deporte mental.* (Kunitz, Stanley J., *Twentieth Century Authors*, First suplement, New York, 1955, p. 669; citado por Moss Leonard, *Arthur Miller*).

En *No Villain* trató, por primera vez, el enfrentamiento de un hijo con su padre empresario, quien demuestra una conducta *antisocial* al intentar reprimir una huelga en su fábrica.

3. - Ya en ésta obra es notoria la intención de escribir una tragedia. No porque así se lo haya planteado Miller sino por el tema

seleccionado: el autor quería mostrar cómo influye un hombre en su destino. Si Miller hubiese pensado al contrario, es decir, cómo el destino influye en la vida de los hombres hubiese hecho melodramas. La tragedia niega el destino ya que muestra siempre a un hombre que tiene libertad de elegir aquello que quiere hacer y su decisión puede ser acertada o negativa para él. Si se equivocó al decidir, el personaje trágico deberá asumir las consecuencias de su error.

En el melodrama en cambio, las circunstancias, el destino, la buena o mala suerte mueven al hombre sin que éste pueda hacer nada en contra, es entonces cuando encontramos a las víctimas, que son aquellos que sufren o logran algo en cuyo proceso ellos no tuvieron responsabilidad alguna. Decididamente ésta no es la manera de pensar de Miller:

(...) This play was an investigation to discover what exact part a man played in his own fate. It deals with a young man in a small town who, by the time he is in his mid-twenties, owns several growing businesses, has married the girl he loves, is the father of a child he has always wanted, and is daily becoming convinced that as his desires are gratified he is causing to accumulate around his own head an invisible but nearly palpable fund, so to speak, of retribution. The law of life, as he observes life around him, is that people are always frustrated in some important regard; and he conceives that he must be too, and the play is built around his when, in effect, he tries to bring it on in order to survive it and find place.

Instead, he comes to believe in his own superiority, and in his remarkable ability to succeed. (En la introducción a *Collected Plays*, pp. 13, 14)

4. Hablando del fracaso de su adaptación de *Un enemigo del pueblo*, dice Miller:

George S. Kaufman had warned long ago that a playwright with a message had better send it by Western Union, given Broadway's historic allergy to uplift masked as entertainment, but my own feeling was that the play could have established itself with its natural public, the sizable number of people who resisted the threatening atmosphere of the time. (MILLER, A., *Timebardo, a Life*, New York, 1987, Grove Press; p. 324)

5. - MILLER, Arthur, *The Nature of Tragedy*, New York, *Herald Tribune*, March 27, 1949. Compilado por MARTIN, Robert A. - MILLER, A., *The Theater Essays of Arthur Miller*, New York, 1978, The Viking Press; pp. 8-11.

6. - (...) esta concepción temática requiere una disciplina especial, en la que deberá subordinar todo lo demás a la primacía del tema abstracto (...) Kitto nos ilumina en este punto. Refiriéndose a la tragicomedia como opuesta a la tragedia dice "...el dramaturgo, por primera vez, está en libertad de ocuparse enteramente de su 'forma', sin molestarse por ninguna concepción trágica que imponga su deseo soberano sobre la obra." (Kitto, Op. cit. p. 312) [Cita 8]

Obviamente, el concepto de la autora sobre la primacía temática debe mucho a Kitto. Lo mismo para Luisa Josefina Hernández que para Kitto, el apearse a la concepción temática explica algunos fenómenos curiosos. Por ejemplo, los personajes de Eurípides son a veces inconsistentes y a medio formar, pero esto significa que los personajes aportan al tema sólo lo que es necesario. Una vez que han "servido", Eurípides detiene su desarrollo. (Kitto, pp. 253-257)

(KNOWLES, John Kenneth, *Luisa Josefina Hernández: teoría y práctica del drama*; México, 1980, UNAM, p. 44)

7. - Maestra Luisa Josefina Hernández, apuntes de clase.

8. - KITTO, H.D.F., *Greek Tragedy: A Literary Study*, Third edition reprinted, 1968, pp. 135.

9. - In the *Antigona*, when Creon is overwhelmed, it is by the natural recoil of his own acts, working themselves out through the minds and passions of Antigone and Haemon, and we can see in this a natural justice. In the *Electra*, the vengeance that at last falls on the assassins is linked to their crime by natural chains of cause and effect. (KITTO, Op. cit. p. 143)

- 0 -

I have always been in love with wonder, the wonder of how things and people got to be what they are, and in *The Man Who Had All the Luck* I had tried to grasp wonder, I had tried to make it on the stage, by writing wonder. But wonder had betrayed me and the only other course I had was the one I took to seek cause and effect, hard actions, facts, the geometry of relationships, and to hold back any tendency to



express an idea in itself unless it was literally forced out of a character's mouth; in other words, to let vonder rise up like a mist, a gas, a vapor, from the gradual and remorseless crush of factual and psychological conflict...)

(...)I had written many scenes, but not a play. A play, I say, then, was an organism of which I had fashioned only certain parts.

(MILLER, A., *Collected Plays*, pp. 15, 16)

10. -Maestra Luisa Josefina Hernández, apuntes de clase.

11. -Idem.

12. -Aunque ésta obra es hija de *Spectros* y *Edipo Rey* es interesante conocer el punto de vista de Robert Moss, quien, en su estudio titulado *Arthur Miller* hace una minuciosa comparación entre *All My Sons* y *El pato salvaje*:

Una similitud entre las oposiciones entre padres e hijos en *Todos eran mis hijos* y en *El pato salvaje* sugiere una posible deuda con Ibsen. En ambas obras el propietario de una fábrica se vio envuelto en un escándalo comercial y luego fue exonerado; su socio cae en desgracia y es condenado a la cárcel; se alude a este problema fragmentariamente en la primera parte de ambos dramas. Cada uno de los antiguos socios tiene un hijo; uno de los dos jóvenes se avergüenza del encarcelamiento de su padre; el otro, heredero del negocio enfrenta ahora el materialismo de su poderoso padre con nociones idealistas. Los dos hijos, que no han estado en contacto durante años a pesar de su interés común por una joven, organizan una reunión en el hogar del dueño de la fábrica durante la cual tratan de cultivar el buen humor con la charla inasustancial. La reunión sin embargo se ve perturbada por recuerdos intrusos del pasado desagradable.

Por último, el antagonismo originado por la situación anterior termina en un suicidio anunciado por el estampido de un revólver. (MOSS, Robert, *Arthur Miller*, capítulo II nota 11, p. 151.)

13. - El tiempo durante este tipo de tragedia es el presente que se ve invadido por el pasado ya que un acto cometido hace tiempo, comienza a mostrar sus consecuencias. La mayor parte de los dramas trágicos de Ibsen, están contruidos de esta manera.

14. - The catharsis that we are looking for is the ultimate illumination which shall turn a painful story into a profound and moving experience. (KITTO, *Op. cit.* p. 142)

15.- En todas las citas al texto del drama los números dentro del paréntesis indicarán: número romano, el act y el número arábigo la página. La edición consultada es MILLER, Arthur, *A View from the Bridge & All My Sons*, Great Britain, 1982; Penguin Plays.

16.- En *Timebends*, su autobiografía, Miller habla de su padre de una manera muy despectiva. Miller se decepciona de la incapacidad de su padre para alvar de la ruina el negocio familiar durante la depresión. Por otro lado, mientras que su padre es analfabeto, la madre paga a un estudiante para que de tarde en tarde vaya a conversar con ella acerca de temas literarios: *To become a reader meant to surpass him, and to claim the status of writer was a bloody triumph; it was also a dangerously close identification with my mother and her secret resentment, if not contempt, for his stubborn incapacity with words.* (MILLER, A., *Timebends, a life*, capítulo I, p. 19)

Joe Keller y Willy Loman son padres del mismo estilo, incluso Eddie Carbone es así. En realidad todos los padres que aparecen en la obra de Miller parecen sacados de este patrón. Frente a ellos siempre hay esposas fieles, amantes y abnegadas, y una pareja de hijos varones.

Por lo menos en *All My Sons* y *Death of a Salesman* son obras en las cuales aparece un modelo familiar bastante singular: un padre culpable de alguna manera ante sus hijos, una pareja de hijos varones de los cuales el mayor es el preferido del padre; uno de ellos sufre una decepción profunda hacia él. Una esposa fidelísima sobre quien recaen todos los conflictos entre padre e hijo y que al final se queda sola. Pero lo más importante es la humillación que sufre el padre al enfrentarse con sus hijos. Tanto Biff como Chris en un momento climático descargan su desilusión contra él con un golpe que nunca hubieran podido imaginar antes. El padre muere culpable al saberse fracasado en su máximo orgullo: su familia.

17.-En su libro *El psicoanalista y el artista*, Daniel E. Schneider hace un profundo análisis de las motivaciones psicológicas que mueven de una manera inconsciente a los personajes de *All My Sons*, entre ellas la de Chris como hijo menor: ... es un hijo a quien se obliga, antes de la guerra, a ocupar una posición subordinada en los afectos de su padre y de su madre, y hasta de la heroína, hija del capataz condenado de la familia de al lado... (SCHNEIDER, Daniel E. *El psicoanalista y el artista*, México, 1974, FCE, C/P> 132 p.302)

Para Miller la pareja de hermanos de algunas de sus obras vino a romper algunas trabas inconscientes para lograr la expresión deseada:

...the problem of writing *The Man Who Had All the Luck*, but, I think now, made at least two of the plays that followed possible, and a great deal else besides.

What Isaac, without laboring the details, was that two of the characters, who had been friends in the previous drafts, were logically brothers and had the same father. Had I known then what I know now I could have saved myself a lot of trouble. The play was impossible to fix because the overt story was only tangential to the secret drama its author was quite unconsciously trying to write. But in writing of the father-son relationship and of the son's search for his relatedness there was a fullness of feeling I had never known before; a crescendo was struck with a force I could almost touch. The crux of *All My Sons*, which would not be written until nearly three years later, was formed; and the roots of *Death of a Salesman* were sprouted. (*Collected Plays*, p. 15)

Un dato. Miller tuvo dos hermanos, uno mayor que él, Kermit, y otra menor, Joan, quien es actriz.

Second base was Mel while Kermit was a pitcher and a track man. These identities had a fate behind them, were inexorable, came down from on high. (MILLER, A. *Timebends*, capítulo I p. 11)

Es por estas razones, quizá, que Miller no conciba a la familia fuera del marco de las mismas relaciones, entre sus miembros.

18.- Esta pareja de hermanos aparecerá, con las mismas características,

en *Death of a Salesman* 1949, *After the Fall* 1964, *The Price* 1968, hasta *The Creation of the World and Other Business* 1972, en la cual dichos hermanos se transforman nada menos que en Caín y Abel, cuya historia es harto conocida por todos.

- 19.-El tema del materialismo del padre enfrentado con el idealismo agudo del hijo puede encontrarse claramente en Werle y Gregorio de *El patio salvaje* de Ibsen:

GREGORIO.-Has malogrado mi vida. No me refiero a lo de mi madre, pero a tí es a quien debo de agradecer los remordimientos de conciencia que me persiguen y me roen.

WERLE.- Ahí Pero es la conciencia la que está en juego?

(IBSEN, H., *El patio Salvaje, Obras Completas*, Aguilar, Acto III, p. 1490)

- 20.-Tanto Gregorio Werle como Chris Keller tienen el mismo defecto:

RELLING.-No, desgraciadamente no está más loco que la mayoría.

GINA.- Y qué es lo que tiene?

RELLING.-Voy a decírcelo señora Ekdal. Padece fiebre aguda de rectitud.

GINA.- Una fiebre de rectitud?

(Idem. p. 1490)

Ambos personajes juzgan y tratan de manejar la vida de los otros apoyados en sus propias ideas. En el caso de ambos su *defecto* está convertido en *pasión*.

- 21.-Nuevamente la relación es con Werle y su hijo gregorio:

GREGORIO.- Y el mismo teniente Ekdal no sabía seguramente lo que estaba haciendo.

WERLE.- Cabe en lo posible. Pero el hecho es que a él lo condenaron y a mí me absolvieron.

GREGORIO.-Harto sé que no había pruebas.

WERLE.- Una absolución es una absolución. Por qué remueves antiguas historias lamentables que me han hecho encanecer antes de tiempo? Es eso lo que has estado cavilando durante todos estos años. en que has residido allá? Te aseguro Gregorio, que aquí en la ciudad, se han olvidado de esas cosas hace mucho tiempo por lo que a mí atañe.

(Ibid. p. 1450)

- 22.-El hecho de evadir la realidad, olvidándola o substituyéndola por

otra artificial constituye un mecanismo de defensa psicológico.

En el *Pato salvaje* Gina Ekdal, de la misma forma que Joe, prefiere olvidar:

GINA.-Sí, lo reconozco, hice mal; debí habérselo contado mucho antes...

HJALMAR.- Dime si no te ha pasado cada día, cada hora, esa red de mentiras que tejías en torno mío como una araña : Respóndemed

No has vivido atormentada por el remordimiento y por la angustia?(...) Y nunca se te ha ocurrido hacer un examen de tu pasado?

GINA.- No. Bien sabe Dios que casi me había olvidado de esas viejas historias.

(Ibid., p. 1496)

23.-La comparación es ahora con Ricardo Bernick, el personaje central de *Las columnas de la sociedad*.

SEÑORITA HESSEL.- Qué derecho tienes a estar donde estás?

BERNICK.- Durante quince años a diario he comprado un poco de ese derecho (...) con mi conducta, con lo que he trabajado y fomentado.

SEÑORITA HESSEL.- Sí, has trabajado y has fomentado mucho, tanto para tí personalmente como para otros. Eres el hombre más rico y poderoso de la ciudad, ante tu voluntad no se atreven sino a humillarse porque te creen sin mancha y sin defecto alguno; tu hogar pasa por un hogar modelo, y tu conducta, por una conducta intachable. Pero toda esa magnificencia, y tú inclusive, os encontráis como sobre un terreno movedizo. Puede llegar un momento, puede pronunciarse una palabra (...) y tanto tú como toda esa magnificencia iriáis al fondo, si no te salvas a tiempo. (IBSEN, H., *Las columnas de la sociedad*, Obras Completas, Aguilar, Acto II, p. )

24.-*All My Sons* has received some very good but also some lekevarm nóticas, and its fate was doubtful; at this point the *Daily Worker* had nothing but praise for it, nothing that its truthfulness would doom it to commercial failure. But once Brooks Atkinson turned it into a popular success with a couple of articles in the *Times*, the *Worker* re-reviewed it and found it a specious apology for capitalism-after all, Chris Keller, the son of the boss who has shipped faulty parts to the army, causing fighter planes to crash, accepts to inherit the business rather than turning into a revolutionary himself. Among other things it now occurred to me that for the left the best proof of artistic purity was failure.

To clarify my own thoughts on the subject, I wrote an essay arguing that if Marxism was indeed a science of society, a

Marxist writer could not vary social probability and his own honest observations to prove an a priori point of political propaganda. In short, Chris Keller would not become a revolutionary in real life, and in any case that was not what the play was about. The preconceived conclusion, after all, is detestable to science. I then read my essay to a large meeting of writers in the midtown theatre area and found that it caused massive confusion. For what I seemed to be saying was that art, at least good art, stands in contradiction to propaganda in the sense that a writer cannot make truth but only discover it. Thus, a writer has first to respect what exists or else abandon the idea of unearthing the hidden operating principles of his age. Marxism is in principle neither better nor worse than Catholicism, Buddhism, or any creed as an aid to artistic truth-telling. All one could say was that a philosophy could help an artist if it challenged him to the sublime and turned him from trivializing his talent.

In fact, I pointed out to this audience of writers of various shades of leftist opinion, most of whom no doubt admired *All My Sons*, that the play would not have been written at all had I chosen to abide by the Party line at the time, for during the war the Communists pounced on anything that would disturb national unity; strikes were out of the question, and the whole social process was to be set in amber for the duration. Like everybody else, of course, I knew that this was nonsense and that profiteering on a vast scale, for one thing, was rampant and that the high moral aims of the antifascist alliance, if they were to be given any reality at all, had to be contrasted to what was actually going on in society. The truth was that I worked on *All My Sons* for better than two years, I expected that if it was ever produced the war would more than likely still be going on. The play would then explode, most especially in the face of the business community with its self-advertised but profitable patriotism-and of the Communists!

As it was, within a few weeks of the play's opening, a letter to the *Times* from an engineer flatly stated that the plot was technically incredible, since all airplane engine elements were routinely X-rayed to detect just such defects as Joe Keller manages to slip past army inspectors. The letter went on to accuse the play of being Communist propaganda, pure and simple. And in August 1947, hardly seven months after *All My Sons* opened, its presentation to U.S. troops in Germany was canceled after blistering protests by the Catholic War Veterans, whose commander, a Max Sorenson, admitting he had never seen the play as he was "too busy to go to the theatre", nevertheless condemned it as a "Party line propaganda vehicle" and demanded the identity of Uvho in the War Department was responsible for this outrageous arrangement. U Joe McCarthy was still some five years in the future, but his entrance music was vaulting though the air.) Sorenson was quickly joined by the socialist *New Leader*, whose fiery anti-Stalinism led it into amnesia about the

simplest American realities of the time such as the play presented.

But I was spared having to reply to such accusations when a Senate committee exposed the Wright Aeronautical Corporation of Ohio, which had exchanged the "Condemned" tags on defective engines for "Passed" and in cahoots with bribed army inspectors had shipped many hundreds of these failed machines to the armed forces. As Brooks Atkinson pointed out in one of several defending articles, the Wright Corporation had "succeeded in getting the Government to accept defective motor materials by falsification of tests, forging reports and failing to destroy defective materials." Atkinson could smell the future; my attackers, he wrote, were "working in the direction of censorship and restriction. They would feel happier if all art were innocuous and never touched on a real idea." "A number of officials went to jail in the Wright case, while in my play poor guilt-ridden Joe Keller blew his brains out. Even worse for the Wright Corporation, it would hardly have collapsed had it withdrawn its defective engines, while Keller's small company would have been knocked out of business for manufacturing defective parts, let alone for shipping them. (MILLER, A., Op. cit. Capítulo IV, pp. 237-239.)

25. -HERNANDEZ, Luisa Josefina, *Introducción a El rey Lear*, Xalapa, 1966, Universidad Veracruzana, Col. Aguila o sol # 2 pp. 35-38.

26. - La fuente de las experiencias de Chris durante la guerra pueden hallarse en las vividas por Miller a raíz de que:

Impedido de hacer el servicio militar debido a una antigua lesión, Miller visitó, durante la guerra campamentos del ejército con el objeto de recopilar el material para una película, *The Story of SS Joe* basada en el libro de Ernie Pyle *Here is your war*.

Publicó el diario de su gira: *Situation Normal* en 1944.

(MOSS, Leonard, Op. cit., Capítulo I, p. 21)

Ningún hombre se ha sentido jamás identificado con un grupo en forma más profunda e íntima que un soldado durante la batalla. Pero... el simple veterano que vuelve a su ciudad o pueblo un día cualquiera no encuentra ningún objetivo común. Descubre que cada grupo excluye al próximo... Ahora debe vivir consigo mismo, para su propio bienestar egoísta. (MILLER, A., *Situation Normal*, citado por Moss, Leonard, Op. cit. Capítulo I, p. 15)

La guerra transformó de igual manera la conciencia de Chris, pero

la guerra es una situación anormal, y, una vez que concluye, las experiencias allí vividas, se convierten dentro de la cotidianidad, en ideales, pierden su valor como hechos concretos, porque frente a la normalidad, los hombres viven y piensan de otra manera. El problema de Chris es que no está dispuesto a adaptarse.

27.-En la mayor parte de la producción teatral de Miller aparece un abogado, que lleva casi siempre la voz de la razón. En este caso George es el portavoz de la verdad. Miller ha escrito que piensa en el derecho como: (...)*to me the idea of the law was the ultimate social reality, in the sense that physical principles are the scientist's ground- the final appeal to order, to reason, and to justice. In some primal layer Law is God's thought.* (MILLER, A. Op. cit. Cap. VIII, p. 584)

28.-Como ya se dijo: la rivalidad entre ambos hermanos por ocupar su sitio en el mundo alcanza, en la globalidad de la obra de Miller, su clímax en *The Creation of the World and Other Business*, en la que los hermanos son los mismísimos Caín y Abel, con lo cual el asesinato inconsciente queda consumado.

29.- *An adolescent must feel he is on the side of justice. That is how human indignation is constantly renewed. But how hard it was to feel justly, let alone, to think justly...*  
(MILLER, A., *The Shadow of the Gods*, Harper's 217 [August 1958], p. 36)

30.-Respecto al hombre que, siendo culpable, arrastra consigo y destruye familias están: *Juan Gabriel Borkman* y Werle padre de *El pato salvaje*, quien además, como ya ha sido señalado, permite que sea un inocente quien pague su propio delito ante la sociedad. Desde el otro punto de vista, Willy Loman, es un ser humano sacrificado, sólo en cierto sentido, a la misma maquinaria capitalista.



- 31.-Este es el mismo reproche, dirigido a su mujer, con el cual Juan Gabriel Borkman pretende Justificarse.
- 32.-Kitto lo señala así:  
 (...) But within the hour Iocasta has hanged herself.-And what of her offerings? Still there, on the altar, in full view of the audience; the incense, it maybe, still carrying to the god a petition that he has so terribly answered. (...) (KITTO, H.D.F., Op. cit. Capítulo V,5; p. 139)
- 33.-MILLER, A., *Tragedy and the Common Man*. The New York Times, 27 de febrero de 1949. Incluido en la Antología de CLARK'S, Barret H., *European Theories of the Drama*. Crown Publishers, INC., New York, Ninth Printing, January, 1977, pp. 580-589.
- 34.-That the idea of connection was central to me is indicated again in the kind of revision the play underwent. In its earlier versions the mother, Kate Keller, was in a dominating position; more precisely, her astrological beliefs were given great prominence. (The play's original title was *The sign of the Archer*.) And this, because I caught in every sphere to give body and life to connection. But as the play progressed the conflict between Joe and his son Chris pressed astrology to the wall until its mysticism gave way to psychology. (...) Wonder Must have feet with which to walk the earth. (MILLER, A. *Collected Plays*, p. 20)
- 35.-Maestra Luisa Josefina Hernández, apuntes de clase.
- 36.-KITTO, H.D.F. Op. cit., Capítulo V-5, p. 140.
- 37.- Philosophers who did not make our sharp distinction between the physical and the moral could call  $\delta\iota\kappa\eta$  what we call the balance of forces of Nature $\cup$ , the law of averages $\cup$ , and the like. If there is too much wet now, there will be too much dry later on; wet will pay to dry retribution ( $\tau\iota\omicron\tau\iota\varsigma$ )  $\tau\eta\varsigma$   $\alpha\delta\iota\kappa\tau\alpha\varsigma$ , for its encroachment; and so  $\delta\iota\kappa\epsilon$ , the proper balance, will be restored. (KITTO, H.D.F., Op. cit. Capítulo V-4, *The Electra*, p. 135)

## C A P I T U L O D O S

### W I L L Y L O M A N ; U N C A R A C T E R T R A G I C O

*It is the unspeakable misery of a life so false as his, that it steals the pith and substance out of whatever realities there are around us, and which were meant by Heaven to be the spirit's joy and nutriment. To the untrue man, the whole universe is false-it is impalpable-it shrinks to nothing within his grasp. And he himself, in so far as he shows himself in a false ligh, becomes a shadow, or, indeed, ceases to exist. The only truth that continued to give Mr. dimmesdale a real existence on this earth, was the anguish in his inmost soul, and the undissembled expresion of it in his aspect.*

Haverthone *The Scarlett Letter*

*-Well, ain't that a bicht of a way for a man to go?*  
Tennessee Williams *The last of My Fella Gold Watches*

*A character is defined by the kinds of challenges he cannot walk away from and by those he has walked away from that cause him remorse*

Miller, *Timebends*

## Problemas teóricos.

*This is a play which has troubled Sophoclean criticism more than any* (1) dice Kitto al iniciar su capítulo acerca de la *Electra* de Sófocles y esas mismas palabras pueden ser utilizadas al hablar de *Death of a Salesman* (2), sin duda alguna la obra más famosa e importante de Miller.

El primer problema para la crítica, en el caso de ambas, es querer juzgarlas mediante los cánones aristotélicos y ésta es una pretensión ociosa ya que Aristóteles en ningún momento analiza ni resuelve las dudas que surgen de la lectura de *Electra* sin ir más lejos.

Sólo hay una cosa clara al comparar el texto de Miller y el de Sófocles: es evidente que en ambos hay desarrollada una dinámica trágica; pero el problema surge cuando no encontramos semejanza con *Edipo Rey*, la tragedia perfecta según Aristóteles, como ya hemos visto que sí la hay con *All My Sons*. Error obvio sería entonces querer llamar imperfectas a dos obras que a todas luces son modelos de otras, es decir: clásicas, sólo por querer encontrar en la *Poética* las soluciones teóricas para todos los textos. Nadie toma en cuenta que Shakespeare escapa en gran parte a la clasificación propuesta por el griego:

Aristotle having spoken of a fall from the heights, it goes without saying that someone of the common mold cannot be a fit tragic hero. It is now many centuries since Aristotle lived. There is no more reason for falling down in a faint before his *Poetics* than before Euclid's geometry, which has been amended numerous times by men with new insights; nor, for that matter, would I choose to have my illnesses diagnosed by Hippocrates rather than the most ordinary graduate of an American medical school, despite the Greek's genius. Things do change, and even a genius is limited by his time and the nature of his society. (MILLER, A. *Collected Plays*, pp. 31, 32)

La resolución del problema es sencilla: si no existe el modelo

teórico hay que deducirlo, ni siquiera crearlo!, pero eso sólo le es dado a la mente creativa, pero hay que tener en cuenta que primero es la obra, luego, la teoría y la crítica que derivan de ella: (...) *An artist blindly follows his nose with hands outstretched, and only after he has struck the rock and brought forth the form hidden within it does he theorize and explain what is forever inexplicable* (...)(MILLER, A. *Timebonds*, capítulo III, p. 103).

Quizá debido a una carencia teórica sea el hecho de que la crítica norteamericana no siempre ha entendido a Miller, y en cambio si le ha atacado mucho en el aspecto ideológico, difícilmente separable del formal. Es por ello que vamos a ocuparnos del aspecto técnico antes que ninguna otra cosa.

No es difícil encontrar ensayos acerca de *Death of a Salesman* tratados en los siguientes términos: (...) *For more than ten years Arthur Miller's *Death of a Salesman* has stirred up controversy. So it really is the tragedy its author so eloquently claims it to be?* (3)

Esta inquietud no es trivial ni ociosa.

Conocer el género de un drama implica conocer su funcionamiento ello nos permite un análisis más profundo. Conocer el género es conocer la intención de un autor al escribir su obra. Decir que algo es, o no, una tragedia, equivale a decir: "ésta obra funciona de determinada manera", sabiéndolo, puedo comprender el contenido mediante su forma, porque *al analizar realizamos la operación contraria a la que el autor hace al escribir* (4).

El problema básico para muchos críticos ha sido si Willy Loman, por su vulgaridad de espíritu y su clase social, puede ser un personaje trágico.(5)

In his widely anthologized essay, "Tragedy and the Common Man," Mr. Miller argues two main points: 1) that nobility of rank and even of character is not essential to tragedy(...)

The first of these two arguments one is at least theoretically inclined to concede, though nobility of rank and

nobility of character are so interwoven in the plays whose tragic stature is universally acknowledged (*Hamlet* and *Oedipus Rex*, for instance), and though it is nearly impossible to find general agreement on the tragic stature of any play in which the central figure lacks at least nobility of character. [HYNES, Joseph A., "*Attention must be paid...*" (6)]

Miller escribió dicho artículo tratando de justificar su obra ante la crítica adversa:

In the sense of having been initiated by the hero himself, the tale always reveals what has been called his "tragic flaw", a failing that is not peculiar to grand or elevated characters. Nor is it necessarily a weakness. The flaw, or crack in the character, is really nothing-and need be nothing-but his inherent unwillingness to remain passive in the face of what he conceives to be a challenge to his dignity, his image of his rightful status. Only the passive, only those who accept their lot without active retaliation, are "flawless." Most of us are in that category. (HYNES, *Op. cit.*)

El mismo señor Hynes, lejos de aceptar, comenta con sarcasmo que la obra pudiera ser otro tipo de tragedia, lo cual le parece inconcebible:

...it is impossible to say that Willy's tragedy is his failure to discover himself, or that we have here a different kind of tragedy. Finally, about this matter of classifying, I should perhaps mention what ought to be obvious: that attempts to assign a name arise not merely from some pointless academania for labels, but from a desire to know and name differences. Thus if one wishes to call Mr. Miller's play a tragedy, one must assign a new name to *Hamlet*. (HYNES, *Op. cit.*)

La forma de pensar del señor Hynes es arbitraria: no es posible tomar a la teoría de la manera rígida y definitiva en la que él lo está haciendo. Los textos no se escriben con teoría. La teoría surge como una necesidad de ordenar el campo de la crítica, de formar un criterio no un recetario.

Veamos que es lo que el propio Miller dice con respecto a su obra:

The confusion of some critics viewing *Death of a Salesman* in this regard is that they do not see that Willy Loman has broken a law without whose protection life is insupportable if not incomprehensible to him and to many others; it is the law which says that a failure in society and in business has no right to live. Unlike the law against incest, the law of success is not administered by statue or church, but it is very nearly as powerful in its grip upon men. The confusion increases because, while it is a law, it is by no means a wholly agreeable one even as it slavishly obeyed, for to fail is no longer to belong to society, in his estimate. Therefore, the path is opened for those who wish to call Willy merely a foolish man even as they themselves are living in obedience to the same law that killed him. (MILLER, A. *Collected Plays*, pp. 35, 36)

Las conjeturas de Miller respecto de su propio trabajo se mueven en un plano social, es decir, moral; desde este punto de vista sí es aceptable que un hombre que transgrede las *leyes* de convivencia social pueda ser juzgado duramente por éstas. Sin embargo ese no es el campo de la tragedia. Esa *ley del triunfador*, en el sentido en que la toma su el autor, no implica una transgresión a valores absolutos, universales, éticos o cósmicos que, junto con el plano humano, son el campo de acción de la tragedia. Miller estuvo muy conciente de ello al escribir *All My Sons* y *A View from the Bridge*. No por ello su obra deja de ser trágica, lo es, pero se trata de una tragedia no convencional, y de la cual Aristóteles no hace referencia.

Esta obra se refiere a un hombre que: *He had the wrong dreams. All, all wrong... He never knew who he was...* dirá Biff en el entierro de su padre. Esto es lo que nos pone en camino directo hacia la peculiaridad de este drama. Al analizar cualquier tragedia como *Edipo Rey*, *Prometeo encadenado*, *Xipólito*, *Espequiro* e incluso *All My Sons* y *A View from the Bridge* observamos que el mecanismo trágico comienza a funcionar cuando un hombre comete un *error trágico*, es decir una transgresión de ídole ético, o, tratándose de las obras clásicas, una ofensa a la figura misma de un dios.

En Willy lo que encontramos son una serie de fallas que provienen de su forma de sentir y de pensar, y no encontramos jamás

el mecanismo trágico de:

CARACTER + CIRCUNSTANCIA = PASION + ERROR TRAGICO + DESTRUCCION

Lo que sí es muy claro dentro de la obra es la *destrucción* interior del personaje que lo orilla al suicidio.

Qué es lo que sucede aquí entonces? Qué es lo que Willy ha hecho para merecer ese fin? Una vida equivocada no es un *error trágico*, pues éste siempre es un acto concreto. La obra, por el contrario, va describiendo una serie de fallas *menores* que en su conjunto formaron el camino que lo llevó al suicidio.

¿Es Willy entonces la víctima que tantos críticos aseguran que es?

Dejaremos la respuesta para el final y veamos qué es lo que a los ojos del profesor Kitto sucede en *Electra* de Sófocles, drama en el cual encontramos peculiaridades afines al de Miller

Desde la primera escena sabemos que el *desorden cósmico* existe: Clitemnestra, en contubernio con Egisto, ha asesinado a Agamenón. Esto ha perturbado la paz y la tranquilidad del espíritu de Electra. Ella conoce el culto y el respeto que se debe a los muertos, ella sabe que no debe quedar impune la sangre derramada.

Primero el coro le pide que, a pesar de su dolor trate de sobreponerse, lo cual no puede concebir:

CORO:

Pero, hijo, considera  
que ni lamentos ni plegaria alguna  
te harán volver de la infernal laguna  
que a todos nos espera...  
Tú en tanto te consumes, y aferrada  
al afán sin medida  
de esta ciega aflicción descompasada,  
a tu insanable mal no hallas salida,  
mujer ¡ay del dolor enamorada...

ELECTRA:

Mas yo digo: ¡Insensato  
quien a su padre asesinado olvida!.  
Para mi corazón nada más grato  
que el grito de ¡Itus, Itus! lamentable

del ave enloquecida,  
mensajera de Zeus

(...) (7)

También es el coro quien hace una primera comparación entre Electra y sus hermanas, todos han padecido las consecuencias del acto de la madre, pero, no todos han reaccionado igual:

CORO: Pero entre los mortales no a tí sola  
hiere el dolor... y el tuyo se propasa  
más que el de tus hermanas, Ifianasa  
y la dulce Crisótemis, doncellas  
de callado sufrir(...)

ELECTRA: Sí... pero de mi vida ya ha pasado  
sin esperanza lo mejor... ¿No puedo,  
no puedo más! (...)

De tal exceso en pago,  
que el señor del Olimpo omnipotente  
con pena de talión los escarmienta,  
y nunca brille ya su sino aciago.

En este punto el coro se impacienta, si las otras pueden serenarse, por qué ella no. Asimismo, es mediante el coro que Sófocles nos hace ver que ella no es una víctima de las circunstancias, teniendo en cuenta que una víctima, tanto en el terreno literario como en la vida, es inocente; *una víctima es quien sufre por algo que no ha hecho. Una víctima, por esencia, no es trágica* (8). Pero Electra no es una víctima, Sófocles señala que ella tiene cierto tipo de responsabilidad en lo que le pasa:

CORO: Pero basta: pon fin a tu plañido,  
tiempo es ya de que veas  
qué es lo que en tu conducta te ha valido  
los males que tú misma te acarreas.  
Con lidias incesantes los agravas  
cuando ciego se excede  
tu pecho en iras bravas.  
No vale provocar a quien más puede.



ELECTRA: A ello causas terribles me han forzado  
oh, sí, causas terribles...  
Comprendo que a violencias reprobables  
mi dolor me ha arrastrado.  
Pero es él tan inmenso,  
tan justo, que no pienso  
ponerle nunca freno mientras viva.  
Porque, hermanas, decidme, ante mi duelo,  
¿qué razón persuasiva  
podrá ofrecerme nadie por consuelo?  
¡Dejadme ya, consoladoras mías!  
¡Mi mal no tiene cura!  
No han de tener ya fin mis agonías,  
no ha de cesar mi llanto de amargura!

El problema de *Electra* en palabras de Kitto es el siguiente: *The heroine, however much we may pity her, whatever her character may have been capable of, has become a harsh, unlovely woman(...)*(KITTO, *Op. cit.* p. 131)

Electra es implacable, no se parece en nada a su hermana Crisótemis, quien es capaz de resignarse, de conformarse; ha sufrido la misma pena que ella, pero es más práctica y ha encontrado la manera de vivir tranquila:

¡Voces de nuevo, hermana, aquí en la puerta,  
las voces de tu culpa ante el vestíbulo!  
¿qué? ¿nunca has de aprender cuán sin provecho  
es desahogar esos rencores vanos?  
Por cierto que también tengo conciencia  
del dolor que me causa cuanto pava,  
y que si me atreviese, a una contigo  
les mostrara el cariño que los tengo...  
Con todo, lo más justo es lo que tú haces,  
no lo digo yo: pero si libre  
quiero vivir, no queda otro remedio  
que obedecer en todo a quien es amo.

Este parlamento de Crisótemis es muy revelador pues es el que nos hace ver, cómo estando ambas en la misma *circunstancia* tienen un

carácter que reacciona de acuerdo a las necesidades de su personalidad. Por lo tanto, viendo la reacción de ambas hermanas, si tuviera que decirse que Electra es víctima tendría que aceptarse que sólo podría ser víctima de su propio carácter. Sería lógico pensar que si Crisótemis tuviera el mismo carácter, reaccionaría igual. Pero nadie tenemos un carácter igual al de otro.

!Brava cosa, por cierto, que la hija  
de un padre como el tuyo, de él se olvida,  
y haga más caso de su triste madre!  
(...)

Escoge

o arrostrar imprudencias, o prudente  
olvidar al difunto, tú que acabas  
de confesar que, si tuvieras ánimo,  
les mostraras el odio que te inespiran;  
sí, tú que a mí, que sólo pienso en cómo  
vengue un día a mi padre, no me ayudas  
y aun quieres disuadirme de mi empeño.  
!Eso es sumar a nuestra amarga suerte  
el baldón de una infame cobardía!...  
Porque dime, o si no, más bien escúchalo:  
!Que ganaría yo con poner término  
a mi perpetuo llanto? Di, ¿no vivo?  
Mal sin duda; mas ¿qué? Yo me conformo.  
En cambio los hostigo, y eso es honra  
para el muerto (si allá la honra les llega).  
El odio tuyo... es odio de palabras;  
tus hechos son vivir sumisa al lado  
de los que asesinaron a tu padre...  
Pero a eso yo jamás me allanaría,  
ni aunque me diesen los regalos todos  
de que tanto te pagas. Buen provecho  
te haga la mesa rica y bien repuesta  
y ese esplendor de vida. A mí me basta  
por festín no amargarme con ruindados.  
Tu gran suerte no envidio; ni tú misma,  
si tuvieras más juicio, la sufrirías.  
!Pudiendo ser la hija del más noble  
entre todos los padres, sé la hijo...  
de tu madre! que así sabrá la gente  
cuánta es tu cobardía, pues reniegas  
de tu padre y de todos los que te aman...

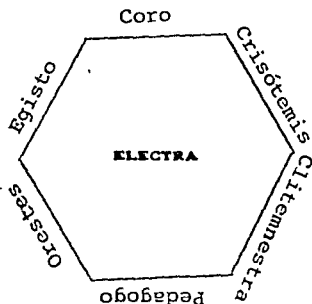
Lo que hace aquí Electra es acentuar aún más la diferencia que existe entre ella y su hermana. gracias a Crisótemis podemos ver la

falta en el carácter de Electra, su pasión, el hambre de venganza que la limita y no le permite vivir con Crisótemis, al hablar teóricamente, nos es mostrada la comparación entre un carácter normal frente a uno trágico. No hay pues un error palpable en la conducta de Electra. El error, no imputable a ella es ser como es y estar en esa circunstancia:

A satisfactory interpretation of the play, then, must explain convincingly several difficult points. Besides - as always - accountinglogically for the general style of the play - for the elaborate character-drawing for instance - it must explain this dual plane on which the action seems to move. It must explain why an action which is necessarily shocking, and which is presented so starkly, with no attempt at glorification and no hint of future punishment, can be countenanced by the god, and that, too, without any criticism or defence from the dramatist.

(KITTO, H.D.F., Op. cit. pp.133,134)

Como señala el profesor Kitto, esta obra es en primer lugar un estudio de carácter. Electra permanece en escena todo el tiempo del drama a lo largo del cual la vemos enfrentada con estímulos diversos a los que ella va reaccionando de una manera u otra. Cuando la obra ha concluido nosotros la conocemos bastante. Para la maestra Hernández el movimiento que encontramos en *Electra* es circular, porque gira sobre sí misma como lo haría un polígono que presenta cada uno de sus lados. Cada vez que un personaje o el coro la estimula a reaccionar muestra una faceta distinta de su carácter:



La sabemos rencorosa, terca, vengativa, hiriente, altanera, compadecida de sí misma pero además de todo sanguinaria y cruel.

Electra está enfrentada a una circunstancia que desarrolla en ella la *pasión*. Crisótemis es capaz de vivir tranquila a pesar de las circunstancias, Electra no.

Esta es pues el; modelo de otro tipo de tragedia, también clásica, también sofocleana, el tipo de tragedia que la maestra Luisa Josefina Hernández llama tragedia de *carácter trágico*. En ella se nos muestra el dibujo de un carácter en su totalidad para demostrar su incapacidad para la *normalidad*. Tragedia de *carácter*, porque el personaje central se torna trágico en el momento de encontrarse con la circunstancia propicia. Desarrolla *pasión*, pero no comete *error* necesariamente. El desorden existe previamente, él no lo ha provocado. Ese desorden es el que actúa como *circunstancia* sobre su *carácter*.

Electra es trágica en tanto que se encuentra en esa situación; posee un tipo de *carácter* que no embona con la *circunstancia* y eso es lo que provoca la *destrucción*. Posee una incapacidad para aceptar y adecuarse con la *circunstancia* y ello es lo que no le permite estar en paz. Una vez que la venganza ha sido consumada puede vivir tranquila nuevamente, se halla libre de la circunstancia que no la dejaba respirar:

CORO: ¡Ay, estirpe de Atreo, qué trabajos  
para salir a respirar las auras  
de libertad! Mas hoy, con tal empresa,  
la dejas asentada para siempre.

En la *tragedia de carácter*, posteriores a Electra, la forma de ser del personaje en combinación con la circunstancia es lo que provoca la *destrucción*. Lo que veremos en ellas son seres que sin cometer error trágico serán destruidos igualmente debido a que no pueden adaptarse a las circunstancias que viven. Es tanto como que, a pesar de existir una puerta, alguien—por personales motivos—, intentara salir golpeando la pared hasta que esta se derrumbara: pero la mayor

parte de los muros superan nuestra resistencia.

En éste tipo de tragedia aparece el personaje comparativo para demostrar que hay personas que en el mismo caso son capaces de encontrar una solución benigna; para acentuar que el individuo trágico tenía una forma de ser que no pudo dominar, que no pudo cambiar. Cambiar el carácter es algo sobrehumano. Sería tanto como mutilarse uno mismo: como tasajearse el alma. Mucha gente que se obliga a ser como no siente ser es gente desdichada, infeliz, neurótica. El no aceptarse a sí mismo, o bien a nuestro entorno, es un problema de carácter que puede llegar a ser trágico. La labor del psicoanalista, no es cambiar el carácter de las personas, sino lograr que el paciente pueda adaptarse a su medio, a su circunstancia, es decir, que conozca la realidad y mantenga relaciones cuerdas con ella que pueda ser capaz de *manejar* su carácter adecuándolo a cada situación, ya que no nos es dado manejar las circunstancias todas.

El mismo problema que tiene Electra aparece en *Antígona*. Antígona no es capaz de soportar una impiedad, antes morir que permitir que la ley divina sea desafiada. Su sentido de la justicia es su *perdición*. ¿Es malo estar de parte de la justicia y la piedad según Sófocles?

No. Junto a ella aparece su hermana Ismene que no acepta contrariar la ley humana, dictada por Creón, por miedo a morir. Su miedo es humanamente comprensible. Como ella actuaría la mayor parte de la gente.

Antígona, como Electra, es singular. Sus hermanas han sido criadas al mismo tiempo que ellas, pero, cada quien lleva su personalidad de la misma forma en la que cada quien llevaría la *clámide*. Cada quien escoge lo que quiere, de igual manera que se escoge un color, un sabor, un peinado.

La respuesta de Ismene es definitiva:

Yo no deshonro nada; pero no hallo  
fuerzas en mí para retar a un pueblo(9)

A pesar de que pudiera ser comprensible la posición de Ismene, la

postura de Antígona es superior, éticamente, aunque se tenga que morir por ello.

Este tipo de tragedia también lo encontramos en Shakespeare. Antes de leer a Kitto(10), los problemas para analizar *Hamlet* de una manera satisfactoria son muchos. El profesor Kitto advierte que ninguno de los personajes, sobre todo los personajes comparativos, son gratuitos, sino que forman parte de una estructura firme, obra de un talento virtuoso como el de Sófocles, como el de Shakespeare, como el de Miller.

Kitto afirma en su análisis acerca de la obra shakespiriana:(...)  
*This examination of Hamlet has been based on the same assumptions as our examination of certain Greek plays(...)*(KITTO, H. D.F., *Meaning and form in the drama*) Esta posibilidad de aplicar una teoría sobre obras dramáticas de todos los tiempos es lo que la hace válida, real, útil, existente.

Así pues, al ver a Hamlet encontraremos que su funcionamiento es exactamente el mismo que el de *Electra* o *Antígona*.

De esta manera, al basarnos en la teoría dramática extraída de los griegos, podemos analizar a Miller con confianza, teniendo siempre la seguridad de que su aprendizaje como dramaturgo tuvo las mismas fuentes:(...)  
*Greek tragedies-which I was coming to love in the way a man at the bottom of a pit loves a ladder(...)*(MILLER, A., *Timebends*, p. 94)

## DEATH OF A SALESMAN

Esta obra es considerada hoy en día junto con *A Streetcar Named Desire* como la obra teatral clásica y representativa de la cultura teatral estadounidense.

Su maestría puede medirse en todos los estratos que logra abarcar y sintetizar con elegancia y verdad.

De igual manera que las otras tres obras de Miller que son el objeto de estudio de este trabajo, esta obra abarca un espacio que va desde el plano humano individual hasta el plano cósmico, con la extraordinaria riqueza temática que le da pasar por el plano social e incluirlo en vez de saltarlo como puede verse en muchas tragedias que van directamente a su asunto: *la relación del hombre con las fuerzas cósmicas*. Lo que vemos es una visión completa del ser humano y su entorno:

A greek living in the classical period would be bewildered by the dichotomy implied in the very term "social play." Especially for the greek, a drama created for public performance had to be "social." A play to him was by definition a dramatic consideration of the way men ought to live. (...)

The problem, then, of the social drama in this generation is not the same as it was for Ibsen, Chekhov, or Shaw. (...) The social drama in this generation must do more than analyse and arraign the social network of relationships. It must delve into the nature of man as he exists to discover what his needs are, so that those needs may be amplified and exteriorized in terms of social concepts. Thus, the new social dramatist, if he is to do his work, must be an even deeper psychologist than those of the past, and he must be conscious at least of the futility of isolating the psychological life of man lest he fall always short of tragedy, and return, again and again and again, to the pathetic swampland where the waters are old tears and not the generative seas from which new kinds of life arise. (MILLER, "On Social Plays") (11).

Lo primero que llama la atención, tanto del espectador como del lector es su estructura. Para escribir esta obra Miller saltó de una estructura aristotélica formal y conencional a otra, no lineal, en la cual el pasado y el presente se mezclan con la voz de la conciencia y con alucinaciones. *All My Pono had exhausted my life long interest in the Greco-Ibsen Form.* (Miller, A. *Timebends*, capítulo III, p. 144)

En el capítulo anterior se ha señalado que es el contenido quien

pide la forma, el tema busca su estructura, y la historia de ésta obra es un ejemplo clarísimo de cómo se realiza el proceso de concepción y distribución del material (estructura).

Miller considera que: (...) *The wonder in All My Sons lay in its revelation of process*(...) sin embargo (...) *The form of the play, I felt was not sensuous enough in itself which means that its conception of time came to appear at odds with my own experience*(...) (MILLER, A. *Collected Plays*, p. 23). Miller sentía que en dicha obra se percibía aún claramente que un escritor ía había organizado. El problema nuevamente era mostrar la vida de un hombre en la escena. La nueva dificultad era como mostrarla completa sin recurrir a la estructura formal: (...) *I did not believe... that you could tell about a man with out telling about the world he was living in, what he did for a living, what he was like not only at home or in bed but in the job*(...) (MILLER, A. *The Shadows of the Gods*) (12). Cómo hacer para conjugar de manera menos artificial el pasado y el presente?

La solución vino a él de manera inesperada durante una representación de *All My Sons* a la cual asistió un pariente suyo, agente de ventas (o viajante de comercio= *travelling salesman*). Este hombre fue un personaje clave en la adolescencia de Miller. Tenía dos hijos a quienes había formado a imagen de sus ideales: (...) *Manny had managed to make two boys into a pair of strong, self-assured youngmen, make proud of their family. Neither was patient enough or perhaps capable enough to sit alone and study, and they both missed going to college*(...) (MILLER, A, *Imágenes*, p.131)

El joven Arthur, de figura desgarbada y aires intelectuales había sufrido bajo la mirada cargada de desprecio del Tío Manny y de sus primos. Sin embargo, años más tarde, al reencontrarlo accidentalmente, las cosas habían cambiado y la *ley de causa-efecto* había puesto a cada quien en su lugar:

"Manny! How are you? It's great seeing you here!"  
I could see his grim hotel room behind him, the long trip



up from New York in his little car, the hopeless hope of the day's business. Without so much as acknowledging my greeting, he said, "Buddy is doing very well." Then I saw a passing look of embarrassment on his face, as though, perhaps, he had not always wished me well.

We chatted for a moment, and he went out of the vast lobby and into the street. I thought I knew what he was thinking: that he had lost the contest in his mind between his sons and me. An enormous swelling sorrow formed in my belly as I watched him merge into the crowd outside. Years later it would seem a spectral contest for a phantom victory and a phantom defeat, but there in the lobby I felt some of my boyhood need of his recognition, my resentment at his disparagements, my envy of his and his sons' freed sexuality, and my contempt for it too. Collected in his ludicrous presence was all of life. And at the same time in some isolated roving molecule of my mind I knew I had imagined all of this and that in reality he was not much more than a bragging and often vulgar little drummer. (MILLER, A., *Timebends*, pp. 130, 131)

Esta imagen del hombre viejo quien se aleja solo en la calle sintetizaba, por sí sola, todo lo que había sido su vida. Este es el tipo de pequeño impulso que necesita una mente creadora para desarrollar un universo. El impulso emotivo estaba dado, los recursos técnicos se agolpaban vueltos imágenes en la cabeza:

The first image that occurred to me which was to result in *Death of a Salesman* was of an enormous face the height of the proscenium arch which would appear and then open up, and we would see the inside of a man's head. In fact, *The Inside of His Head* was the first title. It was conceived half in laughter, for the inside of his head was a mass of contradictions. (...)

I wished to create a form which, in itself as a form, would literally be the process of Willy Loman's way of mind. But to say I wished it is not accurate. Any dramatic form is an artifice, a way of transforming a subjective feeling into something that can be comprehended through public symbols. Its efficiency as a form is to be judged at least by the writer—by how much of the original vision and feeling is lost or distorted by this transformation. I wished to speak of the salesman most precisely as I felt about him, to give no part of that feeling away for the sake of any effect or any dramatic necessity. What was wanted now was not a mounting line of tension, nor a gradually narrowing cone of intensifying suspense, but a bloc, a single chord presented as such at the outset,

within which all the strains and melodies would already be contained. (...)

As I look at the play now its form seems the form of a confession, for that is how it is told, now speaking of what happened yesterday, then suddenly following some connection to a time twenty years ago, then leaping even further back and then returning to the present and even speculating about the future.

(MILLER, A., *Collected Plays*, pp. 23, 24)

Poco tiempo después, la muerte del Tío Manny vino a completar el material. ¿Cuál había sido el objeto de su vida? ¿Cuáles sus metas, sus ambiciones más allá del confort y las aspiraciones de clase media?

"He wanted a business for us. So we could all work together," my cousin said. "A business for the boys."

This conventional, mundane wish was a shot of electricity that switched all the random iron filings in my mind in one direction. A hopelessly distracted Manny was transformed into a man with purpose: he had been trying to make a gift that would crown all those striving years; all those lies he told, all his imaginings and crazy exaggerations, even the almost military discipline he had laid on his boys, were in this instant given form and point. To be sure, a business expressed his own egotism, but love, too. That homely, ridiculous little man had after all never ceased to struggle for a certain victory, the only kind open to him in this society—selling to achieve his lost self as a man with his name and his sons' names on a business of his own. I suddenly understood him, with my very blood. (MILLER, A., *Timebends*, p 130)

La sola imagen física del fracaso de un hombre había tomado forma y reclamaba ahora una estructura propia:

I was obsessed these days by vague but exciting images of what can only be called a trajectory, an arched flow of storytelling with neither transitional dialogue nor a single fixed locale, a mode that would open a man's head for a play to take place inside it, evolving through concurrent rather than consecutive actions. By this time I had known three suicides, two of them salesmen. I knew only that Manny had died with none of the ordinary reasons given. I had also totally forgotten that ten years earlier I

had begun a play in college about a salesman and his family but had abandoned it. I would only discover the notebook in which I had written it some nine years hence-long after the first production of *Death of a Salesman* when my marriage broke up and I had to move my papers out of my Brooklyn house. (MILLER, A., *Timebends*, p. 129)

Esta obra trata de un hombre que piensa que avanza en una dirección mientras que sus actos lo encaminan hacia otra. Al final, el hombre no sabe qué hace allí ni cómo ha llegado. Lo único que posee el hombre para hablar de sí mismo y tratar de comprenderse es el pasado: *como lo que fuimos*.

The past, I say, is a formality, merely a dimmer present, for everything we are is at every moment alive in us. How fantastic a play would be that did not still the mind's simultaneously, did not allow a man to forget and turned him to see present through past and past through present, a form that in itself, quite apart from its content and meaning, would be inescapable as a psychological process and as a collecting point for all that his life in society had poured into him. This little man walking into the street had all my youth inside him, it seemed. And I suppose because I was more conscious than he, I had in some sense already created him. (MILLER, A., *Timebends*, p. 131)

La estructura seguiría pues el proceso de la enmarañada mente de un hombre confundido. De un ser humano en descomposición que precisa repetirse a sí mismo los planes que tenía para su vida, sin saber a ciencia cierta en qué se equivocó:(...) *At moments I thought I noticed fleeting signs of some poetic fragmentation going on his head...*(MILLER, A., *Op. cit.* p. 148). ese tipo de hombre es quien reflexiona en voz alta, el que habla solo por la calle:(...) *There is an inevitable horror in the spectacle of a man losing consciousness of his immediate surroundings to the point where he engages in conversations with unseen persons...* (MILLER, A., *Collected Plays*, p. 26).

A esta altura el drama estaba ya completamente concebido, sólo faltaba llevarlo al papel, darle la vida. Al comenzar a escribir Miller poseía una sola convicción su personaje debería llegar hasta

el suicidio: *In reality, all I had was the first two lines and a death- "Willy!" and "It's all right. I came back."* (MILLER, A. *Timebends*, p. 183) Para llegar a la muerte era necesario exprimirle hasta la última gota de angustia y desesperanza, y la angustia y la desesperación vendrían de repasar su vida.

Los ensayos de Miller son la manera más clara que pueda uno encontrar de la forma en cómo se concibe y se estructura un drama. Obviamente, sus escritos no constituyen una receta sino la semblanza de un acto creativo que de ninguna manera es igual de una persona a otra. La creación es un misterio y un milagro.

Por la manera en como fue concebida que no puede hablarse de una obra que para ganar tiempo utiliza el *flash back*, técnica que sirve básicamente para explicar el presente por medio del pasado:

Willy Loman, vendedor viajante exhausto, no retorna al pasado. El pasado, como en una alucinación, retorna a él; no cronológicamente como en *flashback* sino dinámicamente con la lógica interna de su inconsciente volcánico en erupción. En psiquiatría llamamos a este fenómeno "el retorno de lo reprimido", cuando una mente se desmorona ante la invasión de los impulsos primitivos que ya no pueden mantener un compromiso con la realidad(...)(SCHNEIDER, Daniel E., *Op. cit.*, p. 308)

En esta obra, como en ninguna otra, el tema está íntimamente unido con su forma, no podría haber sido de otra manera, de esto resulta la fuerza abrumadora del drama. Querer utilizar la técnica de retroceso sin tener un personaje y una situación que lo amerite pierde fuerza y hondura; se vuelve un recurso narrativo superficial.

#### · ANTECEDENTES CULTURALES

Miller nuevamente ha logrado conjugar la estructura perfecta con su mensaje. De hecho es perfecta porque expresa con brillantez las ideas. Daniel E. Schneider, psicoanalista, piensa que la obra es:

(...)una brillante percepción y representación de las formas imposibles en que nos lanzamos contra la realidad y al fallar convertimos en un sueño(...).(SCHNEIDER, Daniel E. Op. cit. p. 306)

Para él, la obra revela:

(...)el propósito global de nuestro soñar, dormidos o despiertos: evitar el dolor, reparar las frustraciones y humillaciones de la vida diaria, tan familiares al hombre común y ante las que se siente tan temeroso que trata de resbalar por encima de ellas, con la esperanza de que no se acumularán hasta formar una aparente, definitiva e inevitable suma de agobio, desesperación y desilusión(...)  
(Idem. p. 306)

Continúa Schneider diciendo que, la clave del triunfo alcanzado por el drama, el hecho de que permanezca en la mente popular y su alcance universal radican en:(...) *la magistral exposición que hace el autor de las motivaciones inconscientes de nuestras vidas(...)*(Op. cit. p. 317).

Tomas E. Porter en su libro *El mito y el teatro norteamericano moderno*,(12) parece estar de acuerdo con él, aunque su enfoque es distinto. Ambos ensayos constituyen dos de los más lúcidas interpretaciones al drama de Miller que puedan encontrarse:

La búsqueda del secreto del éxito en que se empeña Willy es un elemento fundamental del drama. Al elegir este núcleo para su obra, Miller recurre a la mente popular a partir de la cual modela su forma dramática.(PORTER, Tomass E. Op. cit. pp. 184, 185)

Como veremos más adelante el conflicto existencial de Willy es que ha buscado fervorosamente a lo largo de toda su vida el *secreto del triunfador* que es un punto clave del *American Dream*. La posesión de ese secreto es la clave vital de Willy Loman, su meta, su ambición, el espejismo que gobierna su existencia(...) *What-what's the secret?* (...) se preguntará a sí mismo constantemente; esa misma pregunta será hecha a Charley, a Bernard, al recuerdo de su hermano Ben.

Como la de todos, la personalidad de Willy está fuertemente

influida por la información que recibió en su infancia. Su padre era un aventurero nómada con el espíritu legendario de los pioneros, los emigrantes que llegaron a la tierra de la oportunidad y la aventura para inventar, a fuerza de trabajo lo que llegaría a ser la civilización más poderosa de la tierra.

La moral puritana los volvió fuertes, recios, emprendedores, les creó una ideología en función de sus metas. Dice Porter: *los negocios ya no recibieron la bendición de la religión, por el contrario, la religión comenzó a ser tratada en términos de negocios.*

La idea de los negocios como fuente de riqueza no tardó en aparecer y en ser retratada por la literatura: *The Titan* y *An American Tragedy* de Dreiser, *Babil* de Sinclair Lewis, *Marco Millions* de Eugene O'Neill, son algunos ejemplos de ello. Llegó un momento en el cual los predicadores, pastores y sacerdotes, ya no encontraron diferencia alguna entre la adquisición de riquezas y el cristianismo; su júbilo fue grande al ver lo bien que estos se llevaban de la mano.

Nacieron los mitos estadounidenses:(...)  *Hoy en día los niños de las escuelas están más familiarizados con Rockefeller que con cualquier personaje histórico de su cultura(...)*(14)

Se inventó la saga del humilde lustrabotas que, con un poco de resolución y suerte (*pluck and luck*), llega a ser millonario (15).

Se piensa que, ya que Dios hizo iguales a todos los seres humanos, todos llevan dentro de sí un potencial a desarrollar, por lo tanto, el fracaso es equiparable al pecado y el triunfo material se ve como recompensa a la virtud.

Todos andan en busca de la gran *oportunidad* como si se tratara de una moderna diosa;  *todos tienen la misma oportunidad*, todo depende del carácter: los hombres emprendedores (*virtuosos*) reciben como pago a sus esfuerzos el triunfo material. Todo se lleva a cabo mediante la ecuación que dice:

**RECOMPENSA A LA VIRTUD + VIGOR + PERSONALIDAD- TRIUNFO MATERIAL  
ABSOLUTO**

Este es el libro de texto, esta es la fórmula que Willy empleó en la educación de sus hijos: *That's just the way I'm bringing them up, Ben, rugged, well liked, all around(...)*. Willy creyó al pie de la letra las instrucciones de su manual de vendedor. De igual manera que *Marco Millions* se lanzó a la búsqueda de la fortuna, pero, ¿Cuál es el motivo por el cual no llega a sentarse al banquete final del personaje de O'Neill?

Una de las cosas que muestra la obra de Miller es lo absurdo del *mito del triunfador* y lo peligroso que puede llegar a ser. De hecho, lo peligroso del *sueño del triunfador*, es que se trata de una idea con una gran capacidad de seducción, ante la cual, la gente se confunde y cree que buscando el triunfo material está a la búsqueda de lo trascendente. (16)

El *triunfo* asegura que el progreso material trae como consecuencia la autorrealización como ser humano. La gente fija sus metas en la obtención de bienes materiales y, una vez que los ha logrado se da cuenta que, como persona no ha cultivado ni méritos, ni cualidades, ni virtudes; sólo ha acumulado *treasures that rust* (MILLER, A., *Timebends*, p. 105).

Esto lleva a una confusión moral y ética, en la cual, ya que la virtud está del lado del triunfador no importa qué es lo que se haga con tal de conseguirlo, el ejemplo claro son Keller y Ben.

En *All My Sons* hemos visto cuál es el proceder del capitalista, quien con tal de salvarse económicamente hace de lado los valores éticos y no le importa sacrificar vidas humanas.

Esa *ética capitalista*, si fuera prudente llamarla así, es expresada en *Death of a Salesman* por el tío Ben, quien afirma: *Never fight fair with a stranger, boy. You'll never get out of the jungle that way(...)*. El personaje de Ben es la burla hecha al espejismo del enriquecimiento logrado, sí, pero mediante medios sospechosos. Teniendo claro lo anterior, se le podrá comprender mejor.

## LA FALACIA DEL MITO DEL TRIUNFADOR

La obra comienza con la llegada a su casa de un hombre que se ha consagrado a los misterios del dios de los triunfadores. Un hombre que, paso a paso siguió la fórmula de alquimia para lograrlo. Una música de flautas precede a la aparición del iniciado, pero, irónicamente vemos aparecer no a *George F. Babill*, (17) el carismático y triunfador hombre de negocios, sino a un espécimen que no va de acuerdo a la imagen que esperamos de él. Se trata de un hombrecillo cansado, agotado es la palabra: *He unlocks the door, comes into the kitchen, and thankfulty lets his burden down, feeling the soreness of his palms. A word-sigh, escapes his lips - it might be 'Oh, boy, oh, boy.'* (I, 8).

Evidentemente, éste, no es el lustra botas que llegará a ser *Rockefeller*, ni *Prestone*, ni *Ford*. Este no es *Edwin Drake* (18), quien hundió en su terreno una vara de venticinco metros y encontró petróleo; éste tampoco es *Ben Loman*, quien penetró a la selva a los diecisiete años y a los veintiuno salió rico porque encontró una mina de diamantes. Este hombre, decididamente no es *Dave Pingelman* (19), el viajante de comercio que había vendido artículos en treinta y tantos estados y que al llegar a su habitación del hotel se ponía sus pantuflas y comenzaba a llamar por teléfono a los clientes y quien sin salir de su habitación, a los ochenta y cuatro años se ganaba la vida fácilmente, y que murió como todo un viajante en el vagón de fumadores de un tren que cubría la ruta New York-New Haven-Hartford, mientras él se dirigía a Boston; y a cuyo entierro, acudieron cientos de vendedores y clientes, y cuya muerte, provocó durante muchos meses un ambiente de tristeza en muchos trenes, y cuya vida inspiró a un joven en busca de fortuna, quien, cuando vio la forma fácil en que él vivía, pensó que debería ser magnífico estar en excelentes condiciones a los ochenta y cuatro años, viajar a veinte o treinta ciudades



distintas sin más trabajo que marcar el teléfono y con la satisfacción eterna de sentirse recordado, y querido, y solicitado por tantas personas... No, no es ninguno de ellos. Este hombre es Willy Loman un vendedor extenuado, con la cabeza revuelta, con deudas, sin sueldo fijo, sin dinero para pagar el seguro de vida, suicida frustrado en dos ocasiones, con una esposa que lo adora sin atraerlo y ante quien se siente culpable, con dos hijos *buenos para nada* - uno de los cuales lo ignora, y el otro lo desprecia-. Este que ha entrado es Willy Loman, quien, por cierto, está viviendo el último día de su angustiosa existencia.

Este hombrecillo, lo mismo podría ser Willy Loman que *Charlie Colton* (personaje de Williams) (20), o *R. J. Bouman* (21), protagonista de *The Death of a Travelling Salesman*, un cuento de Eudora Welty (22). Ambos, la obra corta de Williams como el cuento de Welty describen a un agente de ventas que vive el último de sus días y que lleva colgando del cuello el lastre de la frustración y del fracaso.

Ellos tres representan la realidad palpable del ingrato destino que alcanza la mayoría de los agentes de ventas. La primera imagen que tenemos de Willy es la imagen del fracaso, la de los otros, la imagen de la decadencia.

Al aparecer Willy es notorio un desorden; hay algo que no marcha bien: tuvo que regresar pues le cuesta tanto trabajo concentrarse que se le ha hecho imposible continuar conduciendo.

No es la primera vez que esto sucede, lo sabemos por la reacción de Linda, quien se siente preocupada y va dejando caer, poco a poco, las preguntas que hace quien conoce las posibles causas del regreso.

Linda se muestra tierna y servicial, es una mujer simple, respetuosa y sumisa ante lo que para ella representa su marido, no tiene grandes aspiraciones; cree saber perfectamente quién es él, pero ella lo ama antes que cualquier cosa. Su marido es un monumento que se desmorona ante sus ojos sin que ella encuentre la forma de aliviarlo.

Willy hace la primera confesión dolorosa delante de ella, una confesión de decadencia, de conciencia de su situación:

WILLY [after a pause]: I suddenly couldn't drive any more. The car kept going off on to the shoulder, y'know?

LINDA [helpfully]: Oh. Maybe it was the steering again. I don't think Angelo knows the Studebaker.

WILLY: No, it's me, it's me. Suddenly I realize I'm going sixty miles an hour and I don't remember the last five minutes. I'm-I can't seem to- keep my mind to it. (...) [with wonder] I was driving along, you understand? And I was fine. I was even observing the scenery. You can imagine, me looking at scenery, on the road every week of my life. But it's so beautiful up there, Linda, the trees are so thick, and the sun is warm. I opened the windshield and just let the warm air bathe over me. And then all of a sudden I'm going off the road! I'm telling ya, I absolutely forgot I was driving. If I'd've gone the other way over the white line I might've killed somebody. So I went on again-and five minutes later I'm dreamin' again, and I nearly- (He presses two fingers against his eyes.) I have such thoughts, I have such strange thoughts.

(I, 9)

Linda le pide que hable con su jefe para que lo retiren de la ruta y lo acomoden en una oficina, pero esto es algo que Willy no quiere aceptar, él se siente demasiado orgulloso de ser un agente de ventas, se empeña en sentirse importante para la empresa. (...) *They don't need me in New York. I'm the New England man. I'm vital in New England* (...). Linda le deja hablar, el hombrecito sólo es vital para ella, para nadie más, ni siquiera para sus hijos: *Figure it out. Work a lifetime to pay off a house. You finally own it, and there's no body to live in it.* Esta frase es la declaración del fracaso de su vida, de sus frustración. Un fracaso que constantemente trata de olvidar inventando aquello que la realidad no le da. Un hombre fracasado difícilmente acepta su fracaso y su incapacidad, busca ser benévolo, se miente, "lo que no hizo fue a causa de los otros, si esto hubiera sucedido...yo habría sido...": *If old man Wagner was alive I'd a been in charge of New York now! That man was a prince, he was a master-ful man. But that boy of his, that Howard, he don't appreciate.*

Todo el diálogo, magistralmente escrito, funciona del mismo modo que una relación de ideas mentales, una cosa lleva a otra, una palabra a una imagen, a un recuerdo, a una emoción y a una nueva palabra que

la borre o que la aliente: la idea de la prodigalidad de la vida lo remite inmediatamente a Biff, el hijo treintón que no ha hecho nada con la suya a los ojos de su padre. Este es el primer rasgo que tenemos de su relación: el hijo realiza una labor que el padre no comprende. Willy, a primera vista, es el tipo de padre impositivo que se siente decepcionado y agredido cuando el hijo no encaja en el tipo de vida que se ha planeado para él: ¡Vivir en una granja!:

WILLY: How can he find himself on a farm? Is that a life? A farmhand? In the beginning, when he was young, I thought, well, a young man, it's good for him to tramp around, take a lot of different jobs. But it's more than ten years now and he has yet to make thirty-five dollars a week!

(1, 10)

Puede adivinarse la discusión matutina ocurrida entre ambos. Biff desempeña un trabajo que para su padre no es un trabajo digno. Sin embargo, Willy dirá más tarde a Charley: *A man who can't handle tools is not a man.* Willy posee habilidades manuales como para haberse desarrollado como un excelente carpintero, pero su ideal de trabajo no es ese; Willy tiene una idea fija de lo que el trabajo debe ser. Charley le admira sus cualidades como se admira aquello que no se posee.

Para Willy, la situación es muy clara, Biff no quiere trabajar, a pesar de que ahora trabaja, cree que su hijo tiene grandes dotes, su hijo no puede ser cualquiera, su hijo es BIFF LOMAN!, la imagen idealizada de su propio hijo.

Este es otro padre que no respeta la personalidad de su hijo, del mismo modo que Joe Keller —quien había planeado la vida de su primogénito y al desaparecer éste cedió los planes, como obligada herencia al menor—, Willy está furioso porque Biff camina por un sendero distinto de la brillante senda que su padre, generosamente, había imaginado.

Todos se preguntan acerca de ¿Qué es lo que sucedió con el emprendedor y carismático joven Loman? ¿Qué sucedió con todo? Willy no

se atreve a contestarse ya que ello le resulta doloroso, y ante el dolor su imaginación entra en acción, sus mecanismos de defensa se activan para evocar un recuerdo agradable y prometedor; por respeto a ese recuerdo Biff tendría que levantarse de nuevo.

Linda trata de volverlo a la realidad al notar que comienza a hundirse en el ayer. Pero ella misma tiene dificultades para darse cuenta de lo que ocurre y sus causas, se llena de ilusiones cuando su marido dice que le conseguirá a su hijo un trabajo de agente de ventas, un empleo con el cual, él, no ha podido lograr nada(...) *en la actividad del viajante(...) recuperaba la seguridad de que vender puede ser una misión en la que se afirma la propia individualidad a cuyo influjo se dobla la del que accede a comprar(...)* (VERBITSKY, Bernardo; *El teatro de Arthur Miller*, p. 62)

Las relaciones entre Willy y la realidad no son correctas. La realidad es un trago amargo que Willy prefiere no beber. Lo insostenible para él es que, al abrir las ventanas sólo ve las interminables paredes de ladrillos de los edificios que rodean su casita de madera y que ensombrecen el ambiente, con lo cual quita a las semillas allí sembradas la oportunidad de germinar. Vemos como una vez más la realidad asfixia a ese hombre que creció en el carramato de su padre, en espacios abiertos escuchando música de flautas. Willy es un hombre arrancado a la vida nómada al sentirse atraído por la *libertad* que prometía su sociedad:

WILLY: They should've arrested the builder for cutting those down. They massacred the neighbourhood.(...) More and more I think of those days, Linda. This time of year it was lilac and vistaría. And then the peonies would come out, and the daffodils. What a fragrance in this room!(...) That's what's ruining this countryd Population is getting out of control. The competition is maddeningd Smell the stink from that apartment house! And another one on the other side... How can they whip cheese?  
(1, 12)

La cara se le ilumina al recordar a su muchacho y los días felices...pues, al traerlo a la memoria, Biff ya no es un vago; su

mente, con esa capacidad que tenemos para embellecer algunos recuerdos, lo ubica en la edad en la cual era una personalidad en potencia. Al recordarlo así, la actitud de Willy se vuelve más benigna:

WILLY: I won't fight with him any more. If he wants to go back to Texas, let him go.

LINDA: He'll find his way.

WILLY: Sure. Certain men just don't get started till later in life. Like Thomas Edison, I think. Or B. F. Goodrich. One of them was deaf. (...) I'll put my money on Biff. (1, 13)

Willy, utiliza la memoria como un mecanismo de defensa la mayor parte de las veces; su vuelta al pasado es una evasión, que sin embargo le resulta angustiosa, de la responsabilidad que él mismo tiene de su presente. Willy desearía que la felicidad inconciente del pasado pudiera manifestarse ahora. Linda coopera para alentar su nostalgia.

Cada alusión del presente lleva a Willy a recordar un hecho del pasado y le hace recuperar la carga emotiva de la situación rememorada; sin embargo, es el regreso a la realidad lo que más le angustia. Cada vez que Willy vuelve recibe un golpe en su ánimo que empeora su frustración.

Entre todos sus recuerdos hay uno que no le es grato y que ensucia todo, es aquel que comienza con una risa de mujer. Cada vez que éste aparece ensombrece todos sus recuerdos nostálgicos. Como ya se ha señalado, el pasado le sirve de refugio ante sus sentimientos de culpa actuales; pero ni aún el pasado puede ofrecerle protección completa cada vez que la risa aparece, Willy, se eleva rápidamente a la superficie pues sabe que se aproxima al origen de sus remordimientos.

En *Timebends* Miller señala que todos podemos vivir gracias a la capacidad que tenemos para olvidar, por lo tanto, el verdadero problema de Willy es esa incapacidad para olvidar, y en su casa todo lo lleva a recordar: ahí están las medias de Linda, ahí está la presencia y el rencor de Biff para recordárselo.

La imagen del viejo auto, traída a cuento por Linda, desencadena

una serie de recuerdos agradables que transfiguran su rostro como si contemplara realmente los días aquéllos en los que todo iba tan bien, según él, pero en los cuales en realidad no hubo nada trascendernte.

En el pasado, la imagen que tenemos de Willy se transforma; todavía no es el padre rencoroso, impositivo y desilusionado del presente. Se siente orgulloso de su prole, es el padre que busca, con la mejor intención, todo lo mejor para sus hijos, pero un problema de Willy es precisamente no saber qué es lo mejor. Es un hombre pródigo de afecto, de ilusiones, de proyectos para ellos. Tiene el tipo de progenitor de Amanda Winfield(23). Aquí Willy es el padre a quien hay que perdonárselo todo, porque sus fallas surgen de un cúmulo de buenas intenciones. Esto resulta un atenuante, pero en Willy, casi todo es atenuante por su propia personalidad, se le siente ingenuo, inocente de culpa, bueno, pero tonto. Le enseña a sus hijos a ser vanidosos, irresponsables, soberbios, superficiales:

WILLY: Just wanna be careful with those girls, Biff, that's all. Don't make any promises. No promises of any kind. Because a girl, y'know, they always believe what you tell'em, and you're very young, Biff, you're too young to be talking seriously to girls. (...) Too young entirely, Biff. You want to watch your schooling first. Then when you're all set, there'll be plenty of girls for a boy like you (...) That so? The girls pay for you? (...) Boy, you must really be makin' a hit. (I, 21)

Todos los parlamentos de Willy abundan en *ologans* y frases hechas. Ese tipo de máximas reflejan una ideología aprendida de memoria y forman parte de las enseñanzas de los cursos de superación personal y autoestima que les dan los grandes empresarios a sus empleados para hacerlos sentir aquéllo que no son: parte del negocio, y no, piezas sustituibles.

La educación que Willy da a sus hijos está encaminada a fomentar sus cualidades exteriores, pues para él, la presencia física es esencial, tanto, como tener un coche y conocer a la perfección el arte de limpiarlo, o tener un refrigerador de buena marca.

Sin embargo su orgullo llega a la ceguera. Todo lo que sus hijos, sobre todo Biff, hacen, le parece correcto; para Loman no hay juicios de valor, el fin justifica los medios, como en el caso de Joe, de esta forma equipara el robo de Biff con *iniciativa*, una cualidad necesarísima para cualquier vendedor.

WILLY [*stopping the incipient argument, to HAPPY*]: Sure, he's gotta practise with a regulation ball, doesn't he? (to BIFF) Coach'll probably congratulate you on your initiative  
BIFF: Oh, he keeps congratulating my initiative all the time, Pop.  
WILLY: That's because he likes you. If somebody else took that ball there'd be an uproar. So what's the report, boys, what's the report?  
(1, 23)

Una mente que encuentra en un delito, signos de iniciativa, es una mente que no mantiene estrechos vínculos con la realidad. ¿Cuál es entonces la moral de Willy? es una moral relativacomó, la de Ben, la moral de Keller, en la cual lo importante es ser el número uno, no importa matar, aplastar, robar, pasar por encima de los derechos de los otros con tal de, egoístamente, llegar a ser lo que uno mismo se ha propuesto. La ambición capitalista es destructiva en sí misma desde el momento en que implica egoísmo y soberbia. Se trata de ser el mejor y estar por encima de los demás. Cuando alguien le hace ver que lo que hace Biff es robar, él contesta: *Loaded with it. Loaded! What is he stealing? He's giving it back, isn't he? Why is he stealing? What did I tell him? I never in my life told him anything but decent things.* (1, 32). Pero él mismo no sabe lo que es ser decente, para lograr lo que él pretende, lo primero que hay que hacer a un lado es la decencia.

Willy goza también la emoción de la gente *pequeña*, al codearse con los que considera grandes: considera todo un acontecimiento haber visto de lejos a un alcalde. como si ello le aportara algo a su vida y a su personalidad que no sea vanidad surgida de la relativa satisfacción de frecuentar los sitios a donde acuden los *grandes hombres*.

Biff y su padre forman una mancuerna de la cual Happy, a pesar de

sus esfuerzos, queda excluido. Cada uno, satisface totalmente la vanidad del otro, el padre halaga y entrena a un hijo de quien espera triunfos y satisfacciones, Biff, es el objeto preciado que Willy puede lucir ante sus amigos, vendedores, clientes y ante la gente en general. Su máximo orgullo es decir: *That's my son*, y esta situación siempre va en detrimento de la personalidad de Happy.

La voz de Bernard, el vecino, interrumpe el idilio entre padre e hijo. Tanto Bernard como su padre son los personajes que Miller utiliza como punto de comparación con ellos pues; mientras que unos cultivan personalidad, pretenden ser líderes, conocen los secretos para limpiar un auto a la perfección y van en el camino de ser magnates triunfadores, Bernard se ocupa de estudiar y de vivir una vida sin pretensiones intracendentes. Sus aficiones y su aspecto, no encajan de ninguna manera con el ideal que Willy tiene de ser. Además, además despiertan en Loman un sentimiento cruel: no es capaz de mirar a Bernard sin burlarse de él. Por lo pronto, en el pasado, la aparición de Bernard nos hace ver lo engreídos, pedantes y abusivos que pueden ser los Loman:

BERNARD: Biff, where are you? You're supposed to study with me today.

WILLY: Hey, looka Bernard. What're you lookin' so anaemic about, Bernard?

BERNARD: He's gotta study, Uncle Willy. He's got Regents next week.

HAPPY [launtingly, spinning BERNARD around]: Let's box, Bernard!

(I, 25)

Bernard es para ellos esa, nada agradable, voz de la conciencia que reprime un acto cuando más se disfruta de él. Biff sabe que, el del chico, es un llamado que debe atenderse, porque se debe estudiar; pero él, no encuentra motivaciones para ello. ¿De qué sirve estudiar si con personalidad, entusiasmo y el toque divino puede llegarse al triunfo?

BERNARD: Biff! (... ) Listen, Biff, I heard Mr Birnbaum say that if you don't start stuying math he's gonna flunk you, and you won't graduate. I heard him!

WILLY: You better study with him, Biff. Go ahead now.



BERNARD: I heard him!

BIFF: Oh, Pop, you didn't see my sneakers! *(He holds up a foot for WILLY to look at.)*

WILLY: Hey, that's a beautiful job of printing!

BERNARD *(wiping his glasses)*: Just because he printed University of Virginia on his sneakers doesn't mean they've got to graduate him, Uncle Willy!

WILLY *(angrily)*: What're you talking about? With scholarships to three universities they're gonna flunk him?

BERNARD: But I heard Mr Birnbaum say-

WILLY: Don't be a pest, Bernard! *(to his boys)* What an anaemic!

BERNARD: Okay, I'm waiting for you in my house, Biff.

*(BERNARD goes off. The Lomans laugh.)*

WILLY: Bernard is not well liked, is he?

BIFF: He's liked, but he's not well liked.

HAPPY: That's right, Pop.

WILLY: That's just what I mean, Bernard can get the best marks in school, y'understand, but when he gets out in the business world, y'understand, you are going to be five times ahead of him. That's why I thank Almighty God you're both built like Adonises. Because the man who makes an appearance in the business world, the man who creates personal interest, is the man who gets ahead. He liked and you will never want. You take me, for instance. I never have to wait in line to see a buyer. Willy Loman is here! That's all they have to know, and I go right through. (I, 25, 26)

Este culto a la personalidad ha llevado a Willy a erigirse como un idolo ante sus hijos, Biff en primer lugar; todas las conversaciones son un diálogo entre Loman y su primogénito, mientras que Happy trabaja con todo su esfuerzo para ser escuchado. Esta es otra obra en la que hay un padre que, tiene dos hijos, pero que actúa como si tuviera uno.

BIFF: Did you knock them dead, Pop?

WILLY: Knocked 'em cold in Providence, slaughtered 'em in Boston.

HAPPY *(on his back, pedalling again)*: I'm losing weight, you notice, Pop? *(LINDA enters, as of old, a ribbon in her hair, carrying a basket of washing.)*

LINDA *(with youthful energy)*: Hello, dear!

WILLY: Sweetheart!

(I, 26)

La conversación tomará otro rumbo sin que Willy se haya percatado de la llamada de atención de Happy. Siempre hay cosas más importantes

que él. La joven Linda aparece en medio de este paraíso, orgullosa de que el sótano de su casa esté lleno de chicos, que aguardan las órdenes de Biff. Biff está siendo educado para ser un golfo pero eso es algo de lo cual no están concientes. No le han inculcado más valores que ser guapo y simpático.

LINDA: The way they obey him!

WILLY: Well, that's training, the training(...).

(I, 26)

La falsedad de la situación idealizada por Willy no tarda en salir a flote, y si para ser juzgado seguimos aquello de *se es lo que se tiene*, Willy comienza a caer de su pedestal: en su haber hay más deudas que ganancias.

Jamás se le siente seguro, en todo momento sus contradicciones son evidentes:

LINDA: How'd the Chevy run?

WILLY: Chevrolet, Lnda, is the greatest car ever built. (I, 26)

Instantes después, él mismo afirma:

LINDA: (...) Then you owe Frank for the carburettor.

WILLY: I'm not going to pay that man! That goddam Chevrolet, they ought to prohibit the manufacture of that car!

(I, 28)

Willy no advierte que su posición es falsa. Constantemente tiene que mentir para cubrir sus mentiras. Para mentir se requiere de una energía especial que él no tiene; pero sólo a Linda es capaz de confesarle las primeras dudas que surgen en él respecto a su profesión y a sus métodos. Siente que falla y Linda no tiene la capacidad ni la inteligencia para ayudarlo. Ella se dedica a quererlo y admirarlo:

WILLY: Oh I'll kock 'em dead next week! I'll go to Hartford. I'm very well liked in Hartford. You know, the trouble is, Linda, people don't seem to take to me.

LINDA: Oh, don't be foolish.

WILLY: I know it when I walk in. They seem to laugh at me.

LINDA: Why? Why would they laugh at you? Don't talk that way,

WILLY(..) I don't know the reason for it, but they just pass me by. I'm not noticed.

LINDA: But you're doing wonderful, dear. You're making seventy to a hundred dollars a week.

WILLY: But I gotta be at it ten, twelve hours a day. Other men-I don't know- they do it easier. I don't know why-I can't stop myself- I talk too much. A man oughta come in with a few words. One thing about Charley. He's a man of few words, and they respect him.

LINDA: You don't talk too much, you're just lively.

WILLY[smiling]: Well, I figure, what the hell, life is short, a couple of jokes. (to himself) I joke too much! [the smile goes.]

LINDA: why? You're-

WILLY: I'm fat. I'm very- foolish to look at. Linda, I didn't tell you, but Christmas-time I happened to be calling on F.K. Stevens, and a salesman I know, as I was going in to see the buyer I heard him say something about-varlrus. And I-I cracked him right across the face. I won't take that. I simply will not take that. But they do laugh at me. I know that.

LINDA: Darling...

WILLY: I gotta overcome it. I know I gotta overcome it. I'm not dressing to advantage, maybe.

LINDA: Willy, darling, you're the handsomest man in the world-

WILLY: Oh, no, Linda.

LINDA: To me you are [slight pause] The handsomest. (I, 28, 29)

A él le había parecido que todo sería más fácil. No es capaz de confesarse que su deseo, era ganarse la vida sin trabajar, sentado todo el tiempo haciendo llamadas telefónicas como David Singleman; quería el triunfo a cambio del menor esfuerzo. Lo que ha logrado, en cambio, es trabajar hasta el agotamiento sin que esto le reditúe ganancias suficientes. Es esclavo de las deudas porque sus comisiones no son suficientes para pagar nada en efectivo. Este hubiese sido el momento preciso para entrar en razón, cambiar y dedicarse a otra cosa. Comienza a vislumbrarse el fracaso y en vez de detenerse y cambiar de dirección, Willy va directo al precipicio, y es que hay algo en él que no concibe la vida de otra manera. El es así por esencia, debido a ello es, que ante la menor señal de derrota lanza su slogan: *Life is short...*

Cada vez que la idea de fracaso acude a su mente, él, de inmediato la relaciona con el gran remordimiento de su vida: la *mujer de Boston*, una amante ocasional que le ayudaba a compensar la enorme soledad que padecía durante los viajes. Se sentía disminuido, tenía una gran necesidad de ternura y autoestima:

THE WOMAN: He? You didn't make me, Willy. I picked you.

WILLY: [pleased] You picked me?

( . . . )

THE WOMAN: Sure. Because you're so sweet. And such a kidder.

(I, 29, 30)

La justificación es la soledad, pero además están su enorme necesidad de reconocimiento y su inmensa inseguridad. La mujer de Boston es la manera que encuentra de aliviar sus frustraciones.

WILLY, [with great feeling]: You're the best there is, Linda, you're a pal pal, you know that? On the road-on the road I want to grab you sometimes and just kiss the life outa you(...)  
'Cause I get so lonely- especially when business is bad and there's nobody to talk to. I got the feeling that I'll never sell anything again, that I won't make a living for you, or a business, a business for the boys(...)  
There's so much I want to make for-

(I, 29)

Sí a Marcó Millions no le importó hacer a un lado la sensibilidad, la juventud, la belleza, el amor, con tal de lograr su objetivo de hacerse millonario, al menos le quedó el consuelo de que, a pesar de su ceguera de espíritu y de su absoluta estupidez, consiguió su meta. Vemos, por el contrario, que Willy está echando a perder aspectos, tan invaluable como irrecuperables: su autoestima, su juventud, su tranquilidad familiar, su deseo de vivir, su estabilidad emocional en aras de algo que desde ese momento está visto que no funciona; pero su terquedad se lamenta de ser testigo del *milagro*: la fortuna de Ben.

Uno de los motivos por los cuales se empeña en continuar, es que les ha prometido a sus hijos un futuro brillante; no sería capaz de admitir delante de ellos el fracaso, él, quien les ha hecho creer que

es grande, importante, famoso, el número uno, un príncipe, dirá Biff más tarde. LINDA: *And the boys, Willy. Few men are idolized by their children the way you are...*

Si Willy fuera capaz de la sinceridad, podría destruir la falsa imagen pero ello implicaría comenzar de nuevo. Pensarlo es absurdo pues ¿Cuántos de nosotros somos capaces de ser sinceros ante nosotros mismos? Esa es casi una labor sobrehumana.

Cuando la mujer se pierde en la obscuridad de su cabeza, Linda resurge con ese amor que hace sentir tan mal a Willy. La culpabilidad llega al punto que él no puede soportar cuando voltea y ve que Linda está remendando sus viejas medias sin otro propósito que el de economizar.

WILLY *(noticed her mending)*: What's that?

LINDA: Just mending my stockings. They're so expensive-

WILLY *(angrily, taking them from her)*: I won't have you mending stockings in this house! Now throw them out!

*[LINDA puts the stockings in her pocket.]*

A partir de ese recuerdo doloroso vienen los otros, aquellos que muestran las consecuencias de los hechos expuestos durante la tarde dominical. Todos ellos son golpes certeros a su ánimo, que le aturden y le provocan ese vértigo que sólo alivian los calmantes, el desmayo o la muerte. Todos sus errores desfilan ante él en rápida sucesión!

BERNARD *(entering on the run)*: Where is he? If he doesn't study!

WILLY: You'll give him the answers!

BERNARD: I do, but I can't on a Regents! That's a state exam! They're liable to arrest me!

WILLY: Where is he? I'll whip him, I'll whip him!

LINDA: And he'd better give back that football, Willy, it's not nice.

WILLY: Biff! Where is he? Why is he taking everything?

LINDA: He's too rough with the girls, Willy. All the mothers are afraid of him!

WILLY: I'll whip him!

BERNARD: He's driving the car without a licence!

*[THE WOMAN'S laugh is heard.]*

WILLY: Shut up!

LINDA: All the mothers-

WILLY: SHUT UP!

BERNARD:(...)Mr. Birnbaum says he's stuck up.

WILLY: Get outa here!

BERNARD: If he doesn't buckle down he'll flunk math!

LINDA: He's right, Willy, you've gotta-

WILLY [exploding at her]: There's nothing the matter with him!

You want him to be a worm like Bernard? He's got spirit, personality... (I, 31)

La presencia de Happy en pijama, junto a él en la cocina, lo trae a la realidad, ya en la cual, se reprocha aquél que considera el gran error de su vida:

WILLY:(...)God! Why didn't I go to Alalaska with my brother Ben that time! Ben! That man was a genius, that man was success incarnate! What a mistake! He begged me to go.

HAPPY: Well, there's no use in-

WILLY: You guys! There was a man started with the clothes on his back and ended up with diamond mines? (...) What's the mystery? The man knew what he wanted and went out and got it! Walked into a jungle, and comes out, the age of twenty-one, and he's rich! The world is an oyster, but you don't crack it open on a mattress! (I, 32)

Charley, quien ha escuchado todo, aparece dispuesto a platicar con el desesperado amigo. El grado de angustia de Willy se hace notorio en el hecho de que es incapaz de sostener una conversación sin evadirse. La sensación interior es agobiante, terrible. *The you out a little*, es el propósito de Charley. Pero Willy no cabe en sí mismo. Habla a Charley de su preocupación por Biff, que en lo más hondo de su alma es puro remordimiento.

Esta conversación aporta varios datos. En primer lugar, está el ofrecimiento de un empleo, por parte de Charley, a lo cual, Willy reacciona muy ofendido en su orgullo, que es uno de los aspectos más desarrollados en su personalidad. Además es la primera vez que se menciona el *secreto*.

Los problemas fundamentales de Willy se hacen evidentes: a) la mala relación con Biff, b) Charley, quien pronto sabremos lo mantiene, le ofrece un trabajo que Loman rechaza ofendido en el acto, a pesar

quede trabaja a comisión y sin ganancias; y por último c) su gran preocupación, ¿Cómo hacer dinero fácilmente? ¿Cómo encontrar la mina de diamantes?

Es poco lo que puede decirse de Ben, quien nos es mostrado siempre dentro de una aureola de misterio ¿Qué es lo que sucedió en la selva? ¿Acaso los diamantes estaban esperando allí a que alguien los encontrara?

Todos los sueños de Willy comienzan a partir de dos imágenes: El recuerdo de David Singleman, el agente de ventas que conoció siendo joven, y el recuerdo de su hermano Ben. Ambos son los ídolos de Willy y el modelo que se trazó para su propia vida.

Ben es el hombre de negocios típico, no es dueño de su tiempo, anda de un lugar a otro muy ocupado siempre. El único recuerdo que Willy tenía de él antes de reencontrarlo ya adulto, era que le había entregado un ramillete de flores y después se alejó por la carretera. Ben señala que *el azar* intervino en su vida: *At that age I had a very faulty view of geography, William. I discovered after a few days that I was heading due south, so instead of Alaska, I ended up in Africa(...)*. Willy también pretende hacer de la figura de Ben el ideal de sus hijos: *(...) Why boys, when I seventeen I walked into the jungle, and when I was twenty-one I walked out... And by God I was rich(...)*. Es Ben quien guarda una imagen más nítida de la figura del padre de ambos, de quien tenemos pocos pero importantes datos. Sabemos que se trataba de un aventurero de aquellos que forjaron la nación años atrás. El padre de Willy encarna el espíritu de los pioneros que llegaron a abrir el camino para conquistar la tierra, todo el nuevo mundo que se extendía hacia el oeste:

BEN: Father was a very great and a very wild-hearted man. We would start in Boston, and he'd toss the whole family into the wagon, and then he'd drive the team right across the country; through Ohio, and Indiana, Michigan, Illinois, and, all the Western states. And we'd stop in the towns and sell the flutes that he'd made on the way. Great inventor, Father. With one gadget he made more in a week than a man like you could make in a lifetime. (I, 38)

Lo único que Willy puede mostrar con orgullo a Ben son sus hijos, bellos, fuertes, y a quienes ha tratado de hacer simpáticos y triunfadores. Pero la educación que Willy les ha dado resulta ingenua frente a la experiencia de Ben, quien, poseedor del *secreto*, sabe que, si de conseguir dinero se trata, no basta ser atractivo, simpático y buena conversación; no, la experiencia le ha enseñado que: a) el triunfo económico justifica los medios, b) hay que pelear para ganar, el gran pecado sería perder y c) para lograr el triunfo hay que ver la vida como una competencia, el triunfo es de quien odia; todo aquello que no sea el propio bienestar personal debe ser desechado. Ben da una lección de como debe actuarse cuando reta a Biff en una escena que ya hemos citado.

Si comparamos ambas formas de vida encontraremos que los ideales de Willy, son ideales de charlatán, mientras que Ben resulta siempre demasiado sospechoso. Miller ha dicho en *Al My Pono*: nadie que se enriquece es inocente. Ben aparece y desaparece entre la bruma, su figura, como ya se ha dicho, está siempre rodeada de misterio siempre. La obra no lo aclara, pero es obvio que su fortuna no es limpia, salió rico de la selva tres años después de que penetra a ella. La clave está en que hizo su dinero al amparo de la *oscuridad* de la selva. De aquí lo irónico pues Ben representa la imagen del triunfador, pero ha llegado a serlo por medios *inconfesables*, como los de Keller.

Willy quisiera lograr algo para lo cual no tiene el carácter necesario: es ingenuo que pretenda hacerse rico con sonrisas y personalidad. Para triunfar en el camino que eligió le hacen falta inteligencia, malicia, frialdad de negociante, falta de escrúpulos. De aquí el hecho de la imagen de inocencia que irradia Willy Loman. Willy no vive en este mundo.

La verdadera fórmula para lograr su meta no es algo que encaje con facilidad en el terreno ético.

Por otra parte Willy es un hombre de hogar, lo cual está lejos de Ben, además tiene una bondad de carácter, natural, la cual no fue basada en valores ya que nadie lo educó, de allí nace su incapacidad para transmitirlos:



WILLY:(...) Can't you stay a few days? You're just what I need, Ben, because I-I have a fine position here, but I- well, Dad left when I was such a baby and I never had a chance to talk to him and I still feel- kind of temporary about myself. (I, 40)

Este es el origen de la inseguridad y la soledad de Willy, la carencia de guía, desde los primeros años de su niñez, falta la figura paterna, la cual, ha quedado sustituida con una imagen borrosa con sabor a libertad y aventura.

Desde aquél momento en el cual hizo la confesión anterior a Ben, Willy ya dudaba de hacer bien las cosas, de haberlos educado bien, pero Ben le devuelve la seguridad. Sin embargo no le resuelve su duda ¿Cómo hacerlos triunfadores? Ya está convencido de que una filosofía no basta, ¿Cuál es el secreto? Esta es una pregunta que Ben, obviamente no puede contestarle. Willy, ciudadano de la época industrial, acostumbrado a las instrucciones y a los *hágalo usted mismo*, no sabe que para vivir no hay esquemas previos, no hay formas preestablecidas, no hay instrucciones o manuales.

WILLY: Ben, my boys-can't we talk? They'd go into the jaws of hell for me, see, but I-

BEN: William, you're being first-rate with your boys. Outstanding, manly chaps!

WILLY (*hanging on to his words*): Oh, Ben, that's good to hear! Because sometimes I'm afraid that I'm not teaching them the right kind of-Ben, how should I teach them?

BEN: (*giving great weight to each word, and with a certain vicious audacity*): William, when I walked into the jungle, I was seventeen. When I walked out I was twenty-one. And, by God, I was rich! (I, 40, 41)

Cuando Ben se pierde en la obscuridad del recuerdo, Linda, irrumpe en la cocina, angustiada. Teme por su marido. Willy no puede olvidar nada. La única evidencia, el único recuerdo de su hermano que tuvo entre las manos, fue un reloj de diamantes que empeñó para pagar un curso de radio por correspondencia para Biff:(...) *See, that was a beautiful thing*(...) Esto es evidencia de que en esa casa nunca hubo dinero, sólo esperanzas.

Ante el ruido que Willy hizo en la cocina, además de Linda, acuden los hijos. Biff está furioso contra su padre pero quiere mucho a su madre. En esta noche, ambos hermanos duermen en la casa por primera vez en mucho tiempo, ya que Biff había estado ausente y Happy tiene su propio departamento y es mujeriego y egoísta; es un hijo educado por su padre. Linda pregunta a Biff acerca del motivo del distanciamiento entre ellos, pues el estado de Willy empeora cuando se acerca la llegada de Biff. Nosotros sabemos que esto se debe a la tensión nerviosa producida por la culpa, y que se vuelve más terrible cuando se acerca el momento de enfrentarla.

Biff se muestra desorientado, no sabe qué hacer de su vida, la presencia de su padre le estorba, le pone mal, de igual manera que a Willy la suya. Linda trata de ponerse enérgica, lo que más ama en el mundo es a Willy y no está dispuesta a permitir que nadie le haga daño. Cuando Biff se da cuenta que si compara a su padre con Charley Willy queda mal, ella protesta, dolida, pero dispuesta a defenderlo hasta cualquier punto... alguna vez lo amó y creyó en él, hoy, todavía conserva el amor y la confianza necia, aunque sabe que es un ser humano sin pretensiones de perfección. La personalidad de Willy le basta para hacerla digna de su amor:

LINDA: Then make Charley your father, Biff. You can't do that, can you? I don't say he's a great man. Willy Loman never made a lot of money. His name was never in the paper. He's not the finest character that ever lived. But he's a human being, and a terrible thing is happening to him. So attention must be paid. He's not to be allowed to fall into his grave like an old dog. Attention, attention must be finally paid to such a person. You called him crazy- (I, 44)

Aquel hombre que le habló de viajes, de grandes negocios y de una vida plena de comodidades, es hoy un ser humano desbaratado que no ha logrado conseguir su sueño... nada, ni la más mínima parte de su sueño.

LINDA: A small man can be just as exhausted as a great man. He works for a company thirty-six years this March, opens up unheard-of territories to their trademark, and now in his old age they take his salary away. (I, 44)

Lo que Linda no alcanza a entender es la indolencia de los dos hijos hacia su padre. Entiende y ama a Willy con su insolencia y su machismo, lo ama a pesar de no permitirle nunca hablar cuando él lo hace, lo ama con su terquedad y su frustración, ama al hombre derrotado pero orgulloso que acepta recibir cincuenta dólares prestados semanalmente para fingir el sueldo que hace tiempo no recibe.

LINDA: Are they any worse than his sons? When he brought them business, when he was young, they were glad to see him. But now his old friends, the old buyers that loved him so and always found some order to hand him in a pinch- they're all dead, retired. He used to be able to make six, seven calls a day in Boston. Now he takes his valises out of the car and puts them back and takes them out again and he's exhausted. Instead of walking he talks now. He drives seven hundred miles, and when he gets there no one knows him any more, no one welcomes him. And what goes through a man's mind, driving seven hundred miles home without having earned a cent? Why shouldn't he talk to himself? Why? When he has to go to Charley and borrow fifty dollars a week and pretend to me that it's his pay? How long can that go on? How long? You see what I'm sitting here and waiting for? And you tell me he has no character? The man who never worked a day but for your benefit? When does he get the medal for that? Is this his reward-to turn around at the age of sixty-three and find his sons, who he loved better than his life, one a philandering bum-

(I, 44, 45)

Willy se fijó una meta e insistió en ella siempre, a pesar de que ello sólo le produjera insatisfacciones. Hay algo en el carácter de Willy que no acepta el fracaso, por ello, cuando lo ve venir insiste, tan absurdamente como lo hiciera alguien, que estando en un bote, lo ve hundirse y no hace nada más que quedarse a bordo como en espera de que saliera a flote de nuevo.

Biff, en cambio, sí es capaz por personalidad, por carácter de decidir cambiar de rumbo cuando ve que las cosas no funcionan. Es el amor por su madre y el gran desprecio que siente por Willy lo que lo hacen tomar una decisión, a pesar suyo!

BIFF: All righ, Mom. I'll live here in my room, and I'll get a job. I'll keep away from him, that's all(...). Just don't lay it all at my feet. It's between me and him that's all I have to say. I'll chip in from now on. He'll settle for half my pay cheque. He'll be all righ. I'm going to bed(...)

LINDA: He won't be all right.

BIFF (...)[*furiously*]: I hate this city and I'll stay here. Now what do you want?

LINDA: He's dying, Biff.

(I, 45, 46)

Es importante la idea de autosacrificio que Biff pretende hacer pues ella es un resorte temático importante del cual hablaremos más adelante. Lo importante ahora es que, frente a la idea de suicidio del padre ellos buscan una solución de la única manera en que saben hacerlo, de la única forma en que funcionan: con la fantasía y con el engaño. Es muy impresionante el tránsito que sin darse cuenta hace Biff de la realidad a la inconciencia. Willy y Happy lo acompañan en ese viaje haciendo planes; todo esto ocurre a pesar de que Biff ahora ya sabe lo que quiere, trabajar libremente al sol, sin jefes ni horarios, la vida que anhela es la de la granja que dejó hace poco. De las primeras cosas que dice Biff en la obra es: *Happy, the trouble is we weren't brought up to grab for money. I don't know how to do it(...)* En ese aspecto a su vez, Happy ha comenzado a darse cuenta de que hay algo que no funciona, pero él sigue fielmente el patrón de Willy. Happy, inconcientemente, quisiera darle gusto en todo a su padre para con ello ser tomado en cuenta.

Con lo que Happy pretende corre el mismo peligro que Willy. Aunque tiene la ventaja de que es más charlatán que el padre. Hasta ahora el único personaje a ratos conciente de su situación es Biff. Al principio no está completamente seguro, pesa mucho sobre él la educación recibida, de ésta manera, ha estado forzándose a vivir una vida en la cual no cree, y ese hecho lo está destruyendo. La diferencia con Willy es que él si cree en aquello pero también se está destruyendo. Biff busca, inconscientemente, matar a su padre y con él a la educación e ideología que le fue inculcada. Quisiera dedicarse al trabajo en la granja, pero cuando está allá siente la presión,

de la educación recibida.

BIFF: Well, I spent six or seven years after high school trying to work myself up. Shipping clerk, salesman, business of one kind or another. And it's a measly manner of existence. To get on that subway on the hot mornings in summer. To devote your whole life to keeping stock, or making phone calls, or selling or buying. To suffer fifty weeks of the year for the sake of a two-week vacation, when all you really desire is to be outdoors, with your shirt off. And always to have to get ahead of the next fella. And still- that's how you build a future.

(I, 16)

Por otra parte Biff, al sentirse incómodo con los trabajos que consigue, hace-inconscientemente la mayor parte de las veces- todo lo que es censurable, lo que molesta, lo que da mala impresión, las mismas acciones podrían llevarse a cabo trabajando al aire libre, pero ni trabaja ni hace lo que quiere:

BIFF [angered]: Screw the business world! (...) I don't care what they think! They've laughed at Dad for years, and you know why? Because we don't belong in this nuthouse of a city! We should be mixing cement on some open plain, or- or carpenters. A carpenter is allowed to whistle!

WILLY [walks in from the entrance of the house] Even your grandfather was better than a carpenter.

(I, 48)

Estas palabras de Willy, encierran gran desprecio por los oficios. Para él el mundo de las ventas es la *panacea* que lo resuelve todo. Esta idea está aferrada a su mente más que ninguna otra. Un carpintero, difícilmente podría equipararse a la imagen del triunfador al estilo Rockefeller, sin embargo, Willy no quiere darse cuenta de que carece de las características necesarias para serlo. No acepta la idea de ningún trabajo que no sea aquel que le permita amasar fortunas: *Go back to the West? Be a carpenter, a cowboy, enjoy yourself!*

Linda trata de explicar, pero Loman se niega a escuchar. Su orgullo herido de hombre fracasado levanta una barrera entre los demás y él:

WILLY:(...) They laugh at me, heh? Go to Filene's, go to the Hub, go to Blattery's, Boston. Call out the name Willy Loman and see what happens! Big shot!(24)

BIFF: All righ, Pop

WILLY: Big

BIFF: All righ!

(I, 48)

Esta idea fija de que el es importante, un triunfador, un gran hombre...incomprendido, desaprovechado es un mecanismo de defensa, utilizado para que los demás sientan compasión por él, para que él mismo pueda compadecerse por su mala suerte. De Willy se puede hablar de una mala elección de ideales y de una falta de responsabilidad hacia sí mismo y hacia su familia, pero no puede decirse que haya tenido mala suerte. El eligió el único camino que veía, pues tiene un carácter que le cierra posibilidades llegado la hora de hacer frente a las consecuencias.

Es evidente que esa elección, no es una elección del mismo tipo que la que hizo Keller, o que las que veremos más adelante de John Proctor y Eddie Carbone, no, ellos han realizado actos concretos en circunstancias determinadas y que sólo hubieran podido ocurrir en ese momento. Willy, por el contrario, lleva toda una vida de errores que son consecuencia directa de su forma de ser, de su forma de ser. La destrucción de Willy será el resultado de el encuentro de su carácter con las circunstancias en las cuales está inmerso.

Por lo tanto, lo peor que le podría suceder ahora es que se le engañe, que se le hagan concebir esperanzas falsas. Willy está llegando al final de su energía y Happy, igual de inconciente que él, enciende la chispa, la alegría del padre arrastra a Biff y la mentira, como bomba de tiempo, queda accionada. Se le hace creer que Biff ir a pedir trabajo en una empresa importante.

Ante la mentira, la imagen de Biff ha cambiado ahora para él, ya no es el vago, rencoroso e inútil y bueno para nada de hace un minuto; ahora es un joven con todo su potencial, el chico que él educó y quien se echó a perder a causa suya.

La esperanza, la energía vuelven a Willy, su imagen se ilumina de

igual manera que cuando recuerda. Vuelven los consejos, los planes. Sin embargo, Willy no sabe qué hacer, qué decirle al muchacho, lo aconseja con fervor y entusiasmo, pero él mismo cae en contradicciones graves, primero le aconseja una cosa, e inmediatamente la contraria:

Y el juego entre los hijos continúa: *Come on, Biff, let's buck him up*, sin que ninguno de los dos medite en el peligro que encierra. Biff ha dicho que intentará algo sin tener ninguna base para hacerlo, pero ha permitido que su padre piense que lo logrará. Actúa de buena fe pero sin responsabilidad. Happy siempre es más frío, más cínico:

BIFF: *He's off salary. My God, working on commission!*

HAPPY: *Well, let's face it: he's no hot-shot selling man. Except that sometimes, you have to admit, he's a sweet personality.*

(I, 52)

La realidad que enfrenta Biff sumada con la educación que ha recibido lo hacen caer en la ilusión: *The got grey. Mom got awful old. See I'm gonna go in to Oliver tomorrow and knock him for a-* Happy no escucha, él piensa que lo importante ahora es darle ánimo al padre: *Come on up. Tell that to Dad. Let's give him a whirl. Come on.* Pero en este momento, para Willy, el ánimo, los estímulos, las esperanzas equivalen a un alimento satisfactorio, pero no nutritivo, él necesita proteína pero se le va a dar azúcar.

Happy heredó la vulgaridad de su padre. No hay en él sino necesidades primarias, humanas, pero que no lo hacen trascender, que no van más allá de ser satisfactores de su vanidad, de su orgullo, de su apariencia del falso triunfo.

En su alcoba Willy se prepara a soñar; por cada comentario realista que hace, hay varios de fuga, de ilusión enferma:

Esa advertencia no es escuchada por Willy, quien recurre a *ou experiencia* para repetir nuevamente todos esos consejos que alguna vez escuchó en algún curso de ventas y que, a algunos efectivamente les funcionan:

WILLY [unable to resist]: And if anything falls off the desk while you're talking to him-like a package or something-don't you pick it up. They have office boys for that.

LINDA: I'll make a big breakfast-

WILLY: Will you let me finish? (to BIFF) Tell him you were in the business in the West. Not farm work.

BIFF: All right, Dad.

LINDA: I think everything-

WILLY [going right through her speech]: And don't undersell yourself. Not less than fifteen thousand dollars.

BIFF [unable to bear him]: Okay. Good night, Mom(...)

WILLY: Because you got a greatness in you, Biff, remember that. You got all kinds a greatness... [He lies back, exhausted...]

(1, 53)

Quando Willy le advierte que no hay que mencionar la granja, lo dice de la misma forma en que se diría, no hay que mencionar lo absurdo, lo risible, lo vergonzoso.

Willy piensa que el siguiente será un gran día. El aliento dado por sus hijos le ha llevado a pensar que pedirá a Howard, su jefe, que le permita seguir trabajando sin tener que viajar.

El camino recorrido hasta aquí por Willy va desde el agotamiento que da la frustración, hasta la esperanza seductora que lo anima y le ayuda a cobrar fuerza; sin embargo este es el último empujón antes de alcanzar el fin, la verdadera meta. Mañana a esta hora, Willy se habrá desengañado y habrá acabado consigo. Por lo pronto, esta noche, acostado junto a Linda, contempla la luna en el cielo recortado por los edificios, la última luz antes de perderse en la sombra para siempre: *Gee, look at the moon moving between the buildings!* Hasta aquí notamos una estructura zigzagueante entre el presente, la frustración y la culpa y el pasado, Ben y su situación económica y las esperanzas del triunfo de Biff.

El acto segundo se inicia con una serie de comentarios cargados de alegría y expectativas que lo vuelven lo contrario del inicio de la obra. El hombre abrumado y derrotado toma ahora un desayuno reconfortante. Ante la esperanza que le ha dado Biff, Willy confiesa: *I slept like a dead one. First time in months. Imagine, sleeping till ten on a Tuesday morning.*



Ahora Biff ha sido totalmente disculpado, todos los insultos y la actitud agria del día anterior se han vuelto justificaciones: (...)  
*he's heading for a change. There's no question, there simply are certain men that the longer is get coldfied(...)* Todo para él, en este momento es hacer planes.

Como culminación del día, sus hijos, han decidido invitarlo a comer: invitarlo a la ceremonia de sacrificio en la cual, él resultará ser la víctima. Nadie ha caído en la cuenta pero esto, no es sino un regalo envenenado. Ha sido planeado con buena voluntad, pero, irónicamente, resultará destructivo debido al grado de confusión que mantienen el padre y los hijos entre lo que es la realidad y lo que son las esperanzas: *See whiz! That's really somethin'. I'm gonna knock Howard for a loop, Aid. I'll get an advance, and I'll come home with a New York job. Goddammit, now I'm gonna do it!*

Más tarde, en la oficina de Howard, Willy no manifiesta su orgullo, ni la confianza en sí mismo de la que siempre se jacta; ni siquiera su entusiasmo matutino. Ante el jefe, se empujefece, se torna servil, humilde, todo lo contrario de aquello que aconsejó a Biff.

La actitud de Howard es de estupidez ante la grabadora que acaba de comprar. Se comporta como un verdadero consumista bobo, que se deja llevar por la novedad: *I tell you, Willy, I'm gonna take my camera, and my bandsaw, and all my hobbies, and out they go. This is the most fascinatly relaxion I ever found.* Se entiende que, de cada cosa nueva que salga al mercado dirá lo mismo. Mientras tanto, Willy trata de agradar; no importa que lo que diga contradiga el motivo de su visita:

WILLY: I think I'll get one myself.

HOWARD: Sure, they're only a hundred and a half. You can't do without it. (II, 61)

Howard sólo tiene en mente su *comfort* egoísta. Nunca se ha puesto a pensar si el sueldo de sus empleados alcanzaría para pagar una sirvienta y una grabadora, pero sobre todo, si tienen tiempo suficiente para sentarse a descansar. Su mundo tampoco es muy amplio

ya que supone que un empleado puede sostener el nivel de vida de sus trabajadores.

Cuando Willy por fin revela el motivo de su visita, las cosas cambian de matiz: comienza la humillación para él, el orgulloso, el iluso, el pedante, el chantajista, el seguro de sí mismo no es ahora sino un empleadillo mediocre que pide algo que seguramente le será negado por los constantes problemas en que ha metido a la compañía con sus *accidentes*.

Willy trata de convencer a Howard y para ello recurre a los recuerdos sentimentales que se supone, deberían unirlos, pero Willy no se ha dado cuenta de que los sentimientos y los negocios son y serán, entidades distintas: (...)*cause you gotta admit, business is business*(...) Willy trata, por todos los medios de chantajear a Howard, a quien no le importa nada de lo que sucede; mientras que Willy ha llegado a sentirse parte importante del negocio, para Howard sólo es uno más de sus empleados, quizá uno que le causa más problemas que los otros. Willy recurre a la historia de David Singleman, el vendedor cuya vida inspiró sus sueños, su *vocación*. Pero es evidente que el cuento de la personalidad ha fracasado, la amabilidad y el servilismo nunca conseguirán amigos. Loman confunde la amistad con las relaciones a causa del negocio:

WILLY:(...) In those days there was personality in it, Howard. There was respect, and comradeship, and gratitude in it. Tday, it's all cut and dried, and there's no chance for bringing friendship to bear-or personality. You see what I mean? They don't know me any more.

(II, 64)

Los sesenta y cinco dólares semanales que iba a pedir inicialmente han llegado a ser cuarenta. Willy no cesa de humillarse. Después de todo Howard se comportade acuerdo a sus convicciones, decentes o no, así deben ser los dueños del negocio para que éste no quiebre; pero Willy quiere que se le compadezca, que la gente sienta lástima y le ayude. Se ha creído el cuento de que es un pobre hombre y es así que

recibe la ayuda de Charley, mientras se niega a aceptar el empleo que le ofrece.

Willy no es un hombre que tenga iniciativa, no es un hombre que quiera trabajar realmente. Una situación desesperada como ésta, otro en su lugar aceptaría la proposición de Charley; a algún otro el instinto de sobrevivencia lo llevaría a hacer cualquier cosa, pero lo que demuestra la actitud de Willy es que no quiere seguir; quiere destruirse para culpar a todos de su muerte—por ello es que no se le puede considerar una víctima— para que en su entierro, lleno de clientes y de amigos, se comente que fue un genio incomprendido...padre de unos hijos ingratos, vagos y rencorosos, en este momento, la muerte sería el más grande de los chantajes que podría llevar a cabo.

Willy mismo se acorrala, alimenta su cabeza con imágenes y diálogos, no cabe su desesperación dentro de su pequeño cuerpo, sin darse cuenta de que ello le perjudica más de lo que logra conmover a su jefe. Un hombre en este estado no es precisamente el trabajador ideal con el que sueñan los empresarios. Willy provoca y la respuesta no tarda en llegar: es despedido.

Ahora sí es el pobre hombre que inconcientemente buscaba ser. Howard, basado en las mentiras que Willy le ha contado, trata de buscarle una solución de otro tipo: es evidente que el hombre necesita descansar, ¿Acaso no tiene un par de hijos a los que les va muy bien?

HOWARD: Where are your sons? Why don't your sons give you a hand?

WILLY: They're working on a very big deal.

HOWARD: This is no time for false pride, Willy. You go to your sons and you tell them that you're tired. You've got two great boys, haven't you?

WILLY: Oh, no question, no question, but in the meantime...

HOWARD: Then that's that, heh?

WILLY: All righ, I'll go to Boston tomorrow.

HOWARD: No, no.

WILLY: I can't throw myself on my sons. I'm not a cripple!

(II, 65, 66)

Al no soportar la realidad, la cabeza de Willy vuelve al pasado,

lugar en donde yace sepultada la esperanza y de donde la ésta nunca salió para convertirse en acto. Willy, busca, otra vez en Ben, la respuesta que aquél no ha de darle porque es posible que escandalizaría al iluso hermano:

WILLY: Oh, Ben, how did you do it? What is the answer? Did you wind up the Alaska deal already?

BEN: Doesn't take much time if you know what you're doing.

(II, 66)

Willy recuerda entonces, lo que él piensa que fue una oportunidad desperdiciada a causa del consejo de Linda quien siempre creyó sus fantasías y sus mentiras. Es evidente que ella está contenta con la mediocridad, no encuentra motivos para abandonar la *relativa* seguridad que siente con su familia, sus aparatos electrodomésticos y sus deudas. Ella piensa que esa es la libertad y la felicidad que les fue prometida. Cree que todo está correcto y no tiene mayores expectativas. ¡Somos libres! dice sobre la tumba de Willy al no entender el objeto del suicidio. En realidad no entiende nada, su visión del mundo es limitada. Ella prefiere aquello que le parece que es estabilidad. Willy, por su parte ha elegido un camino equivocado para lograr sus fines. No se sabe qué es lo que hubiese sucedido con Willy al lado de Ben, quizá su vida habría dado un giro, pero es evidente que debido a su carácter las cosas no hubieran podido ser de otro modo:

WILLY: Ben, I've got to talk to you.

BEN (*glancing at his watch*): Haven't the time William.

WILLY: Ben, nothing's working out. I don't know what to do.

BEN: Now, look here, William. I've bought timberland in Alaska and I need a man to look after things for me.

WILLY: God, timberland! Me and my boys in those grand outdoors!

BEN: You've a new continent at your doorstep, William. Get out of these cities, they're full of talk and time payments and courts of law. Screw on your fists and you can fight for a fortune up there.

WILLY: Yes, yes Linda, Linda

*[LINDA enters as of old, with the wash.]*

LINDA: Oh, you're back?

BEN: I haven't much time.

WILLY: No, valid Linda, he's got a proposition for me in Alaska.

LINDA: But you've got- [to BEN] He's got a beautiful job here.

WILLY: But in Alaska, kid, I could-

LINDA: You're doing well enough, Willy!

BEN [to LINDA]: Enough for what, my dear?

LINDA [frightened of BEN and angry at him]: Don't say those things to him! Enough to be happy right here, right now. [to WILLY, while BEN laughs] Why must everybody conquer the world? You're well liked, and the boys love you, and someday- [to BEN]-why, old man Wagner told him just the other day that if he keeps it up he'll be a member of the firm, didn't he, Willy?

WILLY: Sure, sure. I am building something with this firm, Ben, and if a man is building something he must be on the right track, mustn't he?

BEN: What are you building? Lay your hand on it. Where is it?

WILLY [hesitantly]: That's true, Linda, there's nothing.

LINDA: Why? [to BEN] There's a man eighty-four years old-

WILLY: That's right, Ben, that's right. When I look at that man I say, what is there to worry about?

BEN: Bah!

WILLY: It's true, Ben. All he has to do is go into any city, pick up the telephone, and he's making his living and you know why?

BEN [picking up his valise]: I've got to go. (II, 66, 67)

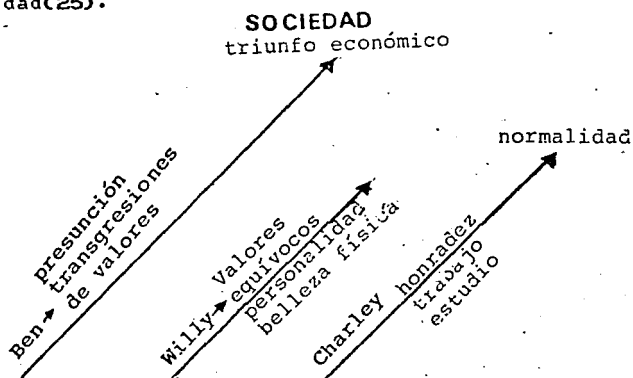
La posición de ambos hermanos es opuesta: Ben es un triunfador como lo exige su sociedad pero los medios de que se vale son una burla maquiavélica contra ella; si de triunfar se trata no importa cuáles sean los medios para lograrlo.

Willy, por el contrario trata de congraciarse con los valores que esa misma sociedad fomenta, es decir, sueña con enriquecerse "como la sociedad manda": con el desarrollo de la simpatía y la personalidad.

Entonces tenemos que la meta de ambos es el triunfo económico que les exige la sociedad; uno lo logra de manera misteriosa detrás de la cual seguramente hay hechos ilícitos y el otro fracasa porque emplea métodos equivocados.

El hecho de que ambas posturas son antisociales, es que frente a ellos Charley y Bernard se vuelven personajes ejemplares. Charley se equipara con Ben y con Willy porque triunfa de la manera correcta. Los valores de los cuales se ha valido son la honradez, el trabajo, el estudio. Sus aspiraciones son distintas a las de los hermanos. Por

otra parte Charley y Bernard se comparan con Willy y Biff puesto que muestran una relación *normal* entre padre e hijo. Eso es exactamente lo que define a Charley: él está dentro del ámbito de la *normalidad*, que, como la inteligencia es la apreciación objetiva de la realidad(25).



Por eso la actitud burlona de Charley cuando observa los preparativos para el juego de futbol. El, como un simple simple espectador ve las cosas en su exacta dimensión. Un partido de futbol no salva a nadie ni modifica nada, está más cerca de lo intrascendente, pero al tomar en cuenta que para Willy el futbol hará de Biff un triunfador. Su actitud, disgusta sobremanera a su vecino, quien, al igual que otro cualquiera, no permite que se toque aquello que él considera sagrado. El problema son los asuntos que Willy considera importantes, es allí donde la adecuada apreciación de la realidad comienza a desaparecer. En el caso de Willy uno no puede dejar de pensar en tontería y falta de salud mental. Charley también nos sirva de parámetro en ese aspecto pues junto a su salud mental Willy desborda tontería, locura, frenesí y anormalidad: dentro de esta sociedad, de ahí que sea su carácter el elemento que lo stúa en el camino de la destrucción.

Cuando se topa en la oficina de Charley con Bernard, encontramos en

el muchacho adaptación a su circunstancia y buenas relaciones con la realidad. Bernard ha hecho lo que se espera de él. Es una persona *normal*, no un desadaptado como Biff, es un hombre maduro, casado, con hijos y con toda la apariencia de trunfador.

La conversación va a caer sobre la persona de Biff. Willy quisiera que Bernard le ayudara a entender lo que sucedió con él, pero los datos que el joven puede darle lo hacen sentir muy mal, pues ha preguntado con la esperanza de obtener una respuesta contraria a lo que él supone que es el problema y lo que y lo que obtiene lo sitúa como responsable directo pues Loman piensa que si el incidente de Boston no hubiese ocurrido, todo se hubiera logrado, no es capaz de entender que la mujer de Boston sólo arruinó la relación con su hijo, pero que todos sus sueños eran un fracaso de antemano por falta del temperamento necesario:

BERNARD: No, it wasn't right then. Biff just got very angry, I remember, and he was ready to enrol in summer school.

WILLY [*surprised*]: He was?

BERNARD: He wasn't beaten by it at all. But then, Willy, he disappeared from the block for almost a month. And I got the idea that he'd gone up to New England to see you. Did he have a talk with you then?

[*WILLY stares in silence*]

BERNARD: Willy?

WILLY [*with a strong edge of resentment in his voice*]: Yeah, he came to Boston. What about it?

BERNARD: Well, just that when he came back-I'll never forget this, it always mystifies me. Because I'd thought so well of Biff, even though he'd always taken advantage of me. I loved him, Willy, y'know? And he came back after that month and took his sneakers-remember those sneakers with 'University of Virginia' printed on them? He was so proud of those, wore them every day. And he took them down in the cellar, and burned them up in the furnace. We had a fist fight. It lasted at least half an hour. Just the two of us, punching each other down the cellar, and crying right through it. I've often thought of how strange it was that I knew he'd given up his life. What happened in Boston, Willy?

[*WILLY looks at him as at an intruder.*]

(11, 73, 74)

Por otra parte no podemos saber con seguridad qué es lo que

hubiera sucedido con Biff sin el adulterio de su padre pero, por los datos que tenemos es posible intuir que pudo haber hecho el curso de verano, ganar la beca y convertirse en un triunfador como su padre ansiaba ¡Triunfo efímero? Quizá, pero triunfo de aquellos que esa sociedad fomenta. La de Willy es una sociedad inventora de triunfadores, allí están los libros de *recordo*, objeto de tantos admiradores, en los cuales quedan registradas las hazañas de gente que cree que ha logrado algo trascendente en su vida por haber realizado una *hazaña* extravagante y ociosa.

Es por ello que podríamos haber esperado un triunfo de Biff, mediocre como los que su sociedad venera, pero con él hubiera llenado de alegría el alma pequeña de su padre.

Es entonces cuando le escuchamos la confesión de su incapacidad para entender, para ser en el mundo y para alejarse de los absurdos ideales que gobiernan su existencia:

BERNARD:(...) Good-bye, Willy, and don't worry about it. You know, 'If at first you don't succeed...'

WILLY: Yes, I believe in that.

BERNARD: But sometimes, Willy, it's better for a man just to walk away.

WILLY: Walk away?

BERNARD: That's right.

WILLY: But if you can't walk away?

BERNARD (after a slight pause): I guess that's when it's tough. (...) Good-bye Willy. (II, 74, 75)

Este *no poder* de Willy, evidentemente no es un *error trágico*, es una *característica trágica*, pero no es un error. Esto es lo único que se le escucha decir que puede ser tomado como verdadero, Willy, no puede cambiar. Tiene fija en la mente una forma de concebir el mundo, y no lo entiende de otra manera, ésta es una característica común a casi todos, las discusiones comienzan porque hay dos personas con puntos de vista distintos y cada cual quiere imponer el propio porque le parece que el otro no es correcto; esto se debe a que no lo entiende, así como no es comprendido por su interlocutor. Willy se ha



levantado una y otra vez para estrellarse contra un muro, no puede aceptar que haya que cambiar de táctica, él quiere pasar por donde otros han pasado, pero no es conciente que las condiciones no son las mismas. Por ello el adulterio, aunque puede ser considerado una *transgresión ética*, no es el problema fundamental el adulterio ha sidob solamente la gota que derramó la gota que derramó un vaso colmado de veneno. Willy podría cometer otras *transgresiones* de carácter ético, pero el problema fundamental de éste drama seguiría siendo el mismo: el problema de Willy no es un *error trágico*, su problema es que todo él es un *carácter trágico*.

Willy no puede concebir que la forma de ser de Charley haya logrado buenos resultados. Le tiene mucha envidia y rencor.

CHARLEY: Knock'em dead, Bernard

(BERNARD goes off.)

WILLY ~~as~~ CHARLEY takes out his wallet: The Supreme Court! And he didn't even mention it!

CHARLEY: He don't have to he's gonna do it

WILLY: And you never told him what to do, did you? You never took any interest in him.

(II, 75)

La misma frase alentadora que Willy empleara con sus muchachos suena distinto cuando es Charley quien la dice. Willy, en todo momento, ha sido más palabras y sueños que acciones concretas. Siempre esperó a que todo le cayera del cielo, esa es la razón principal de que no haya llegado a donde pretendió.

Sumado a todo lo anterior y como una muestra de descaro y falta de dignidad, Willy, además de recibir los cincuenta dólares semanales que Charley le ha venido prestando, le pide ciento diez más, no sin asegurarle, que lo pagará todo, hasta el último centavo. Nuevamente Charley le ofrece un puesto, pero no es trabajo lo que Willy quiere.

Willy posee, además, un gran orgullo que lo pierde, y no le permite aceptar que falló para de allí partir de nuevo. Su situación no es fácil. No es edificante hacerle ver a un hombre de sesenta años

que ha desperdiciado su vida, que, de las cosas que hizo, ninguna sirve para nada. Acorralado, Willy acepta, ante Charley, lo de su despido pero sin decirle claramente el por qué. No es sincero cuando pinta a Howard como a un ingrato, y él se asigna el papel de víctima inocente, pero Charley derriba todas sus argumentaciones fácilmente. Le da una lección de cómo hacer negocios. Willy, nunca aprendió el oficio, nunca lo aprenderá. También el mundo de los negocios necesita ciertas características de personalidad y de moral que no posee. No tiene carácter ni vocación verdadera para las ventas, se arrojó a nadar sin haberlo hecho nunca, pero no es de quienes aprenden con la práctica, sus características psicológicas le impidieron salir a flote.

CHARLEY: Willy, when're you gonna realize that them things don't mean anything? You named him Howard, but you can't sell that. The only thing you got in this world is what you can sell. And the funny thing is that you're a salesman, and you don't know that.

WILLY: I've always tried to think otherwise, I guess. I always felt that if a man was impressive, and well liked, that nothing-

CHARLEY: Why must everybody like you? Who liked J. F. Morgan? Was he impressive? In a Turkish bath he'd look like a butcher. But with his pockets on he was very well liked. Now listen, Willy, I know you don't like me, and nobody can say I'm in love with you, but I'll give you a job because—just for the hell of it, put it that way. Now what do you say? (II, 75, 76)

Quienes atacaron *Death of a Salesman*, tachándola de reaccionaria y comunista, no tuvieron en cuenta a Charley, quien conoce a la perfección las reglas del juego y sabe aplicarlas. Él es un capitalista, como deben ser, y que además ha obtenido buenos resultados; es también, el individuo más humanamente correcto de la obra. Es verdad que su autor, está señalando como la situación inicial de desorden—característica de éste tipo de tragedia—un sistema de producción en el cual los seres humanos son menos valiosos que las convenciones y los sistemas de organización que ellos mismos han creado; pero el objetivo fundamental del drama es presentarnos a un hombre que no es capaz de adaptarse a una sociedad, que se cree a

si misma el modelo ideal de la civilización moderna. El asunto fundamental, es mostrar a un hombre que, incapaz de adecuarse a su circunstancia, fuerza a su persona hasta destruirla. Esto tiene mucho que ver con la *selección natural*: la realidad sólo acoge a aquellos que son capaces de sobrevivir en ella; las ilusiones y los sueños no son un arma conveniente para salir adelante en la jungla del capitalismo, aunque el mismo sistema los fomente. Lo peor de todo es que el sistema los fomente.

Willy es capaz de recibir limosna pero no es capaz de trabajar. Trabajar no va con la imagen que tiene del trabajo.

WILLY: I-I just can't work for you, Charley.

CHARLEY: What're you, jealous of me?

WILLY: I can't work for you, that's all, don't ask me why.

CHARLEY [*angered, takes out more bills*]: You been jealous of me all your life, you damned fool! Here, pay your insurance. [*He puts the money in WILLY'S hand.*]

WILLY: I'm keeping strict accounts.

CHARLEY: I've got some work to do. Take care of yourself. And pay your insurance. (II, 77)

Con el pago del seguro, Willy ya tiene elaborado un plan; su máximo chantaje: después de su suicidio, aparentemente accidental, su familia lo cobrará y Biff tendrá un capital; de ésta manera, Willy se volverá mártir y Biff tendrá, no sólo que perdonarlo, sino arrepentirse de su proceder y volver a elevar al pedestal en donde Willy mismo se colocó siempre. Sólo que Willy no ha pensado que eso de nada le serviría estando muerto:

WILLY: Funny, y'know? After all the highways, and the trains, and the appointments, and the years, you end up worth more dead than alive.

CHARLEY: Willy, nobody's worth nothin' dead.

(II, 77)

La mente de Willy ya ha comenzado a avanzar hacia otros terrenos y nadie hay que pueda detenerle ahora; a pesar de todo, todavía espera

recibir buenas noticias.

Willy no acepta que llevar una vida tranquila y *normal*, sin pretensiones de grandeza, puede hacer feliz a alguien. El sólo piensa en la belleza y las pertenencias como las únicas alternativas para una vida digna. No entiende las cosas como Charley: *My salvation is that I never took any interest in anything...*, Desgraciadamente, hay otro factor con el cual, Willy no cuenta: la forma de ser de sus hijos, que los lleva a actuar y a pensar de una manera totalmente opuesta a lo que él espera de ellos. Willy los educó, pero calculó mal los resultados.

Para Loman, sus hijos, Biff en primer lugar, son un modelo de perfección. Todos los valores y atributos que, según él deben perseguirse en la vida, han sido sembrados en ellos. El los ha educado para eso.

Pero una cosa es el ideal de Willy y otra lo que consiguió hacer de ellos, es como quien en un juego calcula mal una jugada y, al buscar una cosa obtiene otra.

La educación es la *realización de los ideales personales sobre otro individuo*(26). Esto es muy claro con Willy, pues al educar a sus muchachos, está siguiendo un modelo que él considera el mejor, el único, posible y aceptable. Por todo lo que ya hemos dicho, una vez más es de notar que el modelo no funciona pues podemos ver que ambos hijos, en realidad, no son el ideal de nadie y sí: consecuencia lógica de una educación equivocada. Ninguno de ellos es maduro, entendamos por madurez, la crítica a la formación familiar y la aceptación o el cambio de los patrones ideológicos y conductuales. Un individuo es maduro cuando, decide por sí mismo su postura ante la vida. Es idealmente, durante la adolescencia, cuando comienza el cuestionamiento que los individuos hacen acerca del mundo.

Lo que ha sucedido con Biff y con Chris es que se trata de hombres adultos que decidieron, irresponsable e inconcientemente, vivir en la comodidad de un patrón de vida preestablecido y engañoso, por lo cual, al desilusionarse de su padre, pierden su modelo y por lo

tanto, su lugar en el mundo. Ambos de repente se dan cuenta de que tienen que volver a aprender a caminar, se sienten traicionados, abandonados, burlados, por ello surge en ellos el deseo, inconciente, de acabar con el padre como una forma de venganza por haberles destruido el mundo en el que vivían tan cómodos, tranquilos y felices.

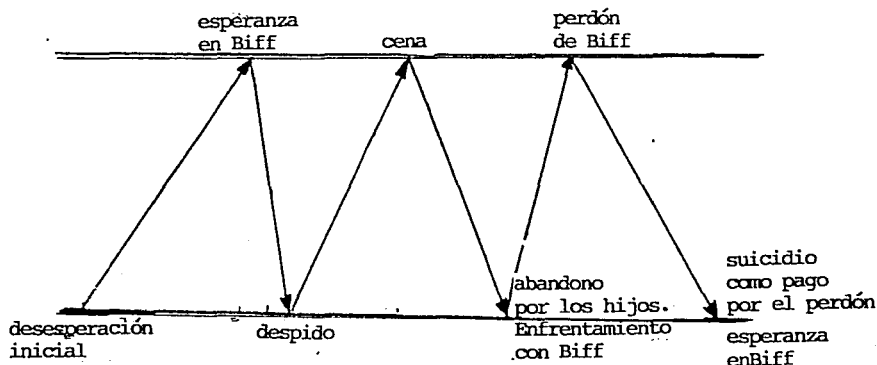
La situación de Biff es menos egoísta, más humana-aunque no más justificable- que la de Chris, Biff ha descubierto el adulterio de su padre y por más que intenta, no puede perdonar, el perdón es un acto no necesariamente intelectual, no se otorga a voluntad, el perdón surge cuando se dan las circunstancias propicias. Por ello Biff enfrenta a Willy con su culpa casi hasta ahogarlo, lo odia y lo quiere al mismo tiempo, es incontrolable la situación para él; sin embargo ama realmente a su padre y al verlo caído es capaz de acercarse a él y sellar el perdón con un beso. Lo acepta, y lo perdona, su padre no es un gran hombre, pero es un ser humano que merece el perdón y la comprensión. Si Willy se mata a pesar de ello, eso obedece a otras circunstancias que veremos más adelante.

Aunque tarde, Biff logra tomar conciencia de su situación, no así Happy, quien al ser rechazado constantemente por ambos progenitores, busca agradar en todo a Willy y no se puede negar que es un hijo de su padre: vendedor en un almacén, fanfarrón, despilfarrador, egoísta y mujeriego, utiliza su físico para seducir a cuantas mujeres pasan por enfrente; además vive en su departamento propio como si fuera todo un personaje en potencia. La forma de desquitarse su rencor, por no serlo, es acostarse con las novias de sus jefes, como si de esta manera pudiera quitarles su virilidad, su *hombria*.

Por su parte, Biff, aparte de todo, es ladrón y ha estado preso. Se le enseñó a ser el dueño del mundo y él, al robar, no hace sino tomar lo que piensa que es suyo. Como vemos, una vez más, la perfección de Bernard no deja bien a sus vecinos, pues, comparados con él ambos son un par de mediocres y malvivientes.

Esta es la pareja de hijitos amorosos que han invitado a su padre

a cenar para celebrar su *triunfo*. El padre, se dirige ingenuo al restaurante sin saber que allí recibirá el último golpe. Willy camina de la desesperación hacia una esperanza absurda; absurda para todos excepto para él que mantiene en su cabeza la imagen falsa de sus hijos. Toda la obra tiene, como se ha visto un movimiento en zig-zag:



Este esquema provisional es anecdótico, pero es determinante para aislar el tema como veremos más adelante.

La escena del restaurante sirve para el lucimiento de Happy, quien hará gala de todo lo aprendido de su padre, sobre todo lo que a charlatanería se refiere. Vemos que Happy no es capaz de abrir la boca sin mentir:

HAPPY: My brother's back, Stanley.

STANLEY: Oh, he come back, heh? From the Far West.

HAPPY: Yeah, big cattle man, my brother(...)

(II, 78)

Más tarde, al presentar a Biff con su *amiga* ocasional, actuará de la misma forma.

Happy se mueve y responde a nivel de instinto, todo lo que le preocupa es atraer y seducir, esa es su forma de sentir que existe, que vale, que ocupa un lugar sobre el mundo. El identifica, a cada mujer hermosa que encuentra, con una oportunidad para demostrar su *talento*; sin embargo no ha tomado en cuenta que la juventud, la

apostura y la imagen son también valores efímeros, en cuánto desaparezcan, ¿Qué hará Happy quien no sabe hacer otra cosa?

Mientras esto sucede con él, Biff ya ha comenzado a cobrar conciencia de su situación nuevamente; lo más tremendo en su caso, al igual que en el de su padre, es tener que aceptar que hasta ahora, sólo había vivido de un espejismo, de una mentira inventada, estructurada ante sus ojos y que él mismo ha terminado por creer.

BIFF: He walked away. I saw him for one minute. I got so mad I mad I could've torn the walls down! How the hell did I ever get the idea I was a salesman there? I even believed myself that I'd been a salesman for him! And then he gave me one look and I realized what a ridiculous lie my whole life has been. We've been talking in a dream for fifteen years. I was a shipping clerk. (II, 82)

Ese encuentro repentino con la realidad provoca una crisis que él soluciona robando la pluma fuente de Oliver. Biff ha robado a todos sus jefes. Esto, no es más que una muestra extraordinaria del gusto por el detalle y la sutileza psicológica, Biff, de la misma forma en que rechaza la figura paterna, rechaza toda figura masculina que represente autoridad, con el mismo fin con el cual Happy les quita las novias a sus jefes, para sentir que se han apoderado de una parte de su personalidad. El incidente de la pluma que Happy roba ha sido muy comentado, para los psicoanalistas, la pluma es un elemento fálico, por lo tanto Biff, al robarla, es como si robara lo que él no posee, el poder!

On the psychological front the play spawned a small hill of doctoral theses explaining its Freudian symbolism, and there were innumerable letters asking if I was aware that the fountain pen which Biff steals is a phallic symbol. (*Collected Plays*, p. 28)

El robo, al ser un acto inconciente en Biff, es un acto compulsivo.

Cuando Biff toma la decisión de hablar directamente con su padre,

ha elegido seguir el mismo camino que Chris Keller: ambos tienen un padre que ha vivido evadiendo la realidad porque se les ha vuelto insoportable, de una u otra manera, en ambas circunstancias, enfrentar al padre equivale a realizar un asesinato, aparentemente en ambas obras asistimos a la destrucción de un padre a manos de su hijo, pero la verdad es que esto sólo llega a ser cierto en el caso de Chris. Willy se mata por otras razones, cuando su situación con Biff se ha solucionado. Sin embargo, a esta altura de la obra Biff, está buscando vengarse, inconscientemente, de su padre, porque se ha dado cuenta que éste no es el dios que él siempre pensó que era. En plena adolescencia Biff descubre que su padre, el *trunfador*, el simpático, no es más que un hombrecito lleno de debilidades humanas entre las que se incluye el aspecto sexual con lo cual su padre pierde ante sus ojos la categoría divina y se torna un ser vulgar. Para Biff, la imagen de su padre pierde atractivo cuando lo aprecia en toda la magnitud de su condición humana. Por lo tanto, Biff, pretende *vengarse* de Willy por la desilusión causada, enfrentándolo con la realidad de su existencia. Pero no considera que la realidad, de igual forma que en el caso de Keller, es un muro contra el que su padre va a estrellarse. Sólo que la personalidad de Willy tiene un sistema de inmunización muy eficiente contra cualquier cosa que le hiera.

Al menos Biff, dentro de su apasionamiento, deja un espacio para la compasión y la piedad:

BIFF *[at left, turning to her resentfully]*: Miss Forsythe, you've just seen a prince walk by. A fine, troubled prince. A hardworking, unappreciated prince. A pal, you understand? A good companion. Always for his boys.

(II, 90)

Aunque el hecho de descubrir que no es un *príncipe*, es tremendo para él. Es como si su padre, le hubiera arrebatado la posibilidad de llegar a ser un príncipe él también. Al ser Willy su modelo de perfección y al idealizarlo de tal manera, cuando se da cuenta de que



no es perfecto le aniquila a él, su hijo, la capacidad de perfección de ese mundo derrumbado. Le duele que el modelo sea falso, pues Willy, al caer de su pedestal le destruye su proyecto de vida. le aniquila los sueños, las ilusiones. Esto ha sido nefasto para Biff; ahora, lo que le queda es analizar, organizar, seleccionar y reconstruir su esquema de principio a fin, es decir, tendría que madurar y dejar de depender de la voz y de los deseos de su padre, tendría que ser él mismo, con responsabilidad hacia su elección, y eso es duro, claro; pero cuando se es maduro no se puede culpar a nadie más de nuestros fracasos, ni de nuestros errores, lo cual, dada su postura dependiente y cómoda, él sí hace con Willy: *And I never got anywhere because you blew me so full of hot air I could never stand taking orders from anybody! That's whose fault it is!*

Al igual que Chris, Biff tiene derecho a sentirse desilusionado con su padre, pero no tiene derecho a reprocharle los errores en su propia conducta como si hubiese sido **absolutamente** condicionado para ello, mucho menos si ya pasa de los treinta años. Toda la actitud de Biff hasta ahora es vengativa, es destructiva, es la actitud de quien se destruye para destruir y hacer sufrir.

El *enfrentamiento con la verdad* después de un largo período de no frecuentarla, es un tema muy recurrido por Ibsen: la verdad que irrumpe y destruye a un conjunto de individuos que habían construido su vida sobre la falsedad, que es el único momento en que la verdad destruye:(...) *Era hijo de un minero...No ha podido resistir el aire puro(...)*, dice Gunhilda Borkman, en la última escena de *Juan Gabriel Borkman*.

Respecto al enfrentamiento-asesinato, es interesante ver qué hacen los hijos con sus padres en *All My Sons* y *Death of a Salesman*. Tanto Chris como Larry y Biff han sufrido una profunda desilusión respecto a la figura de su padre. La imagen que tenían se ha destrozado y ello les produce rencor y deseos inconscientes de matar a aquel que les destruyó al padre, tan amado en un principio. En el extremo en que se encuentra esa situación tiene dos posibilidades: el perdón o la

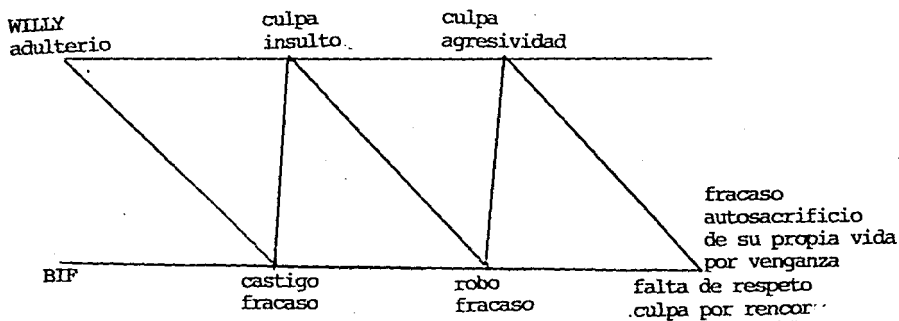
muerte.

Larry al no soportar la realidad se sacrifica a sí mismo y con ello mata a Keller, pues queda privado de lo que más amaba: "Tu mataste la imagen que tenía de tí y como yo no lo soporto, me mato para matarte".

La solución de Chris no es menos cruel, su actitud hacia su padre puede explicarse así: "Tú mataste la imagen que tenía de tí y como yo no lo soporto tienes que matarte para que yo pueda vivir"

La situación de Biff también es de rencor, pero más compleja que las anteriores. Todo comienza con el incidente en Boston. Antes, como ya lo hemos visto la relación con su padre era de correspondencia, un mutuo juego de alabanzas "Yo creo en tí y te amo porque eres mi padre y crees en mí ↔ yo te amo porque crees en mí y conseguirás los triunfos que yo no he podido".

A partir del incidente de Boston la relación se deteriora y surge la pasión de venganza de Chris. El objetivo de su vida, a partir de allí, está encaminado a castigar al padre con lo más terrible, ya que él quería triunfos Biff le entrega fracasos. No importa que al llevar, inconscientemente, a cabo su venganza se sacrifique a sí mismo. La relación del padre y el hijo a partir del descubrimiento del adulterio deja de evolucionar y se vuelve una cadena de acontecimientos repetitivos:



Lo único que podría romper este ciclo sería, como ya se ha dicho,

el perdón o la muerte y ésta obra avanza hacia allí pues, irónica y dolorosamente, el perdón de Biff es lo que mata al padre pues lo coloca en una situación de deuda ante el muchacho; para pagarle Willy se mata para proporcionar los veinte mil dólares del seguro y con ello una oportunidad económica para el hijo.

La maestra Hernández afirma que: *Miller, al develar ésta relación opera los planteamientos freudianos y se adelanta al psicoanálisis actual, basado en las relaciones ódico-masoquistas.* Ello explica la línea zigzagueante de la relación entre padre e hijo.

Cuando Biff decide hablar claro su padre no lo permite. Bloquea su intento con chantajesa pesar de que es verdad lo que afirma lo dice de la misma forma en que se diría: *'Me ha sucedido esto, por lo tanto, ten cuidado con lo que vas a decirme ahora'*, esa actitud desarma a Biff:

WILLY: I'm not interested in stories about the past or any crap of that kind because the woods are burning, boys, you understand? There's a big blaze going on all around. I was fired today.

BIFF (shocked): How could you be?

WILLY: I was fired, and I'm looking for a little good news to tell your mother, because the woman has waited and the woman has suffered. The gist of it is that I haven't got a story left in my head, Biff. So don't give me a lecture about facts and aspects. I am not interested. Now what've you got to say to me?

(II, 84)

La confesión del fracaso matutino de Biff vuelve a mezclarse con la culpa de su padre. Por lo tanto la cita en el restaurante resulta ser todo lo contrario del festejo del triunfo que corona todas las historias de final feliz del cine y del teatro comercial de Estados Unidos. Willy se niega a escuchar explicaciones y se empeña en la celebración del futuro que debe comenzar ahora, después de todos los planes de la noche anterior.

Sin embargo, cuando se hace evidente que Biff no está dispuesto a quedarse callado y que Willy no lo dejará hablar, Biff lo abandona y Happy lo sigue con las dos *amigas* que ha conseguido, abandonan a Willy, porque éste hombre agotado y fracasado no es identificable con

el modelo que él les había mostrado, no tiene que ver con su condicionamiento. Principalmente Happy responde de acuerdo a su educación, nuevamente se muestra como hijo de su padre. Ambos escapan, evaden la imagen del fracaso que representa su padre. Después de todo ellos fueron preparados, para evitar el fracaso y rechazar todo aquello que no tenga que ver con el triunfo.

Es así que, al negar a su padre no hacen sino obedecer una orden inconsciente dada años atrás por su padre.

Una vez más Willy recoge lo que ha sembrado. El quien sonreía satisfecho y alentaba en sus hijos la burla hacia Bernard, hoy siente en carne propia el desprecio de aquellos a quienes enseñó a despreciar.

El mecanismo del realismo: *causa-efecto* son claramente ilustrados a lo largo del drama. Cada acto de la conducta humana quedada grabado, inscrito, no puede borrarse... Una vez que se ha hecho algo, no hay nada que lo haga desaparecer y Willy, no sabe cómo afrontar esa realidad, ni como hacer para borrarla o justificarla.

La tragedia muestra que cuando se ha hecho algo, se ha hecho algo definitivo, de cierta magnitud frente a lo cual no hay marcha atrás, ni arrepentimiento que lo borre; es como arrojar una piedra al agua: el contacto provocará una onda que viajará hasta encontrar el centro y luego, volverá inevitablemente a la orilla. Una vez provocada aquella, no hay forma de detenerla.

Hemos visto que de nada le sirve a Keller olvidar y arrepentirse; el movimiento que provocó se vuelve irremediamente contra él, de la misma forma en que Willy sufre ahora las consecuencias de vivir de acuerdo a un patrón de vida ambicionado y falso que fue aplicado ciegamente.

Pero, siendo como Willy es, no podría haber sido de otra manera.

Es así que Biff acudió a su padre como se acude a un ser todopoderoso para que resuelva nuestros problemas, llegó humilde pues sentía que le había fallado al padre, irónicamente, al finalizar la escena, los papeles se han invertido.

Biff al encontrar a la mujer en la habitación de su padre sufre un shock. La imagen que tiene de él no coincide con la vulgaridad, el engaño, el adulterio que está presenciando. Le duele aún más por Linda pues piensa que mientras ellos pasan apuros económicos su padre se dedica al libertinaje. El padre se le desbarata. De ser un dios ha pasado a ser un hombre con necesidades sexuales lo cual le parece horrible.

A partir de este momento Willy pierde su autoridad para siempre. De nada servirán las palabras amables ni las órdenes violentas. Willy y la imagen del padre han quedado separadas dolorosamente dentro de la cabeza de Biff. El príncipe cayó de su pedestal y con él su autoridad y los valores que representaba, de hecho, el gran valor de Biff era la persona de su padre, su ídolo. Ahora Biff tratará de perder todo aquello que le fue dado por educación y buscará otra forma de relación con el mundo. Pero la educación es una orden inconsciente y no se aparta de él por eso no puede vivir, todo su condicionamiento se vuelve contra su padre. Todo ha sido mala educación.

La materia reprobada fue a causa de ello.

La razón por la cual, el profesor no accedió a ayudarlo fue que Biff, al tratar de ser simpático y, haciendo gala de su pedantería y autosuficiencia, se burló de él. El maestro representa otra de las figuras paternas a quienes no se le acostumbró a respetar. Para él fue algo gracioso y digno de ingenio.

Cuando Willy se da cuenta de que los hijos lo abandonaron en el restaurante se va vencido. La cena de celebración no va a realizarse nunca. Ya que nada hay que celebrar, Willy, decide actuar definitivamente, no sin antes dejar una prueba de su paso por la tierra: *Oh, I'd better hurry. I've got to get some seeds. (...) I've got to get some seeds, right away. Nothing's planted. I don't have a thing in the ground.* (II, 96).

Aquí sabemos, que Willy conoce perfectamente su situación y su fracaso. Willy no es ciego respecto de su vida como lo es *Babbie*, o como *Marco Millions*. Ellos disfrutaban de la comodidad de su fortuna sin

enfrentarse nunca al choque con la realidad. Nuevamente puede afirmarse: no es que Willy no sea conciente de su situación, por el contrario, la conciencia que tiene de ella y su incapacidad para aceptarla, asumirla y manejarla, es la razón de su desfallecimiento. En este aspecto Willy no es común, los comunes son Charley y Bernard, Willy es un ser más sensible que ellos. Ellos están perfectamente adaptados al sistema injusto, saben las reglas y aprendieron a jugarlas. Willy, en cambio, es una persona que ha vivido con intensidad su insensatez, su tontería, su orgullo, su terquedad, su debilidad por los sueños; al morir quiere plantar algo que crezca y permanezca, como diría Miller:

Above all, perhaps, the image of a need greater than hunger or sex or thirst, a need to leave a thumbprint somewhere on the world. A need for immortality, and by admitting it, the knowing that one has carefully inscribed one's name on a cake of ice on a hot July day. (MILLER, A., *Collected Plays*, 30)

Tanto Willy como Biff no están adaptados, son dos seres sensibles que no están en el lugar correcto y que no son capaces, por otra parte, de abandonar su circunstancia; sólo Biff al final está dispuesto a hacerlo, sabe que no es ese su lugar ni él es el tipo de hombre adecuado para permanecer allí:

BIFF: No! Nobody's hanging himself, Willy! I ran down eleven flights with a pen in my hand today. And suddenly I stopped, you hear me? And in the middle of that office building, do you hear this? I stopped in the middle of that building and I saw the sky. I saw the things that I love in this world. The work and the food and time to sit and smoke. And I looked at the pen and said to myself, what the hell am I grabbing this for? Why am I trying to become what I don't want to be? What am I doing in an office, making a contemptuous, begging fool of myself, when all I want is out there, waiting for me the minute I say I know who I am! Why can't I say that, Willy? [He tries to make WILLY face him, but WILLY pulls away and moves to the left.] (II, 104, 105)

Es de dudarse que Willy hubiera podido vivir de acuerdo con el *secreto de Ben* acerca de que hay que acabar con el otro antes de que acaben con uno. Pero Willy aunque no logre ser sincero, es ante todo, un hombre honrado, quien piensa que alguien puede llegar a hacerse rico honesta y fácilmente. Por ello no puede entender que se le despida, para él, antes que otra cosa están los escrúpulos, no entiende que para Howard como para cualquier hombre de negocios, su negocio y los beneficios de y para éste son lo primero.

La escena culminante de la obra es el esperado enfrentamiento con la verdad. La verdad que se vuelve peligrosa cuando penetra al hogar fundado sobre la falsedad y la irrealidad.

Willy no puede vivir a causa de su mentira, su evasión consiste en negar la realidad y refugiarse en su ideal y en su pasado. Recurre siempre al momento del pasado en el cual las esperanzas de lograr algo eran todo; recurre al pasado en pos de esa alegría, pero cuando logra serenarse viene el recuerdo amargo de la *mujer de Boston* que lo echa todo a perder.

El enfrentamiento buscado por Biff es destructivo, desde cualquier ángulo que se le vea, aunque ame a su padre, aunque aparentemente quiera justificarse y aclarar las cosas para, a partir de allí, volver a comenzar. Pero Willy no concibe que pueda comenzarse de nuevo, aceptarlo, sería aceptar que toda su vida fue un fracaso, todo ha sido en vano, y por lo tanto, habría que iniciar una nueva a partir de allí.

Quando regresa a casa dispuesto a enfrentarse de una vez por todas con su padre, pero se topa con Linda, una madre que hasta ahora no conocía, y que está dispuesta a defender a su hombre contra todo. Este cambio es importante pero tardío. Linda siempre se ha mostrado comprensiva, cálida, abnegada, es ella quien en todo momento trata de reconciliar y unir a su familia, sin embargo no la ha protegido, ya que su apoyo silencioso a la conducta de Willy, fomenta su actitud, nunca lo cuestiona, nunca se le enfrenta, nunca lo pone en su lugar

porque piensa que están bien. Su actitud es indolente, mediocre y falta de inteligencia. Si Linda hubiera actuado con determinación, quizá Willy se habría mantenido más tiempo sobre la tierra, pero es ocioso hacer elucubraciones, lo único cierto es que no sucedió, porque Linda es como es, y sólo un caso extremo lo que la hace reaccionar. Cuando Happy le ofrece un ramo de flores ella lo azota contra el suelo. Ahora solamente Willy será lo importante, por lo tanto, echa a los hijos del hogar. Happy ni ante las evidencias acepta la verdad de su conducta.

LINDA: Get out of my sight! Get out of here!

BIFF: I wanna see the boss.

LINDA: You're not going near him!

BIFF: Where is he?

LINDA [shouting after BIFF]: You invite him to dinner. He looks forward to it all day-(...)- and then you desert him there. There's no stranger you'd do that to!

(...)

LINDA: Get out of here, both of you, and don't come back! I don't want you tormenting him any more. Go on now, get your things together! [to BIFF] You can sleep in his apartment. [She starts to pick up the flowers and stops herself.]

Pick up this stuff, I'm not your maid any more. Pick it up, you bum, you!

[HAPPY turns his back to her in refusal. BIFF slowly moves over and gets down on his knees, picking up the flowers.]

LINDA: You're a pair of animals! Not one, not another living soul would have had the cruelty to walk out on that man in a restaurant!

BIFF [not looking at her]: I that what he said?

LINDA: He didn't have to say anything. He was so humiliated he nearly limped when he came in.

HAPPY: But, Mom, he had a great time with us-

BIFF [cutting him off violently]: Shut up!

(...)

LINDA: You louse. You...

BIFF: Now you hit it on the nose! [He gets up, throws the flowers in the wastebasket.] The scum of the earth, and you're looking at him!

LINDA: Get out of here!

BIFF: I gotta talk to the boss, Mom. Where is he?

LINDA: You're not going near him. Get out of this house!

BIFF [with absolute assurance, determination]: No. We're gonna have an abrupt conversation, him and me.

LINDA: You're not talking to him!

(II, 97-99)



Linda no es absolutamente consciente de lo que allí sucede y sus causas, ella se limita a culpar a los hijos, sin darse cuenta de que ella también tuvo que ver en su formación. Está esperando que reaccionen de una manera que nunca fue fomentada en ambos. Mientras esto sucede en la cocina, Willy, en el árido jardín, mantiene una conversación con Ben mientras siembra vegetales. Sin embargo en esta escena, Ben, no es ya el recuerdo que habíamos visto antes, sino una parte de la mente de Willy, quien, lo está utilizando como el personaje trágico a un coro, para reflexionar, en pocas palabras, ahora sí, efectivamente habla solo y reflexiona a la vez, no recuerda.

Es este monólogo de Willy el que nos hace ver la conciencia que sí tiene acerca del fracaso de su vida. Sabe, que todo ha resultado mal a causa suya y muestra un enorme remordimiento hacia Linda. Ella ha sufrido por su causa, y, ya que no ha hecho nada nunca, le parece buena idea sacrificarse para que su familia obtenga los veintemil dólares del seguro. Willy ha fijado su precio...ese dinero es el brillante que mira relucir en la obscuridad, será lo único que ha conseguido. Quiere, con su suicidio, elevarse como un héroe incomprendido, como una víctima. Quiere demostrarle a Biff que no todo ha sido en vano, que su persona y su trabajo son reconocidos después de su muerte; que fue amado y admirado. Pero al mismo tiempo que lo piensa se contesta a través de Ben que se le llamará *cobarde* y se le odiará. Es decir, Willy, en éste momento está manteniendo una actitud crítica ante sus propios pensamientos:

WILLY: (...) What a proposition, is, is. Terrific, terrific. 'Cause she's suffered, Ben, the woman has suffered. You understand me? A man can't go out the way he came in, Ben, a man has got to add up to something. You can't, you can't- (BEN moves toward him as though to interrupt.) You gotta consider, now. Don't answer so quick. Remember, it's a guaranteed twenty-thousand-dollar proposition. Now look, Ben, I want you to go through the ins and outs of this thing with me. I've got nobody to talk to, Ben, and the woman has suffered, you hear me?  
BEN (standing still, considering): What's the proposition?  
WILLY: It's twenty thousand dollars on the barrelhead. Guaranteed, gilt-edged, you understand?

BEN: You don't want to make a fool of yourself. They might not honour the policy.

WILLY: How can they dare refuse? Didn't I work like a coolie to meet every premium on the nose? And now they don't pay off! Impossible!

BEN: It's called a cowardly thing, William.

WILLY: Why? Does it take more guts to stand here the rest of my life ringing up a zero?

BEN [*yielding*]: That's a point, William. *[He moves, thinking, turns.]* And twenty thousand—that is something one can feel with the hand, it is there.

WILLY [*now assured, with rising power*]: Oh, Ben, that's the whole beauty of it! I see it like a diamond, shining in the dark, hard and rough, that I can pick up and touch in my hand. Not like-like an appointment! This would not be another damned-fool appointment, Ben, and it changes all the aspects. Because he thinks I'm nothing, see, and so he spites me. But the funeral—*[Straightening up]* Ben, that funeral will be massive! They'll come from Maine, Massachusetts, Vermont, New Hampshire! All the old-timers with the strange licence plates—that boy will be thunderstruck, Ben, because he never realized—I am known! Rhode Island, New York, New Jersey—I am known, Ben, and he'll see it with his eyes once and for all. He'll see what I am, Ben! He's in for a shock, that boy!

BEN [*coming down to the edge of the garden*]: He'll call you a coward.

WILLY [*suddenly fearful*]: No, that would be terrible.

BEN: Yes. And a damned fool.

WILLY: No, no, he mustn't, I won't have that! *[He is broken and desperate.]*

BEN: He'll hate you, William.

WILLY: Oh, Ben, how do we get back to all the great times?

(II, 99-101)

Cuando la actitud de Biff ha comenzado a ser madura, aunque inconscientemente haya deseo de venganza su padre se altera. La madurez de Biff, implica para él, perder control sobre el muchacho y esto ocasiona que Willy reaccione con una rabieta. Por eso la pregunta de Biff acerca de qué es lo que quiere de él, porque, aparte del rencor, que Biff está tratando de superar, lo que él desea es vivir su propia vida, a partir de sus propias fantasías y de sus propios intereses, y no seguir viviendo la del padre. Biff trata de romper el círculo vicioso de ese juego sadomasoquista. Pero Willy no está dispuesto a permitir esto. Hay en su actitud algo que contrasta con la

de Keller: el hijo debe vivir de acuerdo al los sueños y al plan trazado por el padre, o no vivir. Por esto comienza todo: Biff está dispuesto a demostrar que los sueños del padre sólo han sido un espejismo absurdo al cual Happy y él fueron arrastrados pero del cual está dispuesto a liberarse.

BIFF: People ask where I am and what I'm doing, you don't know, and you don't care. That way it'll be off your mind, and you can start brightening up again. All right? That clears it, doesn't it? (WILLY is silent, and BIFF goes to him.) You gonna wish me luck, ecout! (He extends his hand) What do you say?

LINDA: Shake his hand, Willy.

WILLY (turning to her, seething with hurt): There's no necessity to mention the pen at all, y'know.

BIFF (gently): I've got no appointment, Dad.

WILLY (erupting fiercely): He put his arm around...?

BIFF: Dad, you're never going to see what I am, so what's the use of arguing? If I strike oil I'll send you a cheque. Meantime forget I'm alive.

WILLY (to LINDA): Spite, see?

BIFF: Shake hands, Dad.

WILLY: Not my hand.

BIFF: I was hoping not to go this way.

WILLY: Well, this is the way you're going. Good-bye.

(BIFF looks at him a moment, then turns sharply and goes to the stairs.)

WILLY (stops him with): May you rot in hell if you leave this house!

BIFF (turning): Exactly what is it that you want from me?

WILLY: I want you to know, on the train, in the mountains, in the valleys, wherever you go, that you cut down your life for spite!

BIFF: No, no.

WILLY: Spite, spite, is the word of your undoing! And when you're down and out, remember what dis it. When you're rotting somewhere beside the railroad tracks, remember, and don't you dare blame it on me!

BIFF: I'm not blaming it on you!

WILLY: I won't take the rap for this, you hear?

BIFF: That's just what I'm telling you!

(II, 102, 103)

Willy se comporta como un animal acorralado que está dispuesto a defenderse, sobre todo a partir del momento en que Biff le muestra el tubo de goma con el cual pretendía aspirar el gas. Y, finalmente, en tono de maldición le concede la libertad a su hijo:

WILLY [with hatred, threateningly]: The door of your life is wide open!

BIFF: Pop! I'm a dime a dozen, and so are you!

WILLY [turning on him now in an uncontrolled outburst]: I am not a dime a dozen! I am Willy Loman, and you are Biff Loman!

(II, 105)

De nada ha servido hablar pues Willy remata la escena imponiendo su fantasía. Pero eso no dura mucho, ha llegado el clímax y Willy, derrotado habla lo más claro que puede. Biff ha fracasado por rencor:

BIFF: I am not a leader of men, Willy, and neither are you. You were never anything but a hard-working drummer who landed in the ash-can like all the rest of them! I'm one dollar an hour, Willy! I tried seven states and couldn't raise it. A buck an hour! Do you gather my meaning? I'm not bringing home any prizes any more, and you're going to stop waiting for me to bring them home!

WILLY [directly to BIFF]: You vengeful, spiteful mut!

[BIFF breaks from HAPPY. WILLY, in frigh, starts up the stairs.

BIFF grabs him.]

BIFF [at the peak of his fury]: Pop, I'm nothing! I'm nothing, Pop. Can't you understand that? There's no spite in it any more. I'm just what I am, that's all.

[BIFF'S fury has spent itself, and he breaks down, sobbing, nodding on to WILLY, who dumbly fumbles for BIFF'S face.]

(II, 105)

( . . . )

WILLY [astonished]: What're you doing? What're you doing? (to

LINDA) Why is he crying?

BIFF [crying, broken]: Will you let me go, for Christ's sake? Will you take that phony dream and burn it before something happens? [Struggling to contain himself, he pulls away and moves to the stairs.] I'll go in the morning. Put him-put him to bed

(II, 106)

Biff logra decir la última palabra: hay que romper la fantasía, algo que es muy doloroso para él, aún así, su reacción es de piedad, amor y solidaridad para con el padre. El es perfectamente consciente de lo que sucede con los sueños, las esperanzas, las ilusiones y el alma cuando uno cae de golpe en la realidad. Este es el gran clímax de la obra. Entonces hace lo único que el padre no espera, se apoya en él y

llora. El momento más ansiado por Willy ha llegado: el momento del perdón. Willy se siente liberado del peso de la culpa. Se sabe perdonado, amado. El problema, sin embargo, continúa porque él siempre ha pensado que lo que arruinó su vida y la de su hijo fue su adulterio, pero su adulterio solamente arruinó la oportunidad de Biff para obtener la beca. Ahora veremos que no fue así; por ello, aunque aquello puede ser considerado como una *transgresión trágica*, en este caso no es *error trágico*, ya que no fue el motor de la obra, como si lo ha sido, la exposición del *carácter* de Willy Loman, y ese *phony dream* como lo llama Biff. Con tristeza vemos que el carácter de Willy impide que el ciclo se rompa.

Ante la reacción de Biff, el padre, asombrado y feliz ya no lo escucha, en su cabeza comienzan a renacer los viejos planes y sueños. Willy, ya perdonado, sigue pensando que su sueño es factible, jamás ha pensado que sea absurdo. Como creía que el rencor de Biff, sumado a sus remordimientos eran la causa del fracaso, ahora que se siente liberado de ellos se mira realizado, tal y como él lo había soñado.

Ahora el motivo de su suicidio ha cambiado de matiz ya no será para volverse un mártir a los ojos de Biff, pues nuevamente está convencido de que *éste vale*, por lo tanto, en vez de *castigarlo* con su muerte, va a *premiarlo* con los veinte mil dólares de la póliza del seguro. Va a pagarle el perdón. Está convencido de que Biff, con ese dinero llegará a ser *grande*. Cree que matándose podrá borrar para siempre la culpa. Paga con su vida la desilusión del hijo. No es el hijo ahora el asesino de su padre, estuvo a punto de serlo pero detuvo el impulso y lo convirtió en perdón. Willy se mata para darle los veinte mil dólares. El círculo ha quedado roto, no por falta de perdón, sino porque Willy no entiende las cosas de otra manera; se va detrás de la voz de Ben, la voz del mito, del *American Dream*, de la promesa, del sueño:

BEN: Not like an appointment at all. A diamond is rough and hard to the touch. (. . .)

WILLY: Loves me. (wonderingly) Always loved me. Isn't that a remarkable thing? Ben, he'll worship me for it!

BEN [with promise]: It's dark there, but full of diamonds.

WILLY: Can you imagine that magnificence with twenty thousand dollars in his pocket?

LINDA [calling from her room]: Willy! Come up!

WILLY [calling into the kitchen]: Yes! Yes. Coming! It's very smart, you realize that, don't you, sweetheart? Even Ben sees it. I gotta go, baby, 'Bye! 'Bye! [going over to BEN, almost dancing] Imagine? When the mail comes he'll be ahead of Bernard again!

BEN: A perfect proposition all around.

WILLY: Did you see how he cried to me? Oh, if I could kiss him, Ben!

BEN: Time, William, time!

WILLY: Oh, Ben, I always knew one way or another we were gonna make it, Biff and I!

(II, 107)

Al salir de su casa Willy ya no pisa la realidad. No habita el mundo.

El requiem final constituye una de las más dolorosas escenas del teatro contemporáneo.

Willy ha muerto y nadie sabe por qué. Happy hace despliegue de la inconsciencia inherente a él cuando afirma: *He had no right to do that. There was no necessity for it. We would've helped him.*

Linda no entiende que hay otras cosas en el mundo, el *orden absoluto* que contiene a todo lo demás. Es lógico que ella piense así, pues amaba a Willy y si no le importaba que fuese un fracasado es porque ella pensaba que eran felices:

LINDA: Why didn't anybody come?

CHARLEY: It was a very nice funeral.

LINDA: But where are all the people he knew? Maybe they blame him.

CHARLEY: Naa. It's a rough world, Linda. They wouldn't blame him.

LINDA: I can't understand it. At this time especially. First time in thirty-five years we were just about free and clear. He only needed a little salary. He was even finished with the dentist.

CHARLEY: No man only needs a little salary.

LINDA: I can't understand it.

(II, 110)

Linda no entiende que su esposo, a pesar de sus esfuerzos, equivocó

los medios que eligió para triunfar en su sociedad. Willy no estaba hecho del material necesario para ser triunfador. A pesar de ello tuvo otras cualidades que no consideró como posibilidades. Ello también es carácter.

Las palabras de Charley exoneran a Willy de su equivocación personal y de su situación dentro de la sociedad. Charley habla de una especie de condicionamiento: *así con los viajantes y ese es su destino*. No cuestiona, explica de acuerdo a su esquema mental dentro del cual los vendedores forman una categoría especial entre los seres humanos. El discurso funerario de Charley es un elemento sorprendente lo reconcilia con nosotros al explicar que sucedió con él. Este discurso funerario es necesario incluso teóricamente pues *Willy necesita una estatura cósmica*. Charley nos ha explicado su esencia: *así con los viajantes lo cual lo vuelve aplicable a todos, es decir, universal* en cuanto a viajantes se refiere, pero así se llama la obra. (28)

CHARLEY: Nobody dast blame this man. You don't understand; Willy was a salesman. Ard for a salesman, there is no rock bottom to the life. He don't put a bolt to a nut. he don't tell you the law or give you medicine. He's a man way out there in the blue, riding on a smile and a shoeshine. And when they start not smiling back—that's an earthquake. And then you get yourself a couple of spots on your hat, and you're finished. Nobody dast blame this man. A salesman is got to dream, boy. It comes with the territory. (II, 111)

El Único de los Loman que está ahora correctamente en su lugar es Biff, quien se ha desecho de la sombra del padre. Lo terrible es que al perdonar Biff mata. La relación estaba perdida a menos que siguiera el zigzagueante camino que llevaba. Pero sabemos que de cualquier forma Willy se iba a matar. Ahora Biffsabe que es pequeño ante la sociedad, mínimo en el mundo, insignificante en el universo. El, que robaba porque se le había enseñado que el mundo era suyo y, que por lo tanto, al hacerlo sólo tomaba aquello que le pertenecía, ahora está conciente de su situación y está dispuesto a enfrentarla en la forma

en como su padre nunca fue capaz: viviendo de acuerdo a sus capacidades, sin forzar su composición, su material como ser humano. Willy pretendió forzarse, por ello se destruyó. No se pensó más grande, ni más capaz, ni más apto que nadie, sólo que se aventuró en un camino equivocado al confiar en la promesa de un triunfo fácil y seguro, lo cual lo llevó durante todo el tiempo a vivir insatisfecho de sí mismo y para tratar de compensarlo y consolarse, desarrolló un orgullo y una vanidad sin límites. Todo el tiempo se dedicó a sugestionarse para convencer a sí mismo y a los demás con la idea de que sería el hombre triunfador por excelencia, al principio, un hombre incomprendido, después. Pero a pesar de ese esfuerzo, le sobrevinieron momentos lúcidos, en los cuales, su jactancia elaborada con base en mentiras, se quebraba, la ilusión que le daba el orgullo se disolvía y todo su ser caía en el más angustioso abatimiento al no encontrar su lugar sobre el mundo, lugar, para el cual, nunca trabajó.

Biff es trágico porque el encuentro con la mujer de Boston le desató una pasión y de allí el círculo que concluyó con la muerte, ahora, libre de la *circunstancia*, podrá hacer su vida como mejor le plazca. En su alma habrá infinita tristeza por el recuerdo del padre pero no pesarán sobre él el remordimiento y la culpa que quedan en Chris Keller. Biff odió y concedió el perdón, la pasión de venganza se acabó, pero la circunstancia era superior a todos.

With it an image of peace at the final curtain, the peace that is between wars, the peace leaving the issues above ground and viable yet. (MILLER, A., *Collected Plays*, p. 30)

En Happy, escuchamos hablar al nuevo Willy Loman. No alcanza a ver la realidad ni aún con la evidencia frente a él. Lo maneja como un incomprendido, lo cual le provoca rencor: él va a *vengar* a su padre, ha decidido triunfar allí donde su padre luchó. Tratará de demostrar que el suicidio no fue en vano, pero, nosotros, lectores y espectadores, sabemos bien quién es Harold Loman y es fácil prever qué es lo que va a sucederle porque, al igual que Willy, *él es así*, y



será arrastrado por el mismo torrente que su padre pues para vivir, no es posible confiar en la suerte y en los sueños sino en el esfuerzo y la acción.

Linda se queda sola, al igual que Kate. Lo que más amaban se ha perdido, ambas son, en parte, responsables de ello, pero mientras Kate lo es por acción, Linda lo es por carácter, por sumisión, por falta de inteligencia. Linda estuvo dispuesta a apoyar a Willy, a secundarlo, a respaldarlo, a amarlo hasta la separación producida por la muerte. Linda cumplió con todo y sin embargo el resultado no es el ideal. Nunca se atrevió a contradecir a su marido. Jamás la vemos emprendedora, como Amanda Winfield (*The Glass Menagerie*), quien por falta de dinero se hace de los empleos más extraños. Ella además le quitó la única oportunidad al marido: el negocio propuesto por Ben. Ahora no entiende qué fue lo que pasó, y, al no entenderlo, no sabrá de su responsabilidad, ni del significado de la vida de su marido.

LINDA: Forgive me, dear. I can't cry. I don't know what it is, but I can't cry. I don't understand it. Why did you ever do that? Help me, Willy, I can't cry. It seems to me that you're just on another trip. I keep expecting you. Willy, dear, I can't cry. Why did you do it? I search and I search, and I can't understand it, Willy. I made the last payment on the house today. Today, dear. And there'll be nobody home. (...) We're free and clear. (...) We're free... We're free...

(II, 112)

Estas últimas palabras de Linda como *libres*, hablan de una visión de la realidad sumamente estrecha. Para ella las grandes preocupaciones de la vida son aquellas que abarcan el campo de lo cotidiano y el hogar. Pensaba que todo era perfecto pues poseían y cumplían mediocrementemente con las exigencias de la vida moderna. Por ello, mientras que Willy y Biff son personajes trágicos, podríamos decir que los otros se salvan de ello porque están perfectamente ubicados en la realidad, son personajes cotidianos. Son espectadores, testigos del rayo pero a ellos no los alcanza.

El sabor, el efecto que produce la obra es sin lugar a dudas trágico. Lo que vemos desde un principio es un caos ético, producido

por una sociedad entera, por una ideología y una forma de vida, en la cual se puede vivir si se es lo suficientemente fuerte pero aunque la sociedad propone un entorno ambiental queda en un plano secundario, de no ser así no podrían existir personas como Charles o como Bernard.

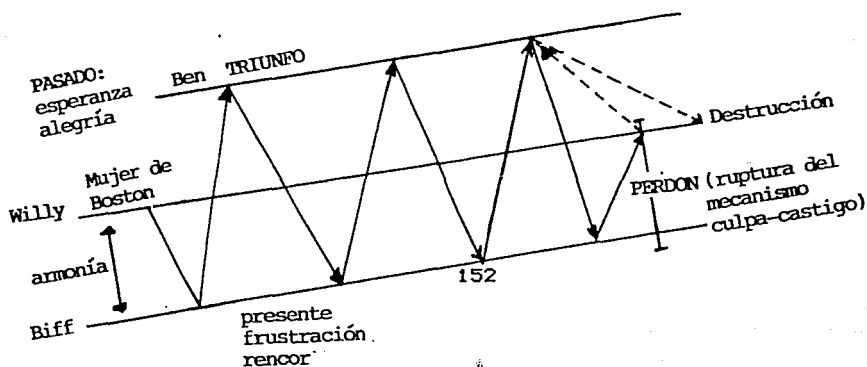
La sociedad actúa mal, pero Willy Loman le da la razón en todo al seguir su juego y pretender congraciarse con ella.

Por eso no puede hablarse de él como una víctima. Willy escogió lo que quiso hacer, y ello le puso en el camino de las consecuencias que alcanzó. Junto a él hay una pareja de personajes en las mismas circunstancias y en el mismo barrio que sirve para darnos cuenta de que el problema está en Willy pues hay gente que se adapta y sobrevive.

Charley, quien trabaja para lo mismo y tiene las mismas metas, pero no la pasión, vive su vida trabajando y cosechando el fruto de sus esfuerzos. Nunca se le ve el frenesí que desborda el alma de Willy. Ambos viven en el mismo barrio, tienen hijos de la misma edad. Sólo que Bernard ha construido su porvenir basándolo en una profesión. Sólo que Charley vive la realidad, y sabe, que para lograr algo, hay que trabajar por ello. No se sabe que tan inteligente sea, lo que sabemos es que posee salud mental. Es importante notar que él con su esfuerzo y su trabajo honrado no es millonario, vive desahogadamente, sigue siendo el vecino de Willy y vive en el mismo barrio nada más.

La ilusión de Willy, tiene su origen en la figura de Ben. Su ambición verdadera sería encontrar la mina de diamantes, recibir una herencia o ganar la lotería. Ninguna persona inteligente y dueña de sí pensaría en ello más allá de sus momentos de ocio. Porque, a fin de cuentas ¿Quién no lo ha deseado?

Gráficamente la obra funciona así:



Lo más evidente es la línea zigzagueante en la que se mueve la trayectoria del drama. Willy transita de la frustración que la realidad le produce a la promesa del triunfo económico nacida con el enriquecimiento de su hermano Ben. ¡Las regresiones al pasado son de ídolo temática, pues al volver Willy refuerza su idea del enriquecimiento fácil. La relación con Biff sería por sí misma trágica, pero se vuelve secundaria ante la presencia de la obsesión de Willy. El no se mata por su mala relación con Biff, lo hace por la obsesión del triunfo. Eso es lo que vuelve a esta tragedia muy compleja. Ambas situaciones ocurren dentro de una sociedad formada por ganadores y perdedores. Lo irónico del caso es que Ben, quien es el ejemplo de uno de esos triunfadores ha basado su triunfo en métodos inconfesables.

Miller, como pocos autores ha logrado manifestar plenamente el carácter humano al mostrar la posición intermedia que todos vivimos, de ahí la vida, el realismo en el carácter y las motivaciones de sus personajes. Esa sutileza es obra de la sensibilidad y maestría de éste dramaturgo. Para la maestra Hernández:

(...ese hecho de la subconciencia disminuye la *responsabilidad* humana, de allí las diferencias entre el psicoanálisis y el marxismo o la religión católica, por ejemplo. Ese es el punto de vista de los autores realistas, lo cual puede comprobarse desde los clásicos hasta Chejov e Ibsen. Ibsen, anterior a Freud insiste mucho en la educación (ambiente, familia etcétera) que reciben los personajes trágicos: Werle, hijo de edípico de madre alcohólica, Hedda Gabler, hija única de un militar, huérfana de madre; los variados personajes educados por tías solteronas, etcétera. La consecuencia es que para el análisis no puede hacerse caso omiso de lo *subconsciente* (desde Edipo y Yocasta) para captar la complejidad y no mutilar el carácter. (28)

*Toda es la historia de un hombre, quien en busca del triunfo económico sacrifica su vida empeñado en satisfacer los valores que su sociedad proponía para lograrlo (honor, trabajo, imagen), sin llegar a ser consciente nunca de que ellos constituiran una falacia, pues el enriquecimiento no se logra por medios honrados.*

Es de esta manera como puede explicarse esta obra sin tener que forzarla a obedecer el marco teórico propuesto por Aristóteles, sino con la elaboración de uno nuevo a partir del texto que nadie puede negar: es soberbio.

Willy Loman es un personaje trágico porque es destruido al enfrentarse su *carácter* y su *circunstancia*, no importa que no haya caído en la *harmatia* aristoteliana, no es necesario, ni forzoso explicarlo así, si es obvio que, algo en él ha causado su propia destrucción; porque la tragedia, a fin de cuentas trata de hombres que han decidido, conciente o inconscientemente, enfrentar a lo *Intocable* y destruirse, o, no enfrentarlo y vivir tranquilo.

Muchos críticos, entre ellos Thomas E. Porter, se desilusionan grandemente al pensar que Miller no da solución al problema planteado:

Los valores falsos, densamente entrelazados en la personalidad de Willy, resultan claramente destructivos. Pero cuando Biff, el hombre que "sabe quién es él", aboga por un retorno a la granja, se hace evidente cuán magros son los recursos de la cultura para enfrentar el problema de Willy. La vuelta a un modelo agrario de vida prealgeriano( ) es un ejemplo de la nostalgia por la vida al aire libre; volver atrás el reloj no es solución para un millón de Willy Lomans urbanos que han abandonado la granja en busca de fortuna (*Op. cit.*, pp. 215, 216).

No es la intención de Miller, ni del teatro, dar soluciones a nada. Esta obra trata de que no es posible creer con los ojos, y la mente, cerrados en un modelo de vida *pre-elaborado* que promete ventajas para sus seguidores. Miller hace énfasis en la personalidad de un hombre inmiscuído en un ámbito social, pero no viceversa. Es evidente que no todos los vendedores acaban como Willy. Loman tiene alcances universales en tanto que es un ser humano en abstracto y un vendedor en concreto.

El objetivo de Miller no es didáctico, en el sentido teórico del drama. Miller no pretende razonar las causas de los problemas de una sociedad, por el contrario, le interesa seguir una serie de *caracteres* y ver qué sucede cuando entran en funcionamiento dentro de una

circunstancia. A pesar de su fuerte tendencia a lo social (cuyo máximo ejemplo es *The Crucible*), el enfoque de Miller siempre es individual. Buscando en lo social encuentra lo psicológico. Al menos en las cuatro obras analizadas en este trabajo, encontramos a una sociedad que funciona mal y que es producto de su simbiosis con individuos que a su vez cometen fallas que alteran al Cosmos, por eso hace tragedias.

Lo social está pero en segundo término, como atmósfera, hay una fuerte crítica a sus estructuras mostrada en: la compra en abonos, mala calidad de los productos, falta de protección al trabajador, etcétera.

Para Miller, cada acto individual, tiene repercusiones que van más allá de la familia y la sociedad. Miller, no es un escritor político como Brecht, Weiss o quizá el mismo Genet. Brecht, por ejemplo, al escribir sus obras, toma un problema social, lo analiza (lo razona), lo sintetiza y finalmente nos lleva a tomar una actitud frente a él. Esto trae como consecuencia que Brecht, trabaje en el género didáctico. Miller, en cambio, trabaja en la tragedia, es decir, el género que explica las relaciones del individuo con el Cosmos: con los valores éticos: con Dios.

Al decir la verdad acerca de Willy, Miller, expone a la vez un orden social éticamente equivocado e injusto. El cual sacrifica en aras del poder económico a los hombres que lo impulsan.

Miller llega a la sociedad a través de la complejidad de los seres humanos que la forman. Por lo tanto, para Miller, nadie es inocente, ni Willy, ni ninguno de los seres que habitamos las sociedades y que, con nuestra actitud y silencio, fomentamos y vivimos los valores en los cuales el creyó.

Miller parte al contrario que los escritores citados, no de la sociedad sino de individuos, para demostrar que no vivimos solos, que todo lo que hacemos tiene repercusión porque, a nuestro alrededor está la familia, la sociedad, el mundo, el universo y el Cosmos.

## NOTAS AL CAPITULO DOS

La edición de que fue utilizada para el análisis es:

MILLER, A., *Death of a Salesman, Certain Private Conversations in Two Acts and a Requiem*, London, Penguin Books, 1961.

1.- KITTO, H.D.F., *Greek Tragedy, A Literary Study*; New York, Methuen, 1986. p. 131.

2.- *Death of a Salesman* fue estrenada en el *Morosco Theatre* de New York el 10 de febrero de 1949 con el siguiente reparto:

Willy Loman	Lee J. Cobb
Linda	Mildred Dunnock
Biff	Arthur Kennedy
Happy	Cameron Mitchell
Bernard	Don Keefer
La mujer	Winnifred Cushing
Charley	Howard Smith
Tio Ben	Thomas Chalmers
Howard Wagner	Alan Hewitt
Jenny	Ann Driscoll
Stanley	Tom Pedi
Miss Forsythe	Constance Ford
Letta	Hope Cameron

Director:	Elia Kazan.
Escenografía e iluminación	Jo Mielziner.

Música incidental	Alex North.
-------------------	-------------

3.- HYNES, Joseph A., "Attention Must Be Paid..." *College English*.

xxiii (ABRIL 1962), PP. 574-578. Incluido en: MILLER, A. *Death of a Paleoman, Text and Criticism*, recopilación y edición de Gerald Weales. New York, Penguin Books, 1986, pp. 280-289.

4.- HERNANDEZ, Luisa Josefina, apuntes de clase.

5.- Esta idea surge directamente de Aristóteles quien hace la observación acerca de que los personajes de la tragedia deben ser hombres superiores:

Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquella, mejores que los hombres reales. (Aristóteles, *Op. Cit.*, p. 132)

Y puesto que la tragedia es la imitación de personas mejores que nosotros, se debe imitar a los buenos retratistas; éstos, en efecto, al reproducir la forma de aquellos a quienes retratan, haciéndolos semejantes, los pintan más perfectos. Así también el poeta, al imitar hombres irascibles o indolentes o que tienen en su carácter cualquier otro rasgo semejante, aun siendo tales, debe hacerlos excelentes(...) (ARISTÓTELES, *Op. cit.*, p. 182)

Esto se debe a que Aristóteles piensa que la *catharsis*, tal y como él la concibe, se logra con mayor eficacia cuando vemos errar a un hombre, admirable por sus virtudes, y sufrir a causa de ello. Excepto Proctor, los otros personajes de Miller son gente común, a pesar de lo cual, su situación nos conmueve profundamente. La teoría no puede ser tomada como un recetario de características imprescindibles e invariables pues ello limita el análisis y traciona su objetivo: no es la crítica quien hace al drama.

ARISTÓTELES, *Poética*, edición trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1988.

6.- HEYNES, Joseph A. *Op. cit.*

- 7.- Espinosa Polit, Aurelio, *El teatro de Sófocles, en verso castellano.* "Clásicos Universales Jus" No. 2. México, 1960. pp. 461-527.
- 8.- Hernández, Luisa Josefina, apuntes de clase.
- 9.- ESPINOSA POLIT, Aurelio, *Op. cit.* pp. 203-262.
- 10.-KITTO, H.D.F. *Meaning and Form in Drama. A Study of Six Greek Plays and of Hamlet.* London, Methuen & CO LTD, 1968.
- 11.- MILLER, A. "On Social Plays", *Introduction of A View From the Bridge*, New York: Viking, 1955, pp. 1-18. Incluido en: MILLER, A. *The Theatre Essays of Arthur Miller*, Edited and Introduction by Robert A, Martin, New York, "The Viking Press", 1978. pp.51-68.
- 12.- MILLER, A. "The Shadow of the Gods", *Harper's*, ccxvii (AUGUST, 1958), pp. 35-43.
- 13.- SCHNEIDER, Daniel E., "Un dramaturgo moderno: estudio de dos obras de Arthur Miller, en *El psicoanalista y el artista*, trad. de Jas Reuter, México, Fondo de cultura económica, 1974, Col. Popular # 132, pp. 300-318.
- 14.- MORISON, Samuel E.; Steele Commager, Henry y Leuchtenburg, *Breve historia de los Estados Unidos*, trad. Odon Durán D' Oion; Ballvé, Faustino y Utrilla, Juan J., 3a. ed. México, Fondo de Cultura Económica, p. 462.
- 15.- Porter, Thomas, *Op. Cit.* p 187.
- 16.- *Idem.* 188-189.
- 17.- LEWIS, Sinclair, *Babil*, trad. José Robles Pazos, revisada por Juan J. Coy; 1985, Madrid, Ed. Cátedra, Col. Letras Universales #



- 18.- MORRISON, Samuel E., *Op. cit.* p. 457.
- 19.- Dave Singleman, es, como veremos más adelante, el vendedor que inspiró a Willy el deseo de dedicarse a las ventas.
- 20.- Charlie Colton es el protagonista de "The Last of My Solid Gold Watches", en WILLIAMS, Tennessee *Wagons Full of Cotton and Other One-Act Plays*, Norfolk, Conn.: New Directions, 1953, pp. 73-85.
- 21.- R.J. Bowman es el personaje de un cuento de Eudora Welty curiosamente titulado *Death of a Travelling Salesman*, incluido en un libro de cuentos titulado *A Curtain of Green*, 1941. A muchos les ha molestado la coincidencia, críticos han querido encontrar en el nombre de Willy Loman el apócope de *low* = bajo y *man* = hombre. Miller explica el origen del nombre de Willy de la siguiente manera: Miller se encontraba en proceso de estructuración del material para la historia de los Loman, ya había decidido que aquel vendedor debería apellidarse así:

The name has appeared suddenly under my hand one evening as I was making my vargant notes, still unconvinced that I would take up this project for my next work. "Loman" had the sound of reality, of someone who had actually lived, even if I had never known anyone by that name. (MILLER *Timebends*, p. 177)

Fue en cierta ocasión, al volver a ver *The testament of Dr. Mabuse* de Fritz Lang cuando se percató que el nombre se debía a una relación inconsciente. Cuando la película se acerca a su clímax, después de una serie de crímenes no resueltos, tiene lugar una persecución:

He slips into a tiny office, quietly shuts the door, switches on the light, and sits down at a phone to call his boss, the chief played by Wernicke. The camera moves into a close-up on the young detective's desperate face as he clamps the receiver to his ear and whispers. "Hello? Hello! Lohman? Loman!" The light snaps out and the screen goes black before

he can give his location. The next shot finds him in an asylum in a white gown, seated on a bed with his hand up to his head gripping a nonexistent phone receiver, a look of total terror in his face, repeating, "Lohman? Lohman? Lohman?"

My spine iced as I realized where I had gotten the name that had lodged so deep in me. It was more than five years since I had last seen the film, and if I had been asked I never could have dredged up the name of the chief of the Sûreté in it. In later years I found it discouraging to observe the confidence with which some commentators on *Death of a Salesman* smirked at the heavy-handed symbolism of "Low-man." What the name really meant to me was a terror-stricken man calling into the void for help that will never come. (MILLER, *Op. cit.*, pp. 178, 179.)

22. - El cuento de Eudora Welty se relaciona con el principio de la obra de Miller en cuanto a sensaciones, es natural que ocurra puesto que ambos tratan de un vendedor exhausto que pronto va a morir:

R. J. Bowman, who for fourteen years had traveled for a shoe company through Mississippi, drove his Ford along a rutted dirt path. It was a long day! The time did not seem to clear the noon hurdle and settle into soft afternoon. The sun (...) It made him feel all the more angry and helpless. He was feverish, and he was not quite sure of the way.

This was his first day back on the road after a long stage of influenza. He had had very high fever, and dreams, and had become weak and pale, enough to tell the difference in the mirror, and he could not think clearly (...)

This desolate hill country! And he seemed to be going the wrong way—it was as if he were going back, far back (...)

Bowman had wanted to reach Beulah by dark, to go to bed and sleep off his fatigue. As he remembered, Beulah was fifty miles away from the last town, on a gravelled road. This was only a cow trail. How had he ever come to such a place? One hand wiped the sweat from his face, and he drove on.

(...) Why did he not admit he was simply lost and had been for miles? (...)

(...) He drove through a heap of dead oak leaves, his wheels stirring their weightless sides to make a silvery melancholy whistle as the car passed through their bed. No car had been along this way ahead of him. Then he saw that he was on the edge of a ravine that fell away, a red erosion, and that this was indeed the road's end.

He pulled the brake. But it did not hold, though he put all his strength into it. The car, tipped toward the edge, rolled a little. Without doubt, it was going over the bank.

He got out quietly, as though some mischief had been done him and he had his dignity to remember. He lifted his bag and sample case out, set them down, and stood back and watched the car roll over the edge. He heard something—not the crash he was listening for, but a slow, unuproarious crackle. Rather distastefully he went to look over, and he saw that his car had fallen into a tangle of immense grapevines as thick as his arm, which caught it and held it, rocked it like a grotesque child in a dark cradle, and then, as he watched, concerned somehow that he was not still inside it, released it gently to the ground.

He sighed.

Where am I? he wondered with a shock. Why didn't I do something? All his anger seemed to have drifted away from him.

WELTY, Eudora, *A Curtain of Green and Other Stories*, with an introduction by Katherine Anne Porter, 6th edition, 1943, New York, Random House—The Modern Library, pp. 231-253.

23.- Personaje de *El Zoológico de cristal* de Williams.

24.- Esa necesidad de autoafirmación que Willy necesita está presente en el personaje de Williams en *The last of My solid Gold Watches*. Eso es resultado del culto a la personalidad que ambos han fomentado y que al final no los ha llevado a nada:

MR. CHARLIE:(...) But just the same—good manners are still a part of the road's tradition. And part of the South's tradition. Only a young peckeroo would look at the comice when old Charlie Colton is talking.(...) I belong to tradition. I am a legend. Known from one end of the Delta to the other. From the Peabody hotel in Memphis to Cat-Fish Row in Vicksburg. Mistuh Charlie—Mistuh Charlie! Who knows you? What do you represent? (WILLIAMS, T. *Op. Cit.* p. 74,75)

Colton es un triunfador entre los viajantes de su zona. Presume colgados a su chaleco todos los relojes de oro que ha ganado como premio a sus ventas. Ello no lo salva del tedio, de una vida vacía

y vulgar. Colton espera la muerte. Es un hombre infeliz y mediocre. Lo más duro para él es la soledad que no puede aliviar con nada. Al analizar a los tres vendedores que tenemos enfrente: Willy, Colton y Bowman, sabemos que el discurso de Charley es aplicable a todos. Esa es su realidad, así son los viajantes.

25.- HERNANDEZ, Luisa Josefina, apuntes de clase.

26.- *Idem.*

27.- *Ibid.*

28.- *Ibid.*

## THE CRUCIBLE Y LA OTRA POSIBILIDAD DE LA TRAGEDIA :

### LA TRAGEDIA DE SUBLIMACION

"Make way, good people, make way, in the King's name!" cried he. "Open a passage, and, I promise ye, Mistress Prynne shall be set where man, woman and child may have a fair sight of her brave apparel, from this time till an hour past meridian. A blessing on the righteous colony of the Massachusetts, where iniquity is dragged out into the sunshine! Come along, Madam Hester, and show your scalet letter in the market-place!"

- 0 -

"Truly, friend; and methinks it must gladden your heart, after your troubles and sojourn in the wilderness," said the townsmen, "to find yourself, at length, in a land where iniquity is searched out, and punished in the sight of rulers and people; as here in our dody New England"

NAHTHORNE, *The Scarlet Letter*

## ANTECEDENTES

Lejos del triunfo absoluto que podría esperar cualquier dramaturgo autor de dos obras de teatro lúcidas y brillantes, *All My Sons* y *Death of a Salesman*, no sólo llamaron la atención y la envidia de muchos críticos y escritores, sino también la del sector político. Ambas obras fueron tachadas de *antiamericanas*, pues en las dos se criticaba, fuertemente, el ideal de vida estadounidense, pero sobre todo la presencia de *ideas comunistas* en ellas.

*All My Sons* atacaba la postura militarista del país, que entonces como ahora, paga su bienestar con el sacrificio de sus hijos.

A ellos les molestó sobremedida el criterio que determinaba que Joe Keller merecía morir, obligado por las peligrosas ideas de su hijo, porque al defender sus intereses personales había actuado mal, sobre todo porque el sentido común de cualquier norteamericano en esa circunstancia lo hubiera llevado a actuar como él.

Por otra parte, Willy Loman, atraía la compasión de la gente por ser la *víctima* del capitalista infame que lo arroja a la calle después de haberse servido de él. *Death of a Salesman* es una aguda crítica al *sueño americano* que dejó al desnudo sus estructuras: una sociedad que fomenta unos valores que no pueden alcanzarse de acuerdo a los medios que ella misma propone y que castiga con desprecio a aquel que no logra convertirse en un triunfador; por sí sola esa idea posee dentro de sí el germen de la corrupción, pues los triunfadores basan su *virtueto* sobre lo intrascendente o lo que es peor, sobre actos deshonestos.

La verdad es algo no grato de escuchar cuando la conciencia no está libre de culpa, y desgraciadamente, el modo de pensar de Miller iba a traerle problemas en aquel principio de la década de los años cincuenta.

Una constante, fácilmente reconocible, es que la crítica

norteamericana, nunca ha tratado bien a sus más grandes dramaturgos. En *el país de la libertad* no había lugar para la autocrítica, de tal manera que, si se lee lo que se escribía acerca de O'Neill, Williams y Miller se encontrarán juicios con poco cerebro y mucha envidia y mala fe.

Para ejemplificar esta contradicción entre libertad y censura con la cual topó Miller basta comentar lo que sucedió después del triunfo de *Death of a Salesman*.

Después del *viaje*, Miller comenzó a escribir, por encargo, un guión cinematográfico titulado *The Hook*, en el cual hablaba de los trabajadores de los muelles y sus problemas; el tema de dicho guión, había sido totalmente investigado por su autor. A pesar de ésto, una vez concluido, Miller recibió una llamada de Kazan para explicar los deseos del director, quien lo había leído en compañía del F.B.I:

Cohn wanted some changes; if I agreed, the film would be double, he said. The main one was that the bad guys in the story, the union crooks and their gangster protectors, should be Communists. I started to laugh even as my heart froze. Kazan said he was merely transmitting what Cohn had told him, in the belief that I should have it uninflected by his own comments. Roy Brewer, the head of all the Hollywood unions, had been brought into the matter-by the FBI, presumably; he had the script and said flatly that it was all a lie, that he was a personal friend of Joe Ryan, head of the International Longshoremen's Association, and that none of the practices I described took place on the piers. Finally, he informed Cohn that if the film was made he would pull all the projectionists across the country out on strike so that it could never be shown. The FBI, moreover, regarded it as a very dangerous story that might cause big trouble on the nation's waterfronts at the time when the Korean War was demanding an uninterrupted flow of men and material. In effect, unless Tony Anastasia was turned into a Communist, the movie would be an anti-American act close to treason.

Nearly speechless, I said that I knew for a fact that there were next to no Communists on the Brooklyn waterfront, so to depict the rank and file in revolt against Communists rather than racketeers was simply idiotic, and I would be ashamed to go near the waterfront again. His voice even and hopeless, Kazan repeated that idiotic or not, it was Cohn-Brewer-FBI insisted on. In an hour or two I vired Harry Cohn that I was withdrawing my script as I was unable to meet his demands. Next morning a

boy delivered a telegram to my Brooklyn Heights door: "ITS INTERESTING HOW THE MINUTE WE TRY TO MAKE THE SCRIPT PRO-AMERICAN YOU PULL OUT. HARRY COHN."

(MILLER, A. *Timebends*, p. 308)

Miller, poco antes, ya había tenido que soportar algunas arbitrariedades relacionadas con la adaptación cinematográfica de *Death of a Salesman* que había sido filmada por Stanley Kramer de la Columbia, a quien Miller había cedido los derechos. En la película, habían sido eliminados sin ningún escrúpulo todos los momentos que llevaban al público a la emoción. La respuesta que dió Stanley Roberts, autor del guión, al reclamo de Miller por haber cortado varias escenas de Biff en el climax fue: *How can he shout at his mother like that?* (MILLER, *Op. cit.* 315). Miller no tardó en darse cuenta del juego: se trataba de lograr que la película no gustara. El hecho fue que se le pidió su autorización para escribir un cortometraje como preámbulo para la película, en el cual se demostraba que todo lo que la obra decía, era absolutamente falso (Miller, *Op. cit.* 315, 316) La negativa de Miller fue otro de los puntos que tuvo en contra cuando comenzó a acusársele de poseer un peligroso espíritu antiamericano: *for at bottom I was being asked to concur that Death of a Salesman was morally meaningless, atale told by an idiot signifying nothing* (MILLER, *Op. cit.* p. 316)

El dramaturgo advirtió que había comenzado una campaña de *Let's kill Miller*, pero, por ese momento nunca imaginó que aquello llegara a tener mayores repercusiones. Sin embargo:

Behind my despairing sense of being treed there were more than general impressions. A year or so earlier I had been invited by Jack Goodman, a senior editor at Simon and Schuster, to join a weekly discussion on what writers might do to combat the rising hysteria in the country, the spreading fear of uttering any opinion that could be remotely interpreted as left or even liberal, let alone pro-Soviet. We are heading straight into the time when an American senator could just about call Defense Secretary George C. Marshall, former general of the army and secretary of state, a Communist in league with Stalin, and without arousing a convulsion of disgust for doing so.



After many months, many proposals, many actual attempts to publish one or another reply to the prevailing paranoia, not a single line from any of us had seen print anywhere. The shock, if not dramatic, was noticeable: whatever our reputations, we were little more than easily disposable hired hand. Everywhere teachers were being fired for their associations or ideas, real or alleged, as were scientists, diplomats, posmen, actors, directors, writers—as though the "real" America was rising up against all that was not simple to understand, all that was or seemed foreign, all that implied something slightly less reassuring than that America stood innocent and pure in a vile and sinister world beyond the borders. And from this there was no appeal. One lived in an occupied country where anyone at all might be aspy for the enemy. (MILLER, *Op. cit.* p. 310)

Miller, por aquél entonces, asistió a algunas reuniones de escritores comunistas y la sensación que éstas le causaron fue una de las primeras tomas de conciencia acerca del espíritu de aquello que estaba en el aire:

I attended a few meetings of Communist writers in living rooms, but I felt as unreal there as I had as a loner. Decent enough middleclass people, they were probably searching out much the same species of self-realization that would later be sought in one or another of the cults or self-improvement klatches. But in this time, self-cleansing came through sacrificing the present to the perfect socialist future in order to banish emptiness, contradictions, ambiguities, and arrive at a solid and straightforward moral position. (MILLER, *Op. cit.* 313)

La aparición del *macartismo*, por sí sola, ponía en duda varios *supuesto* valores de la cultura norteamericana; y una vez más ésto interesó a Miller, quien ya se había manifestado abiertamente como un agudo crítico de su sociedad. La intención de un nuevo drama había aparecido dentro de su cabeza. Sólo faltaba la chispa que la llevara a todo su espíritu: *But how to say all this, how to find the form for outcry? Little in current novels and nothing in the theatre so much as hinted at the burgeoning calamity(...)*

Miller, entendía y podía explicarse bien la situación. Caminaba seguro hacia la obra, pero el material no era aún suyo; podía explicarlo, pero no sentirlo:

It was not only the rise of "McCarthyism" that moved me, but something which seemed much more weird and mysterious. It was the fact that a political, objective, knowledgeable campaign from the far Right was capable of creating not only a terror, but a new subjective reality, a veritable mystique which was gradually assuming even a holy resonance. The wonder of it all struck me that so practical and picayune a cause, carried forward by such manifestly ridiculous men, should be capable of paralysing thought itself, and worse, causing to billow up such persuasive clouds of "mysterious" feelings within people. It was as though the whole country had been born anew, without a memory even of certain elemental deficiencies which a year or two earlier no one would have imagined could be altered, let alone forgotten. Astounded, I watched men pass me by without a nod whom I had known rather well for years; and again, the astonishment was produced by my knowledge, which I could not give up, that the terror in these people was being knowingly planned and consciously engineered, and yet that all they knew was terror. That so interior and subjective an emotion could have been so manifestly created from without was a marvel to me. It underlies every word in *The Crucible*. (MILLER, *Collected Plays*, P. 39,40)

Por ese entonces, el matrimonio formado por Fedric March y su esposa Flonce Elridge, le encargaron, por medio de Bobby Lewis (una de las columnas del *Group Theatre*) una adaptación de *An Enemy of the People*. Dicho matrimonio ya había recibido algunas acusaciones en su contra acerca de sus ideas comunistas y debido a ello habían perdido varios contratos cinematográficos y la opinión pública se les había venido encima en forma histérica. Eso motivó que se sintieran plenamente identificados con el matrimonio Stockman.

A pesar de que el proyecto aumentaría sus problemas, Miller confiesa que aceptó escribirla, más que otra cosa: (...)*So always, I would find out what I really believed through my attempt to dramatize my sense of life.*(...) Esta obra, fue la primera frase que Miller lanzaría en contra del comportamiento de la nación estimulado por el senador McCarthy. Pero la crítica, al servicio de la opinión oficial se encargó de destruirla, argumentando, la mayor parte de las veces, objeciones que demostraban estupidez e ignorancia acerca del texto de Ibsen, sin tomar en cuenta que el noruego la había escrito en un furioso apasionamiento en contra de los detractores, tanto de la prensa como del público que promovieron las protestas y prohibiciones

contra *Spectros*:

Instead, the press reacted defensively, as if its virginity had been fingered. Some of the critics, clever as could be, claimed to have detected my anti-U.S. propaganda hand in the line spoken by the Stockmanns' one consistent supporter, the Captain, a rugged fellow who at the end of the play commiserates with them in their mob-wrecked living room, where they sit dejectedly wondering what to do next: "Well, maybe you ought to go to America," life being freer across the water. According to these critics, such Miller-injected irony was a typically heavy-handed misuse of the sainted Ibsen's play for the purpose of sneering at American pretensions to civic freedom. I was tempted to point out that I had simply taken the line from Ibsen's original Norwegian text, but I refrained, hopelessly aware that nothing would burn off the fog of suspicion that I had used Ibsen as a front for the Reds. That the critics sprang to the defense of Ibsen's purity without bothering to read him was one more testimony to the power of the obsessive fear that we had hoped our production of the play might penetrate. (MILLER, *Timebends*, p. 324, 325)

A pesar del fracaso en el cual se convirtió la adaptación, Miller, había lanzado al aire la, nuevamente actual, frase final de Ibsen:

MRS. STOCKMANN: What's going to happen? Tom! What's going to happen?

DR. STOCKMANN, holding his hands up to quiet her, and with a trembling mixture of trepidation and courageous insistence:

I don't know. But remember now, everybody. You are fighting for the truth, and that's why you're alone. And that makes you

strong. We're the strongest people in the world(...) and the strong must learn to be lonely! ( 1 )

Sin embargo, la experiencia de *An Enemy of the People*, lo sumió en la depresión. Su vida personal pasaba por un momento difícil. Por el tiempo en el cual había presentado a los estudios el guión de *The Look* había conocido a Marilyn Monroe, quien se convirtió en un motivo más para que su matrimonio se fuera a pique. Mientras todo esto sucedía comenzó a trabajar en una obra concebida tiempo atrás, que llevaría el nombre de *An Italian Tragedy*; pero dicho drama no llegó a cuajar por el momento. Sin embargo, los apuntes y borradores que quedaron de él, fueron lo que en 1955 se convirtió

en *A View from the Bridge*. Esa situación personal de Miller, no pasó inadvertida en su obra, por el contrario, apuntada apenas en *Death of a Salesman*, se convirtió en el motor de sus siguientes obras más importantes *The Crucible* y *A View from the Bridge*: el tema del adulterio, y la culpa derivada de él.

Mientras esto sucedía, la campaña contra el ~~antiamericanismo-comunismo~~ seguía en auge y volvió a llamar la atención del dramaturgo:

(...)the Committee, thus to ease their consciences about informing. Inevitably, some individuals refused to play and were named without their agreement, but their resistance only justified their newly reborn former comrades in nailing them as hardcore Communists.

For me the spectacle was depressing, and not only for the obvious reasons. Certainly I felt distaste for those who groveled before this tawdry tribune of moralistic vote-snatchers, but I had as much pity as anger toward them. It bothered me much more that with each passing week it became harder to simply and clearly say why the whole procedure was vile. Almost to a man, for example, the accused in 1950 and 1951 had not had a political connection since the late thirties or early forties, when in their perfectly legitimate idealism they had embraced the Russian Revolution as an advance for humanity. Yet the Committee had succeeded in creating the impression that they were pursuing an ongoing conspiracy. For another thing, they were accused of having violated no law of any kind, since the Communist Party was legal, as were its fronts, which most often espoused liberal positions that did not so much as hint at socialist aims. (MILLER, *Op. cit.* p. 332)

Miller, tenía ya en la mano el tema, la obra estaba concebida de ésta manera:

I would not have put it in such terms in those days, but what I sought was a metaphor, an image that would spring out of the heart, all-inclusive, full of light, a sonorous instrument whose reverberations would penetrate to the center of this miasma. For if the current degeneration of discourse continued, as I had every reason to believe it would, we could no longer be a democracy, a system that requires a certain basic trust in order to exist. (MILLER, *Op. cit.*, p. 332)

These and other technical considerations were a preparation for what turned out to be *The Crucible*, but "what was in the air" provided the actual locus of the tale(...)

Above all, above all horrors, I saw accepted the notion that conscience was no longer a private matter but one of state administration. I saw men handing conscience to other men and thanking other men for the opportunity of doing so.

I wished for a way to write a play that would be sharp, that would lift out of the morass of subjectivism the squirming, single, defined process which would show that the sin of public terror is that it divests man of conscience, of himself. It was a theme no unrelated to those that had invested the previous plays.

(MILLER, *Collected Plays*, pp. 39-41)

Faltaban, sin embargo, los personajes que iban a expresar los sentimientos y las ideas, faltaba la anécdota, que, derivada del tema, daría lugar a la estructura.

Pero para entonces el señor Miller estaba ya en proceso de creación y por esas cosas que suceden:

As though it had been ordained, a copy of Marion Starkey's book *The Devil in Massachusetts* fell into my hands, and the bizarre story came back as I had recalled it, but this time in remarkably well organized detail.

At first I rejected the idea of a play on the subject. My own rationality was too strong, I thought, to really allow me to capture this wildly irrational outbreak. A drama cannot merely describe an emotion, it has to become that emotion. But gradually, over weeks, a living connection between myself and Salem, and between Salem and Washington, was made in my mind-for whatever else they might be, I saw that the hearings in Washington were profoundly and even avowedly ritualistic. After all, in almost every case the Committee knew in advance what they wanted the witness to give them: the names of his comrades in the Party. The FBI had long since infiltrated the Party, and informers had long ago identified the participants in various meetings. The main point of the hearings, precisely as in seventeenth-century Salem, was that the accused make public confession, damn his confederates as well as his Devil master, and guarantee his sterling new allegiance by breaking disgusting old vows-whereupon he was let loose to rejoin the society of extremely decent people. In other words, the same spiritual nugget lay folded within both procedures-an act of contrition done not in solemn privacy but out in the public air. The Salem prosecution was actually on more solid legal ground since the defendant, if guilty of familiarity with the Unclean One, had

broken a law against the practise of witchcraft, a civil as well as a religious offense; whereas the offender against HUAC could not be accused of any such violation but only of spiritual crime, subservience to a political enemy's desires and ideology. He was summoned before the Committee to be called a bad name, but one that could destroy his career.

In effect, it came down to a governmental decree of moral guilt that could easily be made to disappear by ritual speech: intoning names of fellow sinners and recanting former beliefs. This last was probably the saddest and truest part of the charade, for by the early 1950s there were few, and even fewer in the arts, who had not left behind their illusions about the Soviets.

It was this immaterial element, the surreal spiritual transaction, that now fascinated me, for the rituals of guilt and confession followed all the forms of a religious inquisition, except, of course, that the offended parties were not God and his ministers but a congressional committee.

(MILLER, *Timebends*, p. 330, 331)

Todas las explicaciones de Miller, aportan mucha luz para entender la obra desde dentro y evitar cualquier tipo de confusión en el momento de analizar. Aunque una lectura, atenta y profunda, lleva al mismo resultado, una de las intenciones de éste trabajo, es mostrar los elementos que forman una obra de teatro y la manera en cómo surgen, ya que de esto depende su funcionamiento dentro del cuerpo del drama. Por lo pronto, sabemos que la intención de Miller es desarrollar un tema, y ello es lo que va a dar origen a que el resultado sea una tragedia. Por algunas razones que se explicarán más adelante, ésta obra, bien podría criticarse como una mala *obra didáctica*, tal y como la apreció Clifford Odets ( 2 ), quien pensaba que el teatro debía servir a la sociedad para ilustrar los problemas de índole político y apuntar soluciones, modificar actitudes y promover acciones. Dicho dramaturgo pensaba, en parte, y sin saberlo conscientemente, de la misma manera de la cual Brecht llegará a ser más tarde el máximo teórico y representante.

Sin embargo, al saber qué es lo que interesaba a su autor al concebirla, es posible explicar más ampliamente, lo que la obra expresa por sí sola de manera magistral:

My decision to attempt a play on the Salem witchcraft trials was tentative, restrained by technical questions first of all, and then by a suspicion that I would not only be writing myself into the wilderness politically but personally as well. For even in the first weeks of thinking about the Salem story, the central image, the one that persistently recurred as an exuberant source of energy, was that of a guilt-ridden man, John Proctor, who, having slept with his teenage servant girl, watches with horror as she becomes the leader of he has himself betrayed. The story's lines of force were still tangled, but instinct warned that as always with me, they would not leave me untouched once fully revealed. And so, in deciding to make an exploratory trip up to Salem, Massachusetts, where the moving invarid as well as north, and not without a certain anxiety in both directions. (MILLER, *Op. cit.* p. 332)

Antes de pensar esto, el tema daba material para escribir, efectivamente un drama colectivo en el cual, el protagonista fuera todo un pueblo y sus problemas, y la forma en cómo se resolverían los hechos, lo cual, arrojara una lección a la colectividad espectadora que les hiciera modificar su pensamiento y su actitud:

In a sense I went naked to Salem, still unable to accept the most common experience of humanity, the shifts of interests that turned loving husbands and wives into stony enemies, loving parents into indifferent supervisors or even exploiters of their children, and so forth. As I already knew from my reading, that was the real story of ancient Salem Village, what they called then the breaking of charity with one another. (MILLER, *Op. cit.* p. 335)

Sin embargo, poco a poco, Miller, hallaba que en su obra, una vez más, el protagonista debería ser un ser humano dueño de su individualidad y enfrentado con una circunstancia determinada: *The Crucible is in a more epic form; the individual is seen through society. The other is in a more realistic or psychological form; society is seen through the individual* ( *Psychology and Arthur Miller*, p. 15) (3) Estaba más convencido de esto a medida que ponía atención a un tal matrimonio Proctor, apenas mencionado en las crónicas. De hecho, Miller, sólo pudo comenzar a escribir hasta que sintió, en el

material que tenía delante, la comprensión y la claridad de que, algo de aquello latía en su propia persona, en su propia vida:

Like every criminal trial record, this one was filled with enticing but incomplete suggestions of relationships, so to speak, offstage. Next day in the dead silence of the little Historical Society building, two ancient lady guardians regarded me with steady gazes of submerged surprise; normally there were very few visitors. Here I found Charles W. Upham's quiet nineteenth-century masterpiece *Salem Witchcraft*, and in it, on my second afternoon, the hard evidence of what had become my play's center: the breakdown of the Proctor marriage and Abigail Williams's determination to get Elizabeth murdered so that she could have John, whom I deduced she had slept with while she was their house servant, before Elizabeth fired her.

"...During the examination of Elizabeth Proctor, Abigail Williams and Ann Ptnam both made offer to strike at said Proctor; but, when Abigail's hand came near, it opened, whereas it was made up into a fist before, and came down exceeding lightly as it drew near to said Proctor, and at length, with open and extended fingers, touched Proctor's hood very lightly. Immediately, Abigail cried out her fingers, her fingers, her fingers burned...."

The irony of this beautifully exact description is that its author was Reverend Farris, who was trying to show how real the girls' affliction was, and hence how dangerous people like Elizabeth Proctor could be. And irony, of course, is what is usually dispensed with, usually paralysed, when fear enters the mind. Irony, indeed, is the supreme gift of peace. For it seemed obvious that Farris was describing a girl who had turned to look into her former mistress's face and experienced the joyous terror of the killer about to strike, and not only at the individual victim, the wife of a lover who was now trying to deny her, but at the whole society that was watching and applauding her valiant courage in ridding it of its pestilential sins. It was this ricocheting of the "cleansing" idea that drew me on day after day, this projection of one's own vileness onto others in order to wipe it out with their blood. As more than one private letter put it at the time, "Now no one is safe".

To make not a story but a drama of this parade of individual tragedies--this was the intimidating task before me, and I wondered if it would indeed be possible without diminishing what I had come to see as a veritable Bible of events. The colors of my determination kept changing with the hour, for the theme of the play, the key to the compression of events, kept its distance as I groped toward a visceral connection with all this--since I knew that to simply will a play into existence was to insure a didactic failure. By now I was far beyond the teaching impulse; I knew that my own life was speaking here in many disguises, not merely my time. (MILLER, *Op. cit.* 337, 338)



Este descubrimiento, un hecho personal privado, e infinitamente individual, fue lo que prendió en el alma de Miller e hizo brotar todo lo demás, ya con la lógica y el sentimiento justo. Se había encontrado con los personajes y la anécdota. La obra ya estaba concluida, sentida y estructurada:

(... ) gradually to form a context of cause and effect. This I believe I might well have done had it not been that the central impulse for writing at all was not the social but the interior psychological question, which was the question of that guilt residing in Salem which the hysteria merely unleashed, but did not create. Consequently, the structure reflects that understanding, and it centers in John, Elizabeth, and Abigail.

( . . . )

I doubt I should ever have tempted agony by actually writing a play on the subject had I not come upon a single fact. It was that Abigail Williams, the prime mover of the Salem hysteria, so far as the hysterical children were concerned, had a short time earlier been the house servant of the Proctors and now was crying out Elizabeth Proctor as a witch; but more-it was clear from the record that with entirely uncharacteristic fastidiousness she was refusing to include John Proctor, Elizabeth's husband, in her accusations despite the urgings of the prosecutors, why? I searched the records of the trials in the courthouse at Salem but in no other instance could I find such a careful avoidance of the implicating stutler, the murderous, ambivalent answer to the sharp questions of the prosecutors. Only here, in Proctor's case, was there so clear an attempt to differentiate between a wife's culpability and a husband's.

(MILLER, *op. cit.* 41, 42)

Miller encontró el origen de todo en el triangulo amoroso, eso era algo que él, en su circunstancia actual podía entender, sentir y explicar perfectamente: un marido culpable de pecar de lujuria de entregarse a la irresistible sensualidad de una joven y traicionar a su esposa, con quien antes había vivido feliz, tranquilo, inocente. De su primer matrimonio había tenido dos hijos. El divorcio se llevó a cabo tiempo después de que inició sus relaciones con la actriz Marilyn Monroe.

It was the fact that Abigail, their former servant, was their

accuser, and her apparent desire to convict Elizabeth and save John, that made the play conceivable for me (MILLER, *Collected Plays*, p. 42)

One cannot watch his productions without knowing that he is at work not on the periphery of the contemporary dramatic problem, but directly upon its center-which is again the problem of consciousness(---) (MILLER, *Op. Cit.*, p. 45)

De una manera extraordinaria, milagrosa y por lo tanto, sorprendente que sólo el creador conoce, una vez hallado el estímulo necesario, la obra obra adquiere una lógica interior precisa, las motivaciones, los sentimientos, las palabras, brotan espontáneamente, tal y cómo deben ser, tal y como la suma del espíritu del artista con el material lo piden. Una cosa lleva a la otra, por eso, cuando el drama no está bien asimilado, es decir, comprendido y sentido, la espontaneidad es lo primero que falta:

But a theme is not an idea; it is an action, an unstoppable process, like a fetus growing or, yes, a cancer; it is a destroyer as it changes and creates or kills; a paradox that nothing can keep from unvinding through all of its contradictions down to its resolution, which in its right time illuminates the whole from the beginning. After weeks of attacking from every side, writing scene after experimental scene, I came on the layers of internal parallelism in the Salem experience that suggested a path toward a climax, and I found myself asking what, if it had been present in Salem, would have made it impossible to set these people against one another like this.

Almost every testimony I had read revealed the sexual theme, either open or barely concealed; the Devil himself, for one thing, was almost always a black man in a white community, and of course the initial inflammatory instance that convinced so many that the town was under Luciferian siege was the forced confession of the black slave Tituba. But apart from that, men rarely accused another man of having bewitched them, and almost all the bewitched women were tempted by a warlock, a male witch. Night was the usual time to be subverted from dutiful Christian behavior, and dozens were in their beds when through window or door, as real as life, a spectral visitor floated in and lay upon them or provoked them to some filthy act like kissing or bade the sign the "Devil's book", a membership roll of the underground party of the damned. The relief that came to those who testified was orgasmic; they were actually encouraged in open court to talk about their sharing a bed with someone they

weren't married to, a live human being now manacled before the courtesy of God's lieutenants. (MILLER, *Timebends*, pp. 40, 341)

Hasta aquí hemos seguido nuevamente el proceso de creación de la obra dentro del espíritu del dramaturgo. El análisis consistirá en la operación contraria a la que el realizó, es decir, se tratará de desbaratarla y localizar en ella, puesto que hemos visto como ha sido concebida, todos los elementos de la tragedia que hemos manejado en los capítulos anteriores, pues de esta manera apreciaremos su funcionamiento con claridad.

Sin embargo, en el comentario de Miller que a continuación se citará, creo preciso detenernos un momento para explicar la otra forma de la tragedia, apenas citada por Aristóteles, quien no la recomienda por parecerle *poco bella* y que sin embargo tiene como modelo a uno de los más hermosos dramas de la antigua Grecia, bello sobre todo, por su contenido que exalta la condición humana y el libre albedrío del cual puede hacer uso el ser humano. Este tipo de tragedia es aquél que la Maestra Luisa Josefina denomina *tragedia de sublimación*.

Pero, partamos del comentario de Miller:

I suppose I had been searching a long time for a tragic hero, and now I had him; the Salem story was not going to be abandoned. The longer I worked the more certain I felt that as improbable as it might seem, there were moments when an individual conscience was all that could keep a world from falling.

By midsummer I had found the moment when Proctor, able at last to set aside his guilty feelings of unworthiness to "mount the gibbet like a saint", as I had him say, defies the court by tearing up his confession and brings on his own execution.

(MILLER, *Op. cit.*, p. 342)

Según se deduce, Miller pensaba haber encontrado un personaje trágico, cuya conciencia fuera capaz de impedir la decadencia del mundo. Un personaje que subiría al cadalso *como un santo*. Esto quiere decir que la pretensión del autor era lograr un personaje que fuera a

la vez trágico y redentor, que su conducta fuera capaz de dar ejemplo y que el hecho de confesar acelerara su ejecución. De la misma manera en que se produce la *soledad* de Stockman.

Hasta ahora los dos ejemplos de tragedia que hemos visto funcionan: una, mostrando a un hombre culpable en el sentido de que ha tomado una decisión equivocada en un momento determinado, lo cual lo coloca en el camino de sufrir las consecuencias de su acto: la *destrucción*; y la otra es la tragedia de un hombre cuyo *carácter* no embona con su *circunstancia* y ello se vuelve un encuentro desafortunado que provoca de igual manera la destrucción.

En esta obra, Miller, muestra a un hombre que posee la razón y que es destruido por ello, él mismo hace la comparación: *como un santo*, podríamos agregar, como el mismo Jesucristo.

T.S.Eliot, poeta y dramaturgo inglés, de origen norteamericano, escribió, por la misma época, un drama que trata precisamente de eso, de un santo: Thomas Beckett, arzobispo de Canterbury. Dicho arzobispo es ejecutado por orden del rey al negarse a poner la iglesia al servicio del rey, Beckett sabe que su deber es el de honrar y servir a Dios aun por encima de los caprichos de su soberano. El sacerdote es puesto bajo la presión de muchas tentaciones que logra vencer inspirado en su amor a Dios, y en su propio honor. Finalmente es ejecutado por ello. Todos los elementos de la tragedia aparecen aquí excepto el error trágico, cómo explicar entonces lo que ocurre teóricamente si tampoco se trata de una tragedia de carácter trágico.

Uno de los cuestionamientos que plantea en su cátedra Luisa Josefina Hernández, es el siguiente ¿Puede escribirse una tragedia acerca de un santo? ¿De qué manera tendría que plantearse puesto que un santo es un ser capaz de morir por sus convicciones? Pero, según la ideología cristiana, eso no significa una destrucción para él, sino por el contrario, el martirio se vuelve la culminación de su vida, el logro de su objetivo, pues la muerte lo pone en condiciones de la contemplación absoluta de Dios, del disfrute de la gloria y de la *vida verdadera y eterna*.

¿Qué explicación podemos dar ante esto si no podemos negar, que por

razones de concepción y de tono la obra de Eliot es una tragedia? La solución en éste caso está contenida en la teoría aristotélica, cuando el filósofo, marca la dirección que ha de seguir la trama:

Necesariamente, pues, una buena fábula... no ha de pasar de la desdicha a la dicha, sino al contrario, de la dicha a la desdicha; no por maldad, sino por un gran yerro, o de un hombre, cual se ha dicho, o de uno mejor antes que peor...

Así pues, la tragedia técnicamente más perfecta tiene la estructura dicha. (ARISTÓTELES, *Arte Poética*, cap. 13)( 4 )

Aristóteles, aunque no la recomienda, señala una tragedia distinta de aquélla que acaba en destrucción debido a un error. Podemos pasar fácilmente por alto el que le parezca *repugnante*, ya que ello es sólo una apreciación personal. Hay, además, entre las tragedias griegas que se conservan, una, escrita por Sófocles que sigue esa trayectoria, en la cual el protagonista se halla en una situación desgraciada y pasa a una situación feliz, me refiero a *Filoctetes*, de Sófocles.

Filoctetes, ha sido abandonado en una isla por sus compatriotas y compañeros, quienes lo consideraron no apto para la guerra, ya que había sido mordido por una serpiente, y la herida se había vuelto una llaga impresionante y nauseabunda. Filoctetes vivió en esa isla por diez años totalmente abandonado al desamparo y la carencia. y, mientras él vivía sumido en la miseria, un oráculo informó a los griegos, que la guerra concluiría, sólo si Filoctetes venía en persona, portando las armas que le habían sido encomendadas por Herácles. Ulises se comprometió a llevarlo al frente, y, al saberlo, Filoctetes estalla en ira y se niega a ir a Troya maldiciéndolos por todo el tiempo en que fue olvidado en la isla.

Finalmente Herácles se le aparece y le hace reflexionar acerca de la importancia de su presencia en el frente, debido a lo cual, Filoctetes *decide* hacer a un lado su furia y su rencor y encaminarse a Troya, después de lo cual le ha prometido el dios que su herida será curada.

La salida de Filoctetes de la isla es apoteótica, triunfal y llena de felicidad.

De haber leído y seguido los consejos de Aristóteles, quizá Sófocles, hubiera traicionado la leyenda, y hubiera hecho que Filoctetes, dominado por su ira, antepusiera sus sentimientos personales a la responsabilidad que tenía con sus semejantes, cometiendo así, un error que iniciaría el camino hacia su destrucción. De haberla escrito así, Sófocles hubiera hecho dichoso a Aristóteles, pero nos habría privado de conocer otro tipo de tragedia, de la cual, el autor de la *Poética* vuelve a decir que es repugnante al hablar de la *anagnórisis*:

Y de estas situaciones, la de estar a punto de ejecutar la acción a sabiendas y no ejecutarla es la peor; pues siendo repulsiva no es trágica, ya que le falta lo patético... Mejor aún es que el personaje la ejecute sin conocer al otro y después de ejecutarla, le reconozca; pues así no se da lo repulsivo y la agnición es aterradora (ARISTOTELES, *Op. cit.*, cap. 14, p. 177)

Ese que señala, es el caso de *Edipo Rey*.

Filoctetes, es pues, otro tipo de tragedia. Como ya se dijo para Luisa Josefina Hernández, éste es el ejemplo clásico de la *tragedia de sublimación*, tragedia, porque en ella encontramos todos los demás elementos esenciales menos el *error trágico*, y por lo tanto la *destrucción*. Es una tragedia que avanza en sentido inverso de la tragedia de destrucción. En ella vemos a un personaje realista, complejo psicológicamente, quien, al topar con una *circunstancia* determinada desarrolla una *pasión*, pero que, en vez de dejarse arrastrar por ella es capaz de *dominarla*, vencerla y por lo tanto no toca al *Cosmos*, no lo agrede, no lo desordena y en consecuencia no recibe como respuesta la destrucción. Es importante aclarar que dicho personaje estuvo en la misma situación que el personaje de la tragedia de destrucción, estuvo a punto de equivocarse pero eligió no hacerlo y esa elección no es fácil de lograr, sobre todo hallándose dominada por la pasión. Por lo tanto, su situación al final, siempre será mejor que la que tenía al comienzo del drama, al principio es un hombre susceptible de ser presa de sus sentimientos y de actuar sin

reflexionar, al final es un hombre que se ha elevado por encima de los otros hombres, ha sido capaz de dominarse a sí mismo y de demostrarnos que los seres humanos tenemos otros caminos y la fuerza suficiente para vencer nuestras pasiones, de no volvernos pasivos ante ellas, de no permitir que actúen en nosotros, de superar la condición humana y de elevarla

Este mecanismo está presente en *Un enemigo del pueblo*. Un hombre prefiere el desprecio social y el ostracismo con tal de no entrar en el círculo de corrupción en el que se encuentra su sociedad. Queda mal con ellos, pero defiende su postura ética que para él es lo más importante.

Es eso precisamente lo que encontramos en *The Crucible*. Aquí vemos a un hombre que impone sus términos y defiende su posición ante el mundo aun a costa de su propia vida, porque de lo contrario, vivir sería deshonoroso para él.

### *The Crucible*

Yendo directamente a la obra nos encontramos con un planteamiento magistral que va creciendo en intensidad fuerza y emoción sorprendentes, pues cuando pensamos que ya no puede crecer más el autor encuentra nuevas posibilidades que siguen alimentándola hasta agotar el tema. John Proctor es sometido a la máxima presión que puede soportar. El primer acto es una extraordinaria presentación de carácter. Si a Miller le hubiese interesado sólo la parte social del conflicto no haría tanto énfasis en las características psicológicas de todos los personajes, ya que ese tipo de teatro lo que requiere es un planteamiento claro del conflicto y la situación y personajes al servicio de dicho conflicto. Lo que veremos aquí en primer lugar, son seres humanos en una situación en todo grado compleja y cuyas características psicológicas complican poco a poco la situación provocada por ellos mismos. En otras palabras: los problemas sociales comienzan dentro del alma de cada individuo y dentro del alma de cada

uno, están la conciencia y la actitud ética ante ellos.

En primer lugar hay que tener en cuenta que estamos frente a una sociedad teocrática y puritana, con un gran sentido del *deber ser* que se ha trazado la obligación de vivir de esa manera y así mismo hacer vivir a los demás. Esta actitud ha aparecido ya en la enorme soberbia de Chris Keller o en los vecinos de los Deever, quienes los insultaban y agredían porque su conducta no era *intachable*. Esa actitud punitiva, esa soberbia y esa dureza de alma habitarán, de principio a fin este drama de Miller:

No one can really know what their lives were like. They had no novelists-and would not have permitted anyone to read a novel if one were handy. Their creed forbade anything resembling a theater or "vain enjoyment." They did not celebrate Christmas, and a holiday from work meant only that they must concentrate even more upon prayer. (MILLER, A. *The Crucible*, Acto I, P. 2)

( . . . )

They believed, in short, that they held in their steady hands the candle that would light the world. We have inherited this belief, and it has helped and hurt us. It helped them with the discipline it gave them. They were a dedicated folk, by and large, and they had to be to survive the life they had chosen or been torn into in this country. (I, 3, 4)

Al iniciarse la obra encontramos al reverendo Parris, rezando ante la cama, en la cual su hija Betty de diez años, yace, aparentemente sin conciencia. Sabemos que no es la única chica de las del pueblo en ese estado y sabemos también que todo surgió después de haber sido sorprendidas por él cuando bailaban, algunas de ellas desnudas, de noche en el bosque. Al ser descubiertas, la niña lanzó un grito y desde entonces permanece *inconsciente*. Los rumores han comenzado a circular por el pueblo, se habla de brujería. Sin embargo, desde el primer momento sabemos qué es lo que realmente ha sucedido: hubo, sí, intención de brujería, en algunas, pero más que nada se trataba de un grupo de muchachas, púberes y adolescentes, que fueron sorprendidas en el momento en que daban rienda suelta a su voluptuosidad y a su



sexualidad reprimida, en un acto que para la mentalidad de esa sociedad era un pecado tremendo. La niña está postrada en la cama temiendo la magnitud del castigo que le vendría encima de no fingirse enferma. Por lo tanto, lo primero que podemos deducir de esto es que hay una *responsabilidad evadida*, no enfrentada debido a la parálisis que ocasiona el miedo; miedo a los castigos terribles de una sociedad represiva, de los cuales el menor serían los azotes.

Parris manifiesta no tener la conciencia tranquila: tiene enemigos y un temor muy grande de que ellos puedan encontrarlo en error alguno. Es importante notar aquí la actitud de Abigail. Ella quiere que a toda costa se detenga esto, pues de lo contrario aparecería culpable como líder del grupo. Por lo cual cada vez que se queda sola con Bety le pide que deje de fingir. Abigail no puede permitir que de ninguna manera se sepa la verdad precisa de lo que aconteció en el bosque porque de ser así es obvio que el castigo será peor. Por el momento ella está dispuesta a recibir unos cuantos azotes con tal de que la verdad no surja.

Mientras tanto la gente ha comenzado a agrandar los rumores; prueba de ello es la aparición en escena de los Putnam: *How high did she fly, how high?*. Lo primero que notamos en éste matrimonio es un fuerte rencor hacia todos, incluido Parris. El plan de Putnam, no es claro al principio, por el momento a ambos les conviene que se declare la existencia de brujería en el asunto. Las razones que expone Ann son altamente morbosas:

MRS. PUTNAM: Reverend Parris, I have laid seven babies unbaptized in the earth. Believe me, sir, you never saw more hearty babies born. And yet, each would wither in my arms the very night of their bith. I have spoke nothin', but my heart has clamored intimations. And now, this year, my Ruth, my only-I see her turning strange. A secret child she has become this year, and shrivels like a sucking mouth were pullin' on her life too. And so I thought to send her to your Tituba- (I, 13)

Este es el comentario de una mujer inexperta en asuntos de maternidad. Si alguien hasta ahora ha tenido intención de brujería es ella.

Parris está en un momento de desesperación que Putnam sabe aprovechar, para lo cual disfraza su poder de manipulación, como el apoyo que el otro necesita.

PUTMAN: Now look you, sir. Let you strike out against the Devil, and the village will bless you for it! Come down, speak to them—pray with them. They're thirsting for your word, Mister! Surely you'll pray with them.

PARRIS, swayed: r'll lead them in a psalm, but let you say nothing of witchcraft yet. I will not discuss it. The cause is yet unknown. I have had enough contention since I came; I want no more. (I, 15)

Lo que se revela hasta aquí, son dos personas que han tenido problemas con la comunidad: uno de ellos ha encontrado la manera de vengarse y el otro, cobarde al fin preferiría evitarlos.

El fingimiento de las niñas se hace evidente para nosotros al aparecer Marry Warren:

MARY WARREN: Abby, we've got to tell. Witchery's a hanging error, a hanging like they done in Boston two year ago! We must tell the truth, Abby! You' only be whipped for dancin', and the other things!

ABIGAIL: oh, we'll be whipped!

MARRY WARREN: I never done none of it, Abby. I only looked!

MERCY, moving menacingly toward Mary: Oh, you're a great one for lookin', aren't you, Mary Warren? What a grand peeping courage you have! (I. 16)

Si a algo están dispuestas estas criaturas, es a no dejar escapar a ninguna en caso de que llegara la hora del castigo. Se ha intensificado el miedo ¿Cómo tener el valor de afrontar la responsabilidad de los hechos si el hacerlo agrava la situación? Las consecuencias de la dureza y lo implacable del castigo provocan miedo, angustia, mentira e hipocresía. La corrupción, aún disfrazada de pureza, engendra corrupción. Bety, trata inútilmente de convencer a las chicas de que en realidad está inconciente, pero a Abigail, la mayor del grupo y testigo de todo, no es fácil de convencer, A Betty de nada le sirve gritar la verdad porque eso la condena aún más. Ella

olvida de pronto que estaba inconsciente y habla acerca de lo que ha escuchado:

ABIGAIL, *pulling her away from the window*: I told him everything; he knows now, he knows everything ve-

BETTY: You drank blood, Abby! You didn't tell him that!

ABIGAIL: Betty, you never say that again! You will never-

BETTY: You did, you did! You drank a charm to kill John Proctor's wife! You drank a charm to kill Goody Proctor!

(I, 17)

Aquí tenemos a otro personaje que siente odio. Hasta el momento sabíamos que Abigail trabajó en casa de los Proctor y que fue despedida por alguna razón poco clara todavía para nosotros. En un primer momento podemos pensar que se trata de simple rencor de criada hacia ama, pero la verdadera razón no tardará en aparecer. Poco a poco, sabremos que dentro de Abigail hay un fuerte rencor contra el mundo nacido del asesinato brutal de sus padres. Sabemos y notamos que su posición ante las niñas proviene no tanto de una mayor edad, sino de una mayor experiencia de la vida. Abigail es sumamente astuta y está acostumbrada a que se realice su voluntad. Por lo pronto ensaya su poder de persuasión con su pequeño ejército de niñas, quienes, al igual que la mayor parte de los personajes del drama, actúan con miedo y forzadas por amenazas. Lo único que no existe por ninguna parte es libertad de acción y mucho menos de pensamiento. Todo está sumamente condicionado a un mecanismo que funciona así:

CONOCIMIENTO DE LA CULPA AJENA + CERTERO MANEJO DEL MIEDO = DOMINIO ABSOLUTO SOBRE EL OTRO

La aparición de John Proctor aporta nuevos datos a la situación. Mary Warren es la primera persona a quien Proctor se dirige pues es su sirvienta. Proctor la maltrata por encontrarla fuera de su casa, nunca se detiene a pensar que esta actitud, es madre de rencores:

MARRY WARREN: Oh! I'm just going home, Mr. Proctor.

PROCTOR: Be you foolish, Marry Warren? Be you deaf? I forbid you leave the house, did I not? Why shall I pay you? I am looking for you more often than my cows!

MARRY WARREN: I only come to see the 'great doings in the world.

PROCTOR: I'll show you a great doin'on your arse one of these days. Now get you home; my wife is waitin' with your work!  
*Trying to certain a sherd of dignity, she goes slowly out.*

(I. 18, 19)

Desde la entrada de Proctor, Abigail ha estado *absorbiendo* su presencia; la primera cosa que dice nos revela un mundo: *God. I'd almost forgot how strong you are, John Proctor!*. Lo que hay aquí, es una chica plena de deseo que no puede ocultar ante la presencia del hombre. Abigail despide sexualidad, irradia deseo. deseo al cual Proctor no es ajeno, eso lo sabemos porque ante la seducción que la muchacha ejerce sobre él, Proctor se pone en guardia:

PROCTOR, *his smile widening*: Ah, you're wicked yet, aren't y! A trill of expectant laughter escapes her, and she dares come closer, feverishly looking into his eyes. You'll be clapped in the stocks before you're twenty.

*He takes a step to go, and she springs into his path.*

(I, 19)

Momentos antes, Abigail le ha confesado que todo lo que sucede no es más que un juego: *Oh, nook!—Winningly she comes a little closer, with a confidential, wicked air. We were dancin' in the woods last night, and my uncle leaped in on us. She took fright, is all.* Pero ahora, frente a Proctor, Abigail se transforma; junto con él ha descubierto el cariño, el sexo, la atención; está dispuesta a no dejarlo ir. John se mantiene firme ahora, con la firmeza de quien no quiere volver a caer... pero que ha caído ya, que fue seducido, que ha *pecado* y que no quiere que vuelva a suceder, a pesar de que Abigail piensa que aun tiene poder sobre de él.

Ahora sabemos ya perfectamente qué es lo que ha sucedido con Abigail Williams; ama a Proctor y desea que su mujer desaparezca para

poder quedarse con él, para ello fue con las niñas al bosque, esa es la causa del inicio de éste problema.

Detrás de todo hay una acción deshonesto, un adulterio; un deseo que busca saciarse a cualquier precio. Estos son los primeros dos datos que tenemos de Proctor, sobre escena y sin tomar en cuenta la acotación, sabemos que ha sido adúltero y que no está dispuesto a volver a hacerlo y que para ello se muestra firme.

El nuevo trance por el que parece atravesar Betty al escuchar el Salmo que se canta por ella, trae a escena a nuevos personajes: Rebecca Nurse y Giles Corey. La superioridad moral de Rebecca queda manifiesta cuando hasta los Putnam tratan de explicarle los hechos y Parris le pide que acuda a Betty. A ella sólo le hace falta echar una mirada para darse cuenta de lo que sucede. Rebecca es una mujer a quien han vuelto sabia la edad y la experiencia.

Proctor sabe la verdad y le da la razón, sin embargo a los Putnam no les agrada escuchar tal razonamiento, ellos quieren que aparezca una bruja, alguien a quien culpar, para ellos es un verdadero placer colocar su *inocencia* junto a la culpa de los otros.

La situación se complica porque también la cobardía de Parris, necesita hacer evidente su inocencia y a pesar de estar seguro que no existen tales espíritus, ha mandado traer al reverendo Hale, experto en brujas.

Proctor y Rebecca se oponen Para lo cual alegan las obligaciones que Parris tiene para con la incipiente *democracia* de Salem; pero ni al ministro ni a los Putnam, les conviene que sea la mayoría quien decida las cosas. Ellos quieren la teocracia, cuyo poder está sustentado en Parris a quien ellos manejan a su antojo:

REBECCA: ( . . . ) To Parris: I hope you are not decided to go in search of loose spirits, Mr. Parris. I've heard promise of that outside.

PARRIS: A wide opinion's running in the parish that the Devil may be among us, and I would satisfy them that they are wrong.

PROCTOR: Then let you come out and call them wrong. Did you consult the vordens before you called this minister to look for

devils?

PARRIS: He is not coming to look for devils!

PROCTOR: Then what's he coming for?

PUTNAM: There be children dyin' in the village, Mister!

PROCTOR: I seen none dyin'. This society will not be a bag to swing around your head, Mr. Putnam. To Parris: Did you call a meeting before you-?

PUTNAM: I am sick of meetings; cannot the man turn his head without he have a meeting?

PROCTOR: He may turn his head, but not to Hell!

REBECCA: Pray John, be calm. *Pause. She defers to her.* Mr. Parris, I think you'd best send REVEREND Hale back as soon as he come. This will set us all to arguin' again in the society, and we thought to have peace this year. I think we ought rely on the doctor now, and good prayer.

(I, 24)

Este diálogo y el siguiente son muy reveladores, también entre estas personas hay rencor. Esta es una comunidad llena de problemas entre sus habitantes, inclusive el reverendo Parris. Poco a poco, se revelan los móviles de ambición económica que están por debajo de todo, y la postura de los personajes ante ello:

MRS. PUTNAM: *Rebecca, the doctor's baffled!*

REBECCA: If so he is, then let us go to God for the cause of it. There is prodigious danger in the seeking of loose spirits. I fear it, I fear it. Let us rather blame ourselves and-

PUTNAM: How may we blame ourselves? I am one of nine sons; the Putnam seed have peopled this province. And yet I have but one child left of eight-and now she shrivels!

REBECCA: I cannot fathom that.

MRS. PUTNAM, *with a growing edge of sarcasm:* But I must! You think it God's work you should never lose a child, nor grandchild either, and I bury all but one? There are wheels within wheels in this village, and fires within fires!

(I, 25)

En las palabras de la señora Putnam hay un rencor y una envidia muy grandes, mientras que, en lo que dice su esposo se nota un ansia de dominio y un deseo de venganza contra todo. Su actitud, saca a la luz otra parte del carácter de Proctor: su actitud ante la vida es ética, no religiosa, se supone que una persona religiosa debería tener un comportamiento ético en tanto que, la actitud ética suele darse en personas no practicantes de un culto. El no está de acuerdo con la

manera que tiene Parris de vivir la religión; una forma antiética, pues la utiliza como medio para capitalizar su vanidad, su ambición y su soberbia. Vemos por lo tanto un contraste en el hecho de que mientras en Proctor hay un claro sentido del deber ético, en Parris, y por supuesto en los Putnam, hay una carencia absoluta de ello. Idealmente la religión debería estar más cerca de la ética que de la moral cotidiana. En este caso la religión se ha equiparado con la ley, el sistema religioso es quien ejerce las funciones morales del sistema jurídico. Nadie aquí es conciente, pero eso degrada a la religión.

Para Parris la religión es un negocio, y un negocio que le ha resultado muy mal, por cierto, pues no le ha retribuído ni siquiera las ganancias del precio en el cual él mismo estima su persona. En él, hay vanidad, soberbia, orgullo, ambición es por lo tanto un funcionario corrupto.

PARRIS: *There is either obedience or the church will burn like Hell is burning!* (I, 27)

Hay soberbia en Parris. Pretende ganar el respeto de la gente por el hecho de ser un representante de la iglesia. Dicha postura no encaja de ninguna manera con la forma que tiene Proctor de ver las cosas. Pero junto a su impulso arrebatado, está la serena y sencilla actitud de Rebecca:

PROCTOR: *Why, then I must find it and join it.*

*There is shock among the others*

REBECCA: *He does not mean that.*

PUTNAM: *He confessed it now!*

PROCTOR: *I mean it solemnly, Rebecca; I like not the smell of this "authority".*

REBECCA: *No, you cannot break charity with your minister. You are another kind, John. Clasp his hand, make your peace.*

(I, 28)

Ni a Putnam, ni a nadie, le conviene que una mayoría, que no lo quiere tenga razón; es por ello evidente que toma partido por Parris, aunque desde el primer momento sabemos cuánto desprecio siente hacia

él. No es respeto lo que tiene ante la posible autoridad de Parris, por el contrario, le ordena lo que debe hacer y pensar.

Giles Corey es de una inocencia ridícula; cambia de parecer en segundos, en un momento está de parte de unos, después de otros. Es un hombre tosco que pretende estar de parte de lo que considera justo. Cualquier cosa novedosa le parece profunda y de valor. Un incidente estúpido es el que desenmascara a Putnam: su ambición por la tierra; él quisiera ser el dueño de todo. Ante su actitud, el reverendo Parris ni siquiera se inmuta:

PUTNAM: A moment, Mr. Proctor. What lumber is that you're draggin', if I may ask you?

PROCTOR: My lumber. From out my forest by the riverside.

PUTNAM: Why, we are surely gone wild this year. What anarchy is this? That tract is in my bounds, it's in my bounds, Mr. Proctor.

PROCTOR: In your bounds! *Indicating Rebecca:* I bought that tract from Goody Nurse's husband five months ago.

PUTNAM: He had no right to sell it. It stands clear in my grandfather's will that all the land between the river and-

PROCTOR: Your grandfather had a habit of willing land that never belonged to him, if I may say it plain.

GILES: That's God's truth; he nearly willed away my north pasture

but he knew I'd break his fingers before he'd set his name to it. Let's get your lumber home, John. I feel a sudden will to work coming on.

PUTNAM: You load one oak of mine and you'll fight to drag it home!

(I, 29)

La salida de ambos es interrumpida por la llegada del reverendo Hale, quien viene cargado con un montón de voluminosos libros: *he felt the pride of the specialist whose unique knowledge has at last been publicly called for.* Desde el momento en que lo vemos aparecer, Hale se nos dibuja de cuerpo entero: es un erudito en una materia, que hasta este momento, no le ha permitido hacer gala de sus conocimientos; ahora se le ha presentado la oportunidad de hacerlo y no piensa desperdiciarla por nada. Es un intelectual soberbio, pedante, autosuficiente, teatral, en medida que viene a lucirse frente a un grupo de asombrados profanos en cuanto a su materia se refiere. Posee esa superioridad altanera, ese tono didáctico de quien no tiene



más remedio que explicar el mundo a los demás con su superioridad de *especialista único en su especie*:

PARRIS, *delighted*: Mr. Hale! Oh! It's good to see you again! Taking some books: My, they're heavy!

HALE, *selling down his books*: They must be; they are weighted with authority. (I, 34)

Al conocerlo, Proctor, guiado por su sentido de rectitud y de sensatez, le hace una advertencia que Hale, con su *pasión* por lucir u autoridad no escucha: *I've heard you to be a sensible man, Mr. Hale. I hope you'll leave some of it in Salem.* Estas palabras detienen por un momento a Hale; un momento que no dura, pues Parris le pide que examine a la niña, y que desaparece por completo cuando alguien hace una observación que le provoca la *necesidad* de corregir. Ante esto, las palabras de Proctor quedan olvidadas:

HALE. *holding up his hands*: No, no. Now let me instruct you. We cannot look to superstition in this. The Devil is precise; the marks of his presence are definite as stone, and I must tell you all that I shall not proceed unless you are prepared to believe me if I should find no bruise of hell upon her.

Dentro de muy poco tiempo habrá olvidado también estas palabras. Las olvida por soberbia y vanidad, que le hacen atribuirse el papel de elegido:

MRS. PUTNAM: What's there, sir?

HALE, *with a tasty love of intellectual pursuit*: Here is all the invisible world, caught, defined, and calculated. In these books the Devil stands stripped of all his brute disguises. Here are all your familiar spirits—your incubi and succubi; your witches that go by land, by air, and by sea; your vizards of the night and of the day. Have no fear now—we shall find him out if he has come among us, and I mean to crush him utterly if he has shown his face! *He starts for the bed.* (I, 36)

En medio de la exhibición de la *teatralidad* profesional de Hale, quien podría decir cualquier cosa y de igual manera se sabría admirado, la superioridad moral de Rebecca se hace manifiesta, con

suma sencillez, no se siente apta para contemplar dicho espectáculo y abandona la habitación, donde queda el erudito dando su cátedra, luciendo su saber, su poder.

Apenas sale Rebecca, Giles, comete una torpeza enorme de la cual, más tarde se ha de arrepentir. Todo nace de una pregunta ociosa que tiene como consecuencia, una respuesta de la misma índole, pero revestida de la erudición de quien ha clasificado al mundo y sus síntomas.

PUTNAM, abruptly: Come, Mr. Hale, let's get on. Sit you here.

GILES: Mr. Hale, I have always wanted to ask a learned man- what signifies the readin' of strange books?

HALE: What books?

GILES: I cannot tell; she hides them.

HALE: Who does this?

GILES: Martha, my wife. I have waked at night many a time and found her in a corner, readin' of a book. Now what do you make of that?

HALE: Why, that's not necessarily-

GILES: It discomfits me! Last night-mark this- I tried and tried and could not say my prayers. And then she close her book and walks out of the house, and suddenly-mark this- I could pray again!

HALE: Ah! The stoppage of prayer-that is strange. I'll speak further on that with you.

(I, 37)

A cualquier persona que estuviera razonando cuerdamente y no cegada por una pasión-como todos los que están en esa habitación- se le hubiera hecho obvio que no es posible concentrarse en un asunto mientras se le preste atención a otro. Pero aquí nadie piensa en este momento. Todos están esperando la oportunidad de poder decir que tenían razón.

La respuesta de Hale es pedante, podría haberlo mandado a preguntar a su mujer el tema de las lecturas; pero lo que le sucede, es que está dispuesto a acaparar la atención como sea. Esta era la oportunidad largamente esperada.

Hay una complicidad de colegas, plena de soberbia y vanidad cuando Parris hace un comentario calculando la respuesta:

PARRIS, *in fright*: How can it be the Devil? Why would he choose my house to strike? We have all manner of lecentious people in the village!

HALE: What victory would the Devil have to win a soul already bad? It is the best the Devil wants, and who is better than the minister?  
(I, 38)

A partir de este momento comienza el interrogatorio inductivo de Hale. Todas sus preguntas indican cuál debe ser la respuesta correcta. Esta actitud lo único que hace es aportar ideas a las niñas, cosa de la cual nadie se percató, pues todos están atrapados por la grandilocuencia de Hale:

HALE: Does someone afflict you, child? It need not be a woman, mind you, or a man. Perhaps some bird invisible to others comes to you—perhaps a pig, a mouse, or any beast at all. Is there some figure bids you fly? *Te child remains limp in his hands. In silence he lays her back on the pillow. Now, holding out his hands toward her, he intones: In nomine Domini Sabaoth sui fillique ite ad infernos. She does not stir. He turns to Abigail, his eyes narrowing. Abigail, what sort of dancing were you doing with her in the forest?*

ABIGAIL: why—common dancing is all.

PARRIS: I think I ought to say that I—I saw a kettle in the grass where they were dancing.

ABIGAIL: That were only soup.

HALE: What sort of soup were in this kettle, Abigail?

ABIGAIL: Why, it were beans—and lentils, I think. and—

HALE: Mr. Parris, you did not notice, did you, any living thing in the kettle? A mouse, perhaps, a spider, a frog?

PARRIS, *fearfully*: I—do believe there were some movement—in the soup.

ABIGAIL: That jumped in, we never put it in!

HALE, *quickly*: What jumped in?

ABIGAIL: Why, a very little frog jumped—

PARRIS: A frog, Abby!

HALE, *grasping Abigail*: Abigail, it may be your cousin is dying. Did you call the Devil last night?

ABIGAIL: I never called him! Tituba, Tituba..

(I, 39)

La acusación de Abigail la descarga de culpa ante los demás, pues si algo hizo, ahora resulta víctima inocente movida por el poder de la otra.

La presión que ejercen sobre cada una de ellas produce un estado de

tensión que busca descargarse cuando se llega a un límite. Todo mundo sabe que este tipo de interrogatorios bajo presión física o psicológica no son garantía de nada, pues la gente, al llegar a su límite de resistencia, termina confesando lo que se quiera de ella. La llegada de Tituba es el pretexto que utiliza Abigail para quitarse la atención y la presión de las personas y transferírsela a ella.

Hale trata de aplicar toda su *sabiduría* sin ser conciente de la presión que ejerce, ni de que él mismo está guiando la escena y los argumentos de las chicas. La explicación de aquella risa tiene su fuente en el carácter cínico de Abigail, todo lo demás que menciona no es sino sensualidad reprimida, que busca el escape lógico y propio de la pubertad y la adolescencia.

Lo más grave del asunto es que, tanto Parris como Hale, están cegados por la soberbia de pensar que su profesión los eleva por encima de los seres humanos. Se sienten parte de la divinidad y con poder para extraer demonios porque teóricamente, un sacerdote debiera serlo; pero ellos ejercen tal presión, que consiguen crear la situación para ejercer sus poderes: sus interrogatorios desatan el fanatismo, necesitaban un pretexto y les ha sido dado. La lista ahora podrá ser tan grande como sus odios o sus rencores. ¿Cuántas veces habrá deseado Tituba matar a Parris? Ahora puede decirlo en voz alta sin temor al castigo, a la culpa, ella, la esclava negra y maltratada, puede expresar su odio por el amo e incluso llamarlo demonio, sin temor a represalias.

Mientras tanto, una por una, todas las niñas comienzan a decir nombres. Ya encontraron una forma eficaz de librarse del castigo; ante ello, los demás están satisfechos pues han comprobado, con orgullo, que tenían razón, que no se equivocaron, que saben distinguir a los demonios cuando los ven. No se dan cuenta de que con su actitud lo están llamando: este pequeño grupo ha liberado al Demonio en Salem. El Demonio está suelto y hablará el idioma de la culpa, del rencor, de la soberbia y de la vanidad. El planteamiento está hecho. Los caracteres presentados, el conflicto puede comenzar y el primer telón cae con una

fuerza impresionante, con altura, con maestría.

El acto segundo tiene lugar una semana después en la casa de Proctor, a quien vemos llegar de trabajar su tierra; ha estado sembrando y viene hambriento. Lo primero que salta a la vista es la actitud fría y lacónica de su esposa frente a la de él, quien trata de ser amable siempre. La primera frase de Elizabeth es de inquietud y desconfianza, estados de ánimo que acompañan a los seres que se saben traicionados: *What keeps you so late? It's almost dark.* El resto de la conversación se limita a contestar brevemente a todo lo que él plantea. El entusiasmo de Proctor se ve frenado por el tacto con el que trata a su esposa; hay una actitud forzada en él que no tarda en expresar abiertamente: ha sido culpable y trata de comprar el perdón.

Sin embargo sus esfuerzos se estrellan contra la actitud de Elizabeth; actitud que él sabe justificada, pero que no entiende del todo y, ante la cual no sabe cómo actuar; se siente impotente y ello lo lleva a cambiar de estrategia: la mención del pasado; en el pasado hubo error, sí, pero también tiempos felices. Pero, en contra de sus deseos, el pasado feliz ha quedado atrás, la dicha ha sido destruída y lo que se nos hace evidente es que su matrimonio nunca volverá a ser el mismo. Detrás de cada actitud, de cada palabra, de cada juramento habitan la culpa, la traición, la desconfianza y la duda que se ha aposentado en medio de ellos.

Al no saber qué decir, Elizabeth desvía la conversación hacia Marry Warren y los últimos acontecimientos en Salem, de los cuáles Proctor no está enterado. El asunto lleva inevitablemente al corazón de todos los problemas: Abigail. Sin embargo ya no hay solamente celos y rencor de esposa ofendida, sino condena e indignación por un hecho inadmisibles. Aquí vemos, por lo tanto, que si éste matrimonio está de acuerdo en algo ahora es en su clara postura ética ante la vida. Ya lo sabíamos de John y ahora lo vemos en Elizabeth, quien se siente con derecho de señalarle su deber a John. Esto es lo mismo ha hecho John al conocer a Hale. Elizabeth está conciente del deber de Proctor y, Proctor del de Hale sin que, por ello, ambos hombres estén concientes

del deber propio en cada caso:

ELIZABETH: I think you must go to Salem, John. *He turns to her.*  
I think so. You must tell them it is a fraud.

PROCTOR, *thinking beyond this*: Aye, it is, it is surely.

ELIZABETH: Let you go to Ezequiel Cheever—he knows you well. And  
tell him what she said to you las week in her uncle's house. She  
said it had naught to do with witchcraft, did she not?

PROCTOR, *in thought*: Aye, she did, she did. *Now, a pause.*

ELIZABETH, *quietly, fearing to anger him by prodding*: God forbid  
you keep that from the court, John. I think they must be told.

PROCTOR, *quietly, struggling with his thought*: Aye, they must,  
they must. It is a wonder they do believe her.

ELIZABETH: I would go to Salem now, John—let you go tonight.

PROCTOR: I'll think on it.

ELIZABETH, *with her courage now*: You cannot keep it, John.

PROCTOR, *angering*: I know I cannot keep it. I say I will think  
on it!

(II, 51)

Ahora hay un dato que se confirma en Proctor: es un hombre apasionado. En él, la *pasión* prende con facilidad se enoja fácilmente. Debido a su temperamento pasional, sucumbió a la tentación con Abigail. A pesar de todo su enojo es justificable, se le está pidiendo que haga una cosa que él preferiría evitar porque tiene *vergüenza* pues para la sociedad en donde vive el adulterio es igualmente deshonroso tanto para los hombres como para las mujeres.

Por otra parte a John le molesta que cada aseveración, pregunta o cuestionamiento de Elizabeth tenga razón de ser, que esté justificado en su conducta anterior, pero sobre todo, que su esposa no se equivoque en sus sospechas. Se desespera y se enoja. No entiende que hay algo que él, con su conducta ha roto. De la misma forma en la cual su esposa no pone atención a su arrepentimiento. Proctor no comprende que se es inocente sólo una vez, y ello ocurre antes de realizar el acto, luego hay que pagar, pero a Proctor le ha costado y aun le costará mucho sufrimiento la expiación de su falta. Quisiera que su arrepentimiento bastara para borrarlo todo:

PROCTOR, *with solemn warning*: You will not judge me more,  
Elizabeth. I have good reason to think before I charge fraud on  
Abigail, and I will think on it. Let you look to your own

improvement before you go to judge your husband anymore. I have forgot Abigail, and-

ELIZABETH: And I.

PROCTOR: Spare me! You forget nothin' and forgive nothin'. Learn charity, woman. I have gone tiptoe in this house all seven month since she is gone. I have not moved from there to there without I think to please you, and still an everlasting funeral marches round your heart. I cannot speak but I am doubled, every moment judged for lies, as though I come into a court when I come into this house!

(II, 52)

Lo que ocurre es que John está ante su propia conciencia. No terminará de perdonarse nunca. A Elizabeth se le nota voluntad para continuar, pero en los asuntos de sentimientos, la voluntad no basta: no se perdona a las personas que nos han hecho daño a voluntad, se les perdona cuando se les puede perdonar; cuando se ha podido superar el trauma y se está listo para ello. Lo más cómodo para Elizabeth sería poder olvidar y perdonar. La primera persona angustiada es ella; pero no tiene a dónde asirse; la confianza, la seguridad son frágiles, y, la mayor parte de las veces: irrecuperables. Además hay que tener en cuenta toda la cantidad de cuerdas que altera una traición amorosa: la autoestima del ser engañado se tambalea, si no es que cae y se destroza. El engañado se siente cambiado, carente de valor, de atractivo, de inteligencia para retener al amado, carente de méritos, inútil, impotente; todas éstas cosas pueden ser ciertas o no, pero definitivamente no son agradables de sentir, más tarde sabremos que Elizabeth las sentía aún antes del adulterio, nunca ha estado segura de ser mujer para su marido, no se ha puesto a meditar cual es la parte de responsabilidad que tiene en todo aquello, está demasiado concentrada en su dolor y eso no le permite ver el de Proctor.

La situación de ambos es compleja pues no hay nadie más libre y feliz sobre el mundo que aquél que carece de escrúpulos, de la misma forma en que nadie está más atado que aquél que los posee. Proctor sabe que ha hecho mal y desearía no haberlo hecho. La *inocencia* de su esposa es una carga inmensa.

La aparición de Mary Warren sirve de pretexto para que John descargue en ella toda su furia y su impotencia:

PROCTOR(...) *as soon as he sees her, he goes directly to her and grabs her by the cloak, furious: How do you go to Salem when I forbid it? Do you mock me? Shaking her. I'll whip you if you dare leave this house again!* (II, 53)

Esta actitud de amenaza y maltrato hacia Mary Warren va a traerle problemas a Proctor. Su agresividad encuentra justificación en la tontería de la muchacha. Mary no está contenta con ser sirvienta y tiene un ansia de superioridad muy grande que es constantemente humillada por Proctor; ésto no hace sino agravar el enorme resentimiento de clase que siente la chica quien por toda respuesta entrega un obsequio a Elizabeth, y se disculpaa: *...I'll get up early in the morning and clean the house. I must sleep now...* Sin embargo, su posición indecisa queda al descubierto con el interrogatorio de John, la chica no puede más y se suelta a llorar de tensión y remordimientos pues no está de acuerdo desde un principio con la farsa de las chicas, pero no le queda más remedio que secundarlas, sin embargo hay una clara conciencia del mal que comete, lo cual quedará demostrado más adelante. Por el momento repite una y otra vez un argumento en el cual desearía creer y no traicionarlo con sus dudas:

MARY WARREN, *with an indignant edge: She tried to kill me many times, Goody Proctor!*

ELIZABETH: *Why, I never heard you mention that before.*

MARY WARREN: *I never knew it before. I never knew anything before. When she come into the court I say to myself, I must not accuse this woman, for she sleep in ditches, and so very old and poor. But then-then she sit there, denying and denying, and I feel a misty coldness climbin' up my back, and the skin on my skull begin to creep, and I feel a clamp around my neck and I cannot breathe air; and then-entranced-I hear a voice, a screamin' voice, and it were my voice-and all at once I remembered everything she done to me!* (II, 55)

Es importante, aquí y en todo momento, la reacción de Proctor, pues



su alma se debate en una doble dirección: hablar y aclararlo todo o permanecer en silencio y proteger su honra ante los ojos de la gente. Siente una gran indignación pero no actúa la *vergüenza* lo paraliza.

Mary no está dispuesta a obedecerlo. Ha sido tomada en cuenta por primera vez y ahora se le escucha, se le atiende, se le consulta. Ha adquirido una posición que no va a dejar perder. Ahora hay en ella prepotencia: la venganza de quien ha estado oprimido y encuentra en el poder un arma para vengarse.

Sin embargo su actitud continúa siendo vacilante ante el peso de una amenaza más concreta; pero ella tiene una carta que sabe surtirá efecto: no podrán hacerle nada porque en sus manos está la vida de Elizabeth:

Lo primero que ha aprendido es la altanería y la prepotencia que en ella se ven muy ridículas:

ELIZABETH: Who accused me?

MARRY WARREN: I am bound by law, I cannot tell it. To Proctor: I only hope you'll not be so sarcaistical no more. Four judges and the King's deputy sat to dinner with us but an hour ago. I- I would have you speak civilly to me, from this out(...)

(11, 57)

Ahora viene para Proctor el otro momento duro, Elizabeth nuevamente tiene razón. Todo lo que ella ha dicho es dolorosamente cierto y la causa es él. Esta situación requiere de una acción enérgica y definitiva las cosas han comenzado a tener un aspecto peligroso pero no se trata de ir a entregarse a un tribunal que desde el principio ha tomado con seriedad un hecho absurdo. Proctor sabe que el tribunal tiene la obligación de creer en las brujas, pues ellas son mencionadas en la Biblia que es la fuente de la ley en esa sociedad, por eso es que John piensa que ir sería arriesgarlo todo. Desgraciadamente la opinión de su mujer es distinta. Eso hace crecer su En otras circunstancias Elizabeth estaría hablando razonablemente, pero la vemos apasionada, ella también quiere acabar con Abigail. Proctor se siente agredido, presionado, Elizabeth habla suave, pero duramente.

John siente que su expiación no acabará nunca, no puede vivir cuando se encuentra a cada momento con las consecuencias de el único acto fallido de su vida.

Elizabeth no entiende qué es lo que mueve a Proctor. Se ha instalado en su sufrimiento y está ciega para el de su marido con lo cual enciende más su cólera; John tampoco cae en la cuenta de que con su ira aumenta la inseguridad de su esposa. Han caído en un círculo vicioso pues ambos sienten falta de comprensión por parte del otro.

La discusión es interrumpida por la llegada de Hale. Se le nota diferente, viene despojado del sentimiento de autosuficiencia que tenía cuando lo conocimos. Comienza a sentir culpa y la sensación de que hay mucha responsabilidad suya en aquello. Quiere cerciorarse, algo en su interior ha comenzado a aceptar que podría estar equivocado. Lo que ha sucedido comienza a tener serias consecuencias. Hay un mecanismo que con su actitud ha echado a andar:

HALE: I am a stranger here, as you know. And in my ignorance I find it hard to draw a clear opinion of them that come accused before the court. And so this afternoon, and now tonight, I go from house to house—I come now from Rebecca Nurse's house and—

(II, 61)

Sin embargo, ésta actitud cautelosa es muy frágil, basta una pequeña alusión en contra de sus teorías para que surja nuevamente en él, el erudito que niega lo que momentos antes acaba de decir. Es importante hacer notar que algo cuya sola idea lo horroriza ahora más adelante se convertirá en su condena eterna, pues en medio de todas las atrocidades él mismo firmará la sentencia de Rebecca:

ELIZABETH, *shocked*: Rebecca's charged!

HALE: God forbid such a one be charged. She is, however-mentioned somewhat.

ELIZABETH, *with an attempt at a laugh*: You will never believe, I hope, that Rebecca trafficked with the Devil.

HALE: Woman, it is possible.

PROCTOR, *taken aback*: Surely you cannot think so.

HALE: This is a strange time, Mister. No man may longer doubt the powers of the dark are gathered in monstrous attack upon

this village. There is too much evidence now to deny it. You will agree, sir?

La sonrisa de Elizabeth hiere su orgullo profesional y reacciona inmediatamente. Cierto es que la situación vista desde afuera, es para reír, pero él está cegado de *seriedad* ante sus conocimientos. Se ha vuelto *pasivo* y *supasión actúa en él.*

La postura ética de Proctor respecto a lo que debe ser la religión y el ministerio se hace evidente en el interrogatorio que sostienen ambos. Hale se desconcierta de encontrar tanta sensatez, tanta razón en Proctor. No puede afirmar que esté equivocado pero su postura es dudar hasta de lo evidente en favor del mundo oculto.

Ante la actitud clara y razonable de Proctor, Hale, mezcla asuntos de razón con asuntos de fe. Según lo que él dice la luz de Dios debe habitar en un hombre por el simple hecho de haber sido ordenado, esa es su fe y debe creerlo, no escuchó las razones de Proctor.

Al igual que las demás personas que hacen los interrogatorios, Hale está buscando la mínima falla, la más leve muestra de imperfección para lanzar la acusación y esto en principio no es cuerdo. No es posible hallar una conciencia limpia. La perfección es un ideal de los muchos que tiene el hombre y que forma parte de la *esencia* de Dios. Exigir perfección a los hombres comunes y corrientes, es pedir algo que está más allá de la condición humana, quizá en el nivel de los santos o de las esencias: *Theology, sir, is a fortress; to crack in a fortress maybe be accounted small.* Esta sociedad actúa mal desde el momento en el cual exige de los hombres lo inhumano e imposible y en cambio condena las fallas de la condición humana.

Durante el interrogatorio, John olvida que existe el sexto mandamiento como una forma inconciente de alejar su culpa. Elizabeth le prepara el camino para que él hable pero Proctor lo rechaza. Si hablara, Hale se descubriría haciendo el ridículo, y todo podría empeorarse pues Proctor se perdería y no salvaría nada. Debido a su pasión, Hale no presta la debida atención a lo poco que Proctor ha dicho.

Si tomamos en cuenta lo anterior, podríamos comenzar a trazar el esquema de esta obra, para lo cual deberíamos dibujar dos trayectorias paralelas, la de Proctor y la de Hale, ambas están ya claramente definidas, en ambos encontramos *pasión*, es preciso observar cómo avanzan ambas líneas.

Aunque parece resuelto, Proctor no ha caído en la gravedad de la situación. Notamos, por lo que responde a Proctor, que la postura equívoca y vacilante de Hale se acentúa. John a su vez, se muestra *complaciente*, su respuesta es inteligente, diplomática si la comparamos con la de Elisabeth, quien piensa que no tiene nada que perder:

ELIZABETH, to Hale: I cannot think the Devil may own a woman's soul, Mr. Hale, when she keeps an upright way, as I have. I am a good woman, I know it; and if you believe I may do only good work in the world, and yet be secretly bound to Satan, then I must tell you, sir, I do not believe it.

HALE: But, woman, you do believe there are witches in-

ELIZABETH: If you think that I am one, then I say there are none.

HALE: You surely do not fly against the Gospel, the Gospel-

PROCTOR: She believe in the Gospel, every word!

ELIZABETH: Question Abigail Williams about the Gospel, not myself. (II, 63)

El instinto de supervivencia le señala a Proctor que hay que ser condescendiente con esta gente, después de todo ellos tienen el poder y lo ejercen con fe, que en su caso es *pasión*: *She do not mean to doubt the Gospel, sir, you cannot think it. This be a Christian house, sir, a Christian house.* Esa no es la confesión ni la actitud que Elisabeth espera de él. Esto obviamente alimenta las sospechas de ella, acerca de que Proctor intenta proteger a Abigail. Elisabeth está segura de que el inocente nada debe temer, pero en ese punto olvida que Proctor no lo es. Se le siente demasiado concentrada en ella misma, siente miedo del poder que ahora tiene su antigua sirvienta. Elisabeth es ante todo, y una vez más en esta escena, dueña de valores absolutos, intenta vivir como piensa y cree su conducta es intachable.

Más lleno de dudas que antes, Hale está a punto de retirarse cuando aparecen Giles Corey y Francis Nurse. La presencia de ellos en esta

casa es significativa e importante, significativa, porque habla de las cualidades de Proctor, ambos confían en él y por ello van a buscarlo una vez que sus esposas han sido arrestadas, importante, porque a partir de este momento, los personajes quedarán divididos en dos bandos. Con Proctor se une *la buena gente* de la aldea, los personajes con cualidades, los virtuosos, mientras que previamente, existe el otro bando: *la facción del mal*, los codiciosos y despechados, como los Putnam, los que envidian el poder y el *status*, como Parris y Cheever y a la cabeza a Abigail Williams:

(...) Así, los estériles Putnam claman contra Giles Corey por sus tierras y contra Rebecca Nurse por su buen nombre y su abundante descendencia. Parris ve la oportunidad de someter a la "facción" rebelde (Proctor y Corey) de la parroquia, que le niegan la propiedad de su casa y candelabros dorados para el altar (...) (6)

El caos está desatado: Rebeca Nurse ha sido acusada y prendida cuando poco antes se había escuchado decir a Hale: *God forbid such a one be charged*. Al ver aquello John, menos que nunca, desea exponerse. La aprensión de Rebecca habla de ceguera y estupidez. Proctor está paralizado y lleno de horror ve con temor cómo el conflicto se agiganta ante sus ojos sin que él pueda realmente hacer algo para detenerlo. Es evidente que la verdad lo destruiría pues los valores se han invertido.

I suppose I had been searching a long time for a tragic hero, and now I had him; the Salem story was not going to be abandoned. The longer I worked the more certain I felt that as improbable as it might seem, there were moments when an individual conscience was all that could keep a world from falling. (MILLER, *Timebends*, p. 342)

Hay que notar, sobre todo en esta obra, la creciente emoción que va a embargándonos a los espectadores a medida que las cosas se complican. Esa emoción es resultado de un *tono*, trágico, firme y limpio. Hay que notar además que, dicha complicación no radica en la anécdota, sino en la evolución del tema.

Hale se mantiene al margen a pesar de su responsabilidad es

conciente de haber cometido una tontería y ahora no sabe cómo proceder, ya en una ocasión anterior libró de la muerte a una inocente, aceptando que se había equivocado. Pero ahora ha hablado y se ha jactado demasiado y delante de mucha gente. Ha dejado libre su vanidad; sabe que se está haciendo algo que no es correcto y, sin embargo, no se decide a aceptar que toda su sabiduría haya sido sólo eso: vanidad. Pero él también mira que su confesión no salvaría la situación; cuando la verdad se pronuncia en un mundo de valores invertidos es tomada como mentira. Todo lo que ha sucedido niega, por supuesto, la teoría, decimonónica y romántica, del destino. Este, lo único que quiere decir, es que el hombre tiene la capacidad de elegir qué es lo que quiere hacer de su vida, y para ello hay dos opciones, por lo tanto existe la posibilidad de equivocarse: y el reverendo Hale, se equivoca y olvida lo que antes le parecía obvio, razonable y evidente: lo único que él desea es tener razón.

La aparición de Cheever nos habla de cómo el caos avanza: trae la orden de arresto para Elizabeth.

Con agrado notamos que la tontería momentánea de Giles se ha disipado: ha aprendido tarde la lección: *It's a pity, Ezequiel, that an honest tailor might have gone to Heaven must burn in Hell. You'll burn for this, do you know it?* (II, 70). Giles es quien menciona entonces la otra pieza del tema de la obra: la *Ley*:

CHEEVER: You know yourself I must do as I'm told. You surely know that, Giles. And I'd as lief you'd not be sending me to Hell. I like not the sound of it, I tell you; I like not the sound of it. He fears Proctor, but starts to reach inside his coat. Now believe me, Proctor, how heavy be the law, all its tonnage I do carry on my back tonight. He takes out a warrant. I have a warrant for your wife. (II, 70)

La teocracia es un peligro un peligro en una sociedad fanática, como ésta ya que todo lo convierte en asunto de fe, es decir, excluye la razón. La *ley*, es otro de los grandes mitos estadounidenses: hay fe en el ritual como instrumento de la justicia, y el temor de que éste

no pueda enfrentarse con las fuerzas irracionales que cunden en Salem (7) El largo brazo de la ley todo lo alcanza. La ley como ideal de perfección. En efecto, toda ley es perfecta, como ideal, es una abstracción que se vuelve concreta hasta el momento en el cual alguien la transgrede y la lleva a entrar en funcionamiento.

Pero aquí veremos qué es lo que sucede cuando la ley es utilizada con fines mezquinos. La ley mal usada va a volverse una trampa para todos, excepto para aquellos quienes la manejan. Dicho concepto de la ley en un pueblo fanatizado, engendra cacerías de brujas.

Proctor se siente impotente, trata de echar la responsabilidad sobre Hale, quien atraviesa por una situación similar a la suya. Cuando aquél menciona a Abigail, Proctor lo llama cobarde. La reticencia de ambos se debe a que las circunstancias les son adversas siempre. De nada sirve que Giles le haga ver el error de callar: *And yet silent ministers? It is fraud, you know it is fraud! What keeps you, man?* lo detienen la vanidad, la vergüenza y la sensación de impotencia ante lo irracional. A Hale le duele mucho que la situación se le vaya de las manos, se siente infinitamente culpable e inepto:

HALE, in great uncertainty: Mr Proctor-

PROCTOR: Out of my sight!

HALE: Charity, Proctor, charity. What I have heard in her favor, I will not fear to testify in court. God help me, I cannot judge her guilty or innocent-I know not. Only this consider: the world goes mad, and it profit nothing you should lay the cause to the vengeance of a little girl.

PROCTOR: You are a coward! Though you be ordained in God's own tears, you are a coward now!

(II, 76)

Ante la captura de Elizabeth, todo en Proctor se vuelve sentimiento, no hay en él ni la razón ni la calma que le permitan no empeorar las cosas:

PROCTOR, suddenly snatching the warrant out Cheever's hands: out with you.

CHEEVER: Proctor, you dare not touch the warrant.  
PROCTOR, *ripping the warrant*: Out with you!  
CHEEVER: You've ripped the Deputy Governor's warrant, man!  
PROCTOR: Damn the Deputy Governor! Out of my house!  
HALE: Now, Proctor, Proctor!  
PROCTOR: Get y'gone with them! You are a broken minister.  
HALE: Proctor, if she is inocent, the court-

(II, 74)

Hale sigue convencido de que la inocencia no tiene nada que temer, pues según su fe la ley es manejada por hombres iluminados, tiene la creencia absoluta en eso, pensar lo contrario sería traicionar sus convicciones, su visión del mundo, por ello es que no tiene en cuenta que el alma de los hombres es el campo de acción de las pasiones, sean éstas las que fueren. Esto lo tenía muy conciente Rebecca Nurse al enterarse de la llegada de Hale: (...) *them let us go to God for the cause of it. There is prodigious danger in the seeking of loose spirits. I fear it. I fear it. Let us rather blame ourselves and(...)*.

Eso es pecar de exceso de buena fe y de ingenuidad, para él es un hecho que el testigo declara la verdad porque ha jurado, tanto como la suposición de que el acusado tiende a mentir para salvarse. Esta creencia lo aleja de la realidad, no niega que haya brujería, pero no es capaz de pensar que alguien pueda mentir aún habiendo jurado, su posición no es fácil pues tiene que vivir de acuerdo con su fe.

HALE: Proctor, I cannot think God be provoked so grandly by such a petty cause. The jails are packed-our greatest judges sit in Salem now-and hangin's promised. Man, we must look to cause proportionate. Were there murder done, perhaps, and never brought to light? Abomination? Some secret blasphemy that stinks to Heaven? Think on cause, man, and let you help me to discover it. For there's your way, believe it, there is your only way, when such confusion strikes upon the world. He goes to Giles and Francis. Let you counsel among yourselves; think on your village and what may have drawn from heaven such thundering wrath upon you all. I shall pray God open up our eyes.  
FRANCIS:(...) I never heard no murder done in Salem.

(II, 76)



Esa es la imagen del caos que ha sido desatado.

Desde la primera escena hemos visto entre los pobladores de Salem la avaricia, la lujuria, la envidia, el rencor, la codicia, e incluso, la prepotencia, la soberbia; todas las pasiones habitan los cuerpos ocultas tras las negras ropas del puritanismo y la represión. Lo único sucedido es que, ahora ha estallado la bomba; todos se revuelven en una orgía de desenfreno, de pecado. Hacía tiempo que el Demonio andaba suelto en Massachusetts, sólo que ahora se pasea libremente por las calles sin pudor alguno!

PROCTOR: *grasping her by the throat as though he would strangle her: Make your peace with it! Now Hell and Heaven grapple on our backs, and all our old pretense is ripped away-make your place! He throws her to the floor, where she sobs, 'il cannot, I cannot...ú And now, half to himself, staring, and turning to the open door: Peace. It is a providence, and no great change; we are only what we always were, but naked now. He walks as though toward a great horror, facing the open sky. Aye, naked! And the wind, God's icy wind, will blow!*  
(II, 78)

El caos ya existía como una inversión de valores como hacer asunto de fe lo concerniente a la razón. Lo que ha sucedido es que las circunstancias han propiciado que todo se tambalee. Esta es una de las imágenes del desorden más poderosas que se han escrito.

El plan de Mary Warren y Abigail ha quedado al descubierto, debido al remordimiento que siente la chica. Mary, a pesar de dudar y retactarse más tarde, hace lo inútil: dice la verdad. Con ello comprobamos cómo la verdad se vence con la mentira.

El gran conflicto de Mary, es hallarse amenazada, tanto por Abigail, como por Proctor. Sabe que uno tiene la razón, pero sabe que la otra tiene *poder*. Sin embargo, en momentos, a pesar de su ignorancia y su temor, actúa del modo que sabe que es el correcto.

El tercer acto inicia con una escena entre Abigail y Proctor, de noche, en el bosque. Esta escena ha sido suprimida de la versión original y es publicada como un apéndice. La razón de haber sido

cortada es que para la puesta en escena *alargaba* el tiempo, sin embargo es muy necesaria porque a través de ella conocemos las verdaderas intenciones de Abigail ya de manera muy explícita y nos dá la oportunidad de verlos juntos y saber qué es lo que piensan ahora.

Por lo pronto, Abigail juega a creerse ella misma su juego. Ella que durante el primer acto ha dicho a John que todo era fingido, ahora le habla como si todo fuese verdad. Sabemos, sin embargo, que en sus ratos de descanso en la corte, va a la taberna a jugar con el alguacil y los demás hombres. Ella finge no escuchar lo que Proctor le dice, y en cambio contesta como quien está convencida de algo:

ABIGAIL, *pull up dress*: Why, look at my leg. I'm holes all over from their damned needles and pins. *Touching her stomach*. The jab your wife gave me's not healed yet, y'know

(III, 142)

Para Abigail la presencia de John es síntoma de que él sigue bajo su influjo. Ella, al contrario que Hale, o Proctor, no tiene ni la más mínima conciencia ética. Es de esas personas que van por el mundo con la creencia de que pueden hacer uso de su voluntad indiscriminadamente. Sus valores son relativos, a diferencia de Elizabeth, todo lo que es bueno para ella es aquello que le proporcione *bienestar*.

Sabemos que es una chica huérfana, que presenci6 el asesinato de sus padres a manos de los indios, que es orgullosa y que a pesar de su orgullo, se ha visto en la necesidad irremediable de trabajar de criada, algo que no puede soportar pues sus aspiraciones apuntan hacia otra dirección. Además, ha sido insultada hasta por la *piadosa* Rebecca Nurse. Todos y cada uno la han ofendido de una u otra manera. Su relación con Proctor, ha sido lo más bonito que ha tenido a su alcance, y no está dispuesta a perderlo; es capaz de hacer cualquier cosa por él y lo hemos visto. Abby es astuta e inteligente, sabe que detrás del puritanismo y la bondad, muchas de aquéllas personas ocultan cosas que los avergonzarían y la vemos aprovecharse de ésta situación. Sería capaz de acabar con el mundo entero con tal de no

perder a Proctor. Está dispuesta a hacer un sacrificio colectivo, con tal de que entre las víctimas se cuente a Elizabeth. Es hipócrita y sabe manejarse muy bien. Es ante todo una mujer despechada que, ennegrecida por su amor, no tiene la mínima idea de lo que está haciendo, mucho menos de lo que significa ser responsable: *Oh, it will need God Himself to cleanse this town properly!* Abigail ha vivido alimentando su rencor, se ha sentido agredida y ahora va a agredir. Las víctimas van a ser todos aquellos que alguna vez la hicieron sentir inferior. Para ello se vale de su extraordinaria astucia. Ha hecho lo que quiere durante los procesos, ha malemployado la ley al jurar en falso. Su conocimiento de la hipocresía, la codicia y la envidia, suyos y de los demás, es el arma de que se vale para manejar la situación, pero lo peor, lo más peligroso de dichas circunstancias, es que se trata de una mujer enamorada, despechada y ciega de pasión, que tiene sus planes perfectamente trazados y definidos.

El hecho de que Proctor mencione a su mujer y su firme decisión de no permitir que le ocurra ningún mal, vuelven a Abigail a la realidad. Ella verdaderamente, había estado pensando que el gran estorbo entre ella y Proctor era Elizabeth. Ahora queda claro que no, que es Proctor mismo, sus remordimientos, su carácter que de ninguna manera está dispuesto a seguir adelante. La reacción de la muchacha, más que desilusión, es de furia y sin embargo sabemos que hay algo en Proctor que verdaderamente sigue atado a ella, pues ha venido para prevenirla, para que reflexione un poco las cosas y pueda salvarse. Quiéralo o no, tiene un compromiso con la muchacha. Esto es algo que no se le escapa a Abigail. De cualquier manera ambos están unidos por la culpa.

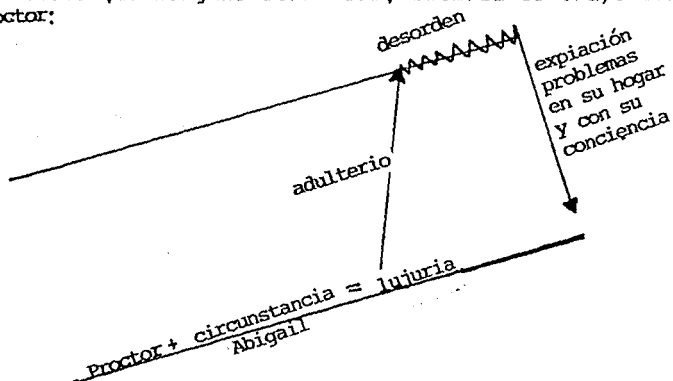
Abigail piensa que podrá sacar partido de su situación. Siente que aún puede retener a John bajo su hechizo, el poder y el hechizo de la seducción. Ella piensa que si lograra moverlo a pasión nuevamente, Proctor podría vivir a pesar de su mujer muerta.

Pero para ello sería preciso alejarlo del juicio y honradez.

Durante el segundo cuadro del tercer acto, tiene lugar la aparición

de Danforth, el juez, la autoridad. Va a iniciarse un juicio. Parece que los dos grupos de fuerzas en los cuales se han dividido los personajes, tendrían ahora un elemento intermedio que concilie la *Ley* con el acontecimiento.

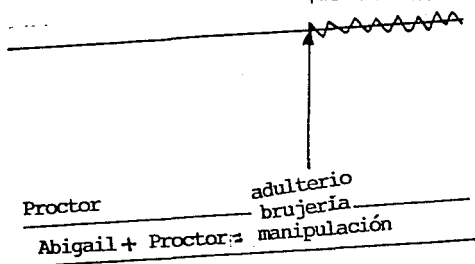
Hasta aquí, podríamos señalar varios momentos del desarrollo de la trama. Antes que ninguna otra cosa, estaría la trayectoria provisional: de Proctor:



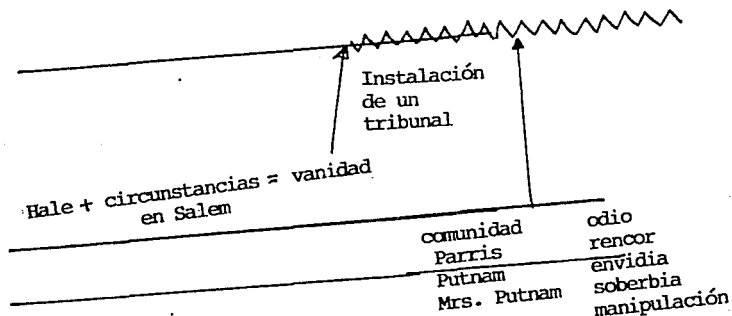
Lo primero que hay que destacar, es la infidelidad de John, la cual ya había comenzado a tener consecuencias con Elisabeth. Eso lo llevó a acabar con su relación con Abigail, y con ello, tendríamos una segunda línea que entra en el juego; más adelante veremos que, por razones temáticas esa línea desaparece y que el adulterio frente a lo que podría ser la verdadera transgresión de Proctor se convierte en un elemento anecdótico, lo cual lo excluye del tema. El adulterio de Proctor realmente no hubiera trascendido de no ser porque la mujer que él escogió carece de escrúpulos y de y de salud mental.

La siguiente línea que entra en juego es la de Abigail, y con ella van las de los Putnam y la intención de brujería, pues por sí misma siempre será una transgresión contra el *Comodo* que surge de la pretensión de dominar las fuerzas y hacer uso de ellas. Todo eso,

sumado al odio, el rencor y la ambición que hay en Salem van configurando la circunstancia que desencadenará el caos.

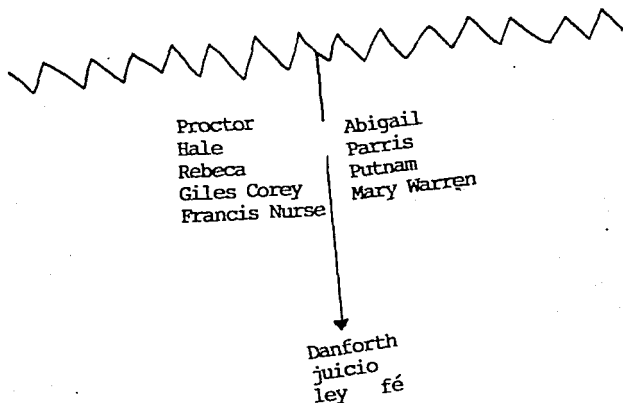


En tercer lugar estaría la línea de Hale, paralela a la de Proctor. Esta toca igualmente el *plano cósmico* y provoca desorden que llega al clímax en el momento en el cual Hale firma la sentencias entre las cuales se halla la de Rebecca Nurse, mujer a quien admiraba por sus virtudes:



Esta conjunción de transgresiones actúa como *circunstancia* para que la comunidad, con todas sus pasiones entre en el juego. Por lo tanto, lo que hasta aquí vemos, es un *Cosmos* sumamente agredido, ahora bien, el asunto no para aquí, pues la comunidad se ha dividido en dos bandos opuestos, en el bien y el mal, en la razón y la necesidad causa y consecuencia del desorden. El *Plano cósmico* se ha extendido y ha dividido el mundo en dos bandos, el *desorden cósmico* ha trascendido y se ha vuelto *caos* entre los humanos. Ahora aparecerá Danforth, quien

por su investidura vendría a ocupar el lugar del centro, como conciliador de las fuerzas, como implantador de justicia.



Mediante el análisis hecho hasta ahora, y los esquemas anteriores, podemos darnos cuenta de cómo el tema y por consecuencia la estructura se han ido complicando y cómo Miller los ha sabido llevar hasta las últimas consecuencias. Esto es indudablemente lo que Clifford Odets, no vió. Al expresar su opinión, él estaba tomando en cuenta sólo el primer movimiento de la obra. La estaba viendo como si lo más importante de ella fuera la anécdota desarrollada y no el tempestuoso desarrollo temático.

Veamos ahora lo que un ser humano, un representante de la *Ley*, de la *moral*, puede hacer cuando se enfrenta al *desastre cósmico*, al *caos*.

Danforth, como juez, es una persona que cree fervientemente en *el juicio como ritual que reconcilia las diferencias y vindica el bien* (9) Con lo que no cuenta es con el hecho de que tendrá que enfrentarse no a individuos sino a las fuerzas irracionales que invaden Salem.

Al igual que Hale, Danforth se presenta exhibiendo con orgullo y soberbia su *poder* y todos los atributos derivados de su investidura. Es el representante de la ley, quien con tal de ser imparcial, se muestra ciego, frío, insensible, duro, pero aún así, dispuesto en

ocasiones a escuchar a las dos partes en conflicto, aunque sólo sea por cumplir el protocolo.

DANFORTH: And how do you imagine to help her cause with such contemptuous riot? Now be gone. Your old age alone keeps you out of jail for this.

GILES: *beginning to plead:* They be tellin' lies about my wife, sir, I -

DANFORTH: Do you take it upon yourself to determine what this court shall believe and it shall set aside?

GILES: Your Exelency, we mean no disrespect for-

DANFORTH: Disrespect indeed! It is disruption, Mister. This is highest court of the supreme government of this province, do you know it?  
(III, 81)

En cuanto Danforth habla la impresión que nos deja no es buena. También hay en él prepotencia derivada de la idea de que tanto su puesto como la ley son sagrados e infalibles.

La aparición de Mary Warren al lado de Proctor sorprende a los presentes, así como indigna a los jueces. Proctor la obliga a ir pues es un testigo importante.

Al enfrentarse los dos bandos, ambos tratarán de atraerse la simpatía del juez, pues ello basta para tener la razón y solucionar el asunto. Son innútiles los intentos de Proctor y Hale por mostrar las evidencias pues Danforth, basado en la supuesta calidad moral que Parris debería tener, lo escucha primero y el reverendo desvirtúa las intenciones:

PARRIS: They're come to overthrow the court, sir! This man is-  
(III, 84)

Esta afirmación de Parris se clava directamente sobre el orgullo de Danforth:

DANFORTH: And you thought to declare this revelation in the open court before the public?

PROCTOR: I thought I would, aye-with your permission.

DANFORTH, his eyes narrowing: Now, sir, what is your purpose in so doing?

PROCTOR: why, I-I would free my wife, sir.

DANFORTH: There lurks nowhere in your heart, not hidden in your spirit, any desire to undermine this court? (III, 85)

La desgracia para todos, puesto que complica más la situación, es el hecho de que basan su ley en la fe. La ley de una teocracia es divina y ellos están comprometidos a creer que esa ley es identificable con la armonía cósmica.

La defienden a costa de todo pues están convencidos que la ausencia de ley provoca el caos, la anarquía.

Claramente, aquí nadie puede soportar, es que otro tenga la razón:

DANFORTH: I judge nothing. *Pause. He keeps watching Proctor; who tries to meet his gaze.* I tell you straight, Mister-I have seen marvels in this court. I have seen people choked before my eyes by spirits: I have seen them stuck by pins and slashed by daggers. I have until this moment not the slightest reason to suspect that the children may be deceiving me. Do you understand my meaning? (III, 87)

Danforth está maravillado por los *acontecimientos* de igual manera que antes lo estuvo Hale por tener la oportunidad de aplicar su sabiduría. Le fascina la idea de estar siendo testigo de lo *sobrenatural*. Es otro fanático. El fanático es fácil presa de irracionalidad (el fanatismo es una pasión) Sólo escucha y ve aquello que quiere ver y oír.

HATHORNE: Aye, she's the one.

DANFORTH: Mr. Proctor, this morning, your wife send me a claim in wich she states that she is pregnant now.

PROCTOR: My wife pregnant!

DANFORTH: There be no sign of it-ve have examined her body.

PROCTOR: But if she say she is pregnant, then she must be! That woman will never lie. Mr. Danfoth.

DANFORTH: She will not?

PROCTOR: Never, sir, never.

(III, 88)

Proctor ha quedado atrapado, se siente comprometido a actuar pero ahora va hacia una trampa pues ha quedado en la mira de los jueces. Cualquier cosa que diga lo condena ahora pues el tribunal, al poner en



práctica sus funciones los vuelve impotentes. Danforth se empeña en encontrar pruebas en cualquier detalle que piense que afecta su investidura. Nadie puede atreverse a contrariarlo pues ello implicaría discutir la fe. Por eso Proctor queda acorralado.

DANFORTH: We have thought it too convenient to be credited. However, if I should tell you now that I will let her be kept another month; and if she begin to show her natural signs, you shall have her living yet another year until she is delivered—what say you to that? *John Proctor is struck silent.* Come now. You say your only purpose is to save your wife. Good, then, she is saved at least this year, and a year is long. What say you, sir? It is done now. *In conflict, Proctor glances at Francis and Giles.* Will you drop this charge?

PROCTOR: I—I think I cannot.

DANFORTH, *now an almost imperceptible hardness in his voice:* Then your purpose is somewhat larger.

PARRIS: He's come to overthrow this court, Your Honor!

PROCTOR: These are my friends. Their wives are also accused—

(III, 88)

Lo que Proctor persigue es aclarar la verdad y evitar la injusticia, es noble y grande su acto. Ambos valores están por encima de cualquier tribunal o ley, o sentimiento personal, pero esto es lo que nadie entiende aquí.

El avance del caos continúa. Cada prueba mostrada es innútil. Giles y Proctor quieren morir cuando su intención de aclarar las cosas complica a los noventa y uno testigos que firmaron el documento que han entregado al juez.

Al igual que Hale en un principio, Danforth está completamente convencido y tiene absoluta confianza en que la razón y la inocencia protegen, pero no toma en cuenta que, a nivel jurídico entre la inocencia y la condena, hay un ser humano sujeto a las pasiones que actúa como catalizador:

DANFORTH, *glancing down a long list:* How many names are here?

FRANCIS: Ninety-one, Your Excellency.

PARRIS, *sweating:* These people should be summoned. *Danforth looks up at him questioningly.* For questioning.

FRANCIS, *trembling with anger*: Mr. Danforth, I gave them all my word no harm would come to them for signing this.

PARRIS: This is a clear attack upon the court!

HALE, *to Parris, trying to contain himself*: Is every defense an attack upon the court? Can no one—  
(III, 89)

Hale callado y lleno de horror contempla lo que está sucediendo sin que ni él ni nadie pueda detenerlo. Se mira reflejado en Danforth, en quien se activa la vanidad al encontrarse con Parris ante cada comentario insidioso del reverendo, Danforth duda por más que su *deseo* sea mostrarse imparcial termina cediendo. Esto es algo que al autor le interesa mucho mostrar y que acentúa el hecho de que el problema no son las leyes, sino los seres humanos que las manejan. Ante tal actitud ¿Quién estaría dispuesto a sostener una posición en contra?

A pesar de todo Danforth, tiene una idea bien simple de la justicia y de los hombres. Para él existe el bien y el mal y todo se reduce a eso. Esa simplificación no puede funcionar, ni ser razonable, porque los seres humanos son mucho más complejos que la idea de bondad o maldad, si esto lo tuviera en cuenta Danforth, sería más justo y más humano.

Al lado de su arbitraria división en buenos y malos Danforth tiene hecha otra: demandante y demandado; ante quienes no presenta una actitud imparcial pues sólo exige pruebas a uno de los dos bandos. está negado a escuchar razones, se deja llevar por su instinto, su proceder es del todo *pasional*. La posibilidad de aumentar el *récord* de condenados y de esa forma aumentar su poder, tiene más peso que ninguna otra cosa:

GILES, *hesitates, then bursts out*: You know vell why not! He'll lay in jail if I give his name!

HATHORNE: This is contempt of the court, Mr. Danforth!

DANFORTH, *to avoid that*: You will surely tell us the name.

GILES: I will not give you no name. I mentioned my wife's name once and I'll burn in hell long enough for that. I stand mute.

DANFORTH: In that case, I have no choice but to arrest you for contempt of this court, do you know that?

GILES: This is a hearing; you cannot clap me for contempt of a hearing.

DANFORTH: Oh, it is a proper lawyer! Do you wish me to declare the court in full session here? Or will you give me good reply?

GILES, *faltering*: I cannot give you name, sir, I cannot.

DANFORTH: You are a foolish old man. Mr. Cheever, begin the record. The court is now in session. I ask you, Mr. Corey-

Esto es prepotencia pura, que ni escucha ni razona. el colmo de la ceguera de Danforth es expresado cuando él mismo cree que la intención primera de aquellos hombres es derrocar al tribunal que preside. Cuenta, fervorosamente, con que la verdad está de su lado y cualquier ataque a su postura es tomado, tanto por él, como por los otros, como un asunto personal. Toda ésta parcialidad, repito, no es otra cosa que pasión. Hale mira aquello con horror pues es conciente de que él cooperó para que las cosas llegaran hasta aquí!

HALE: We cannot blink it more. There is a prodigious fear of this court in the country-

DANFORTH: Then there is a prodigious guilt in the country. Are YOU afraid to be questioned here?

HALE: I may only fear the Lord, sir, but there is fear in the country nevertheless.

DANFORTH, *angered now*: Reproach me not with the fear in the country; there is fear in the country because there is a moving plot to topple Christ in the Country!

HALE: But it does not follow that everyone accused is part of it.

DANFORTH: No uncorrupted man may fear this court, Mr. Hale!

None! To Giles: You are under arrest in contempt of this court. Now sit you down and take counsel with yourself, or you will be set in the jail until you decide to answer all questions

(III, 93)

Nadie aquí es capaz de ver que, cuando el poder se considera sagrado ese es el mal que está en el poder, son precisamente los hombres incorruptos los que tienen más que temer. Nada hay peor que la presencia de *pasión* en quien detenta el poder. Nada hay peor que dar al fanático el poder.

Lo que es muy evidente es que en una situación de éste tipo no hay garantías para nadie. El caos y la arbitrariedad presiden, caos en el pueblo, arbitrariedad en el sistema jurídico. Ni la razón, ni el

juicio, ni la verdad pueden solucionar nada cuando hay de por medio un hombre y un grupo dispuestos a demostrar su poder y a abusar de las facultades que su investidura les confiere:

GILES: *Say nothin' more, John. Pointing at Danforth: He's only playin' you! He means to hang us all!*

DANFORTH: *This is a court of law, Mister. I'll have no effrontery here!* (III, 94)

En el testimonio de Mary Warren están las esperanzas de Proctor y Hale. A ambos, más que a nadie, les conviene que el asunto se solucione aprisa y bien, pues pesa demasiado sobre la conciencia de ambos. Hale es, mejor que nadie, quien tiene una idea más aproximada del alcance que puede llegar a tener ésta situación; por ello pretende que todo se realice con la mayor cautela, ante la protesta de Danforth, Hale se rinde y explica sus motivos: no quiere seguir siendo cómplice de aquello; en éste preciso momento ya ha hecho algo que jamás pensó hacer y que sabe va en contra de toda lógica o justicia, ha hecho algo irracional con la conciencia absoluta de que lo es: ha firmado la sentencia de Rebecca Nurse cuya fama de mujer virtuosa y cercana al espíritu religioso él mismo conocía, reconocía y admiraba antes de venir a Salem. Con su actitud, con esa y todas las otras firmas, Hale sabe bien que ha firmado su propia sentencia: nunca más va a poder vivir tranquilo:

HALE: *I cannot say he is an honest man; I know him little. But in all justice, sir, a claim so weighty cannot be argued by a farmer. In God's name, sir, stop here; send him home and let him come again with a lawyer-*

DANFORTH, *patiently*: *Now look you, Mr. Hale-*

HALE: *Excellency, I have signed seventy-two death warrants; I am a minister of the Lord, and I dare not take a life without there be a proof so immaculate no slightest quaim of conscience may doubt it.*

DANFORTH: *Mr. Hale, you surely do not doubt my justice.*

HALE: *I have this morning signed away the soul of Rebecca Nurse, Your Honor. I'll not conceal it, my hand shakes yet as with a wound! I pray you, sir, this argument let lawyers present to you.* (III, 95)

La respuesta de Danforth, es dura, definitiva y ciega: la ley, en su calidad de ley, debe ser indiscutible, intocable. Desde el punto de vista de Danforth, el ejecutor de la ley, ésta no debe ser razonable, debe ser infalible, de igual manera que un dogma. Por lo tanto, además de las fallas de carácter de Danforth, sus sistema jurídico es arbitrario en esencia:

DANFORTH: Mr. Hale, believe me; for a man of such terrible learning you are most bewildered-I hope you will forgive me. I have been thirty-two year at the bar, sir, and I should be confounded were I called upon to defend these people. Let you consider, now-to PROCTOR and the others: And I bid you all do likewise. In an ordinary crime, how does one defend the accused? One calls up witnesses to prove his innocence. But witchcraft is *ipso facto*, on its face and by its nature, an invisible crime, is it not? Therefore, who may possibly be witness to it? The witch and the victim. None other. Now we cannot hope the witch will accuse herself; granted? Therefore, we must rely upon her victims-and they do testify, the children certainly do testify. As for the witches, none will deny that we are most eager for all their confessions. Therefore, what is left for a lawyer to bring out? I think I have made my point. Have I not?

(III, 95, 96)

Al leer la declaración firmada de Mary Warren, Danforth también comienza a dudar, pero mantiene su postura, por carácter, por fe pues cree que ello es lo que su papel de juez le exige, para él un juez no puede ser flexible, sino implacable. La confesión de Mary Warren lo altera notablemente, es entonces cuándo grita por primera vez a Parris, lo cual viene a ser un verdadero alivio para el espectador. Al hacerlo, Danforth se reprocha a sí mismo por haberlo escuchado y asumido sus consejos más de lo que él mismo hubiera deseado.

Algo que perturbará a la muchacha a lo largo de los interrogatorios es que aquellos son hechos de tal manera que la víctima sienta deseos de desistir de su palabra y de jurar y admitir todo aquello que el juez quiera escuchar, pues Danforth, con sus preguntas y la manera de hacerlas, lo único que provoca es un pavor tremendo al castigo.

El discurso de Danforth a las niñas es más ilustrativo de ello. En él se habla de que la ley está basada en la Biblia, y que la Biblia ha

sido escrita por Dios, pero Danforth no agrega, pues no está conciente de ello, que la Biblia ha sido, es y seguirá siendo interpretada bajo la razón de los hombres. En dicho discurso Danforth cierra todas las salidas a las muchachas. Ellas que han comenzado todo esto por miedo al castigo, ahora menos que nunca van a estar dispuestas a retroceder en su conducta:

DANFORTH: These will be sufficient. Sit you down, children. *Silently they sit.* Your friend, Mary Warren, has given us a deposition. In which she swears that she never saw familiar spirits, apparitions, nor any manifest of the Devil. She claims as well that none of you have seen these things either. *Slight pause.* Now, children this is a court of law. The law, based upon the Bible, and the Bible, writ by Almighty God, forbid the practice of witchcraft and describe death as the penalty thereof. But likewise, children, the law and Bible damn all bearers of false witness. *Slight pause.* Now then. It does not escape me that this deposition may be devised to blind us; it may well be that Mary Warren has been conquered by Satan, who sends her here to distract our sacred purpose. If so, her neck will break for it. But if she speak true, I bid you now drop your guile and confess your pretense, for a quick confession will go easier with you. *Pause.* Abigail Williams, rise. *Abigail slowly rises.* Is there any truth in this?

(III, 98)

Y éste interrogatorio continúa hasta llegar a la estupidez más pura, expresada por Cheever y aceptada por el tribunal:

CHEEVER: When I spoke with Goody Proctor in that house, she said she never kept no poppets. But she said she did keep poppets when she were a girl.

PROCTOR: She has not been a girl these fifteen years, Your Honor.

HATHORNE: But a poppet will keep fifteen years, will it not?

(III, 99)

Y nuevamente se llega al fondo del asunto sin que John se atreva a hablar. Para aclararlo todo, bastaría con contestar ahora a la pregunta de Danforth, sin embargo Proctor desvía el tema. Al ocurrir esto, Danforth vuelve a estar en medio de las dos fuerzas sin poder creer lo que escucha:

DANFORTH: You are charging Abigail Williams with a marvelous cool plot to murder, do you understand that?

PROCTOR: I do, sir. I believe she means to murder.

DANFORTH, *pointing at Abigail, incredulously*: This child would murder you wife?

PROCTOR: It is not a child. Now hear me, sir. In the sight of the congregation she were twice this year put out of this meetin' house for laghier during prayer.

DANFORTH, shocked, turning to Abigail: What's this? Laughter during—!

PARRIS: Excellency, she were under Tituba's power at that time, but she is solemn now.

GILES: Aye, now she is solemn and goes to hang people!

(III, 100)

Con todos éstos datos que no conocía, Danforth cae en la cuenta de que hasta éste momento ha sido parcial, lo cual, no está dispuesto a aceptar de ninguna manera, porque la ley no puede equivocarse:

PROCTOR: Mary. Now tell the Governor how you danced in the woods.

PARRIS, *instantly*: Excellency, since I come to Salem this man is blackening my name. He—

DANFORTH: In a moment, sir. To Mary Warren, *sternly, and surprised*: What is this dancing?

MARY WARREN: *She glances at Abigail, who is staring down at her remorselessly. Then, appealing to Proctor*: Mr. Proctor—

PROCTOR, *taking it right up*: Abigail leads the girls to the woods, Your Honor, and they have danced there naked—

PARRIS: Your Honor, this—

PROCTOR, *at once*: Mr. Parris discovered them himself in the dead of night! There's the "child" she is!

DANFORTH—*it is growing into a nightmare, and he turns, astonished, to Parris*: Mr. Parris—

PARRIS: I can only say, sir, that I never found any of them naked, and this man is—

DANFORTH: But you discovered them dancing in the woods? *Eyes on Parris, he points at Abigail*. Abigail?

HALE: Excellency, when I first arrived from Beverly, Mr. Parris told me that.

DANFORTH: Do you deny it, Mr. Parris?

PARRIS: I do not, sir, but I never saw any of them naked.

DANFORTH: But she have danced?

PARRIS, *unwillingly*: Aye, sir.

(III, 100)

Hathorne, aunque en menor grado, ha comenzado a sentir lo mismo que

Danforth y al igual que él, no está dispuesto a aceptar públicamente que se equivocó y que por lo tanto está haciendo el ridículo porque a un grupo de niñas se les ocurrió burlarse de ellos. Por lo tanto se refugian nuevamente en el interrogatorio tratando de buscar pruebas que los salven. Tratan de convencerse de que han visto algo con sus propios ojos ya que han creído en ello. Consideran que sería absurdo aceptar que fueron objeto de una burla.

Danforth nuevamente se ve en la necesidad de ser *imparcial* y dirige el interrogatorio hacia a Abigail en concreto. Ella siente totalmente inseguro al juez y no duda en utilizar la vacilación de él en su favor, para lo cual recurre al chantaje y a la actuación. Pero el golpe maestro es la supuesta visión que tiene Abigail. Ante ello Danforth vuelve a perder la cabeza convencido y maravillado de los *prodigios* que contempla. Danforth ha sido ganado por la emoción, no por la inteligencia.

La indignación de Proctor llega al máximo al ver actuar a Abigail, eso es lo que mueve en él su sentido del deber y lo lleva a confesar.

En este momento John ha derrotado la pasión: la vergüenza, el amor al honor, el aprecio de sí mismo. Ha sacrificado su honra, su nombre a su postura ética. Ahora es dueño de sí nuevamente. Ahora que ha confesado se vuelve fuerte, invencible, podrán hacerlo dudar, pero no derrotarlo. Pese a esto, la verdad, tanto tiempo oculta y causa de tan graves consecuencias, provocará que nadie crea que algo, comparativamente sin importancia, haya dado lugar a todo esto. Cuando lo enfrentan con su esposa ella ya ha reflexionado y sabe que ante el adulterio de su marido ella no es todo lo inocente que se pensaba. Ahora entiende la situación y sabe qué es lo que Proctor defendía. Ahora siente culpa por su dureza y está dispuesta a salvar a su marido, pero irónicamente la situación se invierte. Ella miente porque lo ama, miente porque lo sabe débil ante su pudor y porque a pesar de todo quiere salvarle la vida.

Ante el tribunal, Elizabeth trata de dar una explicación razonada, para ella misma y para los demás de por qué ocurrieron las cosas.



De confesar la culpa de su marido tendría que confesar la suya. Todo está encadenado. Paradójicamente nada de lo que ocurre en Salem es mágico ni milagroso. Lo que presenciamos es la lógica oculta de las cosas que hace que todo se convierta en causa de otras causas.

Cuando Elizabeth miente, Proctor se siente perdido, pero no es el único, pues al mismo tiempo, Hale se confiesa culpable. Siente venir sobre él la destrucción de su alma:

HALE: Excellency, it is a natural lie to tell; I beg you, stop now before another is condemned! I may shut my conscience to it no more-private vengeance is working through this testimony! From the begining this man has struck me true. By my oath to Heaven, I believe him now, and I pray you call back his wife before ve-

DANFORTH: She spoke nothing of lechery, and this man has lied!

HALE: I believe him! *Pointing at Abigail:* This girl has always struck me false! She has-

(III, 109)

Abigail también se siente atrapada, pero no está dispuesta a que los ojos se vuelvan contra ella, por lo cual inventa una visión para desviar la atención. Comienza a gritar, de manera informativa para que las demás chicas vean lo que ella ve: *Why... Why do you come, yellow bird?*

Durante la siguiente escena, vemos las dotes histriónicas de Abigail y la manera en cómo asombra a su público. Danforth se apresura a conjurar a Mary Warren mientras que Proctor intenta que se mantenga firme: *God damn Uars, Mary!*-pero la muchacha es manipulable y tonta. La escena sigue creciendo podereosa e impactante hasta el momento en el cual la histeria colectiva que allí se ha desarrollado vence la resistencia de Mary Warren, quien estalla y descarga sobre Proctor todo el rencor y la presión acumulada durante tantos días. Danforth se siente emocionado de poder conjurar a Proctor, de haberlo descubierto. El fanatismo y la vanidad de tener la suerte de contemplar los prodigios del mundo lo enceguece. La autoridad, el juez, ha tomado partido. Ya no existe el elemento conciliatorio intermedio entre ambas facciones, el caso es absoluto.

Ahora reinará sobre todos la ley del más fuerte. Esto decididamente no es la anarquía, pero es el caos.

Ante tal locura, Proctor grita su desesperación y su impotencia. Se considera un hombre perdido. Al perder su honor, siente que ha perdido su derecho a vivir entre los hombres.

Sabe que ahora sólo le queda esperar las consecuencias y que éstas serán terribles:

PROCTOR, *laughs insanely, then:* Afire is burning! I hear the boot of Lucifer, I see his filthy face! And it is my face, and yours, Danforth! For them that quail to bring men out of ignorance, as I have quailed, and as you quail now when you know in all your black hearts that this be fraud-God damne our kind especially, and we vill burn, we vill burn together.

(III, 115)

Por otra parte, Hale sufre el mismo proceso y se mira con horror en medio de aquella pesadilla a la cual no es ajeno. Huye del tribunal, pero ha comenzado a entender que a partir de hoy, nunca más podrá huir de él mismo.

El organismo que representa la ley está ahora dividido. Ambos, Hale y Danforth se han equivocado. Ambos grupos van a comenzar a chocar uno con el otro hasta que la destrucción se consume. La imagen de dignidad, de imparcialidad, de sabiduría se ha venido abajo. Han tomado partido y luchan irracionalmente unos con otros.

Los bloques han quedado perfectamente ubicados de acuerdo a su postura: los que se han manifestado como una minoría que no está de acuerdo con la ley ni la forma en como es manejada luchan contra aquellos que piensan que la ley es eterna, única, infalible y universal porque la identifican con Dios. La incipiente democracia lucha contra la teocracia absoluta y radical. No existe el triunfo de la razón, existe el triunfo del poder. Nadie es capaz de controlar éstas dos fuerzas en acción. Han hecho fede la ley, es decir, algo fuera de la razón.

En éste punto podemos afirmar que ésta tragedia es comparable a cualquiera de las mejores de Shakespeare. Su estructura bella y

complejísima, va a terminársenos de revelar con muchas sorpresas más. Lo que no hay que perder de vista son las *trayectorias trágicas* y el *movimiento trágico* derivado de ellas; en una tragedia más simple, ambas serían simultáneas y una consecuencia de la otra. La *trayectoria trágica* es la línea de acción del personaje y el *movimiento trágico* es la dinámica cósmica que se deriva de ella. Lo muy bello, teóricamente hablando, de éste drama, es que ambas se han separado, de tal manera que todos aquí han entrado en movimiento. Lo que veremos de aquí en adelante, es el camino hacia el desastre que llevará a la armonía cósmica.

El acto cuarto comienza con un breve descanso en cuanto a las trayectorias principales se refiere. Vemos en escena a Tituba y a Sarah Good quienes *esperan* la llegada del Demonio. Esta escena sirve, principalmente, para que Tituba nos hable de la concepción distinta del Diablo en Barbados:

TITUBA: Oh, 'it be no Hell in Barbados. Devil, him be pleasureman in Barbados; him be singin' and dancin' in Barbados. It's you folks—you riles him up 'round here; it be too cold 'round here for that Old Boy. He freeze his soul in Massachusetts, but in Barbados he just as sweet and-

(IV, 117)

Lo que Tituba llama el Diablo no es otra cosa que vitalidad, energía, las cuales se vuelven materia putrefacta y tóxica para el alma cuando no se le da la salida conveniente. En ésta sociedad puritana no hay libertad de acción, ni de pensamiento o de tener ilusiones. Lo que existe es una opresión absoluta; aquí el amor, el sexo y la alegría misma no expresados ortodoxamente, son sinónimos de pecado. Para Tituba, Barbados es la verdadera tierra de la libertad, el lugar ideal, de la alegría, de la música.

Lo irónico de ésta escena es que Tituba, la mujer que realmente hizo brujería, está presa, pero viva. Fuera de la cárcel y libres aún de toda sospecha están aquellas que realmente conjuraron: Ruth Putnam, quien fue enviada por su madre y por supuesto la cabeza de todo: Abigail Williams. Sabemos que todo comenzó con su deseo de acabar con Elizabeth.

Por lo pronto entre los jueces hay una gran intranquilidad pues el caso ha trascendido hasta otros pueblos y a uno en especial: en Andover la gente ha comenzado a alzarse en contra de las autoridades. El caos ha crecido cada vez más, una cosa lleva a la otra y tanto a Parris como a los jueces el asunto hace tiempo se les fue de las manos. Tienen miedo de las consecuencias que ésto pueda acarrear.

Pero a Parris hay otras cosas que le preocupan, porque, tanto Mercy Lewis como Abigail Williams han escapado desde hace tres días llevándose los ahorros de Parris. Para los jueces, ésto habla de la culpabilidad de Abigail. La muchacha huyó por miedo a los acontecimientos desatados en Andover, en donde el pueblo, unido, expulsó al tribunal. Este es un dato comparativo con los sucesos en Salem. En Salem no había unión, todo allí era una serie de viejos odios encadenados que esperaban el momento de salir a la superficie. En Andover, cuya gente no tenía rencores ni esas motivaciones la acción del tribunal no pudo dividirlos.

La persona que siente más terror aquí es Parris, quien por más que intenta no puede lograr la aparente serenidad de Danforth y Hathorne, él conoce a sus feligreses y sabe quiénes son y la popularidad de que gozan Rebecca Nurse y John Proctor, quienes serán ajusticiados ese día. En pocas palabras, Parris es, por ahora, el único convencido de que la farsa no podrá ser sostenida por mucho tiempo.

Ahora la táctica que se les ocurre consiste en arrancarle confesiones a los sentenciados, otorgarles el *perdón* y salvar sus vidas ésto es cobardía absoluta pues eludir éste procedimiento, sería aceptar de un momento a otro que las autoridades han actuado equivocadamente. La presencia del reverendo Hale en la cárcel para conversar con los prisioneros es la esperanza de Parris. Si Hale, quien también tiene fuertes razones para convencerlos de que se declaren culpables y arrepentidos, logra salvarles la vida, evitarían la furia del pueblo que ya ha comenzado a dar muestras de descontento:

PARRIS: Tonight, when I open my door to leave my house—a dagger clattered to the ground. Silence. Danforth absorbs this. Now Parris cries out: you cannot hang this sort. There is danger for me. I dare not sleep outside at night!

(IV, 121)

Esta actitud del pueblo en contra de la autoridad es algo que realmente nadie esperaba. La teocracia absolutista va a ser decodada por la incipiente democracia.

Las esperanzas de Parris y Danforth de que Hale los haga confesar se ven disminuidas con la aparición del reverendo quien afirma: *You must pardon them. They will not judge.* Es evidente que Hale encuentre dificultades para hacerles confesar algo con lo que ni él mismo está de acuerdo. Pero Danforth es definitivo, no está dispuesto a hacer el ridículo: *You misunderstand, sir; I cannot pardon these when twelve are already hanged for the same crime. So is not just(...)* La pasión de Danforth es ese deseo ciego de justicia que lo endurece nacido de su fe como fanatismo. Nadie hay aquí más severa y duro que él. Su manejo de la ley es absolutamente parcial desde el momento en que, por estar del lado de la ley, deja de ser imparcial. Nuevamente su problema son sus convicciones y su investidura, si solamente fuera juez o ministro todo sería más sencillo. Pereo por otra parte la conciencia que tiene de su poder le fascina y le hace llegar a pensar que es el depositario de una gran misión, cuando en realidad lo que tiene es una gran responsabilidad: a consecuencia de su fe.

HALE: Excellency, if you postone a week and publish to the town that you are striving for their confessions, that speak mercy on your part, not faltering.

DANFORTH: Mr. Hale, as God have not empovered me like Joshua to stop this sun from rising, so I cannot withhold from them the perfection of their punishment.

HALE, harder now: If you think God wills you to raise rebellion, Mr. Danforth, you are mistaken!

DANFORTH, instantly: You have heard rebellion spoken in the town?

HALE: Excellency, there are orphans wandering from house to house; abandoned cattle bellow on the highroads, the stink of rotting crops hangs everywhere, and no man knows when the harlot's cry will end his life-and you wonder yet if rebellion's spoke? Better you should marvel how they do not burn your province!  
(IV, 125)

Estas últimas palabras de Hale nos hablan del grado que ha alcanzado el desorden. Dicho desorden posee una explicación teórica

evidente, pues apoya la observación de Kitto acerca de la *catástrofe trágica* como: *la experiencia de presenciar una dinámica cósmica*. La maestra Hernández lo explica así:

(...) la relación de los hombres y la naturaleza, en el contexto trágico, es de identidad; basta un punto de corrupción para alterar el funcionamiento armónico de ese organismo complicado y sensible. La libertad existe, pero el hombre tiene la obligación de actuar con cautela porque las consecuencias son imprevisibles. (HERNANDEZ, Luisa Josefina, *Introducción a El Rey Lear*, p. 38)

Ante los acontecimientos de Salem, todos tienen ahora una gran responsabilidad, pero sólo dos tienen la conciencia ética suficiente como para darse cuenta del alcance de su acto: Proctor y Hale. Y es esa conciencia lo que no les permite vivir tranquilos. Ambos están arrepentidos y miran con angustia que sus remordimientos no alteran la situación. Hale haría cualquier cosa por salvarles la vida, como si de ello dependiera su propia salvación. Pero los actos son irrevocables y definitivos: eso late en el alma de todas las tragedias.

HALE: Why, it is all simple. I come to do the Devil's work. I come to counsel Christians they should belie themselves. His sarcasm collapses. There is blood on my head! Can you not see the blood on my head!  
(IV, 125)

La conversación de Hale con Elizabeth es una verdadera tentación, pero la conciencia y postura de ella son de una altura que ningún otro posee. Por más que se le acuse de fría, su actitud ahora lo que hace es defender el espíritu de su marido. Ella lo ama, pero lo conoce bien; sabe que Proctor tiene un carácter incapaz de sobrevivir a otro acto deshonesto, como lo ha probado la culpa que pesa sobre él y que no lo deja vivir tranquilo. También sabe que lo único que no puede hacer es inducirlo a tomar una decisión que no sea de él mismo.

La postura de Danforth e incluso la de Hale nuevamente, es absurda: quieren salvar a la gente que ellos mismos condenaron, pero sin retractarse de su error, ahora que la justicia los condena, no les

gusta la posición de culpables.

Proctor quiere vivir, aunque sabe que el precio para ello es deshonesto. Espera con ansia que alguno de los que él admira firme la confesión pues ello le haría sentirse menos culpable. Sin embargo, las dos personas más respetables para él se han mantenido firmes. Giles incluso ha muerto a manos de los piadosos seres que de vez en cuando gobiernan la teocracia.

ELIZABETH: *They press him, John.*

PROCTOR: *Press?*

ELIZABETH: *Great stones they lay upon his chest until he plead aye or nay. With a tender smile for the old man: They say he give them but two words: "More veight" he says. And died.*

PROCTOR, *numbed- a thread to weave into his agony: "More veight"*

ELIZABETH: *Aye. It were a fearsome man, Giles Corey.*

(IV, 129)

John no ha puesto atención a la última frase de su esposa, es evidente que su primer impulso es salvarse, pero no está convencido, sabe que su deber es otro, por eso quiere saber la opinión de Elisabeth, está dispuesto a acatarla aunque esto signifique evadir su responsabilidad para dejarla en manos de su esposa. John trata de evitar aquello que él mismo siente la obligación de hacer. Le bastaría cualquier apoyo por pequeño que fuera para confesar.

PROCTOR, *with great force of will, but not quite looking at her: I have been thinking I would confess to them, Elizabeth. She shows nothing. What say you? If I give them that?*

ELIZABETH: *I cannot judge you John*

*Pause.*

PROCTOR, *simply-a pure question: what would you have me do?*

ELIZABETH: *As you will, I would have it. Slight pause: I want you living, John. That's sure.*

PROCTOR, *pauses, then with a flailing of hope: Giles' wife? Have she confessed?*

ELIZABETH: *she will not.*

(IV, 130)

Lo que Proctor piensa en éste momento es que vivo o muerto es un hombre sin valor, sin honor ante los otros hombres debido a la falta antes cometida. Siente que ha perdido el respeto de los demás

hombres, su lugar en el mundo. El piensa que la muerte no le devolvería su honor perdido, y en estas circunstancias, lo mismo le da vivir con otra culpa. Además piensa que su único deber es mantenerse firme ante los ojos de Elisabeth, lo cual ella ha tratado de aclarar sin ser escuchada. Proctor quiere encontrar en el hecho de claudicar, un último acto de honradez, no piensa que salvar su vida es permitir que la corrupción continúe. Paradójicamente su anhelo de vivir se convierte en una pasión que no le permite pensar que de aceptar la propuesta de los jueces se traicionaría a sí mismo y no podría vivir tranquilo nunca. Eso sería su destrucción:

PROCTOR: It is a pretense, Elizabeth.

ELIZABETH: What is?

PROCTOR: I cannot mounth the gibbet like a saint. It is a fraud. I am not that man. *She is silent.* My honesty is broke, Elizabeth; I am no good man. Nothing's spoiled by giving them this lie that were not rotten long before.

ELIZABETH: And yet you've not confessed till now. That speak goodness in you.

PROCTOR: Spite only keeps me silent. It is hard to give a lie to dogs. *Pause, for the first time he turns directly to her.* I would have your forgiveness, Elizabeth.

ELIZABETH: It is not for me to give, John, I am-

PROCTOR: I'd have you see some honesty in it. Let them that never lied die now to keep their souls. It is pretense for me, a vanity that will not blind God nor keep my children out of the wind. *Pause.* What say you?

ELIZABETH, upon a heaving sob that always threatens: John, it come to naught that I should forgive you, if you'll not forgive yourself. Now he turns away a little, in great agony. It is not my soul, John, it is yours. *He stands, as though in physical pain, slowly rising to his feet with a great immortal longing to find his answer. It is difficult to say, and she is on the verge of tears.* Only be sure of this, for I know it now: Whatever you will do, it is a good man does it. *He turns his doubling, searching gaze upon her.* I have read my heart this three month, John. *Pause.* I have sinned of my own to count. It needs a cold wit to prompt lechery.

PROCTOR, in great pain: Enough, enough-

ELIZABETH, now pouring out her heart: Better you should know me!

PROCTOR: I will not hear it! I know you!

ELIZABETH: You take my sins upon you, John-

PROCTOR, in agony: No, I take my own, my own!

ELIZABETH: John, I counted myself so plain, so poorly made, no



honest love could come to me! Suspicion kissed you when I did; I never knew how I should say my own. It were a cold house I kept!

(IV, 130,131)

Elizabeth parece dura, pero ante esto no queda más que ser definitivo. No lo está juzgando, por el contrario, está acusándose a sí misma para que John decida. Es ahora que entendemos el adulterio de Proctor, él es un hombre fuerte, vigoroso, joven y tiene por esposa a una mujer que no se siente bien a su lado y quien reprime su vitalidad.

Elizabeth sabe que John sería capaz de aceptar en un impulso y que eso sería un gran error. Pero eso no es algo que a ella le concierna decidir. Pertenece a Proctor a acción, sólo él se salvará o se perderá para siempre. Proctor se siente muy avergonzado de desear lo contrario que el deber le indica. Danforth y los otros saltan de alegría ante la avergonzada confesión de Proctor acerca de que prefiere vivir. Inmediatamente disponen todo para que Proctor firme el documento. La actitud de Danforth es de efusividad por el descargo de su conciencia, ha comenzado a sentir que pierde responsabilidad en el momento en que el otro acepta llevarla. Danforth, pretende que las cosas se solucionen a costa de las conciencias de los demás.

Sin embargo, la alegría expresada por Danforth ante la confesión de Proctor se esfuma cuando él, en presencia de Rebecca Nurse, niega haberla visto junto al Diablo. Para Proctor, es demasiado que se le pida inmiscuir a otra persona, sobre todo sabiéndola inocente. Proctor no quiere asumir la posición de mártir, pues sabe que ello sería un fraude. No se siente digno del martirio, es sincero, no es miedo a morir sino amor a la vida y oposición a lo que él considera una muerte inútil. Danforth no entiende esto, siente que se están burlando de él y no está dispuesto a permitirlo; a toda costa quiere colocar la confesión de Proctor a la vista del pueblo. John sabe que su deber ético es para con él mismo y con Dios y que una vez que el diálogo se ha iniciado, nadie tiene ya derecho a intervenir. Se siente usado para la conveniencia de los jueces. Si el papel que firmó es mostrado

públicamente, entonces sí que nada valdría la pena, por ello es que Elizabeth no se atrevió a convencerlo de declarar. Ella tenía razón con respecto a Proctor:

DANFORTH: You have not con-

PROCTOR: I have confessed myself! Is there no good penitence but it be public? God does not need my name nailed upon the church! God sees my name; God knows how black my sins are! It is enough!

DANFORTH: Mr. Proctor-

PROCTOR: You will not use me! I am no Sara Good or Tituba, I am John Proctor! You will not use me! It is no part of salvation that you should use me!

DANFORTH: I do not wish to-

PROCTOR: I have three children-how may I teach them to walk like men in the world, and I sold my friends?

(IV, 137)

Al decir esto, Proctor se ha liberado de la pasión, ha tomado conciencia de que su vida no sería posible si se traiciona y traiciona a los otros. Una vez que ha podido decir esto la fuerza que da la grandeza moral vuelve a él para ya no abandonarlo. Ahora ha entendido que, para que todo quede bien con respecto a él la única salida es la muerte.

El acto de sublimación ha sido consumado. Proctor estuvo a punto de cometer un verdadero *error trágico* pero fue más fuerte que su deseo de vivir. John Proctor se ha vencido a sí mismo, y con ello está en armonía con Dios, pues pudo haber sido un cobarde y un traidor y en cambio ahora se ha elevado por encima de la condición humana. La muerte para él no será la destrucción sino la salvación de su alma.

Hale, por el contrario, se ha perdido para siempre, no morirá porque su expiación será su vida destruida.

Pero no solamente él, pues sabemos de la manera más explícita que el experto en leyes que es Danforth nada sabe de sentimientos, ni de valores humanos. Este hombre caído, desnudo y humillado, nada significa para él. Lo que a nosotros espectadores nos mueve a admiración y piedad e incluso nos despierta sentimientos de pudor ante el hombre arrepentido, Danforth no lo entiende. Su cegera espiritual le ha paralizado el alma. Es aquí realmente, cuando John Proctor está

ante un juez frío que nada tiene que ver con la ofendida Elizabeth. Ante la actitud de Danforth, Proctor siente la rabia de la impotencia frente a la arbitrariedad y la injusticia de los poderosos.

Danforth sabía perfectamente que John juró en falso, pero ahora no le conviene que haya testigos de ello, él quería la firma, pero también el silencio, de lo contrario él queda peor que antes.

La resolución de Proctor es como un rayo para Hale y Parris. Sin embargo no por las mismas razones. A Hale le preocupa su alma, a Parris, la venganza de la comunidad. Ambos tenían fijadas sus esperanzas en la confesión de Proctor y Rebecca, pero ahora se sienten entregados al abismo:

PARRIS, *hysterically, as though the tearing paper were his life*: Proctor, Proctor!

HALE: Man, you will hang! You cannot!

(IV, 138)

Proctor con entreza sube al cadalso. Nadie tiene ya poder sobre él. Este es el momento al cual Miller quiso llegar desde la concepción de la obra. El momento en el cual Proctor va a la muerte por defender la justicia, como un santo, como un hombre puro en un mundo de valores invertidos:

PROCTOR, *his eyes full of tears*: I can. And there's your first marvel, that I can. You have made your magic now, for now I do think I see some shred of goodness in John Proctor. Not enough to weave a banner with, but with enough to keep it from such dogs. Elizabeth, in a burst of terror, rushes to him and weeps against his hand. Give them no tear! Tears please them! Show honor now, show a stony heart and sink them with it! He has lifted her, and kisses her now with great passion.

REBECCA: Let your fear nothing! Another judgement waits us all!

DANFORTH: Hang them high over the town! Who weeps for these, weeps for corruption!

(IV, 138)

Hale desesperado se acerca a Elisabeth para rogarle que lo haga desistir como si eso lo salvara a él, pero la respuesta de ella es definitiva, clara y verdadera:

HALE: Woman, plead with him! *He starts to rush out the door, and then goes back to her.* Woman! It is pride, it is vanity. *She*

avoids his eyes, and moves to the window. He drops to his knees. Be his helper!— What profit him to bleed? Shall the dust praise him? Shall the worms declare his truth? Go to him, take his shame away!

ELIZABETH, supporting herself against collapse, grips the bars of the window, and with a cry: He have his goodness now. God forbid I take it from him!

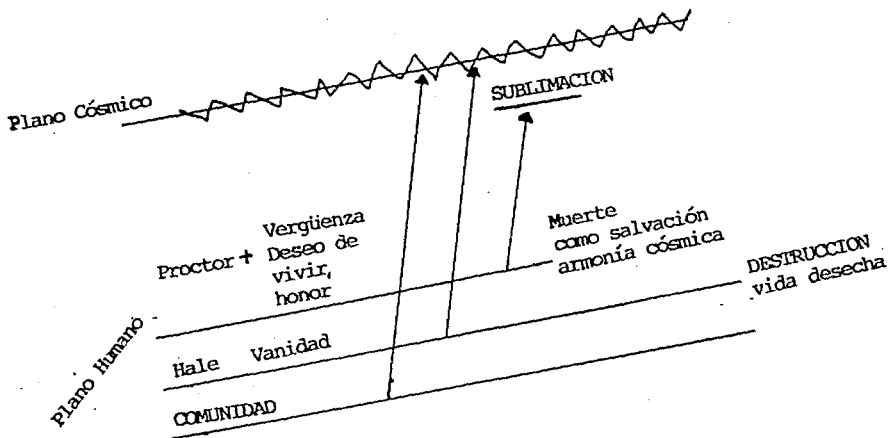
(IV, 139)

¿Es verdaderamente por vanidad que Proctor va al patíbulo? Es evidente que no. Proctor no busca salvar a nadie más que a sí mismo, a esa *veta de bondad* que ha descubierto en su interior. Muere defendiendo su postura ética dispuesto a no volver a perderla. Precisamente por todo lo que hemos descubierto en el alma de John Proctor es por lo que no podemos estar de acuerdo cuando Eric Bentley enjuicia la obra de Miller. Bentley, en la siguiente afirmación, está tomando en cuenta, no la trayectoria personal de Proctor, sino del movimiento derivado de todos los demás personajes. Bentley habla del caos, de la anécdota, pero no ha visto a los personajes:

Such indeed is the viewpoint of the dramatist of indignation, like Miss Hellman or Mr. Miller. And it follows that their plays are melodrama—a conflict between the wholly guilty and the wholly innocent. For a long time liberals were afraid to criticize the mentality behind this melodrama because they feared association with the guilty ("harboring reactionary sympathies"). But, though a more enlightened view would enjoin association with the guilty in the admission of a common humanity, it does not ask us to underestimate the guilty men as black with guilt or to refuse to see "who done it". The guilty men are as black with guilt as Mr. Miller says—what we must ask is whether the innocent are as whitewith the innocence. The drama of indignation is melodramatic not so much because it paints its villains too black as because it paints its heroes too white. *Othello* is not a melodrama, because, though its villain is wholly evil, its hero is not wholly virtuous. *The Crucible* because though the hero has weaknesses, he has no faults. His innocence is unreal because it is total. His author has equipped him with what we might call Super-innocence, for the crime he is accused of not only hasn't been committed by him, it isn't even a possibility: it is the fiction of traffic with the devil. I go without saying that the hero has all the minor accouterments of innocence too: he belongs to the right social class (yeoman farmer), does the right kind of work (manual), and,

somewhat contrary to historical probability, has the right philosophy (a distinct leaning towards skeptical empiricism) (9)

Es evidente que, a lo largo de la obra no hemos visto a un John Proctor inocente y menos aún a un personaje psicológicamente simple, cómo efectivamente son los personajes de melodrama. Lo que ha abundado en el drama es carácter, situaciones y motivaciones. Hemos visto a los personajes desnudar el alma ante nosotros y quedar atrapados en el movimiento provocado por ellos mismos.



La emoción es más intensa cuando pensamos en lo que se habría desatado si Proctor se hubiera traicionado. Sentimos paz de imaginar lo terrible que pudo haber sido su vida.

Es en ese momento cuando el drama se nos manifiesta en su altura verdadera. Hemos visto una descripción perfecta de la idea del *caso cósmico* de la tragedia. El desorden crece y crece sin solución humana posible. Las fuerzas están desatadas y destruyen a aquél que se interponga. La armonía que contemplamos es la de Proctor consigo mismo y su relación con el Cosmos. En este pueblo no habrá paz hasta que la razón presida el tribunal de los hombres, hasta que la justicia deje

de ser un ideal y los hombres fanáticos entiendan que viven en un mundo ajeno a la perfección, hasta que los hombres que gobiernan a los hombres entiendan que la autoridad es falible. Hasta que los hombres dejen de pensar que Dios se manifiesta necesariamente por medio de investiduras y cargos. Hasta que los hombres se den cuenta de que no viven aislados, sino en sociedad, y que la política comenzará a ser limpia cuando cada uno, individualmente, se fije como meta serlo.

*Esta es por lo tanto: la historia de un hombre que defendió su posición ética ante el mundo aun a costa de su propia vida cuando los gobernantes de la sociedad teocrática en que nació le ofrecieron vivir a cambio de aceptar la corrupción, lo cual lo hubiera llevado a la destrucción moral como sucedió con el hombre que estaba junto a él.*

## NOTAS DEL CAPITULO TRES

La edición utilizada del drama es:

**MILLER** Arthur, *The Crucible*, 36th printing, New York, Bantam Book, 1971

Esta obra fue estrenada en el *Marlin Beck Theatre* de New York el 22 de enero de 1953 con el reparto siguiente:

<i>Reverend Parris</i>	Fred Steward
<i>Betty Parris</i>	Janet Alexander
<i>Tituba</i>	Jackeline Andre
<i>Abigail Williams</i>	Madeleine Sherwood
<i>Susanna Walcott</i>	Barbara Stanton
<i>Mrs. Ann Putnam</i>	Jane Hoffman
<i>Thomas Putnam</i>	Raymond Bramley
<i>Mercy Lewis</i>	Dorothy Joliffe
<i>Mary Warren</i>	Jennie Egan
<i>John Proctor</i>	Arthur Kennedy
<i>Rebecca Nurse</i>	Jean Adair
<i>Giles Corey</i>	Joseph Sweeney
<i>Reverend John Hale</i>	E.G. Marshall
<i>Elizabeth Proctor</i>	Beatrice Straight
<i>Francis Nurse</i>	Graham Velsey
<i>Ezequiel Cheever</i>	Don McHenry
<i>Marshall Herrick</i>	George Mitchell
<i>Judge Hathorne</i>	Philip Coolidge
<i>Deputy Governor Danforth</i>	Walter Hampden
<i>Sarah Good</i>	Adele Fortin
<i>Hopkins</i>	Donald Marye

Dirección: Jed Harris

Escenografía: Boris Aronson.

1.-IBSEN, H., *An Enemy of the People*, adaptation by Arthur Miller, 10th reprinted of first edition, Penguin Books, New York, 1987.

2.-Odele denigrated it to Kazan as "just a story about a bad marriage." There was a slightly more generous acknowledgement by Lillian Hellman, who, after a twenty-minute all but silent walk with me following a performance of the play in its pre-Broadway

week in Wilmington, Delaware, let drop, "It's a good play." If we on the left were engaged in a conspiracy, as was almost daily reported, it certainly did not overflow into mutual generosity and support among the participants. (MILLER, *Timebends*, p. 236).

3.-EVANS, Richard I. *Psychology and Arthur Miller*, New York, E.P.Dutton 7 CO., INC. 1969, p. 15.

4.-ARISTOTELES, *OP. CIT*, P. 170.

5.-PORTER, Thomas E., *El mito y el teatro Norteamericano Moderno*, trad. Rubén Masera, Buenos Aires, Juan Goyanarte Editor, 1972, Cap. 8, pp. 252-283.

6.- *Idem*.

7.- *Ibid*.

8.- PORTER, *Op. cit*, p. 271.

9.- BENTLEY, Eric "The Innocence of Arthur Miller" en MILLER, A. *The Crucible, Text and Criticism*, Edited by Gerald Weales, New York, Penguin Books, 1971, pp. 204-209.



## CAPITULO CUATRO

### LA PUREZA CLASICA DE A VIEW FROM THE BRIDGE.

Llora por tí, Prometeo, por tu funesto infortunio  
y el llanto que cae de mis ojos es un río de lágrimas que  
con su húmeda fuente empapa mis tiernas mejillas. En estos  
sucesos lamentables, gobernado con sus propias leyes,  
muestra Zeus su poder arrogante a los Dices de antaño.

- o -

TÚ, siempre audaz, en nada cedés, incluso  
en medio de amargos dolores; antes al contrario, usas  
un lenguaje demasiado libre(...)

*Esquilo, Prometeo Encadenado*

- o -

Vencido por su propia irreflexión, llegó a engendrar  
su propia muerte(...)

*Esquilo, Los siete contra Tebas.*

No cabe duda de que a partir de 1947, año del estreno de *All My Sons*, su autor estaba pasando por un periodo de fecundidad iluminada del cual ésta obra sería la culminación. *A View from the Bridge* es el último drama del ciclo trágico de Miller.

Cada una de sus obras, como las de Shakespeare, asombra no sólo por ser un experimento teórico, sino por la elegancia y exquisitez con las cuales son llevados a cabo, siempre hasta sus últimas consecuencias y siempre con un gran nivel artístico. Nadie puede negar que los cuatro dramas analizados aquí son, cada uno, obras maestras de singulares valores.

La historia de ésta obra se remonta algún tiempo atrás de la fecha en la que fue escrita. Exactamente después de *All My Sons*, Miller recibió el encargo de un guión cinematográfico que tratara acerca de los estibadores y la vida de los muelles en general. Allí, al relacionarse con los trabajadores portuarios de Brooklyn, escuchó aquella historia que lo dejó fascinado:

In the course of time Longhi mentioned a story he'd recently heard of a longshoreman who had ratted to the Immigration Bureau on two brothers, his own relatives, who were living illegally in his very home, in order to break an engagement between one of them and his niece. The squealer was disgraced, and no one knew where he had gone off to, and some whispered that he had been murdered by one of the brothers. But the story went past me; I was still searching for a handle on Pete Panto

(MILLER, *Timebends*, p. 152)

Pero la urgencia por concluir el guión, que más tarde fue rechazado al iniciarse la campaña anticomunista, y el proceso de creación de *Death of a Salesman*, primero y *The Crucible* después, hicieron que Miller dejara a un lado *An Italian Tragedy*, título con el cual había decidido nombrarla. No obstante aquello, el material siguió atrayéndolo siempre y de cuando en cuando encontraba momentos y sensaciones que pertenecían a este drama y a ningún otro. Fue durante un viaje a Italia, realizado con las ganancias de *All My Sons*, cuando logró fundir las dos imágenes principales que tenía hasta entonces:

But Italian images would always hang behind my eyes like painted scenes. In a town whose name I have forgotten, somewhere in central Sicily on a beautiful sunny day in winter, I saw a dozen men standing around a well in the middle of a dusty piazza. They were in their twenties and early thirties, strong-bodied, with hard, hoe-curved hands and the burnt skin of peasants, masons, woodcutters. We had paused at a rotting country café for a glass of juice and learned that it was customary for men to come to the well around noon, just in case one of the surrounding latifundia might need an extra worker in the middle of the day; and for lack of anything else to do they just hung around until it got dark, when they went home. Always hungry, they were offering themselves, but all they were eating was lime. Suddenly this image locked into place, connecting itself to the story Vinny had told me months before about the Red Hook longshoreman who had betrayed some illegal immigrant relatives and had disappeared. This glimpse in Sicily of desperate, workless men standing in their hunger around that well made monstrous the idea of their betrayal after they had succeeded in escaping this slow dying in the sun. And somehow their story attached itself in my mind to the theatre on which I had climbed around in Siracusa. But I was not ready to write such a play, not yet.

(MILLER, *Op. cit.* pp. 176, 177)

A pesar de que la historia estaba perfectamente comprendida hacia falta, como en su momento en *The Crucible*, el elemento emocional que iniciara el proceso de vida del material:

I had heard its story years before, quite as it appears in the play, and quite as complete, and from time to time there were efforts to break up its arc, to reshuffle its action so that I might be able to find what there was in it which drew me back to it again and again-until it became like a fact in my mind, an unbreakable series of actions that went to create a closed circle impervious to all interpretation(...) I found in myself a passionate detachment toward its story as one does toward a spectacle in which one is not engaged but which holds a fascination deriving from its monolithic perfection. If this had happened, and if I could not forget it after so many years, there must be some meaning in it for me, and I could write what had happened, why it had happened, and to one side, as it were, express as much as I knew of my sense of its meaning for me.

(MILLER, *Collected Plays*, pp. 47, 48)

Así fue que el material quedó relegado unos seis o siete años hasta

que un incidente lo trajo de nuevo a la luz: Martin Ritt, un actor del *Group Theatre*, llamó para encargarle una obra en un acto destinada a representarse en un espacio libre durante la tarde del domingo. Miller aceptó, sobre todo porque:

I loved this promising atmosphere of sheer play and enjoyed my own power to give actors roles without commercial worries to dampen the happiness of work.

(MILLER, *Timebends*, p. 353)

Fue entonces que en un lapso de dos semanas escribió *A Memory of Two Mondays*, un drama que se remontaba a sus días de estudiante, cuando estuvo trabajando en un almacén de refacciones para automóviles con la intención de poder ahorrar el dinero suficiente que le permitiera ingresar a la universidad.

El grupo quedó maravillado con la pieza pero estuvieron de acuerdo con Miller en que hacía falta una obra que le sirviera de introducción y que ayudara a completar el tiempo de duración normal de una función. Fue entonces que recurrió a la vieja historia italiana, la cual fue concluida en diez días. Era evidente que sería la pieza principal de aquel programa doble que llevaba el título de la obra principal: *A View from the Bridge*. ( 1 )

Fueron varios los factores externos, además del encargo, los que permitieron la creación de la obra en ésta ocasión. En primer lugar, su relación con Marilyn Monroe se había intensificado de tal manera, que el divorcio del primer matrimonio no tardaría en llegar. Esta mención podría parecer frívola, pero el hecho es que en éste drama asoma de nuevo el tema del adulterio, reprimido esta vez, pero de consecuencias nefastas; se trata de la pasión de un hombre maduro por una mujer joven que lo destruye a él y a su hogar:

I no longer knew what I wanted—certainly not the end of my marriage, but the thought of putting Marilyn out of my life was unbearable. My world seemed to be colliding with itself, the past exploding under my feet.

(MILLER, *Op. cit.* p. 356)

En segundo lugar el tema de la traición. Miller estaba muy cerca de ello ya que, durante la *caza de brujas* organizada por McCarthy, fue citado a declarar y más tarde siguió siendo molestado continuamente él y todos aquellos que pudieran haber tenido la más mínima relación con el partido o bien cuyo nombre hubiera sido mencionado ante el tribunal.

De Miller no salió ni una confesión ni un nombre, sin embargo, varios de sus conocidos, amigos y más entrañables colaboradores, ante el temor del veto y de una carrera arruinada, habían sucumbido ante los interrogatorios. Ese fue el caso de Elia Kazan, a quien el autor había confiado sus dos primeras obras. a Kazan le tocó en suerte estrenar varias de las grandes obras del teatro norteamericano: *A Street Car Named Desire*, *All My Sons*, *Death of a Salesman*, *Tea and Sympathy* y más tarde, en 1964 cuando las relaciones con Miller se habían reanudado, *After the Fall*. Esas fueron las experiencias que aportaron el material emotivo necesario para el drama.

Las motivaciones psicológicas indudablemente son el alma de la creación. Los recursos son obra del talento. Y Miller hace en estos cuatro dramas, un despliegue de recursos técnicos utilizados con maestría. El talento aporta la claridad necesaria para percibir un tema, que es el elemento básico de la tragedia.

### *A View from the Bridge*

Asombra ver de repente, pero sobre todos después de las tres obras anteriores, abundantes en temas, en trayectoria, en estructura, una que es muestra de sencillez absoluta, aunque no por ello menor o fácil.

Las palabras exactas para denominar a ésta obra son: sencillez y pureza, sobre todo frente al huracán que es *The Crucible*.

Esta obra es bella precisamente por la simplicidad de su trayectoria; no es el experimento sofocleano de *Andrógona* o *Edipo Rey*, en los cuales los elementos que conforman la tragedia aparecen

sumergidos en una estructura y un tema plerónico de recovecos y trayectorias. No hay aquí tampoco la abundancia Shakespeariana o Milleriana que conocemos. No, ésta obra es anterior a ellas en cuanto a concepción y estructura se refiere, es anterior al experimento; está ligada con el origen de la tragedia. Hay que recordar que fue su *perfección monolítica* lo que llamó la atención de su autor.

*A View from the Bridge* tiene su antecedente directo en *Los siete contra Tebas* o en *Prometeo encadenado* de Esquilo. En ambas encontramos exactamente lo mismo que en la de Miller: una línea ascendente vigorosa, la cual alcanza el clímax en el punto álgido y acaba allí, justamente cuando el tema ha agotado la forma.

La línea que siguen éstas tres obras es la *trayectoria de una pasión*, lo cual no hemos tenido la oportunidad de presenciar hasta ahora en los otros dramas de Miller. El movimiento que observamos va de la calma más absoluta hasta la aparición de la *pasión*, el *error trágico* y la *destrucción*.

El esquema básico de la tragedia se repite en ellas con la misma pureza!

-----→ARMONIA-----→DESORDEN-----→ARMONIA-----→

#### ERROR TRAGICO

CARACTER + CIRCUNSTANCIA = PASION

DESTRUCCION

Lo más conmovedor de ésta obra es precisamente la contemplación que nos permite de la pasión. Ante nuestros ojos vemos transformarse a un hombre quien, poco a poco, va perdiendo el dominio sobre sí mismo y queda gobernado por ella. La *pasión es una fuerza arrolladora que domina los sentidos y engeñeca la razón*. Se llama *pasión* porque ante ella nos volvemos *pasivos*, la pasión actúa en nosotros, anula nuestra voluntad y nos arrastra y nos pierde.

Eso es lo que sucede con Eteocles en *Los siete contra Tebas*. Sabemos que es un gran estratega, lo vemos actuar y tomar y desenvolverse inteligentemente al decidir sobre cada uno de los generales que irán a defender las Puertas de Tebas sitiada por Polinices, su hermano. Lo sabemos querido, estimado, admirado, prudente, hasta el momento de enterarse que su hermano en persona se dispone a atacar la séptima puerta. En ese momento la ira se apodera de él, pierde lucidez y sin hacer caso del coro, quien lo previene acerca de la maldición según la cual ambos hermanos morirán al enfrentarse, se lanza contra Polinices dispuesto a matarlo aunque ello le cause la muerte. Esa es la rebeldía contra la ley divina, esa es la condición humana, grande por su espíritu, por su razón, por sus obras, por sus sentimientos y que sin embargo, como Prometeo, yace encadenada a sus limitaciones, a sus carencias, a sus pasiones. El hombre es insignificante ante los dioses, es indigno de hablarles a la cara, pero, impulsivo y rebelde por naturaleza, lanza continuamente el grito retador que obtiene como respuesta el rayo.

Ya hemos dicho que las relaciones armónicas con Dios son de veneración, no de insolencia, no de arrogancia, no de soberbia.

La tragedia nos enseña que el hombre no es, en tanto que hay algo que Es. El hombre no es eterno, no es sabio, no es fuerte, no es poderoso y sin embargo es grande, es sensible, es inteligente, es creativo, es capaz del amor, aunque le esté vedada la comprensión de las leyes absolutas que rigen el universo.

El origen de la tragedia es religioso, su esencia, incluso hoy, sigue siendo la explicación de la mecánica cósmica. Mediante la tragedia podemos presenciar el diálogo eterno del hombre y las esencias, del hombre y las fuerzas.

Esta obra tiene un recurso que no habíamos encontrado en las demás: un narrador, Alfieri, el abogado del barrio quien, lejos de cualquier pretensión, se dedica a atender *los pequeños problemas de los pobres*. Su presencia aporta, de entrada, altura al drama. Alfieri trae consigo un aire de dignidad. se expresa con elegancia, aporta la nota

poética al ambiente, nos habla de una serie de imágenes legendarias que aparentemente nada tienen que ver con la sórdidez y la vulgaridad de los muelles de Brooklyn. Nos habla de la imagen de la tragedia antigua que ha llegado hasta las costas de esta moderna civilización. ( 2 )

Alfieri ha tomado el lugar del coro del drama clásico y es, como en casi todas las tragedias, un elemento contemplativo de la acción, que entra y sale de la trama, que se dirige al espectador o dialoga con el protagonista. En el momento intensamente más alto de cada escena, su presencia constituye un descanso en la vertiginosa línea ascendente del drama. Es un personaje que servirá para reflexionar junto con Eddie, cuando él ya no puede hacerlo por sí mismo, lo aconseja, le advierte. Alfieri está asombrado del mundo y sus acontecimientos:

But when one is old, facts become precious; in fact I find all the poetry, all the wonder, all the amazement of spring. And spring is especially beautiful after fifty-five. I love what happened, instead of what might or ought to have happened. ( 3 )

Tiene su despacho frente al mar y desde allí medita, mientras mira hacia el infinito, en cómo hasta en éste puerto de un país adelantado ocurren hechos de ecos universales, hechos que son tan antiguos como la humanidad misma: aquello que sucedía en Grecia o en Roma se repite aquí con la misma intensidad, a pesar de que lo común en la civilización es vivir "a medias" ¿Los inmigrantes han traído consigo la tragedia? o es la tragedia inherente a la condición humana. La condición humana es una y eterna. A pesar de que la vida moderna y la civilización nos vistan de ropas nuevas las pasiones siguen siendo las mismas dentro del alma.

Es ello lo que explica Alfieri y lo que justifica su presencia: hacer que un hecho vulgar, criminal y vergonzoso sea percibido por nosotros como un hecho de altura legendaria, predecible, objetivo, universal y cósmico.

Alfieri ha sido testigo de algo que lo mantiene impresionado y ahora va a contárnoslo: ha contemplado el movimiento del *Coamo* y va a



hacernos partícipes de ello.

Es así cómo entramos en la casa de Eddie Carbone. Un hombre que en este momento no se diferencia de los demás estivadores. Llega a su casa en donde hasta ahora lleva una vida monótona, pero tranquila, honrada, *normal*. Con su trabajo mantiene a sus hijos, a su esposa y a una sobrina de ella, Catherine, a quien recogieron cuando aún era muy pequeña. Al entrar a su casa lo recibe y la actitud de Eddie hacia ella no parece muy distinta a la de cualquier padre con su hija de diecisiete años: insiste en tratarla como una niña, aunque advierte, con tristeza y asombro que ha crecido mucho, Eddie no quiere confesarse eso. Mientras tanto ella, como todas las chicas de su edad, quiere verse guapa en todo momento aunque no haga más que estar encerrada en su casa el tiempo que no pasa en la escuela:

EDDIE: Where you goin' all dressed up?

CATHERINE [running her hands over her skirt]: I just got it. You like it?

EDDIE: Yeah, it's nice. And what happened to your hair?

CATHERINE: You like it? I fixed it different. (Calling to kitchen) He's here, B.!

EDDIE: Beautiful. Turn around, lemme see in the back. [She turns for him.] Oh, if your mother was alive to see you now! She wouldn't believe it.

(I, 13)

Aparentemente como cualquier muchacha, por el simple hecho de ser mujer, despierta celos en su padre. Eddie quisiera protegerla hasta de las miradas ajenas, protegerla del mundo:

EDDIE: Catherine, I don't want to be a pest, but I'm tellin' you you're walkin' vavy.

CATHERINE: I'm walkin' vavy?

EDDIE: Now don't aggravate me, Katie, you are walkin' vavy! I don't like the looks they're givin' you in the candy store. And with them new high heels on the sidewalk-clack, clack, clack. The heads are turnin' like windmills.

CATHERINE: But those guys look at all the girls, you know that.

EDDIE: You ain't 'all the girls'.

(I, 14)

Su actitud queda justificada cuando menciona sus razones. No será la única vez que lo haga a lo largo de la obra, pero es interesante ver como éstas mismas palabras se van volviendo vacías y falsas en tanto que su pasión va creciendo. Por lo pronto parece un asunto de honor:

EDDIE: *Katie, I promised your mother on her deathbed. I'm responsible for you. You're a baby, you don't understand these things. I mean like when you stand here by the window, vavin' outside.* (I, 14)

Hasta aquí hemos seguido lo que seguramente será la plática de todos los días, pero no tarda en aparecer un elemento nuevo que por lo visto va a venir a introducirse en sus vidas y a modificarlas: la llegada de los parientes de Beatrice como inmigrantes ilegales. Eddie sabe que su presencia traerá ciertas incomodidades a la casa, a pesar de lo cual ha aceptado de buen grado. No le ha importado la posibilidad de que pudieran traerles problemas con la policía de inmigración. Eddie se muestra orgulloso y satisfecho de poder ofrecerles su casa, el señala que se trata de una cuestión de honor, habla del sentido de solidaridad que deben tener los hombres, lo cual hace que Beatrice lo admire y lo quiera. Edie Carbone es ante todo un hombre amado.

Sin embargo tanta amabilidad y buena disposición no parecen sinceras: lo cierto es que se le nota cierta reticencia que surge de la falta de autenticidad y que no pasa desapercibida por Beatriz y Marco quien siempre se disculpa por todo y trata de evitar molestias.

EDDIE: *Then what the hell. [Pause. He moves.] It's an honour, B. I mean it. I was just thinkin' before, comin' home, suppose my father didn't come to this country, and I was starvin' like them over ther... and I had people in America could keep me a couple of months? The man would be honoured to lend me a place to sleep.*

BEATRICE [*—there are tears in her eyes. She turns to CATHERINE*]: *You see what he is? (...) Mmmm! You're an angel! God'll bless you. [He is gratefully smiling.] You'll see, you'll get a blessing for this!* (I, 17)

Todas esas cosas son dichas para tratar de compensar su falta de entusiasmo pues va a ver interrumpida su tranquilidad hogareña.

Pero hay algo más que viene a enturbiar el panorama a pesar de que Beatrice y Catherine esperaban lo contrario. La muchacha ha recibido, por sus méritos escolares, el ofrecimiento de un trabajo y la tía y ella se sienten orgullosas.

Eddie al principio hace argumentaciones de padre que no está dispuesto a permitir que su hija distraiga sus obligaciones escolares con un trabajo; pero poco a poco, su actitud va haciéndose más obstinada. Es insuperable la graduación que el autor logra del sentimiento inconciente de Eddie. Su trayectoria va de la inconsciencia a la conciencia total de sus deseos. Una característica de Eddie Carbone es su incapacidad para ser directo.

Algo que empeora la situación, es que su orgullo se ve herido por el hecho de que la muchacha ganaría semanalmente un salario superior a su jornal en los mejores días: cincuenta dólares. Cuando no es suficiente su argumentación acerca de la inconveniencia de dos actividades a la vez, Eddie comienza a mostrar sus verdaderos motivos: celos. Catherine estaría en un ambiente predominantemente masculino, de obreros y estivadores. Pero antes de llegar a decirlo ya había dado una serie de pretextos cada vez más complicados como ya ha sido observado antes de muchos rodeos para llegar al punto. Sencillamente no quiere que la chica salga a la calle:

CATHERINE: Why! It's a great big company-

EDDIE: I don't like that neighbourhood over there.

CATHERINE: It's a block and half from the subway, he says.

EDDIE: Near the Navy Yard plenty can happen in a block and a half. And a plumbin' company! That's one step over the waterfront. They're practically longshoremen.

BEATRICE: Yeah, but she'll be in the office, Eddie.

EDDIE: I know she'll be in the office, but that ain't what I had in mind  
(I, 19)

La situación empeora cuando Katie, tratando de convencerlo mediante el sueldo, hiere profundamente aquello de lo cual se siente más orgulloso: él la ha criado y mantenido con su trabajo, con su esfuerzo

y quiere seguir haciéndolo. Quiere lo mejor para ella, pero también quiere que siga siendo dependiente de él. Esto todavía nos parece comprensible:

EDDIE: Look, did I ask you for money? I supported you this long, I support you a little more. Please, do me a favour, will ya? I want you to be with different kind of people. I want you to be in a nice office. Maybe a lawyer's office someplace in New York in one of them nice buildings. I mean if you're gonna get outa here then get out; don't go practically in the same kind of neighbourhood. (I, 19)

Beatriz comienza a molestarse ante la actitud irracional de Eddie. A ella le parece absolutamente lógico y racional que los hijos crezcan, estudien, hagan carrera y abandonen el hogar. No entiende que haya razón para preocuparse tanto, pero sobre todo, no entiende la actitud posesiva de Eddie. Quisiera saber que es lo que piensa de la muchacha quien prácticamente está en la casa todo el tiempo. Beatriz no es de las mujeres que se quedan calladas, y a su vez, Eddie no es de los hombres a quienes les gustan las preguntas directas. Basta con que su esposa le haga una para que lo veamos saltar y cambiar de tema. Eddie anda rehuendo algo, todavía de manera inconsciente:

BEATRICE: Think about it a little bit, Eddie. Please. She's crazy to start work. It's not a little shop, it's a big company. Some day she could be a secretary. They picked her out of the whole class. [He is silent, staring down at the tablecloth fingering the pattern.] What are you worried about? She could take care of herself. She'll get out of the subway and be in the office in two minutes.

EDDIE [somehow sickened]: I know that neighbourhood, B., I don't like it.

BEATRICE: Listen, if nothin' happened to her in this neighbourhood it ain't gonna happen noplase else. [She turns his face to her.] Look, you gotta get used to it, she's no baby no more. Tell her to take it. [He turns his head away.] Your hear me? [She is angering.] I don't understand you; she's seventeen years old, you gonna keep her in the house all her life?

(I, 20)

Poco a poco comenzamos a notar que en la actitud de Eddie hacia

Catherine hay algo más que contemplación filial: hay admiración por su belleza de mujer joven y no sólo eso:

EDDIE: With your hair that way you look like a madonna, you know that? You're the madonna type. [She doesn't look at him, but continues ladling out food on to the plates.] you wanna go to work, heh, Madonna? (I, 20)

Este comentario es importante pues al compararla con una *Madonna*, Eddie está dando a Catherine una posición de ser reverenciada, puro immaculado, algo que se admira pero no se toca. Esta es una manera inconsciente de reprimir un deseo, Eddie prefiere verla como niña o como *madonna*, porque de esa forma, no piensa en ella como mujer: "te deseo pero sé que no debo sentir eso, entonces te idealizo, te vuelvo intocable, inalcanzable, te miro como a una virgen, como a una *madonna*."

Después de haber hecho esa comparación Eddie puede hablar de manera relativamente razonable con Catherine acerca de cómo deben ser las cosas. Pero hay algo en él que se resiste a aceptarlas. El panorama le parece sombrío: tendrá que dejarla ir. Aunque trata de aceptarlo, la posibilidad le parece lejana. Pero ahí está Beatriz para ponerlo en su lugar:

CATHERINE [SITTING AT HER PLACE]: I just- [Bursting out] I'm gonna buy all new dishes with my first pay! (... ) I mean it. I'll fix up the whole house! I'll buy a rug!

EDDIE: And then you'll move away.

CATHERINE: No, Eddie!

EDDIE [grinning]: Why not? That's life. And you'll come visit on Sundays, then once a month, then Christmas and New Years, finally.

CATHERINE [grasping his arm to reassure him and to erase the accusation]: No, please!

EDDIE [smiling but hurt]: I only ask you one thing- don't trust nobody. You got a good aunt but she's got too big a heart, you learned bad from her. Believe me.

BEATRICE: Be the way you are, Katie, don't listen to him.

(I, 21)

Tanto interés en la muchacha comienza a perturbar a Beatrice. Sin

embargo todavía no ha pasado nada que no sea lo *normal* en su esposo. Por lo pronto observa y calla, aunque no le guste la situación.

Ya que ha sido planteado el problema de Eddie y el que resulta ser *más tarde* su defecto trágico, Miller plantea el otro fruto prohibido en este lugar: la traición. Eddie se manifiesta nervioso por los parientes. El asunto es delicado pues ellos están cometiendo un *delleo* por humanidad. Lo peor para todos sería que los descubrieran. A Eddie le preocupan los viajeros, en este momento ninguna precaución le parece que esté de más:

EDDIE: I don't care who sees them goin' in and out as long as you don't see them goin' in and out. And this goes for you too, B. You don't see nothin' and you don't know nothin'.

BEATRICE: What do you mean? I understand.

EDDIE: You don't understand; you still think you can talk about this to somebody just a little bit. Now lemme say it once and for all, because you're makin' me nervous again, both of you. I don't care if somebody comes in the house and sees the sleepin' on the floor, it never comes out of your mouth who they are or what they're doin' here.

BEATRICE: Yeah, but my mother'll know-

EDDIE: Sure she'll know, but just don't you be the one who told her, that's all. This is the United States government you're playin' with now, this is the Immigration Bureau. If you said it you knew it, if you didn't say it you didn't know it.

CATHERINE: Yeah, but Eddie, suppose somebody-

EDDIE: I don't care what question it is. You-don't-know-nothin'. They got stool pigeons all over this neighbourhood, they're payin' them every week for information, and you don't know who they are. It could be your best friend. You hear? [to Beatrice] Like Vinny Bolzano, remember Vinny?

BEATRICE: Oh, yeah, God forbid.

(I, 22)

Hay indignación y horror hacia la historia de Vinny Bolzano. Tanto para Eddie como para Beatrice esto es lo único que no puede ser tolerado. Eddie lo condena, está seguro de que aquello sería lo único que él jamás haría.

BEATRICE: Oh, it was terrible. He had five brothers and the old father. And they grabbed him in the kitchen and pulled him down the stairs - three flights his head was bouncin' like a coconut. And they spit on him in the street, his own father and his brothers. The whole neighbourd was crin'.

( . . . )

CATHERINE: Te! So what happened to him?

BEATRICE: I think he went away. [to Eddie] I never seen him again, did you?

EDDIE [rises during this, taking out his watch]: Him? You'll never see him no more, a guy do a thing like that? How's he gonna show his face? [to CATHERINE, as he gets up uneasily] Just remember, kid, you can quicker get back a million dollars that was stole than a word that you gave away (I, 23)

Esa aseveración queda flotando en el aire al finalizar la escena. Finalmente, ante la actitud de Beatrice, Eddie ha aceptado el trabajo de Catherine, no ve otra salida. Eddie no tiene más remedio que ceder ante la actitud de la esposa. Hasta aquí lo cotidiano, la *normalidad*. Este es el Eddie Carbone a quien todos estimaban. Es un buen hombre, áspero, elemental, honrado y que cumplía con las exigencias de su vida, de su condición:

ALFIERI: He was as good a man as he had to be in a life that was hard and even. He worked on the piers when there was work, he brought home his pay, and he lived. And towards ten o'clock of that night, after they had eaten, the cousins came. (I, 27)

Al ver aparecer a Marco y a Rodolpho advertimos la miseria en la que viven. Todas sus esperanzas están puestas en este viaje. En pocas palabras, el trabajo de Marco salvará a sus hijos de morir de hambre. Por ello ha preferido hacer el sacrificio de separarse de ellos. Es sobre todo por esto que nadie puede dejar de ser solidario pues hay hambre y niños de por medio:

EDDIE [to Marco]: So what're you wanna do, you gonna stay here in this country or you wanna go back?

MARCO [surprised]: Go back?

EDDIE: Well, you're married, ain't you?

MARCO: Yes. I have three children.

BEATRICE: Three! I thought only one.

MARCO: Oh, no. I have three now. Four years, five years, six years.

BEATRICE: Ah... I bet they're cryin' for you already, heh?

MARCO: What can I do? The older one is sick in the chest. My wife-she feeds them from her own mouth. I tell you the truth, if I stay there they will never grow up. They eat the sunshine.

(I, 28, 29)

Eddie entiende que su deber es ayudarlos y eso lo hace sentir orgulloso. Por ello es doloroso y digno de compasión el hecho de que un buen hombre va a transformarse hasta convertirse en una fuerza irracional:

MARCO: Because I could send them a little more if I stay here.

BEATRICE: As long as you want, we got plenty a room.

MARCO [*his eyes are showing tears*]: My wife-[*to Eddie*]My wife- I want to send right away maybe twenty dollars-

EDDIE: ~~you want send them something next week already.~~

MARCO [*-he is near tears*]: Eduardo... [*He goes to EDDIE, offering his hand.*]

EDDIE: Don't thank me. Listen, what the hell, it's no skin off me(...)

(I, 30)

Si los impulsos de Marco son atender sus responsabilidades, las miras de Rodolpho son de otro tipo, él es un hombre joven que quiere vivir y divertirse, lo cual es lógico a su edad. Sus deseos reflejan un mundo pequeño en el cual sólo caben las cosas básicas de la vida. Sus aspiraciones son resultado de una vida alimentada de necesidades:

BEATRICE [*to Rodolfo*]: You want to stay here too, heh? For good?

RODOLPHO: Me? Yes, forever! Me, I want to be an American. And then I want to go back to Italy when I am rich, and I will buy a motorcycle(...)

EDDIE: What do you with a motorcycle?

MARCO: He dreams, he dreams.

RODOLPHO [*to Marco*]: Why? [*to EDDIE*]Messages! The rich people in the hotel always need someone who will carry a message. It quickly, and with a great noise. With a bleu motorcycle I would station myself in the courtyard of the hotel, and in a little while I would have messages.

MARCO: When you have no wife you have dreams

(I, 30, 31)

Rodolpho aún no ha pasado por la angustia de Marco, derivada de una serie de responsabilidades satisfechas a medias, no a causa suya, sino al mundo hostil de la miseria y la falta de trabajo. Rodolpho es más extrovertido y posee una personalidad abierta, no es reservado como Marco. Además sus características y cualidades asombran a la familia; lo primero que les llama la atención, es el hecho de que sea



físicamente distinto a ellos, pero el asunto no va más allá, incluso cuando frente a todos hace gala de sus dotes para el canto, Eddie lo hace callar no sólo por razones de seguridad: le molesta la desenvoltura de Rodolph y la admiración que despierta en Catherine:

EDDIE [*indicating the rest of the building*]: Because we never had no singers here...and all of a sudden there's a singer in the house, y'know what I mean?

MARCO: Yes, yes. You'll be quiet, Rodolpho.

EDDIE [*-he is flushed*]: They got guys all over the place, Marco.  
I mean (I, 33)

Por el momento trata de mostrarse amable con los huéspedes pero lo irrita el hecho de que Catherine aparezca con tacones. Eso nos advierte sobre algo, Eddie no quiere evidencias de que la muchacha ha crecido pues resulta más cómoda para él la relación padre e hija, éste es un mecanismo inconsciente que hasta ahora ha mantenido las cosas en un estado tolerable, latente. Cada vez que Catherine da, por medio de su conducta o su ropa, indicios de que ha crecido, la situación se vuelve intolerable para Eddie; se vuelve agresivo porque comienza a experimentar sensaciones que rechaza conscientemente. A partir de este momento su situación se transformará radicalmente. La vida cotidiana se le ha desbaratado. Su actitud hacia los parientes ha comenzado a cambiar. Se siente relegado, sustituido en la atención de Catherine. Antes era el único varón de la casa y por lo tanto, el rey. Ahora, cuando llega a casa, sólo encuentra a Beatrice. Hay una inquietud, incómoda para él mismo, que ha comenzado a crecer en Eddie; ahora ya no es como los demás hombres, ha comenzado a entrar en un mecanismo extracotidiano:

ALFIERI: Who can ever know what will be discovered? Eddie Carbone had never expected to have a destiny. A man works, raises his family, goes bowling, eats, gets old, and then he dies. Now, as the weeks passed, there was a future, there was a trouble that would not go away.  
(I, 34)

A Beatrice ha comenzado a desesperarle la atención de Eddie por

Catherine, intensificada desde que los sobrinos llegaron a la casa. Trata de entender, pero tiene miedo de llegar al fondo de las cosas. Ella misma trata de reírse de sus sospechas, trata de que le parezcan absurdas:

BEATRICE [*comes to him, now the subject is opened*]: What's the matter with you? He's a nice kid, what do you want from him?

EDDIE: That's a nice kid? He gives me the heeby-jeebies.

BEATRICE [*smiling*]: Ah, go on, you're just jealous.

EDDIE: *Of him?* Boy, you don't think much of me.

BEATRICE: I don't understand you. What's so terrible about him?

EDDIE: You mean it's all right with you? That's gonna be her husband?

BEATRICE: Why? He's a nice fella, hard workin'. he's a goodlookin' fella.

EDDIE: He sings on the ships, didja know that?

BEATRICE: What do you mean, he sings?

EDDIE: Just what I said, he sings. Right on the deck, all of a sudden, a whole song comes out of his mouth- with motions. You know what they're callin' him now? Paper Doll they're callin' him, Canary. He's like a weird. He comes out on the pier, one-two-three, it's, it's a regular free show. (I, 34, 35)

Sim embargo tanta vehemencia en el ataque contra Rodolpho la pone en guardia. Eddie va a comenzar a encontrar pretextos cada vez más absurdos contra el joven. Absurdos, porque al hablar de ello se siente una exageración *paranóica* en sus observaciones, ya hizo la primera observación respecto a la *posible* homosexualidad del muchacho. Es evidente que Beatrice no sienta lo mismo que él. Es obvio que no lo note, ella no está apasionada como Eddie ya ha comenzado a estar.

EDDIE: Then why don't this brother sing? Marco goes around like a man; nobody kids Marco. [*He moves from her, halts. She realizes there is a campaign solidified in him.*] I tell you the truth I'm surprised I have to tell you all this. I mean I'm surprised, B.

BEATRICE [*- she goes to him with purpose now*]: Listen, you ain't gonna start nothin' here.

EDDIE: I ain't startin' nothin', but I ain't gonna stand around lookin' at that. For that character I didn't bring her up. I swear, B. I'm surprised at you; I sit there waitin' for you to wake up but everything is great with you.

BEATRICE: No, everything ain't great with me.

EDDIE: No?

(I, 36)

Sin poder más, Beatrice se lanza contra él abiertamente. Su vida sexual se ha interrumpido hace tiempo. A Eddie le sorprende el reclamo, no lo esperaba, pero es sincero al responder, se siente mal. Todavía no sabe lo que le sucede, pero es obvio que a Beatrice le duele y le indigna comenzar a encontrar verdad en sus sospechas:

BEATRICE: Yeah, you want me to tell you?

EDDIE [in retreat]: Why what worries you golf?

BEATRICE: When am I gonna be a wife again, Eddie?

EDDIE: I ain't been feelin' good. They bother me since they came.

BEATRICE: It's almost three months you don't feel good; they're only here a couple of weeks. It's three months, Eddie.

EDDIE: I don't know, B. I don't want to talk about it.

BEATRICE: What's the matter, Eddie, you don't like me, heh?

EDDIE: What do you mean, I don't like you? I said I don't feel good, that's all. (I, 36)

La explicación de lo que sucede con Eddie tiene su origen en un proceso natural. No puede sostener relaciones sexuales con su esposa desde que, inconscientemente, comenzó a fijarse en Catherine como mujer. Carbone está dentro de un proceso común de enamoramiento del cual Beatrice ha quedado excluida, pues la mujer que le importa es su sobrina. Su esposa ahora no le interesa en lo más mínimo y él, al no poder explicar su comportamiento se disgusta. Beatrice se horroriza al darse cuenta.

Para Catherine, en su lugar de amada, todo es absolutamente normal. No siente mayores cambios que el hecho de que los reproches de Eddie se han vuelto más constantes. La situación a veces la incomoda, pero toma por cotidianos los primeros desvaríos de Eddie, quien a su pesar, ha comenzado a escucharse frases surgidas de lo más profundo de él mismo, como si se tratara de lapsus o distracciones; en cuanto se le hace conciente trata de volverlo coloquial, pero su intento de seducción es evidente:

CATHERINE: Why don't you talk to him, Eddie? He blesses you, and you don't talk to him hardly.

EDDIE [enveloping her with his eyes]: I bless you and you don't talk to me. [He tries to smile.] (I, 39)

Lo que Eddie siente, ya muy abiertamente son celos, sin embargo trata de ocultarlos buscando explicaciones que suenen lógicas, trata de disfrazarlos con abundantes justificaciones racionales:

EDDIE: Katie...if you wasn't an orphan, wouldn't he ask your father's permission before he run around with you like this (...). Katie, he's only bovin' to his passport.

CATHERINE: His passport!

EDDIE: That's right. He marries you he's got the right to be an American citizen. That's what's goin' on here. [She is puzzled and surprised.] You understand what I'm tellin' you? The guy is lookin' for his break, that's all he's lookin' for.

CATHERINE [pained]: Oh, no, Eddie, I don't think so.

EDDIE: You don't think so! Katie, you're gonna make me cry here. Is that a vorkin' man? What does he do with his first money? A snappy new jacket he buys, records, a pointy pair new shoes and his brother's kids are starvin' over there with tuberculosis? That's a hit-and-run guy, baby; he's got bright lights in his head, Broadway. Them guys don't think of nobody but theirselves! You marry him and the next time you see him it'll be for divorce!  
(I, 40)

Eddie ha comenzado a engeguerse. La conducta del muchacho obedece a una juventud que se ha visto privada hasta de lo más elemental. (4) Es lógico que, ahora que puede hacerlo comience a satisfacer caprichos. Es triste ver que ahora condena una actitud que antes comprendía y justificaba por completo. Cuando comienza a hablar mal de Rodolpho, Catharine lo detiene. Está enamorada y no va a permitir que insulten a quien ama. Esta actitud desquicia a Carbone, pues la niña obediente ha marcado sus límites:

EDDIE: Katie, don't break my heart, listen to me.

CATHERINE: I don't want to hear it.

EDDIE: Katie, listen...

CATHERINE: He loves me!

EDDIE [with deep alarm]: Don't say that, for God's sake! This is the oldest racket in the country-

CATHERINE [desperately, as though he had made his imprint]: I don't believe it! [She rushes to the house.]

EDDIE [following her]: They been pullin' this since the Immigration Law was put in! They grab a green kid that don't know nothin' and they-

CATHERINE [sobbing]: I don't believe it and I wish to hell you'd stop it!

EDDIE: Katie!

(I, 41, 42)

El desorden interior de Eddie ya ha brotado, es obvio. Beatrice no es ajena a eso pues la alcanza en primer lugar. Siente la necesidad de poner las cosas en claro, pero a la vez tiene miedo, desearía que sólo fueran sospechas aquello que ya sabe, pero no está dispuesta a pasar como tonta:

EDDIE: *B., the guy is no good!*

BEATRICE [*suddenly, with open fright and fury*]: *You going to leave her alone? Or you gonna drive me crazy? [H: turns, striving to retain his dignity, but nevertheless in guilt, walks out of the house, into the street and away. CATHERINE halts, turns to her sheepishly.]* What are you goin to do with yourself?

CATHERINE: *I don't know.*

BEATRICE: *Don't tell me you don't know; you're not a baby, any more, what are you going to do with yourself.* (I, 42)

No podemos saber cómo habrían sido las cosas de no estar resentido Rodolpho, lo que sí es seguro es que Eddie hubiera podido vivir en calma con su pasión latente, cómodo, sin necesidad de confesarse sus sentimientos durante otros años más, hasta que llegara el inevitable momento en el que Catherine se enamorara. Esto lo sabe Beatrice perfectamente ahora y siente la urgencia de que la chica lo vea también:

CATHERINE: *But he says Rodolpho's just after his papers.*

BEATRICE: *Look, he'll say anything. What does he care what he says? If it was a prince came here for you it would be no different. You know that, don't you?* (I, 43)

No sabe cómo actuar ni qué hacer. Se siente desplazada e impotente. Ella no puede competir contra la juventud y la belleza de la muchacha. Su situación es irremediable ya. Podría obligar a su esposo a muchas cosas, pero no a amarla. Ahora lo único que quisiera sería que él entrara en razón y se diera cuenta de la realidad de su situación. Pero para ello Eddie tendría que caer en la cuenta de su enamoramiento y todavía lo niega inconscientemente. Catherine aun no alcanza a comprender y Beatrice no puede ser más clara con ella pues eso le produce dolor y rabia.

BEATRICE: ( . . . ) It's wonderful for a whole family to love each other, but you're a grown woman and you're in the same house with a grown man. So you'll act different now, heh? (...)  
You think I'm jealous of you, honey?

CATHERINE: No! It's the first I thought of it.

BEATRICE [with a quiet sad laugh]: Well you should have thought of it before... but I'm not. We'll be all right. Just give him to understand; you don't have to fight, you're just- You're a woman, that's all, and you got a nice boy, and now the time came when you said good-by. All right? (I, 44)

Cuando Eddie comienza a sentir que la situación se le va de las manos recurre a Alfieri en busca de la justificación jurídica para impedir que las relaciones con su sobrina avancen. Este es el encuentro de dos instancias. Eddie ha perdido la voluntad, la pasión lo domina. Todo en él es sentimiento, fuerza, impulso, instinto, rebeldía. Recurre a Alfieri pues él representa el extremo opuesto, la razón, la inteligencia, el punto de vista culto del mundo, la serenidad. Alfieri se alza como una imagen de la dignidad que Eddie ha comenzado a perder:

ALFIERI: It was at this time that he first came to me.(...) I remember him now as he walked through my doorway-(...) His eyes were like tunnels; my first thought was that he had committed a crime,(...) but soon I saw it was only a passion that had moved into his body, like a stranger.(...)  
(I, 45)

Eddie va a comenzar a actuar, hasta ahora su posición sólo había sido la de contemplar e. intrigar. Ante Alfieri la situación toma dimensiones risibles, absurdas para quien está fuera de ellas. Eddie no sabe por dónde atacar el problema y mucho menos aún puede expresarlo directamente, por ello todas sus *pruebas* parecen vacías. Es evidente que el motivo principal permanece oculto, aún para él mismo:

ALFIERI:(...) I don't quite understand what I can do for you. Is there a question of law somewhere?  
EDDIE: Listen..will you listen to me a minute? My father always said you was a smart man. I want you to listen to me.  
ALFIERI: I'm only a lawyer, Eddie.

EDDIE: Will you listen a minute? I'm talkin' about the law. Lemme just bring out what I mean. A man, which he comes into the country illegal, don't it stand to reason he's gonna take every penny and put it in the sock? Because they don't know from one day to another, right?

ALFIERI: All right.

EDDIE: He's spendin'. Records he buys now. Shoes. Jackets. Y'understand me? This guy ain't worried. This guy is here. So it must be that he's got it all laid out in his mind already--he's stayin'. Right?

ALFIERI: Well? What about it?

(I, 45, 46)

Como el pretexto de que Rodolpho perseguía la naturalización no funcionó, ahora se empeña en probar que es homosexual, es decir, que no es un hombre y por lo tanto es indigno de competir contra él por el amor de la muchacha. Para ello trata de basar sus argumentos en las habilidades de Rodolpho, poco comunes en esta sociedad pero muy útiles en la suya en donde saber de todo salva a la gente de morir de hambre. A Eddie le molesta que los demás hablen de la simpatía del muchacho porque le parece insoportable. Quiere encontrar en los comentarios de los compañeros de trabajo burlas dirigidas hacia él porque, después de todo, es su pariente:

EDDIE: Mr Alfieri, they're laughin' at him on the pier. I'm ashamed. Paper Doll they call him. Blondie now. His brother think's it's because he's got a sense of humour, see-which he's got- but that ain't what they're laughin'. Which they're not goin' to come out with it because they know he's my relative, which they have to see me if they make a crack, y'know? But I know what they're laughin' at, and when I think of that guy layin' his hands on her I could-I mean it's eatin' me out, Mr Alfieri, because I struggled for that girl. And now he comes in my house and-

(I, 47)

Alfieri trata de hacerlo entrar en razón al señalarle que la única solución posible es hacer algo que seguramente Eddie condenaría: entregarlos a la policía. Eddie lo rechaza de principio, no concibe eso en él mismo: Al volverse traidor, un hombre pierde su honor y con ello su derecho a vivir entre los hombres:

ALFIERI: There is nothing you can do, Eddie, believe me.

EDDIE: Nothin'.

ALFIERI: Nothing at all. There's only one legal question here.

EDDIE: What?

ALFIERI: The manner in which they entered the country. But I don't think you want to do anything about that, do you?

EDDIE: You mean—?

ALFIERI: Well, they entered illegally.

EDDIE: Oh, Jesus, no, I wouldn't do nothin' about that, I mean—

(I, 48)

Alfieri se ha percatado de la situación. Todos se han dado cuenta de la verdad menos Eddie. Antes de dejarlo ir trata de explicarle de la manera más clara de que es capaz, pero Eddie ni entiende ni quiere escuchar. Está obsesionado, tiene un objetivo fijo y no es capaz de alejarse de él. Entonces el abogado es directo y franco, es necesario que alguien le diga a este hombre qué es lo que está sucediéndole:

ALFIERI: She wants to get married, Eddie. She can't marry you, can she?

EDDIE [furiously]: What're you talkin' about, marry me! I don't know what the hell you're talkin' about!

[Pause]

ALFIERI: I gave you my advice, Eddie. That's it.

(I, 49)

Eddie reacciona violentamente. Obviamente la explicación le parece inconcebible y monstruosa. Ahora es un hombre conciente de su circunstancia que no sabe qué hacer con su vida.

Alfieri ha quedado horrorizado también. Se le ha revelado una situación y el conocimiento le hace sentir culpable. Sabe que no le queda más remedio que ser espectador de la catástrofe que se avecina. Su lugar está fuera y se siente impotente, pero no ajeno. El es el punto de vista reflexivo y desapasionado. Quisiera poder hacer algo pero tiene la seguridad de que cualquier intento será en vano. Eddi desborda fuerza, está ciego de pasión. El mecanismo trágico se ha echado a andar, el único capaz de detenerlo sería él, si pudiera. Pero la pasión lo gobierna.

ALFIERI: There are times when you want to spread an alarm, but nothing has happened. I knew, I knew then and there—I could have finished the whole story that afternoon. It wasn't as though



there was a mystery to unravel. I could see every step coming, step after step, like a dark figure walking down a hall towards a certain door. I knew where he was heading for, I knew where he was going to end. And I sat here many afternoons asking myself why, being an intelligent man, I was so powerless to stop it. I even went to a certain old lady in the neighbourhood, a very wise old woman, and I told her, and she only nodded, and said, 'Pray for him...' And so I waited here. (I, 50)

Alfieri, al buscar el consejo de una mujer sabia y vieja, está conciente de la esencia *sagrada* del movimiento que presencia y ante el cual él es insignificante.

Mientras esto sucede con Eddie, la situación de la familia de Marco ha comenzado a mejorar gracias al dinero que ha podido enviarles.

BEATRICE [*sitting; diverting their attention*]: Your wife is gettin' the money all right, Marco?

MARCO: Oh, yes. She bought medicine for my boy.

BEATRICE: That's wonderful. You feel better, heh?

MARCO: Oh yes! But I'm lonesome.

BEATRICE: I just hope you ain't gonna di like some of them around here. They're twenty-five years, some men, and they didn't get enough together to go back twice.

MARCO: Oh, I know. We have many families in our town, the children never saw the father. But I will go home. Three, four years, I think. (I, 51, 52)

Esto ya no le interesa a Eddie. Toda su energía va encaminada a deshacerse de Rodolpho. No desperdicia ninguna oportunidad para iniciar el enfrentamiento:

EDDIE: Look, kid, I'm not only talkin' about her. The more you run around like that the more chance you're takin'. [*to BEATRICE*] I mean suppose he gets hit by a car or something. [*to MARCO*] Where's his papers, who is he? Know what I mean?

BEATRICE: Yeah, but who is he in the daytime, though? It's the same chance in the daytime.

EDDIE: It ain't so free here either, Rodolpho, like you think. I seen greenhorns sometimes get in trouble that way—they think just because a girl don't go around with a shawl over her head that she ain't strict, y'know? Girl don't have to wear black dress to be strict. Know what I mean? (I, 51, 52)

Eddie está delimitando su territorio y Catherine está dentro de él.

Una vez más Beatrice se le enfrenta y Eddie reacciona con la desesperación de no poder hablar directamente:

EDDIE [*holding back a voice full of anger*]: Yeah, but he don't have to go lookin' for it, Beatrice. If he's here to work, then he should work; if he's here for a good time then he could fool around! [To MARCO] But I understood, Marco, that you was both comin' to make a livin' for your family. You understand me, don't you, Marco? (I, 54)

El intento de enfrentarse con su rival llega al clímax cuando se ofrece enseñarle a boxear. Es angustioso presenciar el desmoronamiento de este hombre que va de tontería en tontería al no saber qué hacer para seguir viviendo. La pelea de box es una forma velada tras la cual se oculta la pelea ancestral de dos animales por la posesión de la hembra. Sólo que, hasta este momento Rodolpho no está conciente de que haya que luchar contra Eddie por Catherine. Todo se le revelará en un momento. Las cosas van bien hasta que Eddie lanza un golpe que hace caer al muchacho. Es entonces cuando Marco actúa pues juzga necesario hacer una advertencia a Eddie. Lo reta a medir fuerzas y resulta triunfador. La imagen final del primer acto es perfecta por su intensidad. Eddie, hincado en el piso observa cómo Marco levanta firmemente una silla por encima de su cabeza sosteniéndola por una pata. Marco ha aceptado el reto de la fuerza y responde con una advertencia también basada en la fuerza. Catherine y Beatriz observan con preocupación. Es notorio cómo paulatinamente, desde el principio, la familia de Eddie ha sido invadida por una ansiedad que ahora ha sido contagiada a los hermanos. Tanto Eddie como Beatriz y Catherine sienten ansiedad ante lo que ven sin poder evitarlo pues no está en sus manos lograrlo. En Marco y Rodolpho, ansiedad contra lo que ven venir y no están dispuestos a aceptar.

Al comenzar el segundo acto sabemos que Eddie logró sembrar desconfianza en Catherine, quien sostiene una conversación con Rodolpho en la que trata de darse cuenta de sus verdaderas intenciones. Al escucharlo hablar, sus argumentos suenan racionales,

son razones reales, hambre, miseria, que nada tienen que ver con la actitud mezquina que Carbone le atribuía. Es verdad, podría ser posible que a Rodolpho le importara en primer lugar la naturalización, pero la intriga de Eddie nos sirve para medir la distorsión de sus relaciones con la realidad. Su imaginación se ha desbordado.

Mientras tanto, Catherine ha comenzado a sentir miedo de Eddie pero todavía no se atreve a confesarse la razón:

CATHERINE: God, there must be jobs somewhere!

RODOLPHE: There's nothing! Nothing, nothing, nothing. Now tell me what you're talking about. How can I bring you from a rich country to suffer in a poor country? What are you talking about? (...) I would be a criminal stealing your face. In two years you would have an old, hungry face. When my brother's babies cry they give them water, water that boiled a bone. Don't you believe that?

CATHERINE [quietly]: I'm afraid of Eddie here. (II, 60)

La insistencia de Catherine acerca del asunto hace estallar a Rodolpho, él sabe perfectamente quién está detrás de todo y es más, ahora sí es consciente de que tendrá que pelear por Catherine. Le desespera que duden de él. Lo pone furioso la influencia que Eddie ejerce sobre ella. El desorden que Eddie está provocando ha llegado directamente hasta él:

RODOLPHE: No; I will not marry you to live in Italy. I want you to be my wife, and I want to be a citizen. Tell him that, or I will. Yes. [He moves about angrily.] And tell him also, and tell yourself, please, that I am not a beggar, and you are not a horse, a gift, a favour for a poor immigrant.

CATHERINE: Well, don't get mad!

RODOLPHE: I am furious! (...) Do you think I am so desperate? My brother is desperate, not me. You think I would carry on my back the rest of my life a woman I didn't love just to be an American? It's so wonderful? You think we have no tall buildings in Italy? Electric lights? No wide streets? No flags? No automobiles? Only work we don't have. I want to be an American so I can work, that is the only wonder here-work! Now can you insult me, Catherine? (II, 63)

Pese a todo vemos inseguridad en Catherine. La detiene Eddie, no

quisiera hacerlo sufrir, lo quiere demasiado para ello. Sabe que todo lo que tiene se lo debe a él, que Eddie era feliz hasta que ella se enamoró:

CATHERINE: Don't, don't laugh at me! I've been here all my life... Every day I saw him when he left in the morning and when he came home at night. You think it's so easy to turn around and say to a man he's nothin' to you no more?  
(II, 62)

Quisiera ser feliz sin quitarle la alegría a Eddie. Además se siente presionada por Beatrice, no se siente responsable de lo que sucede y piensa que ella es la que está fallando como esposa; pero éste es el caso de Elizabeth Proctor no de Beatrice quien ha sido sustituida por una mujer más bonita y más joven, Eddie le es leal hasta donde puede, lo que le sucede es que ha enloquecido, es un hombre fuera de control. Catherine no advierte que, ante la pasión de Eddie no hay responsables, no hay a quien culpar. Ella lo conoce como una hija conoce a su padre, la única argumentación es que Eddie, al saber que no es su hija, inconcientemente sabe que no le está prohibida, aunque al oírlo mencionar en voz alta ello le cause indignación. Es como la posibilidad de llevar a cabo un incesto, lo cual, al igual que el *complejo de Edipo* puede hallarse entre las fantasías sexuales de mucha gente. La situación la horroriza, se siente desesperada. Es entonces cuando confiesa en voz alta lo que sucede en esta casa en donde a ninguno le es ajena la situación, pero la callan por parecerles inaceptable y vergonzosa.

CATHERINE: You don't know; nobody knows! I'm not a baby, I know a lot more than people think I know. Beatrice says to be a woman, but-

RODOLPHO: Yes.

CATHERINE: Then why don't she be a woman? If I was a wife I would make a man happy instead of goin' at him all the time. I can tell a block away when he's blue in his mind and just wants to talk to somebody quiet and nice...I can tell when he's hungry or wants a beer before he even says anything. I know when his feet hurt him, I mean I know him and now I'm supposed to turn around and make a stranger out of him? I don't know why I have to do that, I mean.  
(II, 62)

Eddie llega en el peor momento, ambos jóvenes han ido a la recámara y se encuentran solos en la casa. Viene ebrio en todos los sentidos y contempla la escena furioso. Sin resistirlo más besa violentamente a Catherine. Por fin ha aceptado lo que le sucede. El hombre está perdido. Ahora es una fuerza fuera de control. Lo vemos completamente perturbado, nada de lo que dice es congruente; si la acusación de homosexualidad había parecido risible, la siguiente acción de Eddie duele por absurda, por humillante, por falta de dignidad; con ello demuestra que ha alcanzado el máximo grado de desesperación por demostrarle a Catherine, de la manera más irracional y grosera, que el muchacho no le conviene e igualmente lo besa.

Esto es el máximo grado de lo absurdo. Eddie ha provocado su propia caída del pedestal en que Catherine lo tenía. Ella se lanza contra él con una actitud que nunca pensó tener para aquél hombre que representaba para ella el calor, el orgullo y el respeto, la imagen del padre se ha roto: lo araña en la cara y lo amenaza: *Eddie! Get go, ya hear me! I'll kill you! Leggo of him!*

Eddie se siente ya un hombre destruido, prometió cuidar a una niña y se ha enamorado de ella, lo cual lo ha llevado a realizar las acciones más bajas. No cabe en sí de vergüenza y desesperación. Este hombre nada tiene que ver con el que conocimos en la primera escena: la pasión lo está asfixiando:

PROMETEO: Ojalá que él me hubiera arrojado bajo la tierra, más hondo que el Hades que acoge a los muertos, al Tártaro sin salida, luego de haberme atado de modo feroz con lazos que no se pudieran soltar, para que ningún dios ni otro ser alguno hubiera gozado con éste espectáculo. Ahora en cambio sufro— ay de mí, desgraciado!— ser un cuerpo a merced del viento, una irrisión para mis enemigos! (Esquilo, *Prometeo encadenado*, v 153-160) (5)

Alfieri interviene nuevamente para contarnos cómo fue la última visita de Eddie. Se siente transfigurado pues está ante algo monstruoso; es testigo de algo natural pero terrible, incontrollable ante lo cual sólo puede advertir y testificar, pero el hecho de verlo es impactante: En Alfieri crece el sentimiento de impotencia:

I looked in his eyes more than I listened—in fact, I can hardly remember the conversation. But I will never forget how dark the room became when he looked at me; his eyes were like tunnels. I kept wanting to call the police, but nothing had happened. Nothing at all had really happened. (II, 65)

La conversación con él es una muestra de irracionalidad ante la cual Alfieri inútilmente lo aconseja. Eddie, a punto de cometer el *error trágico*, es un hombre ya destruido, se siente deshonrado, avergonzado. Alfieri se impresiona de verlo; sabe perfectamente lo que va a pasar, pero no es escuchado; éste es el mismo momento que podemos ver en *Los siete contra Tebas* y en *Prometeo encadenado*:

686 Coro: ¡a qué deseos lleno de ardor, hijo? Que no te arrastro esa ceguera sedienta de lucha que inflama tu alma!  
Arroja de tí el comienzo de ese deseo.

- 0 -

698 Pero no te apresures. Tú no serás llamado cobarde, si conservas indemne tu vida. La Erinia, de negra égida, saldrá de tu casa, cuando de tus manos acepten los dioses un sacrificio.

ETEOCLES: En cierto modo ya estoy abandonado de los dioses. Sólo se mira con admiración el favor que les hago si muero. ¿Por qué tendría aún que halagar a un destino que me lleva a la muerte?

- 0 -

714 CORIFEO: No hagas ese camino a la séptima puerta.

ETEOCLES: Mi decisión es tajante. No van a hacer mella en mí tus palabras.

Esto es ejemplo del momento de ofuscación mental que se padece cuando la pasión nos invade y durante el cual perdemos, momentáneamente, todos los valores y cualidades que conforman nuestra personalidad. La inteligencia ha dejado de funcionar, uno actúa automáticamente. Esta es también la misma situación de *Prometeo Encadenado*:

1007 HERMES: Me parece que por mucho que hable voy a hablar sin ningún resultado, pues con mis súplicas nada te moderas ni tampoco te ablandas. Muerdes el bocado lo mismo que un potro bajo el yugo por primera vez. Te resistes y luchas

contra las riendas, pero pones toda tu fuerza en un ardid débil, pues la terquedad del que no piensa acertadamente, por sí misma carece de fuerza.

Prometeo no entiende los designios de los dioses, por eso reta. Despreció sus atributos divinos y ha tomado partido por lo que en su esencia hay de humano. Se niega a mostrarse sumiso pues no entiende la voluntad de Zeus, no está de acuerdo y se rebela. Pero la ley universal y absoluta dice que hay que acatar la voluntad de Dios aunque no coincida con la nuestra; (6) quien hace lo contrario es como el hombre que por despreciar las *Leyes* de gravedad, se lanza al vacío. Las leyes divinas o valores éticos funcionan del mismo modo que las leyes físicas, son inquebrantables, no responden a juicios de valor: hay cosas que no deben hacerse no porque sean buenas o malas sino porque el hacerlas trae consigo una respuesta automática. Sencillamente porque el mundo funciona así:

ALFIERI: [*with a tougher tone*]: I heard what you told me, and I'm telling you what the answer is. I'm not only telling you now, I'm warning you—the law is nature. The law is only a word for what has a right to happen. When the law is wrong it's because it's unnatural, but in this case it is natural and a river will drown you if you buck it now. Let her go. And bless her [*A phone booth begins to glow on the opposite side of the stage; a faint, lonely blue. EDDIE stands up, jaws clenched.*] Somebody had to come for her, Eddie, sooner or later. [*EDDIE starts turning to go and ALFIERI rises with new anxiety.*] You won't have a friend in the world, Eddie! Even those who understand will turn against you, even the ones who feel the same will despise you! [*EDDIE moves off.*] Put it out of your mind! Eddie!  
(II, 67)

Eddie consuma la traición, comete el acto que él mismo condenaba antes: delación. Ha caído hasta lo que él mismo juzgaba lo más bajo. Ha transgredido una ley antigua y básica: atentó contra la lealtad familiar, contra la solidaridad de clase, contra seres humanos en desgracia. Eddie sabe perfectamente qué es lo que le espera a Marco y su familia.

El, que tanto temió por la angustia de que fueran a descubrirlos, hoy los ha entregado.

Lo peor de todo es que las cosas se han complicado para Eddie. Lipari, el carnicero, ha hospedado a dos parientes suyos recién llegados en la nueva habitación que ocupan Marco y Rodolpho. Esto lo trae a la realidad nuevamente y lo llena de pavor, es algo con lo cual no contaba y que aumenta el peligro de la situación sobre todo por el carácter del carnicero.

Al ser arrestados Beatriz se da cuenta perfectamente de lo que ha ocurrido. Ella también sabe ahora que Eddie es un hombre perdido:

EDDIE: What're you, acusin' me?

BEATRICE: My God, what did you do?

(II, 74)

Eddie trata de convencerse de que tenía derecho a actuar así contra aquellos que trataron de desplazarlo y ocupar su lugar dentro de su propia casa. Su espíritu se ha vuelto completamente rebelde. Su actitud es retadora como la de Prometeo encadenado e iracundo, atado a la condición humana, preso del impulso incontrolable de protestar contra aquello que consideran injusto, aunque con ello atraigan la desgracia:

BEATRICE: All right, I'm sorry; I wish I'd a drop dead before I told them to come. In the ground I wish I was.

EDDIE: Don't drop dead, just keep in mind who brought them in here, that's all(...) I mean I got a couple of rights here (...)

This is my house here not their house. ( . . . ) (II, 68)

MARCO [as he is taken off, pointing back at EDDIE]: That one! He killed my children! That one stole the food from my children!

[MARCO is gone. The crow has turned to EDDIE.]

EDDIE [to LIPARI and wife]: He's crazy! I give them the blankets off my bed. Six months I kept them like my own brothers!

(II, 76)

Justamente ahora se inicia una segunda línea trágica, la de Marco, para quien el acto de Eddie sirve de *circunstancia*. Cuando vemos bajar a los inmigrantes escoltados por la policía Marco ya no es el mismo. La pasión se ha desatado en él, la ira, la indignación lo dominan, quiere venganza: violentamente se acerca a Eddie y lo escupe a la cara. Marco concibe las cosas bajo el concepto del honor, la traición de Eddie es



un reto. Ambos están convertidos ahora en furia pura. Los dos defienden su postura ante el mundo. En éste momento son dos polos opuestos que se atraen y cuyo choque producirá el rayo destructor. Son en vano, nuevamente, los esfuerzos de Alfieri por detener lo inevitable. Sólo le queda advertir y hacerse a un lado:

ALFIERI: I can bail you out until your hearing comes up. But I'm not going to do it, you understand me? Unless I have your promise. You're an honourable man, I will believe your promise. Now what do you say? (II, 78)

El desorden provocado por Eddie ha desatado otros, nuevamente se confirma el hecho de que ningún acto individual se da aislado, sino que repercute en los demás y en la naturaleza.

Ahora, bajo el dominio de lo irracional Marco no piensa que sirve más a su familia vivo:

CATHERINE: (...) You got a wife and kids, Marco. You could be workin' till the hearing comes up, instead of layin' around here. (II, 78)

Sólo desea vengar la ofensa. Todos los buenos sentimientos han sido olvidados, Marco también es un hombre perdido. El mundo se le ha cerrado, no ve otra salida que no sea el enfrentamiento, pero aún en este momento es incapaz de hacer algo que manchara su nombre, sus convicciones:

MARCO [pulling his hand away]: What will I tell him? He knows such a promise is dishonourable.

ALFIERI: To promise not to kill is not dishonourable. (II, 78)

Para Marco la civilización y su idea evolucionada de la justicia no existen. La única forma que concibe es la venganza; el estado más primitivo de la ley. Piensa, como Eddie, que éste no merece vivir. Asombrado y lleno de espanto ante los hechos, Alfieri se aparta definitivamente, éste no es asunto de la ley humana, no les corresponde a los hombres erigirse en el lugar de Dios. Lo que ha

sucedido es más violento y de otra naturaleza que los actos que se castigan con la cárcel. Para ello no hay ley:

MARCO [*gesturing with his head- this is a new idea*]: Then what is done with such a man?

ALFIERI: Nothing. If he obeys the law, he lives. That's all.

MARCO [*rises, turn to ALFIERI*]: The law? All the law is not in a book.

ALFIERI: Yes. In a book. There is no other law.

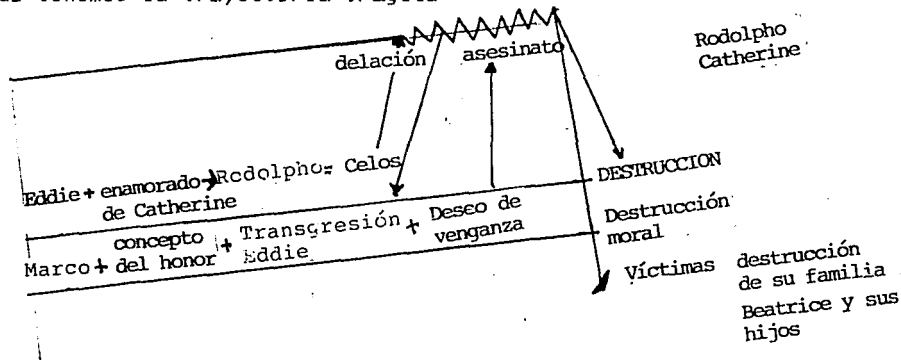
MARCO [*his anger rising*]: He degraded my brother. My blood. He robbed my children, he mocks my work. I work to come here

ALFIERI: I know, Marco-

MARCO: There is no law for that? Where is the law for that? (...)

ALFIERI: This is not God, Marco. You hear? Only God makes justice. (II, 79)

Aquí tenemos la trayectoria trágica:



Marco es el instrumento de quien se vale el *Esomo* para destruir a Eddie. Sin embargo su acción no es justificable, aunque es comprensible. El iniciará otro desorden que culminará con su propia destrucción. Ambos, Eddie y él tienen un objetivo fijo, la muerte del otro, uno porque ha sido traicionado y otro porque, ciego como está, se siente insultado. Su situación es casi suicida y al igual que los suicidas, ya están destruidos antes de consumar la acción; ninguno de ellos puede seguir viviendo, uno ve destruida su vida y la de su

familia, pues sabe que, de regresar deportado, llegaría a verlos morir de miseria, el otro se siente degradado de su condición humana. Eddie escoge la muerte porque sabe que ha perdido su honor, su lugar en el mundo. ¿Cómo vivir la vida lleno de dolor, de vergüenza y sintiéndose minimizado frente a la estatura humana? Su acto está dentro de la condición humana, pero debajo de la estatura de los hombres. Hay hombres, pocos, superiores en estatura que los demás, hay muchos dentro de lo normal, lo cotidiano y están aquellos que nos parecen bestias por sus actos vergonzosos que los colocan por debajo del nivel de los que llamamos hombres. Esto es lo que Eddie Carbone siente, lo que lo lleva a buscar la muerte, el rayo:

RODOLPHO: Marco is coming, Eddie. [Pause BEATRICE raises her hands in terror.] He's praying in the church. You understand? [Pause. RODOLPHO advances in the room.] Catherine, I think it is better we go. Come with me. (...)

(II, 81)

BEATRICE: What do you want! Eddie, what do you want!

EDDIE: I want my name! He didn't take my name; he's only a punk. Marco's got my name-[ to RODOLPHO] and you can run tell him, kid, that he's gonna give it back to me in front of this neighbourhood, or we have it out. [Hoisting up his pants] Come on, where is he? Take me to him.

BEATRICE: Eddie, listen-

EDDIE: I heard enough! Come on, let's go!

(II, 82)

Ya herido Eddie no entiende lo que pasó, sus últimas palabras duelen tanto por eso. Son como una última ráfaga de lucidez, como haber despertado de una pesadilla. Por ello pregunta ¿por qué? Luego el fin. Lo que queda al final es el cuerpo laxo de un hombre destruido por el torrente surgido de su interior. La pasión que habitaba en él se ha esfumado, y con ella la vida. El hombre ya está en paz. Ha saldado la deuda:

CATHERINE: Eddie, I never meant to do nothing bad to you.

EDDIE: Then why-oh, B.!

BEATRICE: Yes, yea!

EDDIE: My B.!

(II, 84)

Nadie niega que lo sucedido aquí merece respeto. Un hombre se entregó por completo a un acto y a una actitud equivocadas. Defendió lo que creyó justo. Al igual que Prometeo que elige ponerse de parte de los hombres Eddie prefirió ser más humano y menos hombre, tuvo la libertad de hacerlo y eso es grande, aunque exista la posibilidad de equivocarse. Ante ello nadie puede juzgar porque ésto nos toca, así somos los seres humanos.

Ante el espectáculo que acabamos de presenciar nadie puede pensar en el destino. *Esta es la historia de un hombre, que habiendo vivido en la honradez, se entregó a la muerte por sentirse degradado cuando se volvió presa de celos enloquecidos, bajo cuyo efecto, destruyó a sus familiares y a su propio honor.*

Al mostrarnos a Eddie, Miller logra que sintamos compasión y cercanía con éste hombre que ha cometido muchas indignidades. Nos hace además una advertencia silenciosa, la cual, nos recuerda que el germen de lo trágico duerme en todos nosotros desde el principio de los tiempos.

Hemos sido testigos de cómo se reta a lo *Intocable* y el movimiento de desorden y reacomodo que destruye al transgresor.

La belleza de esta obra radica en su pureza formal. Su estructura se basa en la trayectoria del sentimiento puro sin desviaciones intelectuales: al principio presentimos el sentimiento de Eddie por Catharine, lo vemos crecer, transformarse en pasión, quedar en evidencia, volverse ciega enloquecida que convierte en una bestia a aquel que fue un hombre ordinario, un buen hombre.(7)

Es un todo perfecto, cada una de sus escenas es indispensable y juntas forman un trazo largo y una intensidad poderosa. No hay líneas entremezcladas ni descubrimientos anecdóticos. El tema se eleva, por primera vez directo y ileno de vigor.

Nos ha dado la emoción intelectual de ver un tipo de tragedia poco frecuentado a lo largo de la historia. Se trata de una tragedia distinta de las otras que nos había dado su autor.

El otro tipo de emoción que nos aporta es el descubrimiento de que en Eddie Carbone está condensada la humanidad entera.

## NOTAS AL CAPITULO CUATRO

1.- La versión en un acto de ésta obra fue estrenada en el *Coronet Theatre* de New York el 29 de septiembre de 1955, con el siguiente reparto:

<i>Louis</i>	David Clarke
<i>Mike</i>	Tom Pedi
<i>Alfieri</i>	J. Carrol Naish
<i>Ediee</i>	Van Heflin
<i>Catherine</i>	Gloria Marlowe
<i>Beatrice</i>	Eileen Heckart
<i>Marco</i>	Jack Warden
<i>Tony</i>	Antony Vorno
<i>Rodolpho</i>	Richard Davalos
<i>First Immigration Officer</i>	Curt Conway
<i>Second Immigration Officer</i>	Ralph Bell
<i>Mr. Lipari</i>	Russell Collins
<i>Mrs. Lipari</i>	Anne Driscoll
<i>Two "Submarines"</i>	Leo Penn, Milton Carney

Dirección: Martin Ritt

La segunda versión en dos actos fue producida por el *Comedy Theatre* y estrenada el 11 de octubre de 1956. Dirigida por Peter Brook.

2.- En la primera versión, al dirigirse al espectador, Alfieri hablaba en verso, lo cual aportaba aún más elegancia a su lenguaje y permitía con mucha claridad la transición del mundo clásico de las antiguas tragedias al puerto contemporáneo en donde ocurriría la moderna tragedia de Eddie.

3.- Primera versión: MILLER, Arthur., *A View from the Bridge. Two*

one-act plays (*A Memory of Two Mondays* and *A View from the Bridge*)  
"Theatre Arts" XL, September, 1956. pp. 31-68.

Miller señala con respecto a la segunda versión de esta obra:

But we'd soon be off to England, to (...) a new chance for *View* with an extraordinary young director. I must get to work at once on the full-length version, a fascinating test of the play's structure. I had originally designed it as bare as a telegram, its story in the foreground, its appeal essentially to the mind's eye at its amazing concatenations. But I thought differently now, that it could move people too with pity for the protagonist and even identification with him, a man who does so many unworthy things. Perhaps, in the nearly two years since writing it, I had learned to suspend judgement some what and to cease holding myself apart from the ranks of driven men-and not as a matter of principle but for real. (MILLER, *Timebends*, p. 412)

- 4.- Eso puede deberse también al carácter italiano que da unos cuantos hombres toscos y otros superficiales y *seductores* como Rodolpho. Esa *seducción* pondría incómodo a Eddie, su ideal es Marco, o sea lo normal para él. (Hernández, Luisa Josefina, apuntes de clase)
- 5.- Todas las citas a las obras de Esquilo pertenecen a:  
ESQUILO, *Tragedias*, Trad. y notas Bernardo Perea Morales, Introducción de Manuel Fernández-Galiano, Madrid, Gredos, Biblioteca clásica Gredos # 97, 1986.
- 6.- No hay que confundir la imagen del *Cosmos* trágico con la que tenemos del Dios cristiano, de quien somos *imagen y semejanza*. A Dios, el cristianismo le atribuye el bien. El *Cosmos* en cambio es una fuerza de la cual quedan excluidos los juicios de valor.
- 7.- Luisa Josefina Hernández, apuntes de clase.

## CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos analizado cuatro tragedias contemporáneas, las cuales funcionan bajo el mismo mecanismo que las tragedias clásicas de Esquilo y Sófocles concretamente. Esto nos lleva a la observación de la existencia de las características que integran a la tragedia como género dramático:

\*En primer lugar la *concepción*, que como ya se ha dicho es temática. Ello quiere decir que un autor de tragedias estructura su material de acuerdo con las exigencias del tema, lo cual trae como consecuencia la variedad estructural que podemos hallar en la tragedia. Miller nos ha dado cuatro, que sin embargo tienen una estructura distinta una de otra ya que su autor con una asombrosa habilidad técnica juega con los elementos esenciales del género apoyado en la libertad que aporta el tema. El conocimiento de Miller acerca de su obra es intuitivo, a diferencia del que aquí se plantea que es un conocimiento teórico, el cual sirve para analizar, no para escribir.

Miller parte de una idea básica:

(...)*I think the tragic feeling is evoked in us when we are in the presence of a character who is ready to lay down his life if need be to secure one thing—his sense of personal dignity...* (MILLER, "Tragedy and Common Man" en CLARK'S, Barrett H. *European Theories of the Drama*, 9th printing, New York, Crown Publishers, Inc. 1977, pp. 536-539)

Eso que es un tema abstracto y general le ha servido para formular el tema de sus obras y por lo tanto la estructura. Miller ha logrado que la rigidez de los elementos trágicos funcione a la perfección en todas, logrando siempre, sin la conciencia previa de

ello, que cada una coincida con los modelos teóricos clásicos. Miller no ha inventado formas trágicas, pero ha hecho obras maestras que coinciden en su funcionamiento básico con modelos previos, esto quiere decir que el género implica perfección técnica o bien, que la perfección técnica da como resultado un género que es un modelo estético de análisis para el teatro.

Miller al escribir demuestra que su único compromiso es para con el tema de su obra, no parte de anécdotas, la anécdota esencial de sus dramas se desarrolla siempre después de un planteamiento abstracto que se resume en una frase:

Al concebir *All My Sons*, Miller quería llevar a la escena el enfrentamiento de un padre con su hijo quien va a entregarlo a la cárcel, porque en su conducta descubrió algo que él considera un crimen.

"Voy a escribir la historia de un hombre quien, al haber vivido equivocado durante toda su vida, no es capaz de sobrevivir al enfrentamiento con la verdad fanatizada defendida por sus hijos"

\*\* La siguiente formulación es el carácter. ¿Qué clase de personas necesito para que mi idea pueda llevarse a cabo? Ese carácter, puesto que va a ser llevado a situaciones extremas necesita una serie de motivaciones que den como resultado una lista completa de cualidades psicológicas.

\*\*\* El tipo de material; es decir, la relación del texto con la realidad. La anécdota trágica sigue al carácter, que a su vez, está determinado por la intención temática. En un melodrama sucedería exactamente lo contrario ya que se estructura basado en la anécdota. Es por ello que se necesita un personaje psicológicamente simple que puede ser movido por aquella sin oposiciones de carácter. La anécdota compleja domina al carácter, hay condicionamiento, hay casualidad y destino (no realismo, material posible). El carácter complejo ejerce control sobre la anécdota, es decir, el personaje es responsable de lo que le sucede (realismo = mecanismo de causa y efecto, material probable).



\*\*\*\* El *tono* es la atmósfera que envuelve al material dramático, el conjunto de sensaciones que el espectador va a captar y que, aun antes de vislumbrar el conflicto, determinarán su actitud ante el drama. En el caso de las tragedias el tono alcanza una intensidad muy elevada que nos lleva a guardar una distancia *respetuosa*, hacia aquello que contemplamos.

\*\*\*\* El *efecto final*, íntimamente unido con la concepción y una de las primeras certezas que posee el autor antes de comenzar a escribir. Miller va directo a él, su intención es saber qué papel juega un hombre dentro de su destino. Hemos visto como un hombre con su conducta provoca un desorden que al final se revierte contra él: *El movimiento o dinámica cósmica*, que forma la trayectoria cuya consecuencia es la estructura.

Miller alcanza el dominio de éstos elementos y a partir de allí escribe distintos tipos de tragedia según la trayectoria de su personaje central.

Así pues, cuando investiga cómo mostrar en escena todos los momentos importantes que determinaron la destrucción de un hombre, Miller sitúa a su protagonista en el momento en el cual todas las pruebas de su culpabilidad coinciden y lo llevan a tomar conciencia de algo que ya había olvidado. El descubrimiento de todos esos elementos que invaden su tranquilidad actual provoca en él un estado de *deseoperación* cada vez más intenso que lo lleva al suicidio cuando no puede soportar más las evidencias de su culpabilidad. Esta por su trayectoria es una *tragedia de deseoperación*, pues la intensidad de *la conciencia de la culpa* es lo que determina la trayectoria. El modelo clásico de este tipo de tragedia es *Edipon Rey* de Sófocles.

Un proceso distinto es el que lo lleva a *Death of a Salesman*. El autor deseaba escribir acerca de un hombre psicológicamente destrozado a quien la realidad se le confunde con el recuerdo y las alucinaciones. Eso lo condujo a una anécdota no lineal que avanza a saltos y regresiones hacia el presente y el pasado. La consecuencia es que su personaje, al encontrarse en esa situación se singulariza

y por lo tanto requería de un mayor apoyo psicológico que le diera la vitalidad y la angustia que lo lleve a fugarse fugarse del presente. La concentración en la elaboración del carácter es tal que llega a constituirse en la causa de sus problemas y su muerte. A Willy le sucede eso porque es así. Su trayectoria es la de una *tragedia de carácter trágico*, cuyo antecedente clásico está en *Electra* de Sófocles.

Las intenciones de Miller varían al escribir *The Crucible*. Su intención es mostrar a un hombre inocente que vence las tentaciones de vivir porque, de permanecer vivo, se habría traicionado a sí mismo y a su conciencia ética del mundo. Si Proctor fuera culpable la muerte sería justa, pero al autor le interesaba hablar de la injusticia y de la forma en cómo un hombre prefiere morir a involucrarse con ella. La trayectoria es distinta ésta vez, va en camino inverso a las demás, se trataba de no hacerlo errar y de conservarlo íntegro mediante la *sublimación* del error. El hombre permanece fiel a su ideología, según la cual, la muerte era mejor que la vida, porque mediante la muerte se alcanza la justicia y el orden con el Eterno. La trayectoria de ésta obra aparece en *Filocleto*, de Sófocles.

*A View from the Bridge* es una obra aparte de las anteriores. Su antecedente no está en Sófocles, sino en Esquilo. Miller muestra la paulatina degradación de un hombre que antes era honrado hasta que él mismo causa su propia muerte. La estructura de éste drama sigue la trayectoria del desarrollo de una pasión que es lo mismo que encontramos en *Los siete contra Tebas* y *Prometeo encadenado*.

Miller no pretendió escribir basado en formas (con excepción de *All My Sons*) y sin embargo nos deja planteado el hecho de que el drama genera sus propias leyes interiores, una lógica exacta e inconsciente que determina el género y permite la aproximación al texto. El talento radica en intuir el tema y desarrollarlo con libertad, lo demás es un milagro que sólo a algunos le ha sido dado realizar.

# BIBLIOGRAFIA

## TEORIA DRAMATICA

- ARISTOTELES: *Poética*, Versión Trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1988.
- CLARK'S, Barrett H.: *European Theories of the Drama*, New York, Crown Publishers, INC., 1977.
- HERNANDEZ, Luisa Josefina: "Prólogo a *El Rey Lear*" Trad. Luisa Josefina Hernández, Xalapa, Veracruz, Mex., Universidad Veracruzana, Col. "Aguila o sol" # 2, 1966.
- KENNETH Knowles, John: *Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del drama*, México, U.N.A.M., 1980.
- KITTO, H.D.F.: *Greek Tragedy, A Literary Study*, 8th. reprinted from 3th. Edition. as a University Paperback, New York, Methuen, 1986.
- \_\_\_\_\_: *Form and Meaning in Drama*, 1th.edition's reprinted, London, University Paperbacks, Methuen, 1968.

## ARTHUR MILLER

### DRAMAS

- MILLER, Arthur: *The Golden Years*, 1939-1940 manuscrito original, no publicado.
- \_\_\_\_\_: *That They May Win* en *The Best One-act Plays of 1944*, ed. Margaret Mayorga, New York: Dodd, Mead, 1945, pp. 45-60.

- \_\_\_: *The Man Who Had All the Luck, en Cross-Section*, ed. Edwin Seaver. New York: L.B. FISHER, 1944, PP. 486-552.
- \_\_\_: *Arthur Miller's Collected Plays* (with an introduction) 2th. printed, New York: Viking Press, 1957. Contains: *All My Sons*, *Death of a Salesman*, *The Crucible*, *A Memory of Two Mondays* y *A View from the Bridge* (two acts version).
- \_\_\_: *A View From the Bridge* (two act version)- *All My Sons*, 18th. reprinted, New York, 1982.
- \_\_\_: *Death of a Salesman*, London, Penguin Books, 1961.
- \_\_\_: *Arthur Miller's adaptation of An Enemy of the People*. 10th. reprinted, New York, Penguin Books, 1987.
- \_\_\_: *The Crucible*, 36th. printing, New York, 1971.
- \_\_\_: *A View from the Bridge*, consisting of two one-plays titled *A Memory of Two Mondays* and *A View From The Bridge*, "Theatre Arts" XL september, 1956, pp. 31-68.
- \_\_\_: *After the Fall*, New York, Penguin Plays, 1980.
- \_\_\_: *Tiempo de Angustia*, trad. León Mirilas, Buenos Aires, Losada, Biblioteca clásica y contemporánea # 507, 1983.
- \_\_\_: *El Precio*, Trad. Manuel Barberá, Venezuela, Ed. Tiempo Nuevo, 1970.
- \_\_\_: *The Creation of the World and Other Business*, New York, Vicking Press, 1973.
- \_\_\_: *Danger! Memory!*, two plays: *I can't Remember Anything* - Clara, Grove Press INC., 1987.
- \_\_\_: *The American Clock, The Archbishop's Celling*, New York, Grove Press, 1988.

## CUENTO

MILLER, A.: *I Don't Need You Any More*, New York, Bantam Books, 1968.

## MEMORIAS Y AUTOBIOGRAFIA

- MILLER, A.: *"El Viajante" en Beijing*, trad. Lorenzo Cortina, Barcelona, Plaza & Janes, Memorias, 1984.
- \_\_\_\_\_ : *Timebando, a life*, New York, Grove Press, 1987.
- \_\_\_\_\_ : *Vuellos al tiempo*, autobiografía, trad. Antonio Prometeo Moya, Barcelona, Tusquets editores, Col. "Andanzas" # 78, 1988.

## ARTICULOS Y ENSAYOS

- MILLER, A.: *The Theater Essays of Arthur Miller, Edited with an Introduction by Robert A. Martin, Foreword by Arthur Miller*, New York, The Viking Press, 1978.
- \*Este libro contiene la más amplia Bibliografía acerca de Miller que puede encontrarse hasta 1978.
- CLURMAN, Harold: *The Portable Arthur Miller*, 2th. printing, New York 1972.
- CORRIGAN, Robert W.: *Arthur Miller. A Collection of Critical Essays*, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1969.
- HAYMAN, Ronald: *Arthur Miller*, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1972.
- MARTIN, Robert A.: *Arthur Miller, New Perspectives*, N. J. Prentice-Hall, Inc., 1982.
- MOSS, Leonard: *Arthur Miller*, trad. Lucrecia C. de Mathé, Buenos Aires, Compañía fabril editora, 1971.
- ROUDANE, Matthew C.: *Conversations with Arthur Miller*, University of Mississippi, Jackson and London, 1987.
- SCHNEIDER, Daniel E.: "Un dramaturgo moderno, estudio de dos obras de Arthur Miller: Todos eran mis hijos y La muerte de un viajante; en *El psicoanálisis y el artista*, trad. Jas Reuter, México, Fondo de cultura económica, Col. Popular # 132, 1974.

PORTER, Thomas E.: "Acres de diamantes: La muerte de un viajante" en *El mito y el teatro Norteamericano Moderno*, trad. Rubén Masera, Buenos Aires, Juan Goyanarte editor, 1972, pp. 183-219.

\_\_\_\_\_: "La larga sombra de la ley: Las brujas de Salem", *Idem.* pp. 252-284

VERBITSKY, Bernardo: *El teatro de Arthur Miller*, Buenos Aires, Siglo Veinte, col. "Panorama" # 32, 1959.

WEALES, Gerald: *Arthur Miller, Death of a Salesman, Text and Criticism*, University of Pennsylvania-Penguin Books, The Viking Critical Library, 1977.

\_\_\_\_\_: *Arthur Miller, The Crucible, Text and Criticism*, University of Pennsylvania-Penguin Books, The Viking Critical Library, 1977

## REFERENCIAS

### ESTUDIOS

GOULD, Jean: *Dramaturgos Norteamericanos modernos*, trad. Enrique F. Gual, México, Limusa, 1968.

PASTALOSKY, Rosa: *Historia del teatro Norteamericano*, Santa Fe, Argentina, Castellví, 1964.

MORISON, Samuel E., Henry Steele Commager y William E. Leuchtenburg: *Breve historia de los Estados Unidos*, trad. Odón Durán, Faustino Ballvé, Juan José Utrilla, 3a. ed. en español, Fondo de cultura económica, 1987.

### OBRAS

ESPINOSA Polit, Aurelio: *El teatro de Sófocles, en verso castellano. -Las siete tragedias y los 1129 fragmentos-* México, Ed. Jus, "Clásicos universales Jus" # 2, 1960.

ESQUILO: *Tragedias*, trad. y notas Bernardo Perea Morales, Madrid, Gredos, 1986.

IBSEN, Henry: *Teatro Completo*, trad. Else Wasteson, 3a. ed. 2a. reimp. Madrid, Aguilar, "Obras eternas" 1979.

LEWIS, Sinclair: *Babbalanza*, trad. José Robles Pazos, Madrid, Cátedra "Obras Universales" # 32.

WELTY, Eudora: "Death of a Traveling Salesman", en *A curtain of Green*, Introduction by Katherine Ann Porter, New York, The Modern Library 1943.