

"Death of a Salesman: elementos de juicio"

Tesina que presenta

Lilia del Carmen Granillo Vázquez

como parte de los requisitos para optar al
título de Licenciado en Letras Modernas.

Febrero de 1978



FILOSOFIA
LETRAS



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 esta 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.

EXPOSICIÓN DEL TEMA

En el presente trabajo intentaré examinar la obra Death of a Salesman desde varios puntos de vista. Para ello trataré de establecer grosso modo la situación de Arthur Miller dentro de la dramaturgia norteamericana. En seguida mencionaré las principales relaciones entre esta obra y las piezas de la primera época del autor. Después, tomando en cuenta el concepto de drama social de Miller, intentaré ubicar y definir la obra en cuestión. Por último, analizaré la crisis de identidad de Willy Loman y su relación con los demás personajes. La importancia fundamental de Death of a Salesman radica en que es una síntesis de la producción literaria de Miller y una síntesis de la condición de muchos hombres de hoy en día.

INTRODUCCIÓN

A mediados de la cuarta década del siglo XX se produjo un fenómeno muy significativo en el seno del teatro norteamericano: el drama de protesta social. Surgido entre las dos guerras mundiales, este tipo de creación nació -como asegura Garff B. Wilson- merced a la "Gran Depresión y se nutrió de la miseria de la época". (1) No es extraño que las condiciones sociales y económicas de aquel tiempo dieran como resultado literario un teatro que denunciaba los males y demandaba un remedio y una reforma. El espíritu satírico de George Bernard Shaw y el serio reformismo de Ibsen, como bien apunta Wilson, influyeron en obras tales como The Hairy Ape de O'Neill, The Adding Machine de Elmer Rice y Processional de John Howard Lawson. Estas obras son crudas denuncias del malestar social imperante. Sin embargo, el drama de protesta era en ocasiones tan rabioso y violento que se convirtió en mera propaganda, pues sacrificaba los valores dramáticos en aras de su radical anticapitalismo. Esto es comprensible: la nueva adquisición temática debería entrar en un lento proceso de digestión y llegar a ser asimilada completamente por la tradición dramática norteamericana.

Durante los años treinta surgieron autores teatrales de cierto brillo y calidad, como Clifford Odets e Irwin Shaw. Sin embargo, no fue sino hasta finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta que se conjugó la denuncia social con la calidad teatral. A ese periodo pertenece la producción literaria de Arthur Miller, quien no es por cierto el creador del drama de protesta social, sino que -como él mismo afirma- el suyo es "drama social", resultado de un esfuerzo por encontrar la esencia del teatro.

(1) Garff B. Wilson, Three Hundred Years of American Drama and Theatre. From Ye Bare and Ye Cubb to Hair, Prentice-Hall, Inc., New Jersey, 1973, pp. 430 ss.

EL AUTOR Y SU OBRA

La vida personal de Miller ha ejercido una influencia decisiva en la creación de sus personajes. En efecto, Miller nació el 17 de octubre de 1915 en el barrio de Harlem, en Manhattan, Nueva York. Esa gran ciudad ha sido escenario expreso o tácito de la mayoría de sus obras. Descendiente de una familia de vendedores (su padre era un acomodado comerciante de chamarras), Arthur veía en esa profesión una rica fuente literaria. Su infancia y primera juventud transcurrieron dentro del marco social en el cual se sitúan casi todas las obras de su primera época: la clase media norteamericana. "El joven Arthur, como Biff Loman, era tan excelente atleta como pobre estudiante." (2) Miller tenía por ocupaciones favoritas la carpintería y la jardinería, como Willy Loman. (3) La depresión de 1930 obligó a los Miller a mudarse a Brooklyn (barrio de la casa de la familia Loman), y el experimentar un cambio de fortuna significó para el joven Miller el inicio de una serie de empleos en los que era necesario desempeñar trabajos manuales.

Después de terminar los estudios secundarios, Arthur trabajó como dependiente y vendedor en un almacén de refacciones para coches (en ese lugar se desarrolla A Memory of Two Mondays). Al igual que Bert, el protagonista de esa obra, Miller ahorrraba trece de los quince dólares semanales que ganaba, con el fin de costear sus propios estudios universitarios. En esta época empezó a interesarse por la literatura.

(2) Leonard Moss, Arthur Miller, Compañía General Fabril Editora, S. A., Buenos Aires, 1971, p. 18.

(3) Jean Gould afirma que aún ahora siguen siéndolo. Construyó varios muebles y objetos domésticos de la casa en que vive con Ingeborg Morath. Cf. Jean Gould, Modern American Playwrights, DoddMead & Co., Nueva York, 1966, p. 262.

Ingresó en la Universidad de Michigan en 1934. Durante su estancia, Miller se dedicó al periodismo y a la creación dramática. (4) Cuatro años después (1938) recibió el título de Bachelor of Arts, después de lo cual se aplicó a escribir guiones para radio y a trabajar para el Brooklyn Navy Yard. En este empleo le encargaron reunir material para filmar una película sobre la fuerza naval, por lo que Miller visitó muchos campos militares al mismo tiempo que escribía un diario, publicado más tarde (1944) bajo el título Situation Normal. Por ese entonces realizaba también investigaciones acerca de una organización fascista llamada Christian Front, cuyo antisemitismo se refleja en Focus, su única novela, editada en 1945. En efecto, el tema de la novela es básicamente el odio a la raza judía, pero se advierte también un interés general por la fobia a las minorías raciales en los Estados Unidos.

Miller establece en el prólogo a sus Collected Plays (1957) que con la obra All My Sons (1947) comienza su carrera como dramaturgo profesional. La producción anterior a esta pieza es abundante. En ella figura especialmente The Man Who Had All the Luck (1944), en la que se advierten ciertos elementos importantes que aparecerán mejor configurados en su etapa de madurez, como la responsabilidad moral del individuo en relación con la sociedad y la familia, el sentimiento de culpa y las relaciones padre-hijo. No obstante, Miller considera que las piezas anteriores a All My Sons fueron para él una preparación necesaria para las que siguieron. (5)

Cabe señalar que las obras incluidas en Collected Plays forman, de acuer-

(4) Dos de sus obras juveniles, Honors at Dawn y The Grass still Grows, recibieron el Michigan's Avery Hopwood Award. Esta última fue premiada también con el Theatre Guide National Award. Cf. Robert Hogan, Arthur Miller, University of Minnesota Pamphlets on American Writers # 40, Minneapolis, 1964, p. 8.

(5) Arthur Miller, Collected Plays, "Introduction", The Viking Press, Nueva York, 1957, p. 14.

do con R. W. Corrigan, (6) la primera época de la producción dramática de Miller. Para llegar a ello, Corrigan ha tenido como base un denominador común: la crisis de identidad que sufren todos los protagonistas de las obras de dicha época. Haremos un breve repaso de ellas para establecer la relación que guardan con Death of a Salesman, obra capital que reúne los principales elementos de las demás.

All My Sons es un drama familiar a la manera de Ibsen. Al igual que las obras de este último dramaturgo, All My Sons empieza momentos antes del clímax de la acción. Gran parte de los hechos que preparan el conflicto de la familia Keller han sucedido años atrás (al igual que en el drama de los Loman) y la exposición de los mismos se entreteje con la acción presente. Joe Keller es un acomodado productor y vendedor de partes para aviones, que años antes había cometido una falta, de cuyas consecuencias se creía exculpado para siempre. Mas lo vuelve a rodear la atmósfera de culpabilidad en forma tal que amenaza con destruir su integridad y su familia. Chris, su hijo, trata de hallar la verdad y deslindar la responsabilidad de su padre, mientras que el mismo Joe pretende esquivarla. La "verdad" llega en una carta escrita por Larry, otro de sus hijos, antes de suicidarse. En ella expresa que considera culpable a su padre de la muerte de veintiún soldados, pues autorizó la instalación de piezas defectuosas en los aviones que piloteaban sus compañeros de armas. También anuncia que su muerte tiene una naturaleza expiatoria. Al verse descubierto y despreciado por Chris, Joe afirma que los pilotos muertos en el siniestro eran "todos mis hijos". Encuentra en el suicidio el escape a la desintegración personal y social.

(6) Cf. Robert W. Corrigan, A Collection of Critical Essays, Arthur Miller, "The Achievement of Arthur Miller", Prentice-Hall, Inc., New Jersey, 1969, p. 3.

La moralidad, la solidaridad humana, las relaciones familiares y algo de la crítica a una sociedad productiva que centra la realización del hombre en el dinero se dejan sentir como elementos comunes en gran parte de las obras de Miller. Precisamente esta responsabilidad familiar y social del hombre y el establecimiento de las relaciones padre-hijo anuncian, en All My Sons, la llegada de Death of a Salesman.

All My Sons ganó el premio Critics Circle Award, por ser considerada la mejor obra de la temporada. Death of a Salesman (1949) alcanzó 750 representaciones y ganó el premio Pulitzer. Traducida a varios idiomas y llevada a la pantalla por lo menos en dos ocasiones, Death of a Salesman es, según los críticos, la obra que solidificó la reputación de su autor como dramaturgo y lo convirtió en uno de los principales autores dramáticos norteamericanos, equiparable a su coetáneo Tennessee Williams. Death of a Salesman es, como dijimos, la reunión de los principales temas y elementos que aparecen en las demás obras de la primera época. Por ello consideramos que es la pieza más representativa de dicha época. Muestra de una técnica bien dominada, esta pieza es eminentemente una obra de denuncia, que no se limita ciertamente a señalar los falsos o corruptos valores sociales que destruyen al hombre, sino que añade la compleja psicología del protagonista, lo cual equilibra la obra e impide que sea mera propaganda "anticonsumista".

En enero de 1953 se estrenó en Nueva York The Crucible. Las condiciones políticas de entonces no le permitieron ser suficientemente apreciada. Obra de carácter histórico, The Crucible es una reconstrucción de los "famosos e infames" (7) juicios de Salem de 1692. De inmediato se establece un paralelismo en-

(7) Jean Gould, op. cit., p. 254.

tre la cacería de brujas del siglo XVII y la que desató el macartismo en 1950 contra presuntos comunistas y adictos al comunismo. En 1956 Miller fue llamado a declarar por supuestas participaciones políticas ilegales. Se comprobó su culpabilidad, pero no delató a nadie, pese a que lo sometieron a fuertes presiones. John Proctor, protagonista de The Crucible, guarda en esto una estrecha relación con su creador. Prefiere morir antes que perder su integridad personal implicando a otros en la brujería. Al igual que en Death of a Salesman, el régimen social socava la condición del individuo. No obstante, la muerte de Willy es un escape a su fracaso, mientras que la de Proctor es un triunfo. Al morir, Willy despierta compasión; Proctor, admiración.

En 1955 aparecieron dos obras en un acto: A Memory of Two Mondays y A View from the Bridge. La primera consta de cuatro personajes principales: Bert, Kenneth, Gus y Larry. Miller presenta dos momentos en la vida de cada uno de ellos, con un año de diferencia aproximadamente. Aunque bastante distintos entre sí, los cuatro tienen en común el lugar de trabajo: una bodega de refacciones para coches, "un pequeño mundo, un hogar al que increíblemente quizá, esta gente gusta de venir cada lunes por la mañana, a pesar de lo que dicen". (8) Y es que, como afirma Murray, "durante el fin de semana ellos buscan escapar de la ausencia de significado y de la monotonía [de sus vidas]... pero como tampoco encuentran el significado en su tiempo libre, se arrastran de vuelta al trabajo, esperando quizá encontrar algún alivio a su agonizante sentido de vacuidad". (9) Los mueve la búsqueda infructuosa de un lugar al cual

(8) Arthur Miller, op. cit., notas para la escena de A Memory of Two Mondays, p. 333.

(9) Edward Murray, Arthur Miller, Dramatist, Frederick Ungar Publishing Co., Nueva York, 1967, p. 91.

pertenecer, "cualquier sentimiento real de pertenencia". (10) Aunque todos los personajes guardan cierta relación con Willy Loman, salta a la vista el paralelismo entre éste y Gus, que ha trabajado allí durante 22 años y al final de su vida se da cuenta de que ésta no ha servido de nada. (11) "Como Willy Loman, Gus siente el fracaso de su vida; su orgía de despedida es un intento... de terminar su vida de una manera significativa... Al final Gus trata de arrebatar algún sentido a la vida que está creciendo oscura a su alrededor." (12) La necesidad de lazos de hermandad que tiene el hombre y la indiferencia y deshumanización del sistema social son temas comunes de A Memory of Two Mondays y de Death of a Salesman.

El compromiso del hombre con su familia y su comunidad aparece de nuevo en A View from the Bridge. Reaparece igualmente, como en Focus, la persecución de que son objeto las minorías raciales en los Estados Unidos: los inmigrantes italianos en este caso. Eddie Carbone, trabajador de los muelles, comparte el vecindario de Willy: Brooklyn. Al igual que éste, Carbone vive para su familia: Catherine, su esposa, y su sobrina Beatrice, algo más que una hija para ambos. El espíritu de solidaridad y ayuda recíproca —que provocan la muerte de Keller— mueven a Eddie a albergar a un par de inmigrantes ilegales en su casa. Beatrice se enamora de uno de ellos; pero Eddie no puede soportar esto porque a su vez ama a Beatrice. Debido a este amor que él se niega a reconocer delata a los dos inmigrantes, hecho que provoca la aversión y el desprecio de su familia y de su comunidad. El problema de Eddie no es sólo el de un hombre movido por una pasión

(10) Ibid.

(11) "Gus: Tengo sesenta y ocho años, Larry. No tengo hijos, nada..."
Arthur Miller, A Memory of Two Mondays, op. cit., p. 364.

(12) Edward Murray, op. cit., pp. 88-89.

secreta y condenable. "Como Willy -afirma Robert Hogan-, Eddie no comprende del todo, ni siquiera admite, las fuerzas que lo están destruyendo." (13) Y señala el mismo Miller, "lo que mata a Eddie Carbone no es nada visible ni audible, sino la conciencia esencial de la comunidad, cuya existencia él ha amenazado... / A View from the Bridge y A Memory of Two Mondays / son, en última instancia, reafirmaciones de la existencia de la comunidad". (14)

La necesidad de asegurar su sitio en la sociedad le hace morir tratando de reconquistar desesperadamente su nombre. Joe Keller, Willy Loman, John Proctor y Eddie Carbone necesitan autoafirmarse a través del respeto de su comunidad.

EL DRAMA SOCIAL DE ARTHUR MILLER

En general, todas las obras de Miller recogidas en sus Collected Plays "dramatizan los modos en que un hombre se aparta de su sociedad y lucha por volver a ella". (15) La necesidad humana de sentir que uno tiene un lugar en la comunidad es motor de todos sus protagonistas. La integración entre la imagen que el hombre tiene de sí mismo (imagen que surge a partir de los valores y prejuicios de la sociedad) y lo que realmente es alimenta la lucha que desemboca en una aceptación conformista -Loman y Keller- o en un rechazo -Proctor y Carbone-. En todo caso, el hombre siempre es destruido y sólo una vez (Proctor) esta destrucción marca la recuperación de la dignidad. Al ser confrontados con una situación para la que no están preparados y que pone su "nombre en entredicho", queda de mani-

(13) Robert Hogan, op. cit., p. 33.

(14) Arthur Miller, citado por R. W. Corrigan, op. cit., p. 3.

(15) Eric Mottram, "Arthur Miller, the Development of a Political Dramatist in America", en Robert W. Corrigan, op. cit., p. 23.

fiesto que en realidad el protagonista no sabe cómo se llama. Su incapacidad para contestar la pregunta ¿quién soy? produce el desastre; proviene de no haber resuelto a tiempo el problema de la identidad propia. Miller presenta esta crisis de identidad tardía "como un conflicto entre el ser incomprendido y una sólida estructura social o económica -la familia, la comunidad, el sistema-... Miller ve la necesidad de tal conexión / entre el hombre y su mundo / como absoluta, y el fracaso para conseguirla y/o mantenerla está destinado a acabar en catástrofe". (16)

Miller considera que "el drama y su producción deben representar una expresión bien definida de las necesidades sociales profundas, necesidades que trascienden cualquier forma particular de la sociedad o cualquier momento histórico particular". (17) Por otra parte, el teatro debe dedicarse a asuntos de interés público, debe tener en cuenta al espectador, pues a él va dirigido, ya que es, en fin, "un asunto serio, uno que hace o debería hacer al hombre más humano, es decir, menos solo". (18) El concepto de "drama social" o "drama absoluto" de Miller tiene, pues, un doble valor. Por una parte debe ocuparse del hombre como ente social, de sus relaciones con la sociedad; por la otra, debe ser el portavoz de las necesidades sociales del hombre.

SOBRE DEATH OF A SALESMAN

De acuerdo con Gerard Weales, el drama social "debe reconocer que el hombre tiene una existencia tanto subjetiva como objetiva, que pertenece no solamente a sí

(16) Robert W. Corrigan, *op. cit.*, p. 3.

(17) Arthur Miller, *op. cit.*, "Introduction", p. 3.

(18) *Ibid.*, p. 11.

mismo y a su familia, sino también al mundo exterior". (19) Esto implica que el dramaturgo se interese tanto por el aspecto social como por el aspecto psicológico del hombre. A ello se debe que Death of a Salesman sea la obra por excelencia del "drama social": combina extraordinariamente lo que sucede en el "interior de la mente" (20) de Willy con el mundo que lo rodea. Desfilan ante nuestros ojos el desencanto, el desamparo y la tristeza del fracaso junto con toda clase de referencias a nuestro mundo moderno: aspirinas, vitaminas, chevrolets, héroes juveniles de fútbol, seguros de vida, hipotecas, vencimientos de pago, aparatos eléctricos, etcétera.

Esta fusión entre lo psicológico y lo social se traduce en un realismo expresionista. Ello es posible gracias a que Willy es "técnicamente un esquizofrénico: el exceso de trabajo, la preocupación y, particularmente, la culpa reprimida lo han llevado a un colapso mental en el cual presente y pasado se mezclan para él inextricablemente" (21) lo mismo que sueños y realidades.

Miller adoptó también para esta obra la técnica ibseniana de la retrospectiva: "Una situación explosiva en el presente se explica y se lleva a la crisis a través de la revelación de algo que había ocurrido en el pasado". (22) La situación explosiva es el ambiente insoportable que se respira en las relaciones entre Willy y su mundo (hijos, esposa, etc.); el hecho pasado es la infidelidad de Willy.

Willy experimenta un proceso de aceptación de su falta, el cual determina la estructura de la obra: sus regresiones están conectadas en contenido y significado

(19) Gerard Weales, "Arthur Miller's Shifting Image of Man", en Robert W. Corrigan, op. cit., p. 132.

(20) "El interior de su mente" era el título que Miller había concebido originalmente para Death of a Salesman.

(21) Brian Parker, "Point of View in Arthur Miller's Death of a Salesman", en Robert W. Corrigan, op. cit., p. 100.

(22) Ibid., p. 96.

con los hechos presentes. Sin embargo, esta estructura que asienta presente y pasado no es estrictamente un flashback. Como afirma Brian Parker, presenta "un pasado distorsionado por la mente del que recuerda; es un registro subjetivo, no objetivo". (23) Tal parece que Miller desea hacer una doble exposición. El cambio entre los dos planos temporales (presente y pasado) no es abrupto; el pasado regresa poco a poco y se va integrando al presente hasta hacerlo desaparecer. En la escena del restaurante, aquel recuerdo del pasado -la visita de Biff al hotel de Boston- aparece en forma paulatina, invadiendo el presente hasta llegar al punto en que Willy contesta a sus hijos como si fueran el empleado del hotel.

Otros efectos expresionistas de la obra son los musicales y los luminosos. Cada vez que Willy evoca momentos placenteros se oye una flauta "que habla del césped, de los árboles, del horizonte", contraponiendo la promesa del pasado con la realidad del presente. Cuando lo embarga la esperanza, se oye una música "alegre y brillante" o una "idílica". En contraste, la escena del restaurante es precedida por música estridente, y la de la mujer en Boston por una sola nota de trompeta que se va diluyendo en una música sensual y vulgar, conforme se acerca el climax. La luz marca también el estado de ánimo de Willy: los edificios están iluminados por un "destello anaranjado amenazador". Las memorias de Willy están teñidas de verde, en una insinuación de la naturaleza; la escena del restaurante, de rojo. Cuando siembra semillas en el jardín lo cubre, como presagio de muerte, "el azul de la noche".

Death of a Salesman representa un despliegue de la unión de técnica y tema, de forma y contenido. Cuando el espectador conoce a Willy Loman, ve a un

(23) Ibid., p. 100.

hombre cansado, cuyas experiencias traumáticas lo han llevado a un desquiciamiento tal que no puede ya distinguir entre presente y pasado, entre realidad e ilusión. El constante intercambio de tiempos está tan bien logrado que el espectador en ningún momento se siente desubicado temporalmente, pero sí le es permitido apreciar la confusión que reina en la mente del protagonista. Además, el espectador interpreta lo que el protagonista es y siente no sólo a partir de lo que él dice o lo que dicen de él, sino también debido a otros recursos dramáticos ya mencionados (música, luz, etc.).

Willy Loman no es un hombre extraordinario, ni sus acciones se caracterizan por su singularidad. Es un hombre trabajador en una sociedad que premia el trabajo; es un esposo hogareño, tranquilo, que siempre llega a la casa para convivir con sus hijos y ser, hasta donde es posible, un padre de familia ejemplar. Sin embargo, bajo esta apariencia de normalidad, Arthur Miller insinúa la verdadera naturaleza del protagonista, así como el mecanismo de continua negación que culmina con la autodestrucción.

Situado en lugar vulnerable, Willy va fabricando su propio aniquilamiento moral, económico, social, familiar y personal, forjando para ello una serie de mitos sociales, económicos, morales, personales, familiares y educativos. Trataremos de entresacar de la obra los elementos que explican a fondo a Loman, el significado de los principales hechos de su vida, los mitos de Willy, que son, en última instancia, los ideales comunes de la clase media, y el mecanismo de perpetua negación de sí mismo.

LOS DESEOS PROPIOS

A lo largo de toda esta obra, Miller tiene en cuenta los hechos sucedidos en tres

fechas distintas, importantes para sus personajes. Cada una de ellas contiene elementos fundamentales para explicar la naturaleza de Willy Loman. La primera podemos situarla alrededor de 1910, época en que Willy inició su carrera de vendedor y en la que todavía era posible escuchar el famoso discurso de Russell H. Conwell, "Acres de diamantes", que promovía el evangelio del éxito: en la tierra de las oportunidades, el "hombre industrial, honesto y decidido puede hallar diamantes en su propio patio trasero". (24) Los años previos a la primera Guerra Mundial fueron propicios en Norteamérica para la literatura del éxito y del "sueño norteamericano", cuyo representante Horatio Alger puede mencionarse, al igual que Dale Carnegie, como paradigma del Willy Loman de los años 1928 y 1945, en los que se desenvuelve principalmente la obra de Miller. Los acontecimientos ocurridos durante la primera fecha estarán presentes en Willy, sobre todo a partir de su derrumbe marcado por el descubrimiento de su infidelidad. Este derrumbe, que ocurre en 1928, no llega a ser total. Willy puede sobrevivir gracias a ciertos recuerdos que hacen las veces de sostén moral.

Uno de ellos es su padre. Willy veía en él, alimentado por las referencias de Ben, al hombre que vivía independientemente, gracias a sí mismo, que fue capaz de realizar sus deseos de llevar una vida al aire libre y cuyo trabajo era eminentemente manual. El padre de Willy, según cuenta Ben, hacía flautas que él mismo vendía por todo el territorio de los Estados Unidos. Si bien ésta no era una ocupación altamente remunerada, cuando menos aseguraba cierta libertad y el desarrollo de las capacidades manuales. Esta imagen paterna, por una

(24) Russell H. Conwell, citado por Thomas E. Porter, El Mito y el Teatro Norteamericano Moderno, Juan Goyanarte editor, Buenos Aires, 1972, p. 186

parte, pone en crisis a Willy, porque no tiene conciencia de que los tiempos cambian, y de que la época del antiguo vendedor aventurero y trabajador, así como la de las grandes oportunidades habían quedado atrás "cuando los negocios se convirtieron en una empresa impersonal y corporativa". (25) Esta crisis se agudiza porque Willy quiere conciliar la vida al aire libre y la actividad manual con las restricciones propias de las grandes ciudades y de la producción mecanizada. Por otra parte, el modus vivendi de su padre no dejaba de ser una esperanza para Willy. Pensaba que él también podía conseguir los aspectos favorables, como disfrutar al aire libre del sol y de los árboles y gozar de cierta independencia.

Todo esto se encuentra relacionado también con la figura de Ben, el hermano mayor de Willy. El padre de ambos partió a Alaska en busca de oro cuando Willy tenía menos de cuatro años de edad. Más tarde Ben fue a buscarlo solo, porque el joven Willy no decidía aún su futuro. Aunque Ben no lo encontró, pues creyó que Alaska estaba en África, logró convertirse en un hombre rico a la edad de 21 años. Ben es, para Willy, "la encarnación del éxito": la persona que por su osadía (y pocos escrúpulos) llega a convertirse en el adinerado hombre de empresa que levanta un imperio. Cabe notar aquí que, de entre los personajes de Death of a Salesman, Ben es el menos real. Como señala Brian Parker (26), el hecho de que Ben aparezca exactamente cuando Willy piensa en él demuestra que la figura de Ben es solamente una imagen idealizada. Asimismo, el hecho de que aparezca sólo en las escenas en que Willy lo evoca prueba que representa una parte de la mente del protagonista. Ben no es una persona real, sino la incor-

(25) Thomas E. Porter, op. cit., p. 193.

(26) Brian Parker, op. cit., p. 103.

poración del deseo de éxito que tiene Willy. Sin embargo, la irrealidad de Ben no interesa aquí, puesto que su valor principal radica en la función que cumple en la persona de Willy. Esa idealización, por un lado, pone en crisis interna a Willy: Ben sabe lo que ignora Willy: "no se debe pelear limpio con un extraño". La personalidad de Ben no exige para su desenvolvimiento ni el amor ni el respeto que Willy busca. Por otro lado, la idealización sirve de apoyo -un sostén más- gracias al cual Willy no se derrumba totalmente. El éxito económico de Ben entraña una esperanza para el éxito de Willy y de sus hijos.

No obstante, Willy no atiende la primera invitación de Ben para buscar juntos a su padre. Y no lo hace debido a un encuentro ocurrido en 1910 que marcó definitivamente su estilo de vida. Cuando era apenas un joven, conoció a Dave Singleman, un vendedor de 84 años que desde el hotel efectuaba todas las ventas que quería "con sólo levantar el teléfono". Después de un periodo de indecisión, Willy se convirtió en vendedor porque "¿qué podría ser más satisfactorio que ir a la edad de 84 años a veinte o treinta ciudades diferentes, levantar el teléfono y ser recordado y amado y ayudado por tanta gente tan diferente?" En aquel entonces Willy no se sentía tan atraído por los filones de oro de Alaska, sino por el deseo de ser recordado y amado. La perspectiva de viajar, como su padre, y de inspirar "respeto y camaradería y gratitud", como Dave Singleman, fueron sus principales razones para convertirse en viajante. La figura de Singleman ponía en entredicho la capacidad vendedora de Willy; pero, a la vez, señalaba un camino por el que Willy tenía forzosamente que seguir, aun cuando no llegara al final.

En resumen, el joven Willy alimentó su interior con deseos de independencia, amor a la naturaleza y al trabajo físico y manual (imagen paterna); con la idea del éxito, de la osadía y de la voluntad férrea (imagen fraterna); y,

por último, con una idea que ahora se nos antoja predominante: el deseo de lograr el amor y el respeto de los demás, que se manifestó en Willy como un deseo de la buena apariencia personal (well-liked) y del reconocimiento y prestigio social. Sin embargo, no pudo alcanzar ninguna de las cosas con las que tanto soñó. Un resumen interpretativo de los principales hechos de su vida es el primer requisito para indagar sobre su fracaso.

LA REALIDAD VIVIDA

Los recuerdos de Willy se sitúan cronológicamente sobre todo en 1928. En ese entonces tenía 46 años de edad, vivía en una casa de Brooklyn rodeada de árboles, gozaba de cierta independencia e incluso podía cazar por los alrededores. Era el orgulloso padre de dos adolescentes magníficos, "como Adonis", uno de los cuales era excelente deportista. Willy tenía una esposa comprensiva y leal y un trabajo de vendedor en una empresa que prosperaba. Poseía, además de la casa, un chevrolet, un hastings, una lavadora y todos los artefactos necesarios en la vida moderna. Era querido y respetado por su familia y sus vecinos. En fin, la vida le sonreía, aparentemente.

La primera escena de sus recuerdos se desarrolla en la casa. Willy ha regresado de un viaje y se recrea en la contemplación del trabajo que sus hijos han hecho: el encerado del coche ha sido maravilloso. Como regalo Willy ha traído a Biff y a Happy un costal de boxeo que "tiene la firma de Genne Tunney". La relación entre padre e hijos es de lo más estrecha y cordial, aunque se advierte la predilección de Willy por Biff -estrella del fútbol- y las continuas llamadas de atención con que Happy pretende atraerlo haciendo referencia a su mejoramiento físico. Biff enseña a Willy una pelota que "ha tomado prestada" de la es-

cuela. Pensando que ha sido un robo inocente, Willy le dice que tiene que devolverla, pero cuando Happy señala que él ya se lo había advertido a Biff, Willy lo defiende diciéndole que seguramente su iniciativa será premiada. Este hecho es uno de los primeros testimonios de la curiosa moralidad de Willy, moralidad que está sujeta a cambios según las situaciones y las personas. Biff es la imagen perfecta del adolescente exitoso -rodeado de chicas, con habilidades físicas y personalidad agradable-, así que no puede haber nada malo en los medios que utiliza para continuar su carrera de ascenso. (Cabe decir que esta moralidad de Willy, junto con la de Ben -"nunca peles limpio con un extraño"-, son típicamente burguesas, pues ideas como el honor, la honradez, la valentía, etc., son conceptos obsoletos en el mundo moderno.) Cada vez que Willy sale de viaje, sus hijos lo extrañan mucho. Willy les dice que algún día tendrá su propio negocio, como Charley, pero asegura que él será más grande que su vecino porque Charley es liked, pero no well-liked como Willy. Una apariencia y una personalidad agradables se convierten entonces en la clave del éxito.

En medio de una charla alegre, llena de proyectos halagüenos, aparece Bernard, el hijo de Charley. Willy se mofa de su apariencia ridícula por lo "anémico". Bernard ha ido por Biff para estudiar matemáticas. Willy ordena a su hijo que estudie, pero cuando Bernard dice que la entrada de Biff a la universidad no está asegurada, y que para graduarse tiene que estudiar, Willy, volviendo a su moralidad acomodaticia, se enoja y lo echa. El desarrollo intelectual tiene poco que ver con el éxito, pues aunque Bernard obtenga buenas notas en la escuela, no triunfará en el mundo exterior. En cambio, los Loman sí alcanzarán la fortuna porque "gracias a Dios, ambos parecen Adonis", y el hombre que tiene "apariencia" y crea "interés personal" es el que llega muy lejos. Bernard es, como su padre, liked, pero no well-liked. Biff lo dice así esta vez, con lo que

se advierte ya la transferencia de los conceptos de Willy a sus hijos.

Las relaciones entre Linda y Willy son también de lo más cordial. Él le platica acerca de sus grandes ventas (que, asegura en un principio, llegan a mil doscientos dólares); pero la realidad es otra. Willy sólo vendió "como doscientos, porque algunas tiendas estaban medio cerradas". La ambigüedad de sus razones no preocupa a Linda; aunque sabe que Willy a veces fantasea, no le da importancia. Al hacer las cuentas, el estado de ánimo de Willy va cambiando. Se enoja más y más hasta caer en contradicciones. Si momentos antes dijo a Linda que el chevrolet "es el coche mejor construido", ahora, al saber que tiene que pagar una reparación, dice: "ese maldito chevrolet, deberían prohibir la manufactura de ese coche". La apreciación que Willy tiene de la realidad -los ingresos y los gastos, las comodidades y lo que cuestan- es también muy curiosa. Sus ilusiones no se ajustan a la realidad y, en lugar de aceptar a esta última, se enoja y la rechaza. Sin embargo, siente que algo falla y se lo dice a Linda. Parece que la gente no lo toma en cuenta, que se ríen de él, que su presencia no es notada. Este sentimiento verifica que Willy está satisfecho sólo en apariencia. Sus ideas sobre la personalidad y la prestancia no le han servido de mucho. Hasta reconoce que debería ser hombre de pocas palabras, como Charley. Linda lo conforta afectuosa y comprensivamente, pero no puede decirle nada concreto. Y es que Linda comparte un poco los sueños de su marido.

El consuelo y el apoyo moral que Linda le ofrece conmueven a Willy y le hacen confesar la tristeza que lo invade cuando está fuera de casa, así como el deseo que tiene de hacer tantas "cosas" por su familia. En ese momento se antepone otro recuerdo que revela algo decisivo. Existe otra mujer en la vida de Willy, por la cual sí hace muchas cosas (compartir su buen humor y regalarle

muchas medias). Después de este recuerdo fugaz, y tras decirle a Linda que todo lo hará por ella, Willy la regaña agriamente porque la ve zurcir unas medias. No tendría nada de particular que Linda zurciera medias si no fuera porque él se las regala a otra mujer. Lo que provoca su enojo es un sentimiento de culpa disfrazado, sentimiento que se relaciona con la siguiente situación.

Biff ha estado comportándose negativamente -no estudia, tiene mala fama debido a su conducta con las jóvenes, guía coches sin permiso, roba madera-. Al enterarse de esto último, Willy lo defiende gritándole otra vez a Linda y exigiéndole silencio. Procura convencerse a sí mismo de que Biff no puede ser nocivo ("tiene espíritu, personalidad"), pero acaba por preguntarse por qué roba, si él nunca le ha dicho "en su vida nada más que cosas decentes". Lo revelador de esta escena es que, en apariencia, el mundo de Willy era lo que él deseaba tener, pero en realidad la desintegración presentaba síntomas seguros.

Otro de los hechos de esa época lo forman las visitas de Ben. En la primera, Ben -que sólo dispone de poquísimo tiempo para visitar a su hermano, pues sus negocios lo requieren- deja entrever un cierto desprecio por la ocupación de Willy. Este trata de convencerlo -o de convencerse a sí mismo- de que su futuro está en las ventas y de que "los negocios van mal, aunque no para mí, por supuesto". Sin embargo, tras la aparente seguridad, su confusión se descubre en forma de innumerables preguntas que le formula a Ben: "¿cuál es la respuesta?", "¿cómo lo hiciste?", "¿cómo debo enseñarlos?" La indiferencia total de Ben ("llegaré tarde al tren", "son las ocho y media", "debo tomar el tren") pasa inadvertida para Willy. No ve la ausencia total de escrúpulos ni la despersonalización (Ben es un artefacto de ganar dinero) necesarias para el que desee triunfar. Sólo ve los resultados exitosos de su actitud "intrépida". Cuando Ben aprueba los robos de Biff y aplaude su osadía, Willy ve solamente lo que quiere ver: "yo

estaba en lo cierto". Ben es para Willy una prueba palpable de la eficacia de sus métodos: a cualquier persona le "pueden suceder las más grandes cosas". Willy permanece tranquilo: el éxito llegará tarde o temprano para los Loman. Si no para Willy, sí para sus hijos.

La siguiente intervención de Ben va acompañada de una invitación a Willy para que deje las ventas y parta con él a Alaska. La posibilidad de disfrutar del campo en compañía de sus hijos lo emociona, pero Linda aparece y argumenta el triunfo de Dave Singleman, amén del futuro que la compañía ha ofrecido a Willy y la posición respetable que tiene. En el fondo, Linda desconfía de los métodos de Ben. Willy entonces asegura a su hermano que no importa "lo que haces. Es a quiénes conoces y la sonrisa en la cara lo que da el triunfo". Ben, escéptico, se aleja.

Los preparativos del gran juego en el que Biff destacará hacen a Willy insistir en el brillante porvenir de su hijo. La pasividad de Charley ante lo que Willy considera el más grande día de su vida lo exaspera y pone de manifiesto su inseguridad: "¡No te vayas! ¡Si tienes algo que decir, dilo en mi cara! Sé que te ríes de mí a mis espaldas." Charley ha estado gastando bromas a Willy en su cara, pero él no lo ha notado. Después de ese gran triunfo de Biff, en Ebbets Field, ocurre el gran acontecimiento que provocará la ruptura entre padre e hijo y que desembocará más tarde en el fracaso personal de Biff y en el suicidio de Willy.

Biff necesita cuatro puntos para graduarse y está seguro de que su padre, a través de su apariencia y de su personalidad, logrará convencer al profesor de que se los dé. Biff va a buscarlo a Boston y le explica la situación en un cuarto de hotel. Repentinamente aparece una mujer, que viene del cuarto de baño, y Biff conoce entonces la verdad: su padre no es más que un "farsante, pequeño

e hipócrita farsante". La imagen del gigante se derrumba ante los ojos de su hijo. En lugar de encontrar orientación moral, Biff encuentra corrupción, lo que rompe los lazos de respeto mutuo entre padre e hijo. Dicha ruptura será la prueba del fracaso de Willy y la insistente negación de su culpa constituirá el proceso de autodestrucción. El juramento de Biff de no ingresar en la universidad es en realidad el juramento de no triunfar nunca en la vida, al menos de acuerdo con los ideales de su padre.

Han pasado 17 años desde aquel traumático encuentro. La acción se sitúa ahora en el presente, 1945. Willy, a mitad de la noche, regresa inesperadamente a su casa. El cansancio físico es notable, pero también lo es el moral: está exhausto. Confiesa a Linda que tuvo miedo de salirse de la carretera y de ciertos "pensamientos extraños". La desazón de Willy aumenta conforme recuerda el trato que recibía de su antiguo jefe y lo compara con su actual situación en el trabajo. Linda le aconseja pedir un puesto que le permita permanecer en Nueva York. Willy, en principio, rechaza esta idea porque él es "el hombre de Nueva Inglaterra", es "vital en Nueva Inglaterra", pero se rinde y acepta: tiene ya 60 años de edad. Su desaliento vuelve cuando reflexiona sobre el tiempo que ha pasado pagando la casa para que "al final nadie viva en ella". No logra animarse ni aun sabiendo que sus hijos lo visitan. Por el contrario, esto parece irritarlo. Se enoja porque Biff aún "está encontrándose a sí mismo", y más tarde se muestra confiado en que Biff todavía puede ser "grande". Su confusión mental queda al descubierto al caer en contradicciones. Primero llama perezoso a Biff, después afirma: "hay una cosa sobre Biff: no es perezoso". Pide que se abran las ventanas, que ya están abiertas. Siente que lo encierra un ambiente hostil en el que no puede respirar, ni tener plantas ni árboles. Hay tanta gente que

"el país irá a la ruina; la competencia es enloquecedora". La situación emocional y mental de Willy se ha alterado: momentos antes se ha referido a su actual automóvil como si éste fuera el magnífico coche que tenía en 1928. Presente y pasado se mezclan en Willy y sólo a veces puede distinguirlos. Su estado de ánimo le hace evadir la tristeza del presente, perdiéndose en reminiscencias de la época alegre de 1928, cuando el futuro sonreía, si no a él, sí a su hijo Biff. La voz de Willy, que habla solo, atrae la atención de su hijo Happy, que sale en su busca para calmarlo. Pero Willy está obsesionado en averiguar la clave del éxito -a media noche- y no le presta atención. Sólo reacciona por momentos, cuando Happy le dice que él lo retirará de trabajar. La triste perspectiva de depender de la reducida cantidad que Happy le quiera proporcionar descorazona por completo a Willy. Su soledad, su fracaso y su desamparo le hacen exclamar: "¿Dónde están, muchachos? ¿Dónde están? Los bosques están ardiendo." Este es el signo más evidente de que Willy se acerca a su fin. Los bosques están asociados con el recuerdo de su padre, que vivía al aire libre, con el recuerdo de los aserraderos de Ben, con su amor a la naturaleza y a cultivar plantas y árboles y, finalmente, con sus dos hijos: los únicos árboles que logró plantar y que prometían frutos. Ahora que estos "bosques están ardiendo", Willy siente su fracaso y su próximo fin. Charley aparece y trata de ahuyentar los pensamientos funestos de Willy.

Charley es un hombre comprensivo que lo quiere y le ayuda en todos los sentidos. Incluso le ofrece empleo, que Willy rechaza, puesto que él tiene "ya un trabajo" -en el que curiosamente no le pagan-. La actitud de Willy hacia Charley es hostil: Charley ha sabido triunfar y Willy no soporta este hecho conscientemente. Charley es poco hábil para manipular herramientas y construir cosas. Para Willy, esta ineptitud está en contradicción con su concepto del

hombre que debe alcanzar el éxito. La pequeña venganza de Willy consiste en burlarse de esa ineptitud. Charley ignora esas maldades y lo invita a jugar a las cartas, pero Willy no puede concentrarse y vuelve a sumergirse en los recuerdos. Ahora que su inseguridad en el trabajo le preocupa, surge la imagen de Ben que lo invita a dejar las ventas. Nuevamente el pasado se apropia de Willy hasta hacerle dialogar con Charley como si éste fuera Ben.

En ausencia de Willy, Linda y Biff tienen una conversación muy reveladora. Linda pregunta a su hijo la razón del odio que existe entre él y su padre. Biff responde que Willy es un "farsante", pero no da más explicaciones. Linda revela que Willy ha intentado suicidarse y que ahora ha conectado una manguera a la tubería del gas, lo que indica su persistente inclinación. Linda piensa que la vida de Willy depende de Biff. Con ello se manifiesta la agudeza del conflicto entre padre e hijo, que es reforzada por la tirantez de sus relaciones y por la atmósfera pesada que predominan durante la primera conversación de la obra entre los dos. Willy se siente atacado e insultado por Biff. Sus sentimientos de culpa no le permiten establecer relaciones normales con su hijo, quien tiene motivos suficientes para despreciarlo. En una actitud defensiva, el padre ataca y humilla al hijo. La intervención de Happy pone fin a una discusión acalorada y, a la vez, introduce una esperanza: él y Biff pueden fundar una compañía de artículos deportivos. Willy, incorregible, cambia súbitamente de estado de ánimo para dedicarse de lleno a la nueva fantasía.

A la mañana siguiente todo es optimismo y confianza en Willy. Los sueños de la noche anterior son motivo de júbilo. Éste es quizá el momento más alegre de la obra. Willy y Linda están felices: él va a solicitar un puesto en Nueva York y a comprar semillas para sembrarlas en el patio; además, resta solamente

un pago de la casa. Sus hijos lo han invitado a cenar. La armonía con Biff y Happy y una renacida ilusión en el futuro de aquél -Biff ha ido a ver a Oliver, su antiguo jefe- le han hecho recuperar la confianza. Sin embargo, como presagio, Linda empieza a zurcir medias y Willy se enfurece. Su falta aparece ante él adoptando diversas formas que no puede reconocer; sólo puede decir a Linda que verla zurcir medias lo pone nervioso.

En la oficina de Howard se pone de manifiesto la incapacidad de Willy para acoplarse al mundo moderno: nunca ha visto una grabadora y, cuando accidentalmente echa a andar una, se aterra porque no sabe manejarla; jamás ha pensado en accionar el radio de su automóvil. Willy es un verdadero extraño en el mundo mecanizado.

También es notable la insignificancia de Willy, que contrasta con la importancia que trata de darse ("Soy vital en Nueva Inglaterra"). Howard está tan ocupado con su "juguete nuevo" (la grabadora) que presta escasa atención a Willy: no discute con él, ni se enoja, no obstante que Willy le grita y le dice mentiras; simplemente lo abandona. No es que Howard sea un malvado. En realidad, comparte muchas actitudes de Willy: se nota en él un amor a su familia, basado también en el orgullo; asimismo se aprecia un gusto por comprar cosas, y la misma amigabilidad hueca. Esto sugiere que los sueños de Willy acerca de Biff son normales. La mayoría de los padres piensan en el futuro de sus hijos como en una oportunidad más para reivindicarse: su hijo será moral, social y económicamente como el padre quisiera haber sido. Lo que no es normal en Willy es esa insistencia en aferrarse a sus sueños a pesar de la realidad.

Willy y Howard comparten muchas actitudes; no obstante, media entre ellos una gran distancia. Howard, a la edad de Biff, goza de una posición sólida en

los negocios que le dejó su padre y de una bella familia. Para Willy, esto es un recordatorio de que él ha fallado en todo: recibe órdenes de un hombre más joven que él, no tiene nada que dar a sus hijos y ellos aún no están establecidos. La posición de Willy frente a Howard es irónica.

Para Howard Willy es sólo un empleado más que ha llegado a convertirse en un problema. El despido de Willy se justifica un poco: no puede producir más en una sociedad cuyo motor es la productividad. No hay lugar para él. Howard ve su despido como otro incidente de trabajo; para Willy, es el final.

Se manifiesta de nuevo la ineptitud de Willy para seguir sus propios consejos. La petición de un salario tan bajo es humillante y nos recuerda lo que él le ha dicho a Biff: "No seas modesto" y "No te vendas por menos de 15 mil dólares". Otra vez el agudo contraste entre los sueños de Willy y su realidad queda al descubierto. En lugar de impresionar a Howard -de "dejarlo muerto" como había dicho a Biff- Willy sólo puede contarle historias del pasado que no tienen valor para Howard. Willy no se da cuenta de que ni la personalidad ni la amigabilidad de Dave Singleman seducen en la vida moderna. Aun así, Willy se resiste a aceptar la realidad. Al día siguiente irá a Boston a vender. Las remembranzas del pasado en que Ben lo invitaba a ir a Alaska lo ayudan a escapar de esta lastimosa situación.

La visita de Willy a Charley, su único amigo, deja al descubierto muchos datos importantes. Ahí se encuentra con Bernard, ahora un prometedor abogado. Willy le pregunta por qué Biff nunca ha triunfado en nada. Y cuando Bernard menciona que Biff renunció a todo después de la visita a Boston, Willy se enoja y le pregunta a gritos "¿tratas de culparme?" Se descubre otro problema. Acerca de la clave del éxito, Bernard le aconseja que "en ocasiones es mejor simplemente alejarse". Willy pregunta "¿Pero, y si no puedes alejarte?" Aunque Willy no reconoce ni

acepta su fracaso-culpa, sí sabe que no puede apartarse de lo que fue el objetivo de toda su vida porque, entonces, no tendría nada. Al despedirse de Charley Willy da a conocer que: "Después de todas las carreteras, los trenes, las citas y los años, terminas valiendo más muerto que vivo". Esto es ya un anuncio concreto de su suicidio.

LOS DESEOS IMPUESTOS

Willy Loman es el representante de todos aquellos que viven en conflicto porque tratan de mezclar los deseos propios y las necesidades creadas. El hombre es eterno desear. No desear nada es una enfermedad mortal. *Pero desear algo sólo porque los demás también lo desean es convertir los deseos en motivos de integración en la masa. La necesidad del hombre de encontrar su lugar en la comunidad es real, pero la necesidad de tener prestigio social -entendido como éxito económico traducido en la posesión de las comodidades que da el dinero: casa, coche, refrigerador, etc.- es una necesidad creada. La sociedad productiva exige al hombre consumir y consumir y para ello fomenta la competencia, anima ideales falsos y torcidos, y compromete al hombre con un esquema de valores y objetivos que la mayoría de las veces le son completamente ajenos. Willy Loman deseaba ser amado y respetado; creía que solamente teniendo éxito económico y vendiendo podía llegar a conseguirlo. Dave Singleman -cuyo nombre, en contraste con el de Willy, encerraba tal vez una advertencia- fue el modelo que Willy se impuso. Si bien Willy rechaza la invitación de Ben -que entrañaba una esperanza de éxito económico, pero que a la vez señalaba una pérdida de contacto con el mundo social-, acepta el ejemplo de Singleman, pero sin tener en cuenta sus propias limitaciones. Como Charley afirma, Willy no podía vender sus sueños ni sus creencias. Willy trató toda su vida de venderse él mismo, de vender su falsa personalidad agradable y su inexistente buena apariencia.

Su convicción de que el hombre que es well-liked está destinado al triunfo surge a partir de los mitos establecidos por la literatura del éxito de Horatio Alger, de la que ya hablamos, y de la filosofía de Dale Carnegie: el culto a la personalidad. Como señala Brian Parker, Carnegie elabora una teoría basada en la explotación de las relaciones personales con fines lucrativos: "gana amigos e influye en la gente". (26) Willy aconseja a sus hijos "be liked and you will never want". El uso de la amistad para tales fines demerita su verdadero valor. Prueba de ello es el funeral de Willy, al que no asiste ninguno de sus "amigos", ni vendedores ni compradores.

Willy ha abrazado por completo el culto de la personalidad y se ha entregado a él. Así lo demuestra el hecho de que fomente en sus hijos la necesidad de tener buena apariencia física. La capacidad deportiva de Biff —que en un momento pudo considerarse como la destreza manual mejorada— tiene un doble significado: por un lado, le permite construir cosas, manejar herramientas, ser un "hombre"; por el otro, es signo tangible de una personalidad destinada al éxito. En 1921, Roger Babson, en su libro Making Good in Business, aseguraba que las "estadísticas muestran que los ejecutivos son físicamente más fuertes y de mayor estatura que sus subordinados... Los presidentes de banco son físicamente más fuertes que los empleados... El bienestar físico es la segunda cualidad necesaria para ganar la carrera del buen éxito". (27)

La contradicción que Willy no alcanza a ver radica en que la escasa personalidad y la prestancia mediocre son "cosas" que no se pueden vender, pues no son productivas en ningún sentido. Sin darse cuenta, Willy trata de vender cosas

(26) Brian Parker, op. cit., p. 103.

(27) Roger Babson, citado por Thomas F. Porter, op. cit., p. 195.

que no sirven y que, por lo tanto, son desechadas.

La entrega personal de Willy al mito del éxito está dirigida a la educación de sus hijos. Quizá porque él mismo ha idealizado a su padre, siente que sus hijos ven en él a una especie de semidiós. Este orgullo de sí mismo lo transmite a sus hijos en forma de autoalabanzas, pues necesita oírse decir que en todas las ciudades es conocido y admirado para convencerse él mismo y le sirven de ejemplo cuando educa a sus hijos con sus propios valores. En efecto, las relaciones padre-hijos obedecen a un "amor paternal" que es en realidad egoísmo disfrazado. Su última acción está animada por el deseo de que Biff lo admire ("me adorará por esto"). Los hijos son para Willy, como para Howard, una última esperanza de inmortalidad. Sin embargo, la presión que Willy ejerce sobre sus hijos pervierte las verdaderas relaciones familiares y repercute sensiblemente en ellos. Happy, a los treinta años, admite que tiene una competencia compulsiva en lo que se refiere al sexo y a los negocios y que no sabe por qué. Biff no ha podido reponerse aún del derrumbamiento moral. Reconoce su inmadurez, la que se manifiesta también en una inestabilidad social (no tiene trabajo fijo, muda continuamente de lugar de residencia).

La pérdida de la identidad de Willy y su integración en la masa constan en el lenguaje que emplea. Tal parece que Willy se ha apropiado de los slogans que lee y oye. Inmerso en el mundo de los anuncios que aconsejan el uso de la ropa para ser feliz y triunfar (propio del capitalismo), la ignorancia de Willy es una sabiduría aparente, que se acerca más a deformados spots publicitarios que a una expresión de cultura: "toma vitaminas... son buenas para los huesos", "chevrolet es el mejor coche jamás construido", "es una idea de un millón de dólares", "comienza en grande y acabarás en grande", "una estrella como esa... nunca se apaga".



Willy es de ordinario muy comunicativo; sin embargo, cuando se enfrenta inevitablemente a su realidad, lo acomete una imposibilidad para expresarse. Refiriéndose a esto, Miller dice: "que no posea la fluidez intelectual para verbalizar su situación no es lo mismo que decir que no se da cuenta de ella". (28) En este punto disentimos de Miller. Quien no posee la fluidez para verbalizar su situación difícilmente posee la capacidad intelectual necesaria para conocerla y analizarla correctamente. Por lo que le sucede, Willy intuye la vacuidad y el amorfo de su vida, pero es incapaz de elaborar una teoría que le ayude a asimilar sus propias experiencias. Sus limitaciones son de naturaleza externa e interna: es un enajenado en el cabal sentido de la palabra.

Willy representa a toda esa gente atrapada en el mecanismo del éxito y perseguida por las presiones morales que éste lleva aparejadas. Es el producto de fuerzas económicas y sociales, y Willy y todos los que son como él fracasan porque no reconocen ni entienden las fuerzas culturales que han determinado sus ideales y su destino. De aquí la duda existencial de la gente que vive en conflicto entre los deseos propios y las necesidades creadas: conservar el lugar al que uno pertenece y ser uno mismo o bien prepararse para producir algo y ser alguien en la sociedad. Esta duda tiene como resultado poner en compartimientos estancos lo que uno quiere y lo que uno vive, cuando estas dos cosas deben entrelazarse y estar en completa armonía. Esta separación abrupta está indicada en Willy por una alteración de la realidad, preferible, según él, a reconocer que se ha equivocado, lo que equivaldría a darse cuenta de que él mismo carece de significado.

Willy debe seguir creyendo hasta el final que estaba en lo cierto. Para ello acciona su mecanismo de defensa interno. Las excusas, las regresiones, los

(28) Arthur Miller, op. cit., "Introduction", p. 35.

engaños y autoengaños, las contradicciones, los enojos, las susceptibilidades y los ataques a los demás están encaminados a protegerlo de la realidad y de sí mismo, y a darle firmeza, en cierta forma, a sus falsos ideales. Hasta el fin, Willy permaneció fiel a lo que se convirtió en el objetivo de su vida: la posibilidad de triunfar en la tierra de las oportunidades. Aun su último pensamiento se orientó hacia la persecución de ese fantasma. La intención de suicidarse fue la de poder dejar a sus hijos -especialmente a Biff- el dinero de su seguro de vida para que pudieran situarse en el camino del éxito. Su suicidio tuvo también una naturaleza expiatoria: al darle "algo" a Biff, creyó pagarle lo que como padre le debía.

CONCLUSIÓN

La obra de Arthur Miller es, en general, un reflejo fiel de su momento histórico. El carácter de los protagonistas no obedece a la casualidad: en ellos busca su autor consagrar la naturaleza de buena parte de los ciudadanos del capitalismo. En su denuncia prevalece, no el tono irónico, sino el destino trágico de ese ejército de hombres de cuello blanco que lucha diariamente sin saber quién es el enemigo.

De todas las obras de la primera época de Miller, destaca en forma impresionante Death of a Salesman. En ella, los personajes son psicológica y socialmente redondos. Podríamos afirmar que cada uno de ellos es, a su manera, prototipo de hombre común y corriente, de "Loman" (léase low man). La familia -célula de la sociedad- sirve a Miller para representar en toda su magnitud la problemática básica de la sociedad consumista, cuyo máximo exponente es la norteamericana. Miller escribe Death of a Salesman cuando los Estados Unidos se sitúan, al acabar la segunda Guerra Mundial, en la cúspide militar y económica del llamado Mundo Libre. La mirada del escritor, que no es ajeno a lo que sucede a su alrededor,

va más allá de la voluminosidad de los hechos y, lejos de reflejar la optimista producción de bienes y la posición cada vez más sólida de su país, deja ver muestras, no de este florecimiento apoteósico, sino del óxido de la decadencia y de la desintegración social. Arthur Miller es, sobre todo en Death of a Salesman, el portavoz de todos sus contemporáneos corroídos por el mito del éxito y el consumismo. Su denuncia no constituye una franca incitación a la violencia, pero es más cruda de lo imaginable, quizá por su fría objetividad.

Por otra parte, no podemos dejar de mencionar algunas cualidades artísticas de esta obra. Los recursos estilísticos (como la ironía) contribuyen a definir más plenamente la naturaleza del protagonista: el uso de sobrenombres y diminutivos son una muestra del "infantilismo" de Willy; asimismo, el lenguaje ampuloso en que se expresa a veces subraya con sarcasmo su trágica posición ("¡Willy Loman está aquí!" Eso es todo lo que /los compradores/ tienen que saber..."). La estructura de doble exposición permite a Miller exhibir en forma intercalada presente y pasado; este último se ofrece con más alteraciones, por parte del que recuerda, que aquél. Así, el constante cambio de tiempos se traduce, en cierta forma, en un constante cambio entre realidad e ilusión, con lo que esta mejor presentada la esquizofrenia de Willy. Además, este manejo de realidad e ilusión permite la convivencia de realismo y expresionismo, y la combinación de una realidad social con una naturaleza psicológica.

Willy Loman pretendía conjugar elementos inconciliables: deseaba producir algo y ser "alguien" en la sociedad, pero también encontrar su lugar y ser él mismo. Básicamente carecía de un autoconocimiento: nunca advirtió sus limitaciones ni sus posibilidades. Quería, como su padre, disfrutar de la naturaleza y de independencia; como Ben, quería ser rico y osado; como

Singleman, gozar de prestigio y aceptación social. Pero no se daba cuenta de que no es posible encarnar tantas virtudes en una persona con muchas limitaciones congénitas, adquiridas o francamente externas, sobre todo cuando se carece de una sólida estructura moral, cultural y mental.

En resumen, Death of a Salesman es una obra multifacética, susceptible de ser analizada en profundidad y extensión desde el punto de vista moral, psicológico, familiar, laboral, social. Cada uno de estos aspectos está magistralmente expuesto por Miller, lo que sólo quiere decir que se facilita el análisis de cada uno de ellos. Pero Miller no da soluciones, sino que, como gran artista, se limita a plantear los problemas medulares del hombre y su tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- CORRIGAN, Robert W., Arthur Miller, A Collection of Critical Essays, Prentice-Hall, Inc., New Jersey, 1969.
- GOULD, Jean, Modern American Playwrights, Dodd, Mead & Co., Nueva York, 1966.
- HOGAN, Robert, Arthur Miller, University of Minnesota Pamphlets on American Writers # 40, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1964.
- MILLER, Arthur, Collected Plays, The Viking Press, Nueva York, 1957.
- MOSS, Leonard, Arthur Miller, Compañía General Fabril Editora, S.A., Buenos Aires, 1971.
- MURRAY, Edward, Arthur Miller, Dramatist, Frederick Ungar Publishing Co., Nueva York, 1967.
- PORTER, Thomas E., El mito y el teatro norteamericano moderno, Juan Goyanarte editor, Buenos Aires, 1972.
- WILSON, Garff, Three Hundred Years of American Drama and Theatre, Prentice-Hall Inc., New Jersey, 1973.

APÉNDICE

Incluimos aquí los textos originales de las citas en inglés, dando para ello la oración o cláusula completa de la cual ha sido tomada la referencia. Hemos esto con el fin principal de enmendar alguna posible inexactitud en la traducción de las citas.

(1) "Born of the Great Depression and nurtured by the miseries of the time, this angry plays are a unique addition to the literature of the period." Garff B. Wilson, Three Hundred Years of American Drama, Prentice-Hall, Inc., New Jersey, 1973, p. 430.

(7) "Set in Salem, Massachusetts, in 1692, the play is a dramatization of the famous -and infamous- witch hunt that took place in the New England village..." Jean Gould, Modern American Playwrights, Dodd, Mead & Co., New York, 1966, p. 254.

(8) "It is a little world, a home to which, unbelievably perhaps, these people like to come every Monday morning despite what they say". Arthur Miller, Collected Plays, The Viking Press, New York, 1957, p.333

(9) "On the weekend, they seek escape from meaninglessness and monotony through drink and sex, but finding no significance in their 'free time', either, they crawl back to work, hoping perhaps to find there some relief from their agonizing sense of emptiness". Edward Murray, Arthur Miller, Dramatist, Frederick Ungar Publishing Co., New York, 1967, p.91.

(10) "Any real feeling of belonging". Ibid.

(11) "I'm sixty-eight years old, Larry. I got no children, nothing..."

Arthur Miller, op. cit., p. 364

(12) "Like Willy Loman, Gus feels that his life has been a failure, his farewell orgy is an attempt, grotesque as it might be, to end his life in a meaningful fashion... At the end, then, Gus tries to snatch some significance from the life that is growing dark around him". Edward Murray, op. cit., pp. 88-89

(13) "Like Willy, Eddie does not fully understand or at least admit the force that is destroying him, and like John Proctor Eddie is ultimately concerned with saving his name." Robert Hogan, Arthur Miller, University of Minnesota Pamphlets on American Writers # 40, Minneapolis, 1964, p.33

(14) "What kills Eddie Carbone is nothing visible or heard, but the built-in conscience of the community whose existence he has menaced by betraying it. Whatever both plays are they are at bottom reassertions of the existence of community." Arthur Miller, citado por Robert W. Corrigan, Arthur Miller, A Collection of Critical Essays, Prentice-Hall, Inc., New Jersey, 1969, p. 3.

(15) "Miller once remarked: 'I can't live apart from the world'. Yet his plays dramatize the ways in which a man alienates himself from his society and fights to get back into it." Eric Mottram, "Arthur Miller, the Development of a Political Dramatist in America", en Robert W. Corrigan, op. cit., p.23.

(16) "Miller presents this crisis as a conflict between the uncomprehending self and solid social or economic structure -the family, the community, the system. The drama emerges either when the protagonist breaks his connection with society or when unexpected pressures reveal that such a connection has in fact

never existed. Miller sees the need for such a connection as absolute, and the failure to achieve and/or maintain it is bound to result in a catastrophe."

Robert W. Corrigan, op. cit., p. 3

(17) "One may take the assumption that the drama and its production must represent a well-defined expression of profound social needs, needs which transcend any particular form of society or any particular historic moment."

Arthur Miller, op. cit., p. 3

(18) "If only for this reason [the audience] I regard the theatre as a serious business, one that makes or should make man more human, which is to say, less alone." Ibid., p. 11

(19) "the true 'social drama', which he [Miller] calls 'whole drama', must recognize that man has both a subjective and an objective existence, that he belongs not only to himself and his family but to the world beyond". Gerard Weales, "Arthur Miller's Shifting Image of Man", en Robert W. Corrigan, op. cit., p. 132.

(21) "It is Willy Loman's character, therefore, which is the chief link between the two dramatic modes [realism and expressionism] and this is possible, of course, because Willy is technically a schizophrenic: overwork, worry and, particularly, repressed guilt have resulted in a mental breakdown in which present and past mingle for him inextricably..." Brian Parker, "Point of View in Arthur Miller's Death of a Salesman", Robert W. Corrigan, op. cit., p. 100

(22) "... in which an explosive situation in the present is both explained and brought to a crisis by the gradual revelation of something which has happened in the past." Ibid., p.96

(23) "What it does [the retrospective structure / is to present a past distorted by the rememberer's mind -a subjective, not an objective record."
Ibid., p. 100

(23) "...that he had not the intellectual fluency to verbalize his situation is not the same thing as saying that he lacked awareness, even an overly intensified consciousness that the life he had made was without form and inner meaning." Arthur Miller, op. cit., p. 35